



NAVEGANDO EM ÁGUAS CAMBIANTES COM GÉRICAUT, LAMARTINE E DELACROIX

NAVIGATING THROUGH CHANGING WATERS WITH GÉRICAUT, LAMARTINE AND DELACROIX

Nara Helena N. Machado*

Robert Ponge**

28

Resumo: Em consonância com o tema deste número da revista *Topus* – a presença das águas na Literatura e outras artes – e em uma aproximação ao mesmo, nosso objetivo é pesquisar algumas buscas românticas nas quais a presença aquática se expressa, nela sinalizando certas implicações, nem sempre uníssonas ou transparentes. Especificamente, abordamos três expressões artísticas do romantismo francês: *A jangada da Medusa*, pintura de Théodore Géricault (1791-1824); "O lago", poema de Alphonse de Lamartine (1790-1869); *A barca de Dante e Virgílio no inferno*, tela de Eugène Delacroix (1798-1863). Como procedemos? Após uma breve contextualização, efetuamos uma análise das três obras, destacando o papel e os possíveis significados (explícitos ou não) do aparecimento da água nas mesmas. A seguir, procedemos a uma comparação entre elas, sempre tendo como eixo a dimensão aquática. Finalmente, apontamos para a abrangência da dimensão aquática no romantismo.

Palavras-chave: água; Romantismo; Delacroix; Géricault; Lamartine.

Abstract: In line with the theme of this issue of *Topus* – the presence of water in literature and other arts – and in an approach to it, our aim is to research some romantic pursuits in which an aquatic presence is expressed, signaling in it some implications, not always unison or transparent. We specifically study three artistic expressions of French Romanticism: *The Raft of the Medusa*, a painting by Théodore Géricault (1791-1824); "The Lake", a poem by Alphonse de Lamartine (1790-1869); *The Barque of Dante* (also known as *Dante and Virgil in Hell*), a canvas by Eugène Delacroix (1798-1863). How shall we proceed? After a brief contextualization, we carry out an analysis of each one of the three works, highlighting the role and possible meanings (explicit or not) of the appearance of water in them. Next, we compare them, always taking the aquatic dimension as our axis. Finally, we point to the scope of the aquatic dimension in Romanticism. (Translated from Portuguese by Márcia S. Nunes).

Keywords: water ; Romanticism; Delacroix; Géricault; Lamartine.

* Arquiteta e doutora em História pela PUC/RS, professora titular aposentada do Curso de Arquitetura da PUC/RS, onde lecionava Teoria e História da Arquitetura. E-mail: nhnmachado@gmail.com

** Doutor em Letras pela USP, professor titular aposentado do Instituto de Letras da UFRGS, atualmente docente convidado do PPG em Letras da mesma universidade. E-mail: r.ponge@ufrgs.br

À Beatriz Cerisara Gil,

*colega muito querida, amiga,
parceira em diversas ações, solidária,
pesquisadora do século 19 e do romantismo*

INTRODUÇÃO

29

Este trabalho se propõe a estudar a presença da água em três expressões artísticas francesas da primeira metade do século 19: *A jangada da Medusa*, pintura de Théodore Géricault (1791-1824); *O lago*, poema de Alphonse de Lamartine (1790-1869); *A barca de Dante e Virgílio nos infernos*, tela de Eugène Delacroix (1798-1863). As três obras vieram à público nos anos 1818-1822, período em que as buscas românticas principiaram a ganhar fôlego e raiar na pintura e na poesia francesas. Começamos contextualizando com algumas informações mínimas sobre o caráter tardio e limitado do primeiro romantismo francês para, a seguir, realizar uma análise das obras selecionadas, com enfoque na presença da água nas mesmas, tentando identificar significados possíveis desta presença, mais visíveis ou mais velados. Após, realizamos uma comparação entre as três obras, tendo como eixo a dimensão aquática. Finalmente, apresentamos alguns elementos de reflexão em termos de conclusão.¹

¹ O presente artigo retoma, amplia e aprofunda substancialmente o trabalho por nós apresentado na XI JOEEL (UEL, Londrina, Paraná, 20 a 22 de setembro de 2023).



1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Pode-se considerar o romantismo como um processo que persegue a liberdade do espírito no plano da cultura em geral, buscando, de maneira mais perceptível ou não, o rompimento com tradições solidificadas, códigos e fazeres estabelecidos, fazendo emergir novas sensibilidades, com ênfase na emoção, na intuição, na imaginação e, diferenciadamente, no enaltecimento da natureza. No século 18, depois de nascer e florescer na Alemanha, depois de lançar raízes e luzir na Grã-Bretanha, o romantismo chegou na França, tardiamente, no amanhecer do século 19.

A primeira geração romântica francesa se expressou somente na prosa, sobretudo com os ensaios e romances da senhora Germaine de Staël e de François-René de Chateaubriand (este último, expoente de uma poderosa e lírica prosa poética). Suas obras atuavam pela libertação da inspiração, apresentavam a valorização tanto do eu como da natureza, e também o diálogo e consonância entre ambos; ainda evidenciavam a importância das paixões e das alterações da alma, pintavam a inquietação, a melancolia, a *vagueza das paixões* (Chateaubriand), a qual será posteriormente denominada de *mal do século*. Ou seja, nelas compareceram questões e temas que vão se tornar característicos do romantismo (com um tratamento ainda algo devedor do ordenamento classicista).

Porém, a pintura, o teatro e a poesia estavam ausentes do primeiro romantismo que, portanto, além de tardio, também era parcial e limitado. Por que?

As mudanças não se fazem em um salto único, de descomunal lonjura. Sobretudo, é necessário ter presente o meio hostil dos inícios do romantismo em solo francês, configurado por um grande academicismo estético no plano das artes, literatura e da arquitetura, em que os arautos e guardiões do (neo)classicismo dominavam a crítica, o ensino e a Escola de Belas Artes, hostilizando tudo que parecia desviar-se das regras e convenções, que não poderiam ser infringidas. Não temos condições de aprofundar aqui.

A segunda geração começou em torno de 1818. Na literatura, como ponto de partida formal, pode-se tomar o ano de 1819 quando Victor Hugo e seus dois irmãos fundaram a revista *Le Conservateur littéraire* (o conservador literário). Por que *conservador*? Era uma homenagem a Chateaubriand (fundador do jornal político *O conservador*), e também a indicação explícita da convergência dos fundadores com o restauracionismo de então e, nele, com os ultramonarquistas, afinidade que vai se modificar posteriormente.



Nas artes plásticas, afora alguns precursores como Antoine-Jean Gros (1771-1835) e Anne-Louis Girodet (1767-1824), foi somente com a segunda geração romântica que a pintura compareceu no romantismo, justamente com *A Jangada da Medusa*, de autoria de Théodore Géricault (1791-1824), abordada a seguir.²

2. A JANGADA DA MEDUSA, DE THÉODORE GÉRICAUT

2.1 Alguns prolegômenos sobre o artista

Théodore Géricault, além de ter sido escultor e artista gráfico, foi sobretudo conhecido como pintor. Para um vasto público, teria sido o homem de uma só pintura (MICHEL, 1991, p. XI), aquela que vamos apresentar. Mas, possuindo meios pecuniários próprios, não dependia de encomendas para sobreviver, o que significava que podia escolher os temas que mais o atraíam, entre os quais se destacam cenas equestres, episódios de combates, representações envolvendo soldados (no geral, com cavalos) e retratos de loucos, sempre com muito virtuosismo e ousadia. Fez incursões ao terreno aquático, inclusive anteriores à *Jangada*.

Em suas telas, fica patente que o motivo dominante em sua poética é a energia, as obras trazendo a sensação quase palpável do movimento (ARGAN, 1992, p. 53). Como tantos outros pintores, passou um tempo na Itália (onde foi motivado principalmente por Michelangelo e Caravaggio). Por sua vez, influenciou Delacroix (de quem também foi amigo próximo) assim como vários pintores ao longo do século 19, como Gustave Courbet e Édouard Manet, entre outros. Seu início promissor foi repentinamente interrompido por sua morte, precoce e acidental (devido a uma queda de cavalo). Mas, vamos à obra que nos interessa (Fig.1).

² Como breve introdução ao romantismo, sugerimos: BENET, 2000, p. 2-10; COGNIAT, 1965, p. 111-145; FAVRE, 1993, p. 5-10; NUNES, 1978, p. 51-74; PIERRE, 1985, p. 56-59; ZANINI, 1978, p. 185-207.



2.2 A jangada da Medusa: concepção e realização



Figura 1: Théodore Géricault, *A jangada da Medusa*, 1818-1819.³
Paris, Museu do Louvre. Óleo sobre tela . 4,91 x 7,16 m.
Fonte: domínio público.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)

Tendo como título inicial *Cena de um naufrágio* e exposta no Salão de 1819, *Le Radeau de la Méduse* (*A jangada da Medusa*, também conhecida como *A balsa da Medusa*) foi concebida a partir de um acontecimento real, o naufrágio, em 1816, de *Medusa*, uma fragata francesa que afundou por conta da incompetência do capitão. De um total de cerca de 400 pessoas (entre os quais, o novo governador de Senegal, para onde a fragata se dirigia, o pessoal administrativo adjunto a ele assim como sua família e um batalhão da marinha), a maioria utilizou recursos como botes salva-vidas e outros, para seu salvamento. Mas cerca de 150 indivíduos (no geral, marinheiros e soldados) foram abandonados numa jangada

³ Infelizmente, a obra está bastante danificada. Géricault aplicou um pigmento chamado betume para obter cores mais ricas e escuras. Só que o betume escurece muito rapidamente, forma bolhas e não há como consertar o estrago. Ver: CUMMING, 2005, p. 76.



improvisada com os destroços da fragata. Quando do resgate, no 13º dia, eram dez os sobreviventes (NORIEGA, 2014).

Géricault realizou um dossiê bastante completo sobre o drama, a partir de entrevistas com o carpinteiro, o médico-cirurgião e o engenheiro-geógrafo, que escaparam vivos; também realizou esboços de cadáveres em um necrotério de Paris, fez pesquisas sobre o corpo humano, inclusive em decomposição; e chegou a construir uma maquete reduzida, mas bastante detalhada da jangada. Alguns amigos serviram de modelo para as figuras humanas, inclusive Eugène Delacroix, assim como dois remanescentes do naufrágio. O conjunto do projeto o ocupou durante mais de um ano. Apesar da dimensão trágica da tela e de se permitir algumas liberdades frente ao fato, a pintura não traduziu, por vontade do autor, a profundidade do horror do acontecimento.

2.3 *A jangada da Medusa: recepção*

Mal-recebida, a obra causou escândalo. Um crítico teria mesmo colocado: “Não vejo a hora de me livrar desse quadro que me agride [...]” (cit. in RÉGAMEY, 1926, p. 37)⁴. Por que as críticas? Seria o tema? Contudo, o assunto do mar em fúria não era novo, ao contrário. Senão, vejamos. Já comparecera em marinas, no século 17, por exemplo, de Rembrandt ou do neerlandês Simon de Vlieger, entre outros. No século 18, conforme Corbin, “constituía a forma mais banal de acidente”, servindo de motivo para muitos pintores como o francês Claude-Joseph Vernet (1714-1789), que usou frequentemente a dramaticidade deste tema, com excelente aceitação do público. Fora da França, pode-se lembrar, entre outros pintores, do britânico Philip James de Loutherbourg (1740-1812), com suas agitadas interpretações de batalhas marinhas e tempestades. E na literatura? Segundo o poeta inglês Joseph Addison (1672-1719), um oceano agitado suscitava enorme prazer em quem nele navegasse; pode-se, entre outros, também citar o sucesso do poema “Naufrágio” de 1762, do poeta escocês William Falconer (1732-1769), ele próprio tendo morrido em uma catástrofe marítima (CORBIN, 1988, p. 258-259, 140).

Então, por que a má recepção? Seriam, talvez, as imensas dimensões da tela (4,91m x 7,16m)? É uma boa hipótese, já que a hierarquia classicista dos gêneros reservava os formatos maiores estritamente aos temas religiosos, históricos, mitológicos e à glorificação dos feitos

⁴ Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.



dos monarcas (SÉRULLAZ, DOUTRIAUX, 2005, p. 29), sendo os demais temas excluídos desse privilégio, por serem tidos como inferiores.

O historiador italiano Argan acrescenta outra pista: “o quadro histórico clássico tinha suas leis: poucos protagonistas ordenadamente dispostos em cena [...]”, como em *O juramento dos Horácios* (1784), de David (aliás, também uma tela de grande tamanho, o que não lhe valeu qualquer crítica, por ser um tema histórico). No quadro de Géricault, “[...] pelo contrário, há uma balbúrdia, uma confusão de corpos enleados [...]” (ARGAN, 1992, p. 53), todo o espaço da jangada sendo por eles ocupado. Ou seja, no meio artístico francês, dominado pelas regras e dogmas do academicismo, pela obrigatoriedade de ordenação geométrica do espaço (ZANINI, 1978, p. 195), era inconcebível uma tela que subvertesse a ordenação lógica, racional, bem-comportada do conjunto.

Ainda, através do personagem negro, segurando uma bandeira, à direita do espectador, o autor estaria criticando o regime da Restauração (sob o rei Luis XVIII), em cujo governo o naufrágio ocorreu, pelo apoio ao tráfico de pessoas escravizadas. Ao mesmo tempo, em um país profundamente racista, era inadmissível colocar um homem negro como herói em uma obra de arte.

2.4 A jangada da Medusa: composição

Em termos de cenário externo à jangada, podemos observar o mar revolto que a envolve, com destaque, ao fundo, à esquerda, para a onda ameaçadora prestes a desabar sobre a embarcação; cabendo notar que a vela repete o movimento da grande onda. Já, à direita, tem-se um panorama marítimo mais calmo, sobretudo ao fundo.

Alguns estudiosos identificam duas pirâmides na composição formal do conjunto (Fig. 2). Uma primeira, à esquerda, visualizada pelas cordas que sustentam a vela; e uma segunda, mais à direita, que “sobe pelos doentes e moribundos até a figura do alto”, havendo “uma [tensa] progressão, desde o abismo do desespero [à esquerda] até o ápice da esperança [à direita]” (CUMMING, 2005, p. 77).



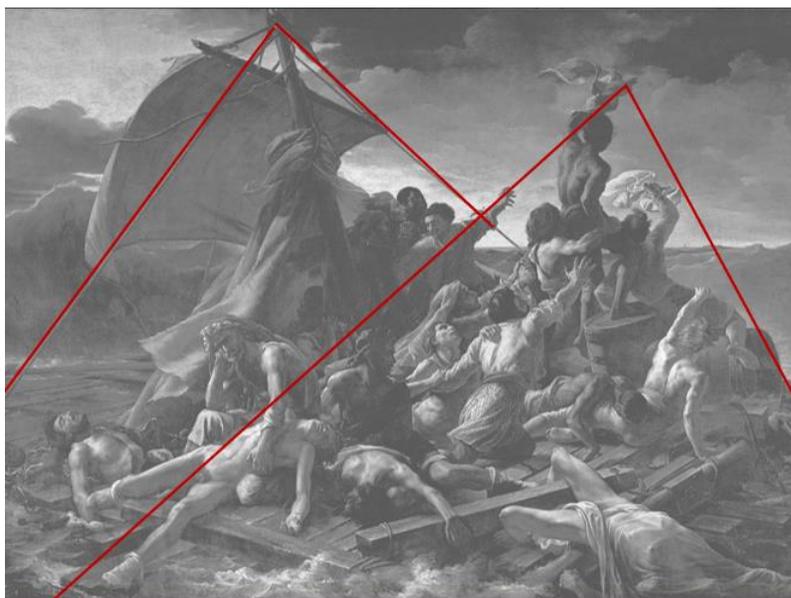


Figura 2: Esquema das pirâmides. À esquerda, a pirâmide do desespero; à direita, a pirâmide da esperança. Fonte: CUMMING, 2005. p. 77.

No fundo, em uma minúscula mancha, pode-se vislumbrar o navio salvador. Portanto, dois impulsos contrários alimentam a composição – de um lado, aquele do desespero e da morte; do outro, aquele da esperança e da vida (ARGAN, 1992, p. 53).

E o papel da água nisto tudo?

2.5 A jangada da Medusa: o papel da água

Alguns consideram que Géricault reduziu demais a presença e a visão marítimas na pintura. Por exemplo, o crítico francês Régamey publicou, em 1926, um trabalho dedicado ao pintor no qual considera que Géricault dá um espaço pobre, muito pequeno ao mar, ressaltando que é “a jangada que ocupa toda a tela” (1926, p. 29). Porém, é sabido: tamanho não é documento.

Para nós, o envoltório aquático da jangada, com sua diferenciada turbulência, é central na articulação do espaço do conjunto. A água comparece como um contenedor, um continente. E a jangada, como o conteúdo. Um necessariamente não existindo sem o outro. E a presença deste continente, mesmo em dose pequena, implica, por um lado, numa força de destruição; e, por outro, em um instrumento que permite a salvação. Assim, é a água revolta, em turbilhão, expressa pela grande onda e seu espraiamento junto às bordas da jangada, à esquerda, é esse momento que traduz o ímpeto destruidor da água. Inclusive, pode-se identificar uma costura entre o dentro (da jangada) e o fora, através, no primeiro plano, de alguns corpos que estão sendo arrastados para a água, pelo ímpeto das ondas. Se



o nosso olhar se deslocar para o lado direito, junto à jangada, identificará que o contenedor mudou de formato, a grande onda dando lugar a um oceano mais comportado, assustador, mas menos agressivo. E, mais ao fundo, conforme já assinalado, tem-se uma diminuta faixa de água tranquila, um espaço muito pequeno, reduzido, mas perceptível, no qual podemos visualizar um ponto minúsculo, a corporificação da salvação.

Neste envoltório, tem-se uma dinâmica espacial, possibilitada pela utilização da água em várias nuances. Por um lado, o homem mostra-se pequeno, frágil, impotente diante da força da natureza, a humanidade precipitada num mar tempestuoso, sugerindo a pulsão de morte. Ao mesmo tempo, tem-se a contraposição, o diminuto espaço de água tranquila ao fundo, identificando a esperança, a pulsão de vida. Ou seja, a presença aquática não é absolutamente secundária para a representação de vários momentos, vários tempos em uma superfície plana.

No somatório de forças representadas, qual é a dinâmica que a tela transmite? É de esperança. Reforçada pelo destaque e excepcional papel que o personagem negro ocupa na tela, podendo ser mesmo visualizado como o capitão da balsa à deriva, nas águas tormentosas, conduzindo a embarcação rumo à salvação, na linha do horizonte. Personagem negro que não deixa *a posteriori* de evocar a figura de *Bonaparte atravessando os Alpes*, tal como representada por David, em 1801. E mesmo, antecipando, a imagem da *Liberdade guiando o povo*, de Delacroix, em 1830. O caminho é, portanto, o da esperança.

Passemos a...

3. "O LAGO" (1820), DE ALPHONSE DE LAMARTINE

3.1 Alguns prolegômenos sobre o escritor

Alphonse de Lamartine (1790-1869) nasceu na pequena nobreza interiorana e remediada do sudeste da França (região de Mâcon). Começou a escrever poesia durante os estudos secundários. Após o colégio, exceto por dois intervalos (serviu brevemente na cavalaria) e as periódicas idas a Paris, viveu na propriedade rural da família, localizada no pequeno município de Milly (desde 1902, Milly-Lamartine). Estava entregue ao ócio, às leituras, aos devaneios e à poesia. A partir de 1816, preparou uma peça teatral e um livro de elegias. Também, estava em contato com Victor Hugo e passou a colaborar com o *Conservador literário* (BENET, 2000, p. 10-17; GUILLEMIN, 1940, p. 10-14); GUYARD, 1963, p. XXX-XXXI. Em março de 1820, publicou *Méditations poétiques*...



3.2 Meditações poéticas

Trata-se de um pequeno volume de tom profundamente pessoal. São vinte quatro poemas que dão vazão tanto às lembranças, emoções, esperanças e desesperanças do eu poético como às suas inquietações filosóficas e religioso-metafísicas, em um quase constante diálogo com a natureza. O sucesso foi imediato, inabitual, especial: uma segunda edição, com o acréscimo de dois poemas, saiu no mês seguinte (abril), seguida de cinco reedições ou reimpressões até o início de 1821. Por que?

Porque embora a forma literária fosse ainda muito devedora do (neo)classicismo, a temática do livro sintonizava com as expectativas e a sensibilidade de grande parte do público leitor. Também o seduziam o tom sincero da expressão e a grande musicalidade dos versos. Era o primeiro volume de poesia lírica do romantismo francês (BENET, 2000, p. 33-52; FAVRE, 1993, p. 122-124; GUILLEMIN, 1940, p. 15-19).

Antes de passar ao poema que escolhemos estudar, voltemos um pouco atrás.

3.3 Aix-les-Bains: 1816, 1817

Em outubro de 1816, durante uma estada em Aix-les-Bains, uma estação termal no sudeste da França, à beira do lago Bourget (perto de Genebra, pouco distante de Milly), Lamartine conheceu uma jovem senhora, Julie Charles, casada com um septuagenário. Se apaixonaram. Ao final da estada, combinaram se reencontrar no mesmo lugar no ano seguinte.

De janeiro a maio de 1817, Lamartine ficou em Paris, frequentando o salão da senhora Charles. Em agosto, estava a postos em Aix-les-Bains, esperando. Porém, Julie ficou retida na capital pelo avanço da tísica que a levaria pouco depois (faleceria em dezembro).

Ainda em Aix-les-Bains, Lamartine começou a redigir versos inspirados pela figura da amada (GUYARD, 1963, p. XXXI, 1809; FAVRE, 1993, p. 122-124), gerando duas peças que entrarão no volume de *Meditações*: “A imortalidade” e o objeto deste nosso estudo,...

3.4 “O lago”

É a peça mais conhecida do volume, sendo presença obrigatória em todo manual ou antologia francesa, um clássico! (Fig. 3).

Lamartine concebeu a ideia do poema no final de agosto de 1817 e concluiu sua redação no decorrer de setembro (GUYARD, 1963, p. 1809). São 64 versos organizados em

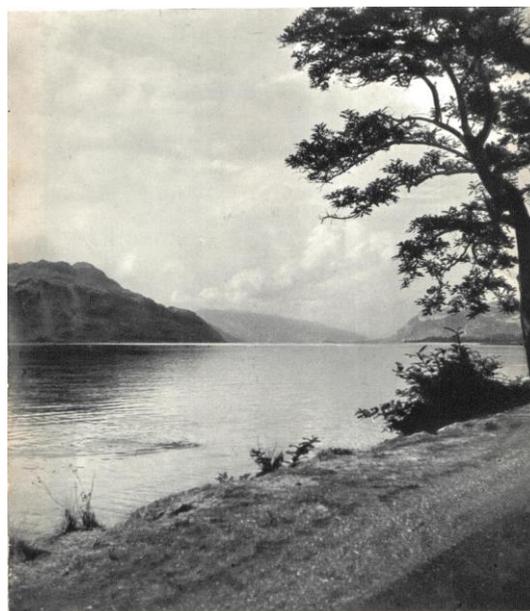


dezesseis estrofes de quatro versos. As rimas são alternadas, o primeiro par alternado sendo feminino (na terminologia francesa) e o segundo, masculino.⁵

Visual e metricamente, há dois tipos de estrofes. As cinco iniciais e as sete últimas (de a dezesseis) são compostas de três alexandrinos (dodecassílabos) seguidos por um hexassílabo. Por sua vez, ocupando a posição quase mediana no poema, quatro estrofes (seis a nove) destacam-se por estarem enquadradas, emolduradas e realçadas por aspas (sinalizando uma citação, um discurso direto) e por possuírem uma métrica diferenciada (alternância de alexandrinos e hexassílabos). Não vamos voltar ao quê de classicismo e à grande musicalidade da expressão. Neste artigo, tampouco entraremos na análise da métrica e da versificação.

Qual o assunto do poema? Trata-se de um retorno literário-poético ao desencontro de agosto de 1817 e, a partir deste, de uma recordação, igualmente literário-poética, do encontro e da felicidade vivenciados no ano anterior. Ou seja, no trabalho do luto, a revivescência de ambas as ocasiões se efetivou através de uma releitura e (re)elaboração de natureza literário-poética, a superação da perda se concretizando (pelo menos, inicial e/ou parcialmente) no terreno poético, numa narrativa em que o ficcional e o real vivido dialogam, se aproximam, se distanciam, se fertilizam e se transformam. Nesse processo, Lamartine cedeu o lugar ao eu poético e Julie Charles a *ela!*

Figura 3. (À esq.) Ilustração de 1842 para o poema: desenho de Tony Johannot (fonte: LAMARTINE, 1942, p.55). (À dir.) Foto do lago Bourget (fonte: LAGARDE, MICHARD, 1959, p.96).



⁵ Utilizamos a versão constante na edição das *Méditations* a cargo de M.-F. Guyard, 1963 (LAMARTINE, 1820, p. 38-40). As traduções são nossas.



3.5 “O lago”: análise discursiva

Especialmente, o poema está localizado à beira de um lago, o qual, desde o manuscrito, está na centralidade do título.

Temporalmente, nenhum indício permite ancorar o poema num período preciso. Um leitor dos anos 1820 poderia legitimamente imaginar o eu poético das *Meditações* como um homem, ainda jovem ou relativamente jovem, contemporâneo dele.

No plano discursivo, o poema é composto de uma reflexão, de três relatos (relativos a três cenas) e de três invocações, sendo que uma delas está inserida na cena três. Vamos detalhar.

A)- Na primeira estrofe, está a reflexão: em uma consideração de caráter geral, o eu poético lamenta a inexorável passagem do tempo.

B)- Seguem os três relatos, as três cenas, que ocupam as oito estrofes seguintes (dois a nove), assim divididas:

B.1)- Na cena um (estrofe dois), o eu poético se representa à beira do lago, só (sozinho, por causa da ausência da mulher amada) e, ao fazê-lo, começa a evocar a presença d’“ela”, nesse mesmo lugar, no ano anterior.

B.2)- O que dá início à cena dois: uma recordação-e-descrição paradigmática (estrofe três) de aspectos do lago, naquele lugar, naquele então, recordação que desemboca em uma fugaz evocação da figura dela.

B.3)- Inicia então a cena três (estrofes quatro a nove): o eu poético recorda, naquele período, um momento específico ocorrido “certa noite” em que ambos passeavam de barco no lago, noite em que, “de repente”, ressoou a voz querida da amada.

Começa então a primeira invocação (estrofes seis a nove – trata-se do trecho que, no item 3.4, supra, está enquadrado por aspas e possui uma métrica diferenciada): a voz querida se dirige ao tempo, instando-o a “suspend[er] [s]eu voo [...] suspend[er] [s]eu curso”, mas em vão! (versos 21-22).

Diante do inexorável prosseguimento da corrida do tempo, ela faz uma exaltação do *carpe diem* (aproveita, desfruta o dia): “Amemos, pois, amemos! [...] / Tenhamos pressa, gozemos!” (versos 33-34).

C)- Após o encerramento da fala da amada e, assim da cena três, o eu poético volta a assumir voz própria (estrofes dez a dezesseis) para se lançar em duas invocações:



-a primeira (estrofes dez a doze) se dá, em forma interrogativa, mas com teor de admoestação: é um questionamento do "Tempo ciumento", chamando-o a parar de "apagar", "engolir", "raptar" os "momentos" felizes, "de embriaguez", e desafiando-o a "devolver" os "êxtases sublimes" vivenciados;

-a segunda invocação do eu poético (estrofes treze a desesseis) se dirige ao lago, num apelo para que guarde a lembrança da presença de ambos e seja uma eterna testemunha de seu amor recíproco: "Que tudo que se ouve, que se vê ou que se respira / Tudo diga: '[se] amaram!'" (versos 63-64).

D)- Resumindo: a partir do desencontro decorrente da ausência *dela*, "O lago" é narrativa e tematicamente estruturado em base à recordação literário-poética de um período de felicidade amorosa vivido pelo eu poético e pela mulher amada, e à reminiscência, igualmente literário-poética, de um momento específico, particular, desse período. No bojo dessa lembrança, o poema denuncia a inexorabilidade da passagem do tempo, convida a desfrutar o dia, eleva a natureza (especificamente: o lago) ao papel de testemunha e, também, de garantidora da preservação memorial do feito de ambos: "[se] amaram!"

São questões e temas batidos e rebatidos na literatura, porém Lamartine soube renová-los, dar nova vida à sua exposição literária e cantá-los com extrema musicalidade.

3.6 "O lago": os personagens

São quatro os personagens, todos eles centrais, protagonistas. Além do eu poético e de "ela" (a mulher amada), já referidos acima, há também o tempo e o lago, ambos tratados como entes possuidores de vontade, ouvidos e memória, ambos personificados (prosopopéia), personificações a quem ele e ela se dirigem. Começemos pelo tempo.

A)- O tempo, nomeado como tal, aparece sete vezes no poema. Além destas, são dezoito aparições através de um de seus intervalos ("hora", "momento", "aurora", "dia", "noite", "ano", "eternidade"), e outras quinze menções com palavras ("voo", "curso" do tempo, etc.) ou sintagmas figurados ("a noite eterna", "o oceano das épocas", etc.). Ao todo, são quarenta ocorrências em que o tempo é nomeado ou designado (figuradamente ou através de um de seus diversos intervalos): o tempo é onipresente.

Ao examinar o tempo atentamente, de perto, percebe-se que, no poema, salvo raras exceções, há uma distinção entre o tempo pontual, tempo dos momentos e períodos determinados, definidos, e, por sua vez, o tempo contínuo e indefinido, tempo da duração



infinita (com passado, presente e futuro). Os momentos são em geral felizes (podendo, mais raramente, serem de preocupações, infelicidades). Ao tempo pontual da felicidade, aos seus momentos de enlevo, se contrapõe o tempo-duração, infinito, o “Tempo” (com maiúscula), que o eu poético e ela interpelam: é uma “noite eterna” que avança inexoravelmente, sem volta atrás, sem nunca parar! Ele “foge”, “escapa”, “voa para longe”. O “passado” e a “eternidade” são o “nada”, “abismos sombrios”. O Tempo é o vilão, o coveiro dos momentos.

B)- O lago. Uma precisão inicial: o eu poético não restringe o lago à extensão de água, mas a ela incorpora todo o entorno (margens, rochas, grutas, vegetação, ventos, atmosfera), o que amplia sobremaneira a presença do lago.

O lago é personagem epônimo (titulador) do poema, e o eu poético dirige-se duas vezes a ele usando o “Ô” interpelador, indício da importância a ele atribuída. Nas outras ocorrências, o eu poético usa o “tu” (“Olha!”, “te lembrás?”) para dirigir-se ao lago, indício de proximidade, afinidade, intimidade.

No poema, o lago está presente em oito estrofes, exatamente a metade. No início, nas estrofes dois a cinco, ele comparece como o espaço acolhedor do eu e dela, dos passeios e visitas de ambos: lago vivo, ativo, que se expressava, “mugia”, jogava “a espuma de [s]uas ondas” nos “pés adorados” dela, lago que sustentou o barco deles e “ficou atento” à voz da amada quando ela interpelou o tempo. O lago foi testemunha perfeita de suas visitas e da autenticidade do amor deles.

Essa excepcional sintonia com ambos, ele e ela, justifica o lugar e papel precípuos que Lamartine lhe atribuiu desde o primeiro momento. Por um lado, o título do poema, concebido, no manuscrito, como uma “ode ao lago [...]”, continuou, nas edições impressas, centrado no lago, mesmo depois de desaparecer a menção à ode. Por outro lado, a primorosa harmonia de ambos, ele e ela, com o lago, legitima que, nas estrofes finais (as quatro últimas), o eu poético eleja e eleve o lago ao estatuto de preservador, conservador e guardião da recordação deles, dos momentos que aí viveram e do seu amor, alçando-o a monumento, autêntico memorial e altar dos momentos especiais que viveram e de sua obra: “amaram”, “[se] amaram”!

3.7 O lago Bourget, “O lago” e a posteridade

Voltemos ao título do poema. Foi inicialmente cogitado (inscrito no manuscrito) como “L’ode au lac de Bourget” (Ode ao lago Bourget). Na primeira edição (março de 1820), consta



“Le lac de B***” (O lago B***), encurtado para “Le lac” (O lago) a partir da terceira edição (maio de 1820) (GUYARD, 1963, p. 1809). Qual poderia ser o motivo da decisão de fazer com que o título fosse geograficamente indefinido: qualquer lago?

Certamente, diante da proximidade do seu casamento, em junho daquele ano, com Mary Ann Eliza Birch, Lamartine seria motivado pela vontade de suprimir esse indício, quase público e por demais real, de um caso amoroso anterior, por seu desejo de distanciar ao máximo a pessoa-autor do eu poético, de adelgaçar ao máximo os laços entre ambos até serem diminutos, ínfimos e imperceptíveis, permitindo separá-los e, assim, dissipar, evaporar a sombra da senhora Julie Charles, tornando o poema intemporal, dando-lhe algum verniz de puro fruto da criatividade poética, na tentativa de não ferir e de abrandar a sensibilidade de sua futura esposa e, obviamente, para satisfazer os bons costumes e conveniências (não esqueçamos que isso ocorre no início do século 19).

Tal alteração deve, com efeito, ter satisfeito as convenções daquele então, porém, numa perspectiva histórica, do ponto de vista da posteridade, foi totalmente infrutífera, em vão! Por que? Por duas razões principais. Porque a partir da entrada, na França, do estudo da literatura francesa e de sua história nos currículos de final do segundo grau, todos os manuais e antologias escolares contêm “O lago” em suas páginas e contextualizam-no com algumas linhas sobre o idílio de Lamartine e Julie e sobre o desencontro de agosto de 1817. E por serem tidas como necessariamente explicativas do poema, essas informações são sempiternamente repassadas às sucessivas gerações de secundaristas e de graduandos franceses. Uma segunda razão decorre da exploração turística das estadas de Lamartine na região e de seu célebre idílio, havendo estátua, restaurante, gruta, etc., ligados ao nome do poeta e/ou de Julie (segundo os resultados obtidos em uma rápida busca na internet), sem falar nas inevitáveis menções ao caso e ao poema nas falas dos cicerones e nos comentários dos sítios e manuais turísticos.

De forma que não somente o poema funciona como um monumento de palavras impressas, mas o próprio lago extraliterário (com seu entorno) também faz as vezes de memorial! E que, a despeito da intemporalidade do poema e do fato do espaço deste ter sido desgeograficado para transformá-lo em um não lugar, qualquer lugar, qualquer lago, apesar disso, ambos o objeto literário-poético “O lago” e o próprio lago Bourget estão estreitamente associados um ao outro bem como a Lamartine e Julie, mantendo vivo seus nomes e seu idílio. Dificilmente, Lamartine poderia esperar tanto!



4. A BARCA DE DANTE (1822), DE EUGÈNE DELACROIX

4.1 Alguns prolegômenos sobre o artista

Eugène Delacroix (1798-1863) é consensualmente (ou quase) considerado como o maior representante da pintura romântica francesa (PIERRE, 1985, p. 59), um pintor cujo fazer artístico foi central na confrontação e desestabilização das regras acadêmicas vigentes. Porém, sua importância não se limita ao fato de ter-se transformado como que na própria encarnação do romantismo. Deve ser apreciado, sobretudo, por “[...], representa[r] uma grande atitude humana diante das formas da vida moderna – cujo valor ultrapassa o seu tempo” (FRANCASTEL, 1955, p. 218), ou seja, por ter estado à frente de sua época. Inclusive por perceber e afirmar que “[...] nem sempre a pintura precisa de um tema” (DELACROIX, 1895, p. 219).

Em sua vasta obra encontramos, entre outras, influências de Michelangelo, Rubens, Rembrandt, Veronese, William Turner, assim como de Géricault (que foi um amigo muito próximo). Destacamos *Morte de Sardanapalo* (1828), *Mulheres de Argel em seu apartamento* (1833-1834), *Héliodoro expulso do templo* (entre 1854 e 1861), algumas incursões aquáticas e, sobretudo, *Liberdade guiando o Povo*, de 1830 (Museu do Louvre, 2.60 x 3.25cm).

4.2 A barca de Dante (1822)



Figura 4: Eugène Delacroix, *A barca de Dante*, 1822. Paris: Museu do Louvre. Óleo sobre tela . 1,89 x 2,41 m. Fonte: domínio público. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_\(Delacroix_3820\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_(Delacroix_3820).jpg)



Fruto de vários estudos anteriores, apresentada no Salão de 1822, *A barca de Dante* (fig. 4) foi o primeiro grande trabalho de Delacroix, mas não é um dos mais conhecidos.

O pintor, então com 24 anos, a concebeu a partir da imaginação literária. A cena é extraída da *Divina Comédia*, poema escrito por Dante Alighieri no início do século 14, cuja primeira parte narra a passagem do próprio Dante e do poeta romano Virgílio pelos nove círculos do Inferno (sendo que tipos diferentes de pecados são punidos em cada círculo).

Delacroix localizou o episódio da pintura no canto oitavo (quinto círculo), quando Dante e Virgílio atravessam o Estige, rio do mundo das trevas, no qual se amontoam os irascíveis e indolentes que ficam imersos ou submersos nas águas. A barca é conduzida pelo rei Flégias, personagem da mitologia grega que, na obra de Dante, foi punido a transportar almas pelo rio. A tela também é conhecida como *Dante e Virgílio nos Infernos*.⁶

4.3 A barca de Dante: a recepção

A obra recebeu alguns fervorosos elogios e muitas críticas. Adolphe Thiers celebrou a “genialidade” de Delacroix. Já Delécluze reprovou taxativamente: a obra nada era senão “uma misturada esdrúxula” (*Le Moniteur universel*, 18 mai 1822, cit. por SÉRRULAZ; DOUTRIAUX, 2005, p. 29, 144).

Por que tanto desprezo e agressividade verbal? Para entender melhor, vamos para...

4.4 A barca de Dante: a composição da tela

Embora menor do que a gigantesca *Jangada* de Géricault, trata-se de uma obra de grande formato: 1,89 m x 2,42 m. Como descrevê-la?

O que nela, de entrada, impressiona o olhar é sua pouca luminosidade, sua tonalidade sombria. Não é a escuridão contrastada do claro-escuro, mas um sombrio geral. É dia ou noite? Não se sabe e pouco importa: é a penumbra das trevas infernais!

Nesse obscurecimento, o que pressente o olhar? Lobriga um *sfumato* sombrio geral (ou quase), uma esfumatura de manchas quase todas foscas (amarronzadas ou acinzentadas)

⁶ Delacroix definiu muito tarde o tema para apresentar no Salão de 1822, Para que sua pintura ficasse pronta a tempo, utilizou vernizes que provocavam uma secagem mais rápida das cores, mas comprometendo a conservação da tela. Em 1860, obterá autorização para ele próprio restaurar a tela.



que se desfazem umas nas outras. Nessa esmaecida meia-luz beirando a escuridão, excetuam-se algumas manchas creme esbranquiçadas, uma mancha vermelha e uma verde-cinza bacentas, porém cuja descorada claridade não chega a quebrar, pelo contrário, reforça a diluição das cores umas nas outras e a conseqüente sensação de indistinção. Inclusive porque a rivalidade dessas manchas mais claras com as demais, contribui à confusão e indistinção, aumentando as dúvidas que assaltam o olhar.

Ao se acomodar, aos poucos, o olhar consegue entrever um amontoado de vultos, de figuras, até vislumbrar personagens e, mesmo, delinear dois grupos. Por qual começar? Entre as manchas mais claras, aquelas creme esbranquiçadas rivalizam com o conjunto formado pela mancha vermelha e a mancha foscamente verde-cinza.⁷ Optamos começar pela zona central da tela:

-no centro, de pé, ocupando boa parte do barco, Dante (com um gorro medieval vermelho) e Virgílio (com uma coroa de louros). Eles observam a cena. Dante está temeroso; Virgílio calmo, em um gesto protetor, segura a mão do escritor. Visto de costas, à direita, mais ao fundo e coberto muito parcialmente por um manto azul, tem-se o condutor do barco, Flégias;

-no primeiro plano, nus, nas águas do Estige, seis condenados ao Inferno cercam a barca (e o trio), tentando invadi-la; é visível o seu desespero, os rostos distorcidos pelo pânico; à esquerda, um maldito morde a barca; à direita, uma única figura feminina, com o braço dentro da barca; atrás da embarcação, distingue-se mais uma figura humana: um condenado que também procura nela subir (sendo repellido pelo barqueiro Flégias).

-ao longe, no fundo, no canto superior esquerdo, vislumbram-se as fortificações, a luz vermelha e a fumaça do incêndio da cidade de Dité, que queima em fogo eterno, já no sexto círculo. E é para lá que a barca se dirige. Contrasta com a penumbra geral e a pálida claridade da maioria dos corpos dos apenados, à frente.

-a linha das águas se perde no fundo da tela e, à direita, desfaz-se na fumaça, nas nuvens, na escuridão.

A composição do conjunto é permeada pelo dinamismo dos corpos, das ondas, da fumaça, das nuvens. Tecnicamente, há diluição da linha, do desenho, com preponderância

⁷ Agradecemos ao colega Ozires Borges Filho que, na XI JOEEL, por ocasião da apresentação do trabalho que gerou o presente artigo, chamou nossa atenção sobre a necessidade de destacar e aprofundar esse aspecto.



da cor. É a cor que define o que está sendo retratado. As cores comandam o espetáculo. São cores atormentadas, com graus diferenciados de luminosidade, sempre em sintonia com a penumbra dominante, mas com alguns fortes contrastes localizados. O todo configura um conjunto vigoroso, robusto, intenso.

Quanto à qualificação pejorativa de que a tela não passaria de uma *misturada esdrúxula*, ela é a verbalização da reação visceralmente negativa à composição do espaço pictural realizada por Delacroix, em contraposição aos ditames neoclassicistas. Basta confrontar o modelar *Juramento dos Horácios* à nossa *Barca*. Em David, temos domínio e primazia da linha, do desenho, e, ainda, uma claríssima e limpidamente didática organização do espaço. Em Delacroix, ao contrário, temos a diluição do desenho e a supremacia da cor, reforçada pela violência de alguns contrastes e, ainda, um grau de amontoamento barroquista e relativa indistinção, os quais são transmissores de confusão, de uma “ideia de desordem” (ARGAN, 1992, p. 53). Foi o que agrediu e confundiu os hábitos visuais do crítico.

As influências e decorrentes diálogos com pintores anteriores são múltiplos, sobretudo Rubens e Miguelangelo, pelo aspecto anatômico corpulento das figuras, denotando que o tratamento da musculatura dos corpos se mantém ainda vinculado ao ideal clássico. Na organização do conjunto, podem ser visualizadas algumas semelhanças com a *Jangada* de Géricault, por exemplo, o amontoamento de corpos. Só que Géricault colocou seus personagens de costas para o espectador. E, salvo duas exceções, os de Delacroix se voltam total ou parcialmente para nós. Neste sentido, Delacroix teria invertido o esquema compositivo utilizado por Géricault.

4.5 E o papel da água na tela?

Alguns poderão objetar que é pequena a área ocupada pela água na tela. Ora, novamente, tamanho não é documento. Como na *Jangada*, a presença da água é essencial. Aqui, triplamente essencial:

- a) funcionalmente, como envoltório aquático, sustentáculo da embarcação e do trio que nela está;
- b) narrativamente, como receptáculo conteudístico, espaço de confinamento, sofrimento e expiação dos danados;



c) esteticamente, no jogo pictórico de composição e tratamento dos espaços, dos elementos (ver *supra*). Cabe acrescentar que, salvo sua franja (a espuma), a água é unicolor: sem transparência, sem clareza, pelo contrário, escura, lamacenta, pantanosa.

No plano simbólico, não é água amorosa, não! É, antes, água suja, podre, ou, empregando qualificativos de Bachelard (ao abordar a obra de Edgar Poe), são “[...] águas profundas, [...] dormentes, [...] mortas” (BACHELARD, 1942, p. 47).

E contrariamente a Géricault, não há nuances, gradações, não há possibilidade de transformação, de esperança. É água da penumbra, duplamente: por estar na penumbra inerente ao império das trevas; por ser água de essência penumbrosa. É água da punição, da danação, do castigo. Não é metáfora do Inferno, é o próprio Inferno!

À GUIA DE CONCLUSÃO: A PRESENÇA AQUÁTICA NAS TRÊS OBRAS

Nossa escolha por estas três obras foi em base em lembranças não atualizadas. Escolha impressionista, que foi feliz. Sem planejá-lo, reunimos obras cujas coincidências, diferenças e divergências são significativas. Mas, qual é o estatuto e tratamento dados, pelo pintor ou poeta, à água.

1) *A barca de Dante* é, com certeza, uma belíssima obra, que sacudiu o jugo neoclássico sobre a pintura, confrontando-se com ele e desvencilhando-se dele.

Nela, a água proporciona uma representação figurativa do mitológico rio Estige, ou seja, ilustrando a presença da água em uma representação pictórica criada a partir de um episódio literário-religioso da *Divina Comédia*.

2) Em *A jangada da Medusa*, ao papel de proporcionar uma representação figurativa do mar, é sobreposta uma utilização dual da água marítima a partir de uma diferenciação nas turbulências da mesma, diferenciação que outorga uma dualidade ao mar, possibilitando uma apreensão dicotômica deste: por um lado, como um elemento perigoso, destruidor; por outro, o elemento aquático visualizado como gerador de esperança e salvador de vida. Tal dualidade torna possível, a quem quiser, erguer o mar (ou o elemento aquático) ao estatuto de símbolo da possibilidade de navegar em águas revoltas (um tempo presente ameaçador, perigoso) e conseguir alcançar águas mansas (esperança de melhoras no tempo futuro)

3) Na obra de Lamartine, o elemento aquático “lago” tem uma presença e importância avassaladoras, por, ao mesmo tempo, ser título do texto poético, por ser o espaço onde ele e ela viveram seu amor, por ter sido personificado e, assim, ser personagem do poema,



importantíssimo protagonista, pois o eu poético o invoca, o incumbe de rivalizar com o tempo, de exorcizá-lo, e o encarrega de ser o fiel depositário da lembrança da mulher amada e dos momentos felizes que ambos viveram juntos, em suma, lhe confere o papel de memorial. É verdade que o eu poético usa o vocábulo "lago" abrangendo as margens, grutas, plantas, etc., ou seja, o "lago-água" é alçado a epítome e símbolo da natureza, o que não apequena o elemento aquático, pelo contrário, o engrandece e enaltece.

O que significam o enaltecimento e personificação do lago-natureza? Uma valorização da natureza, que se torna também uma fonte principal de lirismo e inspiração, sobretudo, a expressão de uma sensibilidade e um sentimento da natureza que são novos e instituem uma relação nova com a natureza, cuja fixidade e eternidade são contrapostos à dimensão passageira, transitória do humano.

Na continuidade de Chateaubriand, Lamartine é um dos primeiros, na França, a estabelecer essa nova relação de intimidade com a natureza e a dar vazão a esse sentimento. Nem todos seguiram esse caminho (não aparece na *Jangada* de Géricault nem na *Barca* de Delacroix), mas ele foi proficuamente trilhado e trabalhado por vários românticos, entre eles, por exemplo, pelo próprio Delacroix que, posteriormente, esboçou uma caminhada neste sentido; por Victor Hugo, com seu *Os trabalhadores do mar* e com seus desenhos; e, ainda, fora da França, pelo pintor alemão Caspar David Friedrich, com seu *O monge nas margens do mar*. Em uma clara sugestão de que as forças naturais são superiores ao homem, face à imensidão do oceano (poderia ser um lago, um rio), cujos limites e mistérios o homem não consegue visualizar, Caspar D. Friedrich convida a penetrar nesse mistério. O que implica em um esforço para penetrar nosso próprio mistério. Neste sentido, a pintura dele (e boa parte da pintura romântica alemã) "constituiria uma iniciação à busca de si mesmo" (PIERRE, 1985, p. 58).

Mas isso não é assunto para este artigo!



REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. (c. 1314). *A Divina Comédia – Inferno*. Edição bilingue. 5ª edição. Trad. de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. de Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. (1942). *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENET, Robert. *Étude sur les "Méditations poétiques" de Lamartine*. Paris: Ellipses, coll. "Résonances", 2000.

COGNIAT, Raymond. (1965). "Le Romantisme". In: BUINOUD, Laurent *et al.* *Le grand livre de la peinture*, vol. II. Nouvelle édition revue et augmentée. Genève: Edito-Service S.A., 1977. p. 111-145.

CORBIN, Alain. (1988). *Le Territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Flammarion, 2010.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Trad. de Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 2005.

DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tome 3 (1855-1863), notes et éclaircissements par MM. Paul Flat et René Piot. Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1895.

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9741954k/f239.item>

Último acesso em 14 de março de 2024.

FAVRE, Yves-Alain. *La Poésie romantique en toutes lettres*. Paris: Bordas, coll. "En toutes lettres", 1993.

FRANCASTEL, Pierre. (1955). *Histoire de la peinture française*. Paris: Denoël, 1990.

GUILLEMIN, Henri. *Lamartine, l'homme et l'œuvre*. Paris: Boivin, coll. "Connaissance des lettres", 1940.

GUYARD Marius-François. "Chronologie", "Notes et variantes". In: LAMARTINE, Alphonse de. *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi, annoté et préfacé par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1963. p. XXIX-XXXVIII, 1797-1820.

MICHEL, Régis. "Le mythe de l'oeuvre". In: CHENIQUE, Bruno *et al.* *Géricault*. Exposition aux Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991. p. XI-XVI.

LAGARDE, André ; MICHARD, Laurent. *XIXe siècle: les grands auteurs français*. Paris: Bordas, 1959.



LAMARTINE, Alphonse de. (1820). "Le Lac". In: *Idem*. "Méditations poétiques". In: *Idem*. *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi, annoté et préfacé par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1963. p. 38-40.

LAMARTINE, Alphonse de. *Méditations poétiques*. Paris: Larousse, 1942.

PIERRE, José. *Introduction à la peinture*. Paris: Somogy, 1985.

RÉGAMEY, Raymond Pie. *Géricault*. Paris : F. Rieder et Cie, Éditeurs, 1926. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97633820/f11.item.r=salon%201819%20gericault>.

Último acesso em 16 de julho de 2023.

SÉRULLAZ, Arlette; DOUTRIAUX, Annick. *Delacroix: une fête pour l'œil*. Paris: Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 2005.

NUNES, Benedito. "A visão romântica". In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 51-74.

NORIEGA, Javier. "La maldición de la Medusa. El naufragio más terrible de Francia". In : ABCBlogs: *Espejo de navegantes*, abril de 2014.

Disponível em: <https://abcblogs.abc.es/espejo-de-navegantes/otros-temas/la-maldicion-de-la-medusa-el-naufragio-mas-terrible-de-la-francia.html>.

Último acesso em 24 de março de 2024.

ZANINI, Walter. "A arte romântica". In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 185-207.

Recebido: 05/06/2023

Aprovado: 10/08/2023

