

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



Victor Meirelles: quando ver é perder

Fernando C. Boppré*



 sala de número 77 do pavilhão Denon, no Museu do Louvre, é dedicada ao romantismo na pintura francesa. Dentre outras obras¹, lá se encontram *Le Radeau de la Méduse*, 1819, de Théodore Géricault [Figura 4] e *Les Femmes Suliotes*, 1827, de Ary Scheffer [Figura 5]. Ambas as telas já estavam expostas no Louvre² quando Victor Meirelles chegara à França, matriculando-se na *École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts* de Paris, em abril de 1857, na condição de “élève de M. Cogniet” [aluno do Sr. Cogniet], conforme atesta o livro de registros da instituição³.

No andar superior do Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, localiza-se a sala *Construção*⁴, cujas pinturas apresentam o período de formação do pintor. Dentre outras, encontram-se lado a lado as duas cópias realizadas pelo artista durante o referido pensionato parisiense, concebidas a partir das mesmas pinturas de Géricault e Scheffer: *O Naufrágio da Medusa*⁵ e *As Mulheres Suliotas*, respectivamente.

A coincidência espacial em relação à curadoria de ambos os museus – ou seja, as mesmas telas estão numa mesma sala, com a diferença daquelas serem “originais” e estas “cópias” – aponta para uma conjunção que pode e deve ser aprofundada. Afinal, o fato de Victor Meirelles dirigir-se ao Museu do Louvre em meados do século XIX e copiar os quadros de Géricault e Scheffer e não outros, demonstra que o artista seguia um programa de estudos voltado para uma tendência já

* Mestre em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

¹ A Sala 77 de Louvre abriga, ainda, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (11 mars 1799)*, de Antoine-Jean Gros, *Bonaparte franchissant les Alpes en 1800*, de Paul Delaroche, além de uma das obras mais famosas da pintura francesa, *Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830)*, de Eugène Delacroix.

² A tela de Géricault foi adquirida em 1824 ao passo que a de Scheffer incorporou-se ao acervo do Departamento de Pinturas do Louvre logo após o *Salon de 1827*, quando foi exposta pela primeira vez.

³ Lê-se no registro de número 9091, da *Section de Peinture et Sculpture da École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts* (atual *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*): “Victor Lima né 18 aout 1832, Ste. Catherine (Brésil) admis élève de la Section de Peinture le 9 avril 1857”.

⁴ A curadoria da sala de exposições de longa duração do Museu Victor Meirelles é assinada pelo professor e pesquisador Paulo O. R. Reis.

⁵ O Museu Victor Meirelles preferiu adotar como título “O Naufrágio da Medusa” ao invés da tradução literal do francês que seria “A Jangada da [fragata] Medusa”. Carlos Rubens em **Victor Meirelles: vida e obra**, publicado pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro, em 1945, utiliza com mais precisão este título “A Jangada de Medusa” (p. 32).

deslocada do neoclássico, mais próximo à pintura romântica. Isso não acarretava, contudo, o abandono do rigor acadêmico, muito menos os valores racionais e morais tão caros aos davidianos.

Não é o caso, todavia, de reativarmos o embate neoclássico *versus* romântico. O objetivo aqui não é demonstrar que o ambiente francês frequentado por Meirelles era fortemente romântico⁶ em detrimento à inclinação neoclássica da escola de pintura que se estabelecera no Rio de Janeiro após a chegada da colônia Lebreton em 1818. Como observou Walter Friedlander, em livro sobre os principais aspectos da história da pintura francesa entre David e Delacroix: “Esses termos tendem antes a confundir que a esclarecer a situação artística daquele período”⁷.

O intento aqui é outro. Num primeiro momento, quer-se demonstrar que o período de estudos parisienses proporcionou um repertório plástico e temático que seria fundamental para a trajetória posterior de Victor Meirelles. Em seguida, nosso propósito é avançar sobre a hipótese que a tela *A Morta* nos apresenta – ou mesmo, nos impõe [**Figura 1**]. Afinal, ela nos anuncia, de partida, que o momento em que se tornou imagem visual (uma pintura) é também aquele que assinalou a desaparecimento de um outro objeto visível (um corpo)⁸. É sobre o movimento que, segundo Freud⁹, faz com que o símbolo passe a existir tão-somente após a desaparecimento – morte ou “assassinato da coisa”¹⁰ – que gostaríamos de situar a obra de Meirelles a partir de *A Morta*.

Esta enigmática pintura é capaz de despertar inúmeras fábulas sobre sua protagonista num âmbito não-acadêmico¹¹. Em contrapartida, é considerada marginal na história da arte em relação ao conjunto da obra de Meirelles já que desde sempre aprendemos a conhecê-lo a partir de sua *Primeira Missa no Brasil*, pelas batalhas encenadas em Guararapes e Humaitá, pelos retratos do tempo do

⁶ Seria possível sublinhar, ainda, a ascendência do realismo neste mesmo momento em que Meirelles permaneceu em Paris entre 1857 e 1861. Afinal, dois anos antes de sua chegada, Courbet apresentara *L'atelier*. No mesmo ano em que se instalou na cidade, Millet pintara *Des Glaneuses* e apenas dois anos após seu retorno ao Brasil, em 1863, Manet realizaria o marco da pintura moderna, *Le Déjeuner sur l'herbe*.

⁷ FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 07.

⁸ Esta constatação provém da leitura que Georges Didi-Huberman realiza, em “O que vemos, o que nos olha”, da relação entre o carretel e a criança (o jogo do aparecimento e da perda que este objeto proporciona à criança), episódio descrito por Freud em “Além do Princípio do Prazer”. Didi-Huberman conclui: “É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual. O símbolo, certamente, o ‘substituirá’, o assassinará – segundo a idéia de que o ‘o símbolo se manifesta primeiro se manifesta primeiro como assassinato da coisa’ –, mas ele subsistirá num canto, esse carretel: num canto da alma ou num canto da casa. Subsistirá como *resto assassinado* do desejo da criança”. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 1998. p. 83.

⁹ FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Obras psicológicas de Sigmund Freud, volume 2. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006.

¹⁰ LACAN, Jacques apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 1998. p. 83.

¹¹ Dentro do próprio Museu Victor Meirelles, em virtude da visita de escolas e grupos, circulam uma enormidade de narrativas, sendo a versão mais comum aquela que dá conta de que a figura feminina protagonista da tela seria um grande amor perdido pelo artista.

Império, enfim, por telas a óleo com algum grau de dignidade em relação à história do Brasil, e não por quadros menores localizados em museus periféricos¹².

A Morta também parece não dialogar com a tradição estabelecida pelo conjunto de obras do próprio artista. A hipótese é que esta tela talvez seja o ponto de junção com outras tradições – menos conhecidas, mas não por isso menos intensas – por ele frequentadas na Europa. A partir deste pressuposto, será possível aprofundar a análise específica desta obra que bem poderia ser considerada uma tradução mais-que-apropriada para aquilo que Georges Didi-Huberman diz ser o caráter inelutável da obra de arte, “[...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí”¹³.

Paris. Século XIX. Mórbido.

Provindo de um período de três anos de estudos na Itália, Victor Meirelles cumpria aquilo que era considerado imprescindível para a formação de todo artista, o chamado *Grand Tour*: “[...] era bastante usual, a uma certa elite intelectual europeia de bom berço, realizar esse tipo de percurso, que incluía vários lugares: primeiro, a corte pomposa da França; depois, a grandiosa corte papal e as casas nobres de Roma e de Florença”¹⁴. Em verdade, ele percorrera o caminho inverso – primeiro a Itália, depois a França – adotando os ideais da elite intelectual europeia, transpostos pela elite brasileira da Academia Imperial de Belas Artes, como imprescindíveis a sua formação.

Ainda que o auge do *Grand Tour* tenha sido no século XVIII, ele continuava sendo um desejo efetivo no Brasil até o final do Segundo Império (e mesmo, por que não, até nossos dias). Ainda que a derrocada de Napoleão tenha reduzido o número de viagens em relação aos migrantes franceses, o percurso Itália-França permanecia com prestígio. Em 4 de maio de 1851, por exemplo, apenas dois anos antes de Meirelles chegar a Roma, Gustave Flaubert escrevia, em carta ao amigo Louis Bouilhet:

*La quantité des chefs-d'oeuvre est une chose aussi surprenante que leur qualité! Quels tableaux! quels tableaux! J'ai pris des notes sur quelques-uns.*¹⁵ [A quantidade de obras de arte é uma coisa tão surpreendente quanto as suas qualidades! Que quadros! Que quadros! Eu tomei notas sobre alguns deles].

¹² O Museu Victor Meirelles foi criado em 1952 na cidade natal do artista, Florianópolis, com um acervo cedido pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O responsável direto pela criação foi Rodrigo Melo Franco de Andrade durante sua extensa gestão (1937-1968) no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

¹³ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 34.

¹⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicoles-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 120.

¹⁵ FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Texte établi par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1998. p. 135.

Este lugar capaz de “*on monterait haut*” [nos fazer subir alto], como registrara Flaubert em outro trecho da carta, era, por excelência, a Itália. Tratava-se, sobretudo, conforme Lilia Moritz Schwarcz “[...] de uma viagem real e de idéias. Não se tratava de apenas olhar as obras, mas de se deixar impregnar por elas, mudando gostos e concepções sobre a arte e sobre a própria percepção da natureza”¹⁶. É possível dimensionarmos parte do grande efeito que a estada de três anos possa ter proporcionado a Meirelles que, até então, jamais saíra do Brasil e tivera sua formação como pintor calcada na observação de cópias e de gravuras realizadas a partir dos “grandes mestres” que estavam disponíveis na Academia Imperial de Belas Artes.

O segundo momento deste périplo de estudos seria concedido a Meirelles como renovação de seu pensionato italiano por mais três anos¹⁷. Desta vez, contudo, ele deveria seguir para Paris, recomendado em carta de agosto de 1855 por Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, a tomar “[...] Mr. Delaroche por mestre, que é hoje o pintor o mais philosopho e o mais esthetico que eu conheço”¹⁸.

Em outra correspondência, de abril de 1856, em que Porto Alegre remetia anexada as instruções do corpo acadêmico da instituição para a estada de Meirelles em Paris (o que incluía a feitura de diversas cópias a partir dos “grandes mestres” para serem enviadas a Academia Imperial que as utilizaria junto a nova geração de pintores, alimentando o sistema de ensino acadêmico), ele assinalava sua expectativa em relação ao impulso que a capital francesa poderia fornecer ao seu protegido: “Colocado na nova Athenas, poderá V.S. ahi estudar amplamente o desenho, pois que em Pariz se acham todos os meios possíveis para facilmente se chegar a uma grande perfeição nesta parte da arte”¹⁹.

Não obstante, “Mr. Delaroche”, artista que Porto Alegre recomendara para ser o mestre de Meirelles, não chegou a ser acionado, posto que ele viria a falecer em 1856. Paul Delaroche (1797-1856) fora aluno do ateliê de Antoine-Jean Gros (1771-1835) e seria o autor de diversas obras cuja morte é a temática central. Após uma estada na Inglaterra, Delaroche lançou mão de alguns temas da história deste país como em *Les Enfants d'Édouard*, apresentada no *Salon* de 1831. A tela retrata o suspense que antecederia ao trágico episódio do assassinato dos filhos do Rei Eduardo, sufocados

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 120.

¹⁷ O pedido de renovação foi solicitado por Manuel de Araújo Porto Alegre, como se lê em carta enviada em agosto de 1855 a Victor Meirelles: “A meu pedido lhe será prolongado o tempo na Europa por mais tres annos ainda, o que lhe fará bem” (apud PAIO, Rangel de S.. **O quadro da Batalha dos Guararapes**: seu autor e seus críticos. Rio de Janeiro, Typographia de Serafim José Alves, 1880. p. 127).

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 127.

¹⁹ *Ibidem*, *ibidem*, p. 129.

por ordem de seu tio, Ricardo III, usurpador do trono. O momento de expectativa dos herdeiros da coroa inglesa quando se encontravam aprisionados na Torre de Londres é pintado com uma fatura sombria e tenebrosa.

Sua mais célebre obra, no entanto, talvez seja *La Jeune Martyre*, de 1855 (que seria doada ao Museu do Louvre apenas quarenta anos depois). Neste quadro, o tema de Ofélia, tão caro aos românticos, ganha novo impulso quando Delaroche associa a morte da conhecida personagem feminina – amarrada e jogada nas águas do Tibre pelos romanos por ter se recusado a venerar divindades pagãs – com o falecimento precoce de sua própria esposa, Louise Vernet (filha de Horace Vernet, cujo retrato infantil pintado por Géricault encontra-se no Museu do Louvre).

Na ausência de Paul Delaroche, Meirelles tornar-se-ia *élève de M. Cogniet*. Tratava-se do artista León Cogniet (1794-1880) que, em 1843, pintou a tela *Le Tintoret Peignant sa Fille Morte* [Figura 2]. Assim como Delaroche, comovido com uma morte inesperada, Cogniet tomara para si o tema fornecido pelo desaparecimento da filha de Tintoretto, morta à flor da idade. Cogniet fora colega de estudos de Géricault e de Scheffer. Este último, por sinal, também realizou uma obra com motivos bastante semelhantes, ao pintar o Conde de Wurtemberg velando a filha sobre seu leito de morte. Cogniet, Géricault e Scheffer tiveram por mestre Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) cujo ateliê é considerado a grande matriz para a nova geração de pintores românticos franceses, afinal, lá também iria estudar, posteriormente, Eugène Delacroix (1798-1863).

Le Tintoret peignant sa fille mort, de Cogniet, pode ser uma das chaves explicativas para a compreensão, ainda que superficial, da orientação artística da qual Victor Meirelles participaria. A tela possui um evidente aspecto de montagem: o rosto de Tintoretto a observar o corpo da filha é uma citação ao *Autoportrait* do pintor italiano (observe-se a vasta barba do artista assim como às suas vestes e ao ambiente escurecido). No entanto, essa noção de montagem é mais extensiva posto que fazia parte do exercício cotidiano destes artistas que se baseava, antes de tudo, no princípio da decomposição: era preciso *decompor* para *compor*.

Vale lembrar que a educação artística neoclássica e também romântica era baseada numa exaustiva prática do desenho das partes que constituiriam o todo de um óleo sobre tela, geralmente de grandes dimensões. A partir da observação das centenas de desenhos que se encontram no Museu Nacional de Belas Artes, é possível concluir que Victor Meirelles seguiu rigorosamente este postulado. Afinal, é este o método implícito na referida carta de Manuel de Araújo Porto-Alegre: desenhar para poder parcelar o mundo.

Era preciso cindir as coisas, afastá-las umas das outras, retirá-las do contexto original, para elaborar o traço e o volume daquilo que seria representado pictoricamente. Em boa medida, era

imprescindível que as coisas em movimento (vivas) se tornassem objetos estáticos (mortos). Afinal, a operação de cindir o mundo, em última instância, leva ao congelamento das parcelas obtidas em nome de sua transformação em massas pictóricas. No caso da representação de corpos sem vida essa lógica parece atingir seu momento mais paradoxal: “A cadaver is like a person who gives the impression of being a thing - or, conversely, like a thing that gives the impression of being a person”²⁰ [Um cadáver é como uma pessoa que passa a impressão de estar sendo uma coisa – ou, inversamente, como uma coisa que dá a impressão de estar sendo uma pessoa].

Talvez seja essa a grande lição, em forma de impasse ético, de *Le Radeau de la Méduse*. Para pintar esta tela, Géricault se lançou num obsessivo trabalho de preparação das partes, chegando a alugar um ateliê com grandes dimensões para se dedicar exclusivamente a ela, podendo assim construir uma maquete da jangada. Além disso, ele passou a frequentar o Hospital Beaujon, localizado nas proximidades de seu ateliê em Paris. Lá, conforme relata Charles Clément, “Il s’était arrangé avec les internés et les infirmiers, qui lui fournissaient des cadavres et des membres coupés”²¹ [ele arranhou-se com os internados e os enfermeiros, que lhe forneciam cadáveres e membros cortados].

Study of Truncated Limbs [Figura 3] foi um dos diversos estudos de Géricault para *Le Radeau de la Méduse*. É sem dúvida uma das obras mais potentes e controversas de Géricault: com membros decepados ele acabou por construir uma mórbida natureza-morta, conforme sugere Tom Lubbock:

This image of broken body parts, borrowed from a morgue, could almost be a detail from some massacre or disaster – except that there’s no evidence of a wider catastrophe. What you have here is a still life [Essa imagem de partes cortadas de corpos, provindos de um necrotério, bem poderiam ser detalhes de algum massacre ou desastre – exceto porque não há qualquer evidência de uma catástrofe. O que você tem aqui é uma natureza-morta].

Esses pedaços de corpos, enfim, tornaram-se massas pictóricas nas mãos de Géricault que atingiu o limite do dilema estabelecido entre a relação entre as partes e o todo; e também aquela que opõe o movimento e a inércia num quadro.

²⁰ LUBBOCK, Tom. Géricault, Théodore: *Study of Truncated Limbs* (1818-19), disponível em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/gericault-thodore-study-of-truncated-limbs-181819-798013.html> Acessado em 14 jun. 2009.

²¹ CLÉMENT, Charles. **Géricault**. Paris: Léonce Laget Editeur, 1973. p. 199. (Trata-se da reimpressão do estudo biográfico e crítico cuja edição definitiva é de 1879. Na introdução, Lorenz Eitner assinala o caráter imprescindível deste livro em relação aos estudos sobre Géricault já que é “[...] fondé sur une étude minutieuse des documents originaux et sur l’attestation de témoins” [fundado sobre um estudo minucioso de documentos originais e sobre a comprovação de testemunhos].

Ary Scheffer (1795-1858), por sua vez, foi um pintor provindo da Holanda, com a carreira transcorrida inteiramente em Paris²² e que bem poderia ser considerado, junto a Géricault, o pintor mórbido por excelência. Antes e depois dele, contudo, a morte foi um tema recorrente e inócuo aos pintores. A apropriação de cenas mórbidas, por muitas vezes, foi entendida como tema privilegiado para a representação daquilo poderia ser entendido como o sentido da verdade da pintura²³ naquele período.

A leitura que Jean Arrouye propõe para a obra *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804, de Antoine-Jean Gros – um dos principais artistas neoclássicos franceses, aluno de David – é possível de ser estendida às obras de outros pintores da primeira metade do XIX:

*Dans ces oeuvres, les victimes sont des mourants et l'allégorisation semble avoir pour but de sublimer rhétoriquement un constat intolérable, celui de la mortalité de l'homme.*²⁴ [Nessas obras, as vítimas são aqueles que morrem e a alegorização parece ter por objetivo sublimar retoricamente uma constatação intolérable, aquela que dá conta da mortalidade do homem].

É possível encontrarmos em Jacques-Louis David (1748-1825) um dos precedentes para essa geração de pintores. Afinal, do conjunto de sua obra, destacam-se diversas telas de sucesso no momento em que foram apresentadas, dedicadas tanto aos mortos da Revolução (*Lepelletier de Saint-Fargeau*²⁵, 1793; *Marat assassiné*²⁶, 1793) quanto às cenas em que a morte adentrava a história de ilustres homens da Antiguidade (*The Death of Socrates*²⁷, 1787, *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*²⁸, 1789). É inegável o papel central que a figura de David e sua obra exerceram no contexto artístico e político desde antes da Revolução até mesmo após a queda de Napoleão (é bom lembrar que o romântico Géricault foi visitá-lo em seu exílio, episódio que demonstra o tamanho de sua influência no período).

²² Não por acaso, a casa onde habitava foi transformada pela *Marie de Paris* em *Musée de la Vie Romantique* [Museu da Vida Romântica].

²³ Não se trata aqui de se referir, neste primeiro momento, ao termo cunhado por Jacques Derrida em *La Vérité en Peinture*, publicado pela Champs Flammarion em Paris em 1978. Por “verdade em pintura” queremos apontar, simplesmente, aquilo que se considerava conveniente e necessário no fazer pictórico de determinado período.

²⁴ Texto extraído do *Musée Critique de la Sorbonne*, disponível em: http://mucri.univ-paris1.fr/mucri11/article.php3?id_article=110 Acesso em 24 maio 2009.

²⁵ Esta tela não existe mais, restando apenas uma cópia em gravura realizada por Pierre-Alexandre Tardieu, que se encontra no acervo da *Bibliothèque Nationale de France*.

²⁶ Obra de extrema importância para David, que se negou a vendê-la e a levou para o exílio na Bélgica. Não por acaso, a tela hoje se encontra em um museu belga, e não francês, o *Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, em Bruxelas.

²⁷ O título em inglês já indica que a obra pertence, atualmente, a um museu estadunidense, o *Metropolitan Museum New York*, adquirida no ano de 1931.

²⁸ Pertencente ao Departamento de Pinturas do *Musée du Louvre*, a obra foi encomendada pelo rei Louis XVI pouco antes da Revolução, em 1787, tendo sido exposta nos *Salons* de 1789 e 1791.

Marat assassiné é o título que se convencionou chamar *Marat à son dernier soupir* [Marat em seu último suspiro], como nos lembra Carlo Ginzburg em um parênteses de seu ensaio dedicado ao assunto: “(pois é este o título mencionado por David em uma carta)”²⁹. A célebre tela apresenta diversos elementos que aqui nos interessam: a presença única de um protagonista a assumir a morte como seu destino, o interesse do artista em escolher o *dernier soupir* [último suspiro] como síntese para a cena mortuária, o aspecto dedicatório da pintura comprovada pela inscrição “À MARAT / DAVID”, além da ausência absoluta de um cenário e da adoção de um fundo predominantemente escurecido.

O *dernier soupir* de Marat pode encontrar seu correspondente plástico e cênico na extensa tradição cristã de representação dos momentos que antecedem e sucedem a morte de Cristo. Afinal, a narrativa do Novo Testamento dá tanta ênfase à vida de Cristo quanto à sua morte. Não por acaso, a formação de Théodore Géricault seria perpassada pela realização de diversas cópias de telas que compõem esta tradição das ditas *mise au tombeau* [deposição ao túmulo de Cristo].

Entre 1810 e 1816, ano em que seguiu para a Itália, Géricault havia realizado dezenas de cópias a partir dos mestres, entre elas as diversas variações da cena da deposição de Cristo: *Mise au tombeau* (1507), de Rafael, *Deposizione dalla Croce* (1600-1604), de Caravaggio, *Le transport de Christ au tombeau* (c. 1520), de Ticiano, *Descente de croix*, de Rubens, *La déposition de croix*, de Sébastien Bourdon, *La Descente de croix*³⁰, de Jean Jouvenet, entre outras.

Um outro aspecto trágico cerca a trajetória de Géricault: como Marat, ele próprio tornar-se-ia protagonista de uma tela mórbida. Em 1824, com apenas 32 anos, ele faleceria após dois longos anos de agonia em virtude da queda de um cavalo da qual nunca se recuperou. Scheffer foi um dentre muitos artistas do período que acorreram ao seu leito de morte. *La Mort de Géricault* pretendeu ser o registro dos últimos dias do artista³¹ e foi exposto no *Salon* de 1824 por Scheffer.

Em *La Mort de Géricault*, o artista comparece moribundo, em seu *dernier soupir*. Não obstante, entre os suspiros de Marat e Géricault há uma clivagem: naquele a morte é pública e símbolo de um período revolucionário, matéria de culto nacional em vida e mesmo *post mortem*; neste, o protagonista é um homem qualquer, Theodore Géricault, o mesmo que outrora empunhava pincéis como Scheffer, encontrando-se em seu quarto, cercado pelos amigos íntimos.

²⁹ GINZBURG, Carlo. David, Marat. Arte, política, religião. **Serrote**. São Paulo, n. 1, mar. 2009, p. 195.

³⁰ A obra de Raphael pertence a Galeria Borguèse, de Roma; as de Bourdon, Jouvenet e Ticiano compõem o acervo do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre; a de Caravaggio pertence à Pinacoteca do Vaticano; a de Rubens ao Museu de Belas Artes de Lille, na França.

³¹ Scheffer teria visitado Géricault no dia 18 de janeiro, oito dias antes da morte de Géricault.

A curta, porém intensa trajetória de Géricault deixaria obras que também destacaram a morte como tema central, entre elas *Scène de déluge* (c. 1818-1820) e, sobretudo, a já citada *Le Radeau de la Méduse*. Esta última, exposta no *Salon* de 1819³², remetia diretamente a um episódio contemporâneo, apresentando-se como uma espécie de reportagem pictórica confeccionada a partir de relatos dos sobreviventes do trágico acidente ocorrido em 7 de julho de 1816. A fragata *La Méduse*, da Marinha Real Francesa, levava tripulantes para colonizar o Senegal, mas após uma série de imprudências do comandante Chaumareys³³, naufragou perto da costa da Mauritânia, restando apenas uma jangada construída com os restos da embarcação, que ficou por quinze dias à deriva no Oceano Atlântico até ser resgatada pelo navio *L'Argus*.

Segundo o relato dos sobreviventes, durante os dias em que a jangada esteve à deriva, os naufragos praticaram o canibalismo e sobreviveram em condições extremas. É justamente desse extremo – em seu caráter último e derradeiro – que Géricault busca dar conta nesta pintura. Ele próprio escreveria sobre o episódio: “[...] ni la poésie ni la peinture ne pourraient rendre avec assez d’horreur les angoisses subies par les gens du radeau”³⁴ [nem a poesia, nem a pintura poderão dar conta do tamanho horror e angústia suportados pelas pessoas da jangada].

Ele reconhecia, portanto, o limite da linguagem em relação ao absoluto extremo da experiência que é a morte (ou a proximidade dela) e se quedava impotente ante ao esvaziamento que ela ocasionava que, segundo Didi-Huberman, “[...] diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim”³⁵. O artista ainda foi o autor de outras obras onde esse esvaziamento parece ser o motor principal da composição. Nos retratos dos loucos, absolutamente originais no momento em que foram realizados, surgem rostos onde os olhos, narinas e bocas são capazes de produzir tal oscilação que se aproximam ao esvaziamento provindo da morte.

Le Radeau de la Méduse continua sendo, sem dúvida alguma, o sintoma maior dessa atitude de Géricault. Nela, a morte aparece, de uma parte, assinalando uma ausência (das centenas de corpos dos naufragos que não mais estão lá, tragados pelo oceano) e, de outra parte, pelo surgimento último de cadáveres que parecem querer transbordar da parte inferior do quadro enquanto que os homens dispostos acima apegam-se à promessa de vida que a visão de *L'Argus* lhes apresenta.

³² Por quase um ano, entre novembro de 1818 a agosto de 1819, Géricault dedicou-se a aquelas obras de maior impacto da história da arte francesa.

³³ O fato que revoltou a opinião pública do período foi que parte dos naufragos, sobretudo aqueles ligados aos oficiais, escaparam ilesos ocupando todos os barcos de emergência, deixando mais de uma centena de marinheiros e soldados aglomerados na jangada.

³⁴ GÉRICAULT apud SCHNEIDER, M. **Un Rêve de Pierre**. Le Radeau de la Méduse. Paris. Gallimard, 1991, p. 16.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 37.

Há um elemento estranho, todavia, ao conjunto do quadro. Uma personagem distoante. Trata-se da figura masculina bastante desperta mas que se nega a participar da agitação daqueles que acenam para o *L'Argus*. O homem de barbas, coberto por um tecido vermelho, parece sustentar uma presença distante, reflexiva, direcionada ao absurdo da visão daqueles corpos que jazem a seus pés. Ele está ali paralisado, como nós, tendo diante de si tanto a vida quanto a morte. Se retornarmos a *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, de Gros, veremos que uma figura semelhante está posicionada na porção esquerda da tela, com as duas mãos a apoiar o rosto, parecendo encenar o mesmo papel reflexivo.

Victor Meirelles, tendo contemplado e copiado³⁶ tanto a tela de Géricault quanto a de Gros³⁷, certamente refletira exaustivamente sobre a composição e as figuras que ambas encerravam bem como sobre a profundidade do tema, a saber, a representação da ausência que é a morte. Um outro trabalho, ainda no contexto das cópias que Meirelles realizara em Paris, certamente afetara o artista. Trata-se de uma das principais obras de Ary Scheffer, intitulada *Les Femmes Suliotes*, cuja cópia realizada por Meirelles se encontra no Museu Victor Meirelles, conforme já dito. A tela relatava a agonia dos suliotas³⁸ que em 1803 foram aniquilados pelas tropas de um paxá a serviço de um sultão da Turquia. As mulheres, tendo ciência das atrocidades que as esperavam caso fossem capturadas, praticaram parricídios em série, seguidos do suicídio coletivo ao se atirarem de um precipício. É uma das telas mais trágicas da história da arte.

É possível reunir facilmente mais de uma dezena de títulos em que Scheffer dedicou-se à cenas de morte. No *Salon* de 1824, ele se destacara pela primeira vez no cenário artístico parisiense com as telas *La Mort de Gaston de Foix a la Bataille de Ravenne, 11 Avril 1512* (hoje pertencente ao *Musée du Chateau de Versailles*) e, sobretudo, com a já citada *La Mort de Géricault*. Além disso, vale sublinhar outros títulos como *Le mort de Saint Louis* [A Morte de São Luis], *Eurydice mourant dans les bras d'Orphée* [Euridice morrendo nos braços de Orfeu], *La Fayette sur son lit de*

³⁶ No livro de Rangel de Sampaio, **O quadro da Batalha dos Guararapes**: seu autor e seus críticos, publicado em 1880, no Rio de Janeiro, pela Typographia de Serafim José Alves, e que durante décadas foi uma das poucas referências sobre o pintor, encontra-se às páginas 129 e 130, a transcrição de um documento de 1856, enviado pela Academia Imperial a Victor Meirelles. Tratava-se de um conjunto de “Instruções dadas pelo Corpo Academico ao Sr. Victor Meirelles de Lima, pensionista da Academia Imperial de Bellas Artes, em Paris”. Na terceira instrução, lê-se que ele deveria copiar “[...] figuras inteiras dos quadros do Barão Gros, seja da *Peste de Jaffa*, ou da *Batalha de Aboukir*”. No mesmo documento, encontram-se outras “obrigações” para os estudos de Meirelles em Paris, entre elas, copiar obras de Salvatore Rosa, Paganese, Jacques-Louis David. Algumas dessas cópias, no entanto, não foram identificadas até o momento ao passo que outras, como as já citadas de Géricault e Scheffer, não estão presentes no documento da Academia. Uma hipótese é que as cópias tenham sido substituídas por Meirelles, indicando que o pintor estava fortemente inclinado para o ambiente romântico francês.

³⁷ A cópia realizada por Victor Meirelles da tela de Gros se encontra no acervo da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (UFRJ).

³⁸ Povo montanhês grego.

mort (20 mai 1834) [La Fayette sobre seu leito de morte], *Armand Carrel* (1800-1836) e *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort* [Cornélia Scheffer-Lamme sobre seu leito de morte] [Figura 6].

Estas três últimas obras podem servir com precisão para demonstrar a mudança que a pintura de Scheffer estabeleceu em relação a de David. Se, com o mestre neoclássico, a personagem falecida prestava-se à representação de alguma narrativa nacional ou revolucionária, para Scheffer, a morte instalava-se no âmbito privado. Os quadros onde pintara as mortes de La Fayette e Armand Carrel têm por cenário não uma batalha ou então o inusitado espaço de uma banheira (como David decidiu encenar seu *Marat assassiné*). Desta vez, ainda que ambos sejam figuras públicas nacionais, o artista os coloca *sur son lit de mort* [sobre seu leito de morte], na intimidade de seus quartos.

Essa intimidade é extrema quando Ary Scheffer decide pintar a morte de sua própria mãe, Cornélia Scheffer-Lamme, em 4 de julho de 1839. Aqui, vislumbra-se apenas o rosto desfalecido de uma senhora, numa espécie de *close-up* sobre ele. A figura materna está envolvida por camadas de tecido branco tanto da roupa de cama quanto da mortalha (solução semelhante àquela dispensada para La Fayette). Apenas uma pequena porção da tela, localizada no canto direito superior, sugere algo externo que, no entanto, é apenas um *panneau* que não agrega qualquer elemento narrativo à inexorável cena de morte.

Vale destacar ainda o aspecto diminuto e delicado da própria tela. Em *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort*, que mede 59,8cm de altura por 43,5cm de comprimento, o artista abdicou das grandes dimensões que lançara mão em outras oportunidades, como em *Les Femmes Suliotes*, 261 X 369cm, abandonando assim a tradição das grandes pinturas tal qual a obra máxima de seu mestre Guérin, *Le Retour de Marcus Sextus*, 217 X 243cm. Ao pintar a mãe morta, Scheffer parece ter acionado uma outra memória, muito mais ligada àquela que Paul Delaroche utilizara para retratar sua Ofélia amada, em *Le Jeune Martyre*, que possui dimensões medianas, 170 X 148cm (talvez o mínimo que um artista com formação neoclássica, aluno do grandioso Gros, como Delaroche, conseguiria chegar).

Esta tela de Delaroche, contudo, nos fornece um outro detalhe que aponta para um caráter mais íntimo à pintura, a saber, o formato abaulado da porção superior do quadro que se repete em *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort* e também em *A Morta*, de Victor Meirelles (que, no pequeno quadro de 50,5 por 61,2cm, estenderia o abaulamento para toda a tela, criando um recorte todo ele ovalado).

Esta pintura de Meirelles parece dialogar, portanto, intensamente com as de Scheffer, tanto pela disposição em primeiro plano do rosto da figura feminina, quanto pela simplicidade dispensada aos demais elementos e também pela construção abaulada de seus limites. Assim como nos trabalhos

de Scheffer e Delaroche, trata-se do retrato de uma mulher morta no interior de um quadro cuja moldura apresenta o formato ovalado.

É, portanto, uma pintura completamente divergente de uma certa tradição da pintura haja vista que não apresenta a morte tendo como pano de fundo nenhum grande episódio da história clássica (como na supracitada obra de David, *The Death of Socrates*) ou contemporânea (como em outras telas de Géricault, Scheffer e Delacroix). Se almejarmos abordá-la no interior do gênero de retratos, o tom destoante se aprofundará uma vez que tanto a retratística brasileira quanto a européia, ordinariamente, representavam homens vivos, enquadrados verticalmente de modo que a moldura obedecesse ao clássico formato retangular.

E se, ainda, quiséssemos redirecionar o diálogo para o interior da própria produção de Meirelles, a clivagem acentuar-se-ia ainda mais. *A Morta* não possui título³⁹, data ou qualquer outra referência narrativa acerca da figura feminina que a protagoniza, o que reforça o seu estranho caráter. É apenas possível ler a assinatura, um tanto dissimulada no mesmo tom obscuro do quadro: Victor Meirelles.

De algum modo, esta tela surge como uma espécie de objeto de estudo que – de alguma forma, ainda que involuntariamente, como queria Walter Benjamin – provoca o abalo do corpus de conhecimento produzido até então sobre o assunto ao qual se relaciona. *A Morta*, situada de maneira secundária na produção pictórica do artista não reforça nenhuma tese muito menos a leitura usual que se faz da posição de Victor Meirelles na história da arte. O que ela faz é abarcar os sintomas profundos e fundamentais capazes de despertar uma leitura diferenciada da obra de um dos mais importantes artistas brasileiros.

Para finalizar, uma breve digressão. O caso damischiano parece exemplar para a demonstração desse ímpeto que *A Morta* é capaz de provocar no pesquisador que, porventura, dedique-se a ela. Em sua pesquisa empreendida em torno do Renascimento – tema absolutamente clássico na história da arte, pelo menos desde Vasari, passando por Jacob Burckhardt, Henrich Wölfflin, Aby Warburg, entre tantos outros – Hubert Damisch foi encontrar não nos elementos usuais das pinturas do período (as figuras bíblicas, a arquitetura perspectivada, etc.), mas sim nas nuvens⁴⁰, um sentido descompassado ao que até então era dito e escrito sobre as artes plásticas deste período.

³⁹ O título *A Morta* não se encontra escrito nem na frente nem no verso da obra, ou seja, muito provavelmente deve se tratar de uma atribuição *a posteriori*, provavelmente realizada pelos técnicos do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, instituição a qual pertencia a obra até a criação da Casa Vitor Meireles (atual Museu Victor Meirelles), em Florianópolis, no ano de 1952.

⁴⁰ DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**: por une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.

Para tanto, Damisch teve que lançar mão de um termo externo à história da arte – o “sintoma” freudiano – para, com isso “[...] definir a capacidade da nuvem em subverter semiologicamente a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens”. Ora, é possível encontrarmos uma espécie de sintoma em *A Morta* se a considerarmos como uma obra que escapa àquilo que conscientemente sabemos dizer sobre Victor Meirelles. Esta tela parece fornecer uma referência para se pensar a pintura de Meirelles para além da tradicional assinatura capaz de fornecer marcas de autoria tão estáveis.

A que memória cultural da representação da morte remete o quadro *A Morta* de Victor Meirelles? Não é, certamente, a de Pedro Américo em *Tiradentes Esquartejado*, 1893, muito a menos a de *Moema*⁴¹, 1866, do próprio Meirelles, onde a morte também é o assunto central. É sobre estas evidências outras, ou antes, sintomas, que nos dedicamos até aqui.

⁴¹ *Tiradentes Esquartejado* pertence ao Museu Mariano Procópio, de Minas Gerais, e *Moema* compõe o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.



Figura 1 - VICTOR MEIRELLES: *A Morta*, sem data.
Óleo sobre tela, 50,5 X 61,2 cm.
Florianópolis, Museu Victor Meirelles.
Foto: Eduardo Marques, 2002.



Figura 2 - LEÓN COGNIET: *Le Tintoret Peignant sa Fille Morte*, c. 1843.
Óleo sobre tela, 158 X 178 cm.
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.
Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>



Figura 3 - THÉODORE GÉRICAULT: *Study of Truncated Limbs*, c. 1818-19.
Óleo sobre tela.

Montpellier, Musée Fabre

Fonte: www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm



Figura 4 - THÉODORE GÉRICAULT: *Le Radeau de la Méduse*, 1819.
Óleo sobre tela, 491 X 716 cm.

Paris, Musée du Louvre.

Fonte: www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp



Figura 5 - ARY SCHEFFER: *Les Femmes Suliotes*, 1827.
Óleo sobre tela, 261 X 369 cm.
Paris, Musée du Louvre.
Fonte: www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp



Figura 6 - ARY SCHEFFER: *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort*, 1839.
Óleo sobre tela, 59,8 X 43,5 cm.
Holanda, Musée de Dordrecht.