DA SERIEDADE MASCULINA E DA MULHER COMO BAGATELA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A SOCIEDADE PATRIARCAL OITOCENTISTA A PARTIR DE DELACROIX

ON MALE SERIOUSNESS AND THE WOMAN AS A TRIFLE: CONSIDERATIONS ON NINETEENTH-CENTURY PATRIARCHAL SOCIETY THROUGH DELACROIX'S PAINTING

DE LA SERIEDAD MASCULINA Y DE LA MUJER COMO BAGATELA: CONSIDERACIONES SOBRE LA SOCIEDAD PATRIARCAL OCHOCENTISTA A PARTIR DE LA DELACROIX

Henrique Marques Samyn[1]

Resumo: O artigo visa tratar das estruturas patriarcais oitocentistas por intermédio de uma análise de pinturas do artista romântico francês Eugène Delacroix (1798-1863), enfocando concepções de masculinidade e feminilidade que delas emergem quando analisadas a partir de uma perspectiva feminista. Propõe-se uma interpretação das pinturas de Delacroix em relação com os valores sexistas subjacentes à sociedade europeia do século XIX, de modo que a representação de homens e mulheres possa fornecer subsídios para a compreensão de como a ordem social era percebida do ponto de vista privilegiado de um homem branco. O argumento é endossado por excertos de escritos de Delacroix e passagens do seu diário. A análise aqui apresentada aborda três pinturas: O massacre de Quios [Scène des massacres de Scio], de 1824; A morte de Sardanápalo [La Mort de Sardanapale], de 1827; e a Odalisca [Odalisque] de 1857.

Palavras-chave: Delacroix, masculinidade, feminilidade, patriarcado, romantismo.

Abstract: The paper aims to provide an overview of nineteenth-century patriarchal structures through an analysis of the paintings of the French romantic artist Eugène Delacroix (1798-1863), with a focus on the conceptions of masculinity and femininity that emerge from an interpretation guided by a feminist perspective. The main argument is that Delacroix's paintings cannot be entirely understood apart from the sexist values that underpinned the nineteenth-century European society, so that the representation of men and women can provide a valuable account about how the social order was conceived by a white male, privileged point of view. The paper's argument is endorsed by excerpts of Eugène Delacroix's essays and from his journal. The analysis covers three

[1] Professor Adjunto de Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).Endereço de e-mail: arquessamyn@gmail.com

paintings: The Massacre at Chios [Scène des massacres de Scio], dated 1824; Death of Sardanapalus [La Mort de Sardanapale], dated 1827; and Odalisque [Odalisque], dated 1857.

Keywords: Delacroix, masculinity, femininity, patriarchy, romanticism.

Resumen: El artículo visa tratar de las estructuras patriarcales ochocentistas por intermedio de un análisis de pinturas del artista romántico francés Eugène Delacroix (1798-1863), enfocando concepciones de masculinidad y femineidad que de ellas emergen cuando analizadas a partir de una perspectiva feminista. Es propuesto una interpretación de las pinturas de Delacroix en relación con los valores sexistas subyacentes a la sociedad europea del siglo XIX, de modo que la representación de hombres y mujeres pueda fornecer subsidios para la compresión de cómo el orden social era percibido del punto de vista privilegiado de un hombre blanco. El argumento es endosado por fragmentos de escritos de Delacroix y pasajes de su diario. El análisis acá presentado aborda tres pinturas: El masacre de Quios [Scène des massacres de Scio], de 1824; La muerte de Sardanápalo [La Mort de Sardanapale], de 1827; y la Odalisca [Odalisque] de 1857.

Palabras-clave: Delacroix, masculinidad, femineidad, patriarcado, romanticismo.

I. Olhar masculino, natureza feminina: a Odalisca de 1857

No início da década de 1830, Eugène Delacroix (1798-1863) partiu para a África em viagem, acompanhando o conde Charles-Edgar de Mornay, embaixador francês enviado para a Argélia. A presença de Delacroix na comitiva fora sugerida por Anne-Françoise-Hippolyte Boutet, a Mademoiselle Mars, famosa atriz e amante do conde de Mornay, para quem o pintor seria uma presença capaz de diminuir o tédio da viagem; já para Delacroix, a viagem constituía uma oportunidade para, finalmente, conhecer as paisagens que retratava em telas de um faustoso exotismo. Com efeito, percorrer as terras da Argélia – e também do Marrocos – ensejaria notáveis mudanças em sua pintura, motivando um novo e revolucionário tratamento da luz e da cor.

A importante rede de contatos a que o pintor tinha acesso viria a facultar-lhe uma experiência particularmente valiosa, concretizando um desejo pessoal seu: a visita a um harém. Ali, um Delacroix em êxtase teria a singular chance de contemplar o que reconheceria como o "eterno feminino" – um reconhecimento que, como é inevitável, emergia da projeção de um olhar culturalmente condicionado. As exclamações do pintor diante das mulheres argelinas reunidas no aposento, registradas por Charles Cournault, são suficientes para ilustrar em que medida Delacroix se embevecia ao deparar-se precisamente com aquilo que seus olhos desejavam encontrar: mulheres "como as dos tempos de Homero", cuidando das crianças no gineceu, fiando a lã, bordando tecidos maravilhosos (ESCHOLIER, 1963, p. 82).

Se a essa expressão da sensibilidade oitocentista eurocêntrica e masculina pouco diferiam as mulheres argelinas daquelas que idealmente habitaram a Grécia homérica, é fundamental perceber que a identificação se estabelecia por obra de um olhar que concebia umas e outras a partir de sua própria experiência numa sociedade estruturada conforme parâmetros patriarcais[2]. Em outras palavras: o olhar de Delacroix é o olhar do homem branco francês do século XIX que projeta na "exótica" paisagem africana e no idealizado cenário helênico suas próprias convicções acerca da condição feminina – algo que se torna bastante claro quando examinamos as representações de mulheres em suas criações pictóricas.

Este artigo visa propor uma leitura para o modo como aspectos da masculinidade e da feminilidade oitocentistas[3] surgem nas obras de Delacroix, concentrando-se particularmente em duas telas, ambas anteriores à viagem para a África: O massacre de Quios [Scène des massacres de Scio], de 1824; e A morte de Sardanápalo [La Mort de Sardanapale], finalizada em 1827. Essa última tela oferece uma boa oportunidade para analisarmos como Delacroix opta por uma valorização de atributos masculinos que pressupõe uma aniquilação da feminilidade, aqui concretizada pelo modo como nela surgem as concubinas de Sardanápalo, uma das quais é representada no momento imediatamente anterior ao sacrifício; não obstante, será relevante considerar já o tratamento dispensado pelo pintor ao tema, observando as significativas diferenças que apresenta com relação à matriz byroniana. Já em O massacre de Quios, será crucial observar como Delacroix inscreve na superfície pictórica elementos do imaginário contemporâneo, mesmo derivados de vivências biográficas com sua amante, desse modo atualizando um ideário erótico de cariz sexista. Nas telas que analisaremos, por conseguinte, encontraremos figuras humanas cujos corpos generificados, imediatamente legíveis como masculinos ou femininos, expõem uma estrutura binária que encerra relações assimétricas de poder.

[2] Empregamos aqui o conceito de patriarcado no sentido amplo que lhe foi atribuído pela teoria feminista, enquanto sistema institucionalizado de dominação masculina; para uma discussão aprofundada sobre o conceito, cf. (entre outros) WALBY, 1990. Vale ressaltar que o referido conceito, embora ainda amplamente utilizado, pode ser incorretamente interpretado enquanto uma abordagem essencialista e a-histórica; por conta disso, importa observar que aqui o empregamos principalmente por seu valor heurístico, não obstante pressupondo tanto sua historicidade e variabilidade quanto a possibilidade de integração entre os níveis macropolítico e micropolítico. Uma entre as muitas alternativas terminológicas ao conceito de patriarcado é o conceito de "regime de gênero", utilizado por Walby em obra mais recente (2011), ainda que a própria autora apresente os termos como sinônimos. Sobre a inseparabilidade entre a macropolítica e a micropolítica, cf. GROSSBERG, 2010, cap. 5.

[3] A expressão "masculinidade oitocentista" é aqui utilizada como referência a um conjunto de atributos e valores associados ao homem branco europeu do século XIX, de modo a viabilizar a análise crítica das obras de Delacroix, sem excluir as outras configurações possíveis para a masculinidade no período supracitado.

À guisa de introdução, podemos tangenciar algumas dessas questões a partir de uma das obras posteriores à passagem pela África: a Odalisca [Odalisque], de 1857. Essa pequena pintura a óleo sobre madeira é comumente evocada a fim de ilustrar a utilidade para a criação pictórica que Delacroix soube entrever nos processos de reprodução fotográfica que então vinham sendo explorados. Em muitos pintores, os daguerreótipos e talbótipos despertavam reações hostis, que podiam oscilar entre o ostensivo desprezo pela produção de imagens meramente "documentais" até um temor mais ou menos explícito de que a pintura pudesse ser de algum modo "superada" pela reprodução fotográfica; Delacroix estava entre os que, conquanto sem deixar de designar usos específicos para a fotografia – essencialmente um instrumento de estudo para o pintor –, acolheram com entusiasmo as novas tecnologias, a ponto de ser um dos sócios-fundadores da Sociedade Heliográfica de Paris.

Todavia, o passo mais significativo para o aproveitamento de recursos fotográficos na obra de Delacroix ocorreria a partir de sua associação com Jean Louis Marie Eugène Durieu. Funcionário estatal cuja experiência administrativa foi fundamental para o desenvolvimento da Sociedade Francesa de Fotografia – entidade fundada em 1854 e ainda existente, por ele presidida entre 1855 e 1858 –, Durieu era um amador que se dedicava, principalmente, à fotografia de nus. Em junho de 1854, Delacroix foi ao seu estúdio, na rue des Beaux-Arts, para sessões inteiramente dedicadas a esse tema; disso resultou um álbum com mais de três dezenas de imagens que o pintor utilizaria como modelos. Uma dessas imagens, em que vemos posando uma modelo seminua, serviu como base para a Odalisca finalizada em 1857, algo evidenciado por um simples cotejo entre as imagens: basta perceber a semelhança entre as posturas corporais da modelo, na fotografia de Durieu, e da odalisca, na tela de Delacroix.



DURIEU, Prancha XXIX do "Album Durieu" (c. 1854)



DELACROIX, Odalisca (1857)

Para além do que isso pode significar para uma apreciação histórica da arte e estudos correlatos – constituindo, como já mencionamos, um dos pioneiros registros do uso que um pintor logrou fazer de uma imagem fotográfica –, há aí uma instigante questão em nível simbólico. Podemos, afinal, perceber o deslocamento do corpo feminino efetuado por Delacroix não como um mero processo técnico de criação artística mediante a transposição plástica e a elaboração pictórica, mas como a projeção de um modelo exótico e idealizado sobre a modelo "vulgar", viabilizado pela imaginação masculina. Trata-se de um dispositivo de produção análogo àquele referido por Edward Said (2003, p. 40), por intermédio do qual estruturas dominantes europeias foram capazes de representar o Oriente de modo a efetivamente criá-lo e torná-lo inteligível.

A imagem de Durieu muito se assemelha a algumas das primeiras fotografias eróticas produzidas no século XIX; nesse sentido, pode ser lida como a materialização plástica do corpo feminino enquanto atendendo às demandas de um desejo masculino tipificado – que, por sua vez, remete a uma subjetividade historicamente condicionada. Num cenário convencionalmente armado em estúdio, sobre tecidos e almofadas com estampas que visam a sugerir algum exotismo, a anônima modelo assume uma pose não menos convencional, reclinando o corpo num gesto que parece mesclar a lassidão e a lascívia – a mesma pose que encontramos nas imagens eróticas de fotógrafos como Bruno Braquehais e Phillipe Derussy. Mais atípica, embora não de todo incomum, é a pudica disposição das pernas, no que talvez tenha ocorrido uma intervenção de Delacroix; de fato, a pintura é ainda mais decorosa: se na imagem fotográfica apenas um pequeno tecido recobre parte de uma das coxas da modelo, na obra de Delacroix a odalisca surge trajando peças de roupa que recobrem suas pernas até abaixo dos joelhos e parte dos braços, embora deixando os seios expostos. De resto, o que temos é o corpo feminino figurado na mesma posição, como que deslocado para o novo espaço pictoricamente construído: agora com semblante mais vívido e longos cabelos negros – traço das mulheres argelinas sempre ressaltado nas descrições assinadas por homens europeus –, a mulher surge num magnífico cenário composto por peles e tecidos coloridos.

Percebemos assim como o olhar de Delacroix, esse homem europeu que julgara haver encontrado no harém da Argélia a "natureza feminina" em sua manifestação mais perfeita, toma como base para figurá-la pictoricamente o corpo de uma mulher francesa, sendo necessário apenas vesti-la com a indumentária adequada e inscrevê-la no exótico cenário. Uma vez despojadas de autonomia ou individualidade, uma vez reduzidas objetivamente apenas àquilo que importa ao desejo patriarcalmente configurado, é como se entre aquela que posou no estúdio parisiense e as mulheres presentes no harém argelino houvesse apenas a diferença imposta por uma contingência geográfica.

Pode-se, portanto, indagar: se a odalisca pode ser compreendida como produto da idealização da mulher a partir de um imaginário patriarcal, o gesto de figurá-la a partir da modelo francesa não pode ser lido como a efetivação, num nível simbólico, do gesto mesmo de adequar um corpo feminino genérico aos parâmetros assim idealizados? Não se trata, por outro lado, de um ato de afirmação da masculinidade que envolve, simultaneamente, um discurso sobre a condição da mulher e seu lugar perante o homem – enquanto puro objeto de desejo, desprovido de autonomia, reduzido ao anonimato da modelo francesa ou à passividade da odalisca? Não seria viável, enfim, analisar o modo de figuração da(s) mulher(es) por Delacroix visando a compreender tanto o modo como ele, homem inscrito na sociedade patriarcal oitocentista, entendia a condição feminina quanto o modo como uma determinada concepção de masculinidade pode ser entrevista em suas telas?

II. A morte de Sardanápalo – ou: a aniquilação do feminino



DELACROIX, A morte de Sardanápalo (1827)

Assente é a opinião de que A morte de Sardanápalo [La Mort de Sardanapale] está entre as mais importantes e impressionantes telas pintadas por Delacroix. Finalizada em 1827, a obra constituía uma aposta direta e decisiva contra a estética acadêmica e os princípios neoclássicos. Como afirma Walter Friedlaender, se Ingres ao debruçar-se sobre o tema teria buscado "a cor local da cena", a ousadia de Delacroix levou-o a representar "um pandemônio de paixões", em que surgia "uma turbinante mistura de formas humanas e animais, a brilhante carne de mulheres, negros, cavalos adornados, tecidos coloridos, nuvens de fumaça"; sobre esse "turbilhão", vemos o

"assírio de barba negra com a mais encantadora de suas mulheres a seus pés" (Friedlaender, 2001, p. 171). Quando foi exposta no Salão, em janeiro de 1828, a tela atraiu uma imensa – conquanto previsível – hostilidade dos críticos; também sobre os amigos do artista e as autoridades estatais, no entanto, a obra não deixou de causar imenso impacto.

"Nenhuma pintura mais obviamente romântica do que A morte de Sardanápalo jamais foi pintada", observou Hugh Honour (1979, p. 53; trad. nossa), e assim se compreende porque a tela causou tamanho escândalo, consagrando imediatamente seu autor como o grande rival de Ingres. O audacioso tratamento do espaço, enfatizando o ambiente caótico no qual a excessiva concentração de elementos gera uma sensação claustrofóbica e desesperante; o arranjo de múltiplos eventos por todo o espaço pictórico, desestabilizando o olhar que procura dar conta da imensa tela; a intensidade das cores, especialmente a ênfase nos tons avermelhados que remetem ao sangue e ao fogo, confundindo as formas e os limites – tudo isso contribuía para que a obra fosse recebida com um assombro que por vezes, parecia tangenciar o horror. Ameaçado de boicote pelo governo, asperamente censurado pelo público – houve quem manifestasse o desejo de cortar-lhe as mãos, para que não mais pintasse –, Delacroix insistiria em considerá-la uma de suas melhores criações (JOHNSON, 1991, p. 16).

Na origem da tela está a tragédia composta poucos anos antes por Lord Byron, intitulada precisamente Sardanapalus (1821), logo traduzida para a língua francesa. Se para compor essa peça Byron não dispusera de fontes históricas como aquelas que compulsara ao elaborar outras obras, amparando-se no trabalho de Diodoro Sículo, ali, não obstante, encontrou a delineação essencial de uma figura cujos traços faltantes não hesitou em fabular. O historiador grego apresenta Sardanápalo como um rei entregue à lascívia, cuja vida foi consumida pelo ócio, vivendo de modo "feminino" – pelo apetite por luxo – em meio a um harém de mulheres que tinham por destino satisfazer-lhe os prazeres. Similarmente, o Sardanápalo que nasce do estro byroniano é um soberano cujos poder e magnificência são conspurcados pela luxúria e pela afetação; um personagem cuja comicidade foi reconhecida pelo próprio autor, ressaltada pela ostensiva teatralidade e pelos trejeitos "afeminados" (RICHARDSON, 2004, p. 142-143).

Todavia, essa condição de homem sexualmente ambíguo pode ser compreendida como algo derivado justamente da hesitação de Sardanápalo no que tange às tentativas de afirmação de sua própria masculinidade; sintomaticamente, alguns dos momentos em que isso parece mais próximo de acontecer decorrem justamente da mediação de uma mulher, sua favorita Mirra, num processo sempre frustrado. A total inadequação de Sardanápalo ao papel que lhe cabe na ordem sexista é o que determina, afinal, sua ruína, num espetacular gesto auto-imolatório em que a ambivalência é preservada – já que, como observa Alan Richardson (2004, p. 144), pode-se concebê-lo como a representação do papel da "viúva indiana" que Mirra refere numa

pergunta retórica, pouco antes de lançar-se à pira ao seu lado. A ambiguidade perceptível no soberano representado por Byron não surge, contudo, na obra do pintor francês; com efeito, a própria concepção da figura de Sardanápalo assume um aspecto bastante diverso. Se o líder assírio na expressão byroniana espelhava, em sua interioridade, a própria contradição do reino que representava – e que determinara sua ruína –, em Delacroix a leitura do lascivo soberano de um reino permeado pelo vício se adequa perfeitamente à estrutura sexista; essa constitui, como veremos, um elemento que subjaz à ideação da obra.

De fato, não há naquele Sardanápalo figurado no canto superior esquerdo da tela de Delacroix traços de uma ambivalência sexual que suscite aproximações com o personagem byroniano; aqui, a afetação da postura e o abuso de ornamentos constituem uma manifestação do gosto pelo excesso e pela luxúria, não qualquer incorporação de elementos femininos – que são, na verdade, peremptoriamente recusados pelo soberano. Se a cena representada por Delacroix é um espetáculo da aniquilação, no que tange a Sardanápalo e a seus servos homens essa pode ser apenas suposta como evento futuro; aquilo que é figurado no momento presente é uma aniquilação das mulheres, a que assiste o rei assírio com um impassível semblante. O contraste entre a figuração dos gêneros pode constituir uma valiosa clave para a leitura do que é apresentado na tela.

Há uma clivagem nítida no que tange à disposição das figuras humanas. O gosto de Delacroix por corpos femininos espasmodicamente contorcidos é elevado ao extremo: sobejam mulheres com dorsos recurvados, em sinuosas posturas que mesclam a dor e o desespero a um erotismo lascivo, exibindo os semblantes esmorecidos. Inteiramente diversa é a expressão visível nos corpos masculinos representados, em que os membros retesados se coadunam com a ostentação da força e a face impávida. A dimensão sexista sobressai quando concentramos a leitura no eixo diagonal que vai de Sardanápalo à cena de execução figurada próxima ao canto inferior direito da tela.

Se no quadro as posições dominantes são quase todas ocupadas pelos homens – há apenas uma exceção, que logo será abordada –, a do rei assírio predomina sobre todas as outras: Sardanápalo se limita a contemplar o devastador cenário que o rodeia, por ele mesmo orquestrado. Há um forte contraste entre seu corpo, quase inteiramente coberto, e os corpos despidos das mulheres que o cercam; duas delas – inclusive aquela cuja cabeça chega a roçar sua perna, na qual há quem reconheça a escrava Mirra – chegam a pousar os braços sobre o leito, como que a ladeá-lo; todavia, o gesto do soberano sugere explicitamente a recusa. O olhar de Sardanápalo não parece dirigir-se à cena de execução, mas sim a outra figura masculina, situada em posição diametralmente oposta: precisamente o único homem que não está num lugar de domínio – que, pelo contrário, parece participar do desespero feminino; a propósito, cabe perceber que seu braço espelha o movimento da mulher situada junto do leito, à esquerda do rei assírio. Pode-se supor,

é claro, que o soberano nada veja, permanecendo imerso em seus próprios pensamentos; ainda assim, a direção sugerida por seu olhar é suficiente para que essa oposição se estabeleça.

Nessa clave de leitura, torna-se claro o que separa o Sardanápalo de Delacroix daquele elaborado por Byron: se o personagem trágico fracassara justamente por não ser capaz de afirmar a própria masculinidade, o que motivara o seu aniquilamento, o rei que encontramos na tela logra preservar – ao menos, no momento flagrado pela pintura – sua posição de domínio justamente pela irrestrita recusa da feminilidade. Não deixando-se tocar pelas mulheres, preservando sua posição superior no âmbito da estrutura patriarcal, Sardanápalo demarca sua distância relativamente a esse homem cuja postura denuncia a "efeminação"; com efeito, é seu desespero que o rei assírio parece enfrentar com mais desprezo, como que a condenar aquele que ultrapassara a fronteira entre as categorias políticas dos homens e das mulheres[4], gesto transgressor imperdoável precisamente pelo que encerra de questionamento no que tange aos limites entre os gêneros.

Se há uma cena de assassinato plasticamente figurada no espaço entre Sardanápalo e seu oposto, ela encena precisamente a destruição da feminilidade. Apenas ali se tocam os corpos reconhecíveis como masculino e feminino, representados em toda a tipicidade – a mulher contorcida e impotente, o homem ereto e com os membros hirtos – num ato que, não por acaso, ensejará a eliminação da existência feminina. De costas para seu algoz, à mulher sequer é concedido o direito de ver aquele que a executa; não obstante, o olhar masculino, dirigindo-se precisamente para onde incide a adaga, é constitutivo do gesto letal. Como observa Inge Boer (2004, p. 96; trad. nossa), esse olhar direcionado pelo assassino à sua vítima espelha o gesto do homem que, à esquerda, empenha-se em matar o cavalo: "ambos são violadores prestes a assassinar suas vítimas passivas".

Walter Friedlaender, em passagem anteriormente citada, qualificou A morte de Sardanápalo como um "pandemônio de paixões"; apesar disso, é crucial perceber que o diruptivo cenário não é isento de uma ordem subjacente, menos no que tange à composição pictórica do que à estrutura sexista que preserva, em meio à destruição geral, a posição de poder da masculinidade capaz de afirmar-se como tal – um poder que demanda o aniquilamento da mulher e de tudo que a representa.

III. O massacre de Quios: a transfiguração da chiavatura

Que o espelhamento da ordem social sexista em A morte de Sardanápalo não ocorre de modo contingente, refletindo em vez disso uma visão de mundo naturalizada mediante a incorporação de estruturas patriarcais, é algo que se torna perceptível se consideramos o quanto a escolha e o trata-

[4] Sobre homens e mulheres como categorias políticas, cf. WHITEHEAD, 2007.

mento do motivo presente na tela são tributários de elementos orientalistas imiscuídos no imaginário epocal.

Como observa Linda Nochlin (2004), uma vez reconsiderada a partir da concepção crítica do Orientalismo fornecida por Said (2003) – enquanto produção de um saber que cria o "Oriente", imediatamente instaurando uma relação de cunho colonialista –, se mesmo a pintura orientalista supostamente mais "objetiva" e "realista" se revela como produtora de sentido, como pensar uma obra como A morte de Sardanápalo, em que o Oriente surge como um fabuloso projeto imaginário? Embora o pintor viesse a viajar para o norte da África, isso só ocorreria meia década após finalizar a tela em questão. Desse modo, é com acurácia que a referida historiadora qualifica a obra não como um campo de exploração etnográfica, mas como um espaço elaborado pelo artista a partir de suas próprias fantasias, ainda que eventualmente tenha percorrido fontes literárias ou estudado miniaturas. Assim, propõe Nochlin (2004, p. 294) que a visão orientalista concretizada na tela de Delacroix não constitui propriamente um projeto político, mas a expressão de uma ideologia erótica relacionada ao poder dos homens sobre as mulheres na França oitocentista. Contudo, se consideramos que esse exercício de poder patriarcal se materializa no âmbito de uma relação que opera precisamente uma politização da esfera íntima, a leitura de Nochlin se torna ainda mais relevante.

A narrativa figurada na tela de Delacroix expressa, portanto, valores de um ideário masculino corrente na época do pintor, que serve como um pressuposto para a construção pictórica da relação de poder sexista. A naturalidade do cenário de destruição regido por Sardanápalo – que inclui não apenas o tesouro, mas sobretudo as mulheres – se articula, por conseguinte, com a certeza compartilhada por Delacroix e seus coevos de que o direito aos corpos de certas mulheres lhes era "naturalmente" assegurado, não excluídos os corpos daquelas que posavam como modelos. Como afirma Nochlin (p. 294), "a fantasia privada de Delacroix não existia em um vácuo".

Podemos evocar uma outra tela de Delacroix para demonstrar como essa relação de domínio sobre o corpo feminino não se reduzia a uma mera fantasia erótica, constituindo a realização plástica de uma prática social. Finalizada em 1824, portanto pouco antes de A morte de Sardanápalo, O massacre de Quios [Scène des massacres de Scio] é uma tela que antecipa a violenta ruptura de Delacroix com os princípios estéticos então vigentes: se A barca de Dante [La Barque de Dante, também chamada Dante et Virgile aux enfers, de 1822] fora saudada como obra prima por uma importante figura como Antoine-Jean Gros, que ali vira o toque de um discípulo de Rubens, o mesmo Gros – segundo Alexandre Dumas – qualificaria O massacre de Quios como um massacre da própria pintura.



DELACROIX, O massacre de Quios (1824)

Com efeito, ao deparar-se com a tela no Salão de 1824, os espectadores habituados à estética neoclássica não poderiam permanecer indiferentes. O massacre de Quios confrontava os padrões vigentes de muitos modos: Delacroix não apenas fizera uma escolha temática afrontosa, ousando figurar um violento episódio imaginariamente inscrito na revolta dos gregos contra os dominadores turcos, como também optara por uma construção pictórica que correspondia à brutalidade da cena. Nada havia ali que remetesse ao equilíbrio, à nitidez, à harmonia cultivada pelos artistas neoclássicos: a natureza devastada – nos campos, já secos e estéreis, o que se vê são as marcas da guerra –, os corpos feridos e agonizantes empilhados junto aos cadáveres – sendo mesmo difícil diferenciar uns dos outros, qual se mesmo os sobreviventes estivessem apenas à espera da morte –, tudo é figurado em tons terrosos que acentuam a sordidez da cena; para além disso, os contrastes abruptos e o aspecto difuso do quadro em tudo contrariam o espectador predisposto a contemplar uma tela estável, límpida e equilibrada. Na via oposta, Delacroix parece esmerar-se em figurar o horror em seu estado mais brutal.

É interessante perceber que já os contemporâneos se perguntavam sobre os pontos de convergência entre O massacre de Quios e a tela de Gros, Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa (1804) [Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa] – o mesmo que, como vimos, teria desaprovado a pintura de Delacroix. Todavia, Gros agira com mais prudência, apresentando ainda algum respeito pelos valores neoclássicos: a distribuição dos volumes na tela, enfatizada pelo cuidadoso equilíbrio sugerido pela estrutura arquitetônica ao fundo, e o aspecto escultural dos corpos concorrem para

atenuar a intensidade da cena; para além disso, a própria figura "crística" de Napoleão concede ao quadro um aspecto elevado e um sentido político que conferiam legitimidade à pintura. Em O massacre de Quios, nenhuma dessas concessões tem lugar: trata-se ostensivamente de uma denúncia, que retira sua força da crueza com que é representada.

A semelhança entre as obras de Gros e Delacroix foi destacada por Stendhal em artigo publicado em 9 de outubro de 1824 no Journal de Paris, no qual o autor de A Cartuxa de Parma chegou a questionar se a tela não teria sido originalmente concebida para retratar um episódio de peste, proposta reformulada a partir das notícias sobre a guerra independentista grega (1932, p. 67). Sobretudo revelador é aquilo que Stendhal apresenta como evidências de sua hipótese: o homem morto ou moribundo que ocupa um lugar central na composição, que para Stendhal e parece a uma vítima da peste que tentou remover o tumor, sugerido pela mancha de sangue no flanco esquerdo; e a representação da criança que tenta sugar leite do seio da mãe morta, inevitável nas cenas de pestilência elaboradas por jovens estudantes de pintura. As críticas de Stendhal explicitam um aspecto essencial de seu juízo sobre O massacre de Quios: a seu ver, há na obra certa inautenticidade, uma vez que Delacroix jamais fora uma testemunha do massacre, tendo-o conhecido apenas através do noticiário – ao que se conjuga o fato de que o pintor não tivera quaisquer experiências militares. Neste ponto, importa recordar que Stendhal falava do lugar de alguém que viajara como participante de campanhas napoleônicas pela Europa, inclusive na Itália e na Rússia. Porque não passara pelas mesmas vivências, Delacroix criara uma tela convencional e artificiosa, a partir de sua imaginação.

Por outro lado, e avançando para o que realmente nos interessa, cabe perceber que a cena concebida por Delacroix não deixa de apresentar os elementos daquele imaginário epocal ao qual se refere Nochlin, e que surge de modo explícito no lado direito da tela. Ali está figurado um cavaleiro turco que, exibindo um semblante impávido, com uma das mãos domina o cavalo e, com a outra, empunha um alfanje; atada ao cavalo, vemos uma cativa – cujo corpo nu e retorcido, tangenciando o limite da tela, tem um forte apelo erótico.

O modo como esse corpo feminino é figurado por Delacroix e a forte sensualidade de que é investido – acentuada pelo contraste com o ambiente que o cerca, em que assomam cadáveres e moribundos – configuram uma notável tensão no que diz respeito ao protocolo de recepção da imagem. De um lado, pode-se decerto compreendê-la como parte do terrível cenário ali representado. É uma linha interpretativa que pode evocar em seu favor a leitura de Auguste Jal, o amigo de Delacroix e crítico de arte que esteve entre os poucos que levantaram a voz em defesa da tela, e que chegaria a assegurar que aquele corpo pertencia a uma virgem que se dedicara a servir a Deus – ou seja: tratar-se-ia de uma freira, e enquanto tal uma presa escolhida pelo infiel para sua coleção de mulheres. A fim de sustentar essa leitura, Jal chega a mencionar as lágrimas que teriam escorrido dos olhos de uma mulher que

contemplava a tela (1824, p. 48-51). Não obstante, dispomos de um dado decisivo que nos permite afirmar que Delacroix pretendera efetivamente erotizar o corpo da cativa: o testemunho do próprio pintor. Páginas do seu diário revelam que o modelo para a jovem grega presente na tela fora Émilie Robert, que era também sua amante; o registro de suas relações sexuais com ela acompanha o processo de criação da obra. Um termo consolida o elo entre a mulher real e a figurada: chiavatura (cf. DELPLATO, 2002, p. 93-94).

Busquemos problematizar esse diversificado conjunto de leituras possíveis. Antes de descartar como um mero disparate imaginativo as considerações de Jal, cabe perceber que aquilo que sua interpretação pode portar de fabuloso é já uma derivação de um primeiro exercício fantasista – a própria criação artística de Delacroix. Em qualquer caso, o que está em jogo não é um cenário objetivo, mas a projeção idealizada de um episódio a partir de um olhar filohelenizante que faz dos turcos a representação do exótico antagonista. Até aí, a clave de leitura é decerto compartilhada pelo crítico e pelo artista; o que cabe questionar é: qual é o lugar da mulher – ou, mais precisamente, do corpo feminino – nessa ficção pictórica?

Como observa DelPlato (2002, p. 93), a leitura de Jal postula uma interpretação que projeta na cativa a personificação da Grécia como Liberdade; daí podermos supor que, vendo ali uma jovem religiosa aprisionada pelo "infiel", Jal se mantém num plano idealizante que eleva a composição de Delacroix a um nível puramente alegórico. É assim que se torna possível, para ele, dissociar o corpo feminino de qualquer sentido erótico: a tela constitui a representação de um conflito de valores; o que é ali apresentado não é propriamente o corpo feminino, mas o ideal de liberdade submetido à sevícia dos seus inimigos. Por outro lado, há aí um movimento – talvez não deliberadamente elaborado – que aparta a tela do espaço concreto em que viviam o próprio Jal e Delacroix, a ele remetendo apenas de modo idealizante.

Embora esses valores estejam decerto associados à intenção autoral, no caso de Delacroix podemos indagar até que ponto se mesclam a fantasia criadora e a fantasia erótica – e temos razões para supor, a partir das anotações no diário sobre Émilie Robert, que é precisamente na figuração da cativa que elas mais estreitamente se associam. Nos registros preservados no diário do pintor (cf. fragmentos selecionados por Escholier, 1963, cap. 5), ao longo dos primeiros meses de 1824 surgem conjugados três elementos: as relações sexuais com "Millie", o processo em que vai sendo criado O massacre de Quios e os pagamentos à modelo. Se com ela se revela mais generoso que com outras, pagando geralmente doze ou treze francos pelas sessões de trabalho, é difícil dissociar isso do prazer sexual que com ela obtém, sobretudo quando o pintor parece esmerar-se em evidenciar a chiavatture graziosissima que Millie lhe proporciona. Em 5 e 9 de março, encontramos anotações que explicitam o elo entre os termos: "fiz a cabeça e o torso da jovem garota atada ao cavalo. Dolce chiavatura", anota no primeiro dia mencionado; no outro, registra: "Em meu atelier – Émilie. Due chiavature. A Émilie Robert: treze francos e cinquenta".

Torna-se evidente, portanto, que nada há de acidental na erotização do corpo da cativa que vemos em O massacre de Quios; trata-se da tradução pictórica – e da consequente transferência para o espaço público – da relação íntima que Delacroix mantinha com sua modelo e amante. Por outro lado, a condição de viabilidade para que esse deslocamento pudesse ser efetivado era justamente o fato de que não se tratava, em absoluto, de uma prática incomum na sociedade em que vivia o pintor. O que a tela faz é invisibilizar uma relação de poder sexista vigente na sociedade francesa do século XIX, projetando-a num figurado espaço imaginário. Ao denunciar plasticamente o rapto da cativa numa cena que visa a figurar a devastação e a barbárie, Delacroix simultaneamente naturaliza uma relação patriarcal existente na sociedade mesma em que vivia.

Modelos – ou seja: mulheres solteiras que obtinham o próprio sustento – não se situavam num lugar muito distante daquele ocupado pelas prostitutas, e a elas era concedida uma posição marginal justamente porque fugiam aos parâmetros de respeitabilidade: como aceitar que uma mulher respeitável se despisse para um homem que não era o seu marido? Daí ser socialmente aceitável que Delacroix, em sua privilegiada posição masculina, "possuísse" Millie. Por outro lado, a condição periférica que modelos – e prostitutas – ocupavam na sociedade oitocentista dificilmente permitiria supor a necessária autonomia para evitar uma relação econômica exploratória.

Nessa medida, poderíamos provocativamente indagar: em que medida o turco que sequestra a jovem grega não pode operar como uma figuração do próprio Delacroix, algo talvez suposto pelo próprio pintor (cf. Boime, 2004, p. 208)? Arrastar a cativa para o seu harém – aquele espaço que o discurso orientalista representaria como um lugar de despotismo, de excesso e de perversão – era assegurar o domínio sobre o corpo da jovem, que então passava a ser mais um item no acervo oferecido para o deleite masculino. Mas Millie não era mais uma entre as modelos-amantes do pintor, cujo corpo poderia ser desfrutado em meio às sessões de trabalho ao longo das quais se produzia O massacre de Quios? Não era uma "cativa" na medida em que, ocupando uma posição marginal, provavelmente se prostituía por não restar-lhe outro modo de obter o próprio sustento?

Nessa medida, a própria postura do turco pode ser lida como uma figuração simbólica da relação entre Delacroix e as mulheres; em particular, Émilie. Em primeiro lugar, observe-se que, no arranjo piramidal em que o turco ocupa a posição superior, todas as figuras cujo gênero é facilmente reconhecível – ou seja: todas as figuras humanas, à exceção da criança – são mulheres, cuja condição de inteiro desamparo contrasta com o lugar de poder ocupado pelo turco. Altivo, com o corpo inteiramente vestido – o que sugere uma integridade corporal –, segurando nas mãos as rédeas do cavalo e a espada – elementos que remetem ao poder e à autonomia –, ele está de costas voltadas para a cativa, cuja posição precária se torna patente não só pela posição inferior que ocupa na tela, mas também pelo corpo despido e

pelas mãos que tentam, em vão, romper as cordas que a prendem ao cavalo. Um último detalhe notável é o fato de o rosto do turco, com seu semblante rígido e impassível, estar visível, em oposição ao rosto da cativa. É como se Delacroix reafirmasse, ainda que por vias sub-reptícias, sua posição masculina e individualizada, enquanto homem e artista – em oposição ao lugar anônimo designado para Émilie, apenas uma entre as inúmeras modelos e prostitutas que ocupavam as margens da sociedade oitocentista.

IV. Da seriedade masculina e da mulher como bagatela

Tratamos de representações que têm por objeto a mulher: a imagem de uma odalisca, elaborada a partir de uma fotografia não muito diferente das que circulavam nos subterrâneos eróticos da Paris oitocentista; as escravas condenadas à morte na tela que figura a destruição regida por Sardanápalo; a jovem grega raptada pelo dominador turco na devastada paisagem de Quios exposta no Salão de 1824. Tratamos, também, de concepções de masculinidade implicadas por cada uma dessas representações, que aqui convergem para um sujeito masculino cujos traços podem ser esboçados a partir de elementos implícitos ou explícitos; um sujeito que constrói uma representação da mulher a partir de uma perspectiva determinada por valores patriarcais, reafirmando o lugar inferior por ela ocupado e evidenciando contrastes que enfatizam a clivagem entre as posições masculinas e femininas. Todavia, cabe ressaltar que não há em tudo isso apenas a percepção particular do homem Delacroix, mas questões que mais amplamente tangenciam concepções oitocentistas acerca da masculinidade.

Em uma de suas anotações sobre as mulheres, Delacroix, após recorrer a uma admoestação byroniana – que recomendava, para satisfazer as mulheres, que se lhes dessem bombons e um espelho –, afirma: "É verdade, a bagatela é o seu elemento; têm horror às pessoas sérias e a tudo o que é sério. [...] O amor quase nunca é mais que um pretexto para sua necessidade de intrigar nas menores coisas" (2010, p. 147; trad. nossa). Há nesse fragmento discursivo um conjunto de pressupostos misóginos que demanda um exame mais detido, e que pode ser articulado com as considerações anteriormente apresentadas.

Nada há de novo nesse discurso que associa a mulher ao ornamento, à intriga, à superficialidade; trata-se de uma via argumentativa que remonta aos primeiros séculos do cristianismo, e que, como observa Howard Bloch (1995), prestou-se à sexualização da carne como um elemento feminino, em oposição à espiritualidade masculina. O que então cabe indagar é: o que possibilita o resgate desse discurso por Delacroix, no âmbito oitocentista, em parâmetros tão similares? Quando apresenta a "bagatela" como elemento tipificante das mulheres, quando trata de um horror a "tudo o que é sério" supostamente feminino, o pintor estabelece um contraste com sua própria condição masculina – por necessária oposição, associada à profundidade, à seriedade, a uma suposta compreensão do que há de "verdadeiro"

na experiência amorosa. E, como se poderia esperar, em nada disso apresenta opiniões originais.

Um veemente resgate de elementos atávicos dos discursos antifeministas pode ser rastreado desde as primeiras décadas do "longo século XIX", sobretudo na França, no contexto de construção da ordem social pós-revolucionária. A proclamada igualdade, como bem sabemos, inevitavelmente entraria em conflito com as antigas estruturas patriarcais; a preservação dessas seria assegurada pelo apelo, contra o individualismo abstrato, à ideia de uma desigualdade estabelecida pela ordem natural – numa argumentação que, se modernamente beberia das águas de Rousseau, por outro lado seria enriquecida pelo vasto repertório de discursos misóginos produzido ao longo dos séculos. Para continuar relegando as mulheres aos espaços subalternos em que tradicionalmente foram confinadas, os promotores da ordem sexista se dedicaram a promulgar e sustentar concepções sobre a "natureza" dos gêneros.

Assim é que, falando em nome do Comitê de Segurança Geral, em novembro de 1793, Jean-Pierre-André Amar (1991), deputado por Isère na Convenção Nacional, relata como distúrbios ocorridos em Paris se deviam à ação de "várias mulheres, pretensas jacobinas, de uma sociedade supostamente revolucionária", que invadiram o mercado de Les Innocents trajando calças e gorros vermelhos e incitando outras mulheres a se juntarem ao grupo; essas, no entanto, reagiram com hostilidade ao convite, rejeitando usar um traje "que devia ser reservado aos homens" e recusando-se a ceder "às vontades e aos caprichos de uma centena de mulheres ociosas e suspeitas". Não conformadas, as revolucionárias novamente se ergueram, agora à noite, sendo o movimento reprimido à força – "perpetraram-se contra algumas delas violências que deveriam ser proscritas pelo decoro", reconhece Amar, que logo conclui: mesmo que algumas daquelas mulheres pudessem ter por motivação um patriotismo legítimo, outras estavam a serviço de "uma espécie de contra-revolução". E o que é mais revelador é o que solicita, em nome de sua seção: "que as sociedades populares de mulheres sejam severamente interditadas, ao menos durante a revolução" (1991, p. 187-188).

Mulheres, afirma Amar, não devem exercer direitos políticos ou envolver-se nas questões do governo, porque não têm a necessária "força moral e física" para que isso lhes seja facultado; por isso, que se apliquem ao dever que lhes é "naturalmente" imposto – que determina, é claro, que não ultrapassem os limites do espaço doméstico: cabe-lhes educar os filhos e dedicar-se aos cuidados do lar. Assim como o homem é forte e robusto, capaz de resistir aos perigos e às intempéries, hábil nas artes e nos trabalhos penosos, do mesmo modo "parece ser o único apto para meditações profundas e sérias, que exigem uma grande contenção de espírito e longos estudos que não cabe às mulheres fazer"; quanto a essas, em geral "são pouco capazes de concepções elevadas e de meditações sérias" (Amar, 1991, p. 190). Inaptas à reflexão profunda, como poderiam as mulheres contribuir produtivamente para a construção da nova ordem política? Como seriam capazes de promover mais que agitações, desordem e balbúrdia?

"A bagatela é o seu elemento", afirmou Delacroix sobre as mulheres, e não é difícil perceber o quanto isso se aproxima das observações do deputado Amar; por sua propensão à leviandade, por sua aversão à seriedade, não conseguem ir além das trivialidades e das intrigas. Tamanha superficialidade do espírito feminino faria com que um coevo do pintor, Pierre-Joseph Proudhon, concluísse que ela é incapaz de conhecer a si mesma; cabe "a nós" – homens, é claro –, "que a vemos e a amamos, fazer sua autópsia" (1858, p. 348; trad. nossa). Não é isso o que pretende fazer Delacroix, junto de seus contemporâneos, com a confiança e a peremptoriedade que lhes é assegurada pela pretensa superioridade masculina? De quem habita a superfície, pode-se esperar que seja errática também no que tange ao amor: "a mulher que vai ao baile pensa muito mais em seu bouquet que em seu amante", escreve naquele mesmo fragmento o pintor francês (2010, p. 147; trad. nossa), dessa vez evocando Bayle – e pretensamente denunciando a incapacidade feminina de conhecer um sentimento que avance para além das camadas mais epidérmicas. A quem se dedica à trivialidade, que importa que esteja com este ou com aquele, desde que tenha satisfeitos os seus caprichos e sua vaidade – desde que ganhe seus bombons e seu espelho? A aparente inconsistência discursiva encontra justificação na lógica patriarcal: se o próprio Delacroix coleciona amantes, faz isso justamente por ser capaz de preservar sua integridade espiritual, enquanto homem; ademais, domina as artes que lhe permitem desfrutar dos corpos daquelas incapazes de conhecer qualquer coisa além das paixões efêmeras.

A variação da metafísica patriarcal sustentada por Delacroix nada faz além de reiterar a velha hierarquização sexista: à "mulher-bagatela" caberá necessariamente o lugar subalterno, onde estiver sujeita ao domínio e à tutela do homem – o único que detém o apanágio da seriedade. Sardanápalo e o jovem turco são disso uma ilustração perfeita; e, nesse sentido, as telas em que são figurados bem podem encerrar um sentido didático, demonstrando nitidamente que espaço está destinado a cada um dos gêneros na ordem patriarcal. A posição masculina do rei assírio, como vimos, demanda uma negação absoluta de quaisquer elementos associados à feminilidade, algo explicitado pelo contraste entre seu gesto e aquele do "homem efeminado" que, por sua vez, espelha o desespero das mulheres condenadas à aniquilação; desse modo, ainda no momento derradeiro logra o soberano preservar o poder de que é investido. De outro lado, em O massacre de Quios é nítida a clivagem entre o turco – em posição superior, associado a elementos de poder – e a condição submissa da jovem mulher por ele raptada.

São essas figurações indissociáveis das estruturas patriarcais oitocentistas, que demandavam a reiteração da diferença entre os gêneros; a afirmação da masculinidade, dever dos homens, implicava manter a feminilidade nos espaços inferiores, quando não bani-la peremptoriamente. Aos que podiam dedicar-se a assuntos sérios, cabia recordar às mulheres que seu lugar era ali, junto às bagatelas. Finalmente, em sua radical recusa da feminilidade,

esse desprezo misógino sustenta uma masculinidade incapaz de satisfazer-se, obcecada pela demonstração de um poder absoluto que possa conferir-lhe uma perenidade impossível. Se, em A morte de Sardanápalo, encontramos o rei assírio entregue a um tédio que já o impossibilita de responder a qualquer estímulo, inclusive o decorrente do desespero das despidas mulheres que o cercam – o que leva Anita Brookner a qualificar Sardanápalo como impotente (2001, p. 86) –, a partir da leitura aqui proposta podemos questionar o quanto esse tédio não se deve precisamente ao narcisismo que condena a masculinidade a procurar apenas a si mesma, alimentada por um irredutível ódio ao feminino. Talvez a impotência de Sardanápalo revele precisamente algo que Delacroix buscava esconder.

Referências

AMAR, J.-P.-A. Relatório Amar sobre as mulheres. In: BADINTER, E. (org.) **Palavras de homens** (1790-1793). Trad. Maria Helena F. Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BLOCH, R. H. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental.** Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOER, I. Disorienting vision: rereading stereotypes in **French orientalist texts and images**. Nova Iorque: Amsterdã: Rodopi, 2004.

BOIME, A. **Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

BROOKNER, A. **Romanticism and its discontents**. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

DELACROIX, E. **Metafísica y belleza.** Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2010.

DELPLATO, J. **Multiple wives, multiple pleasures**: representing the harem, 1800-1875. Nova Jérsei: Fairleigh Dickinson Univ Press, 2002.

ESCHOLIER, R. **Delacroix et les femmes.** Paris: Fayard, 1963.

FRIEDLAENDER, W. **De David a Delacroix.** Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GROSSBERG, L. **Cultural studies in the future tense**. Durham: Duke University Press, 2010.

HONOUR, H. **Romanticism**. Nova Iorque: Westview, 1979.

JAL, A. **L'artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824.** Paris: Ponthieu, 1824.

JOHNSON, L. The art of Delacroix. In: **Eugène Delacroix** (1798-1863). Nova Iorque: MoMA,1991.

NOCHLIN, L. The imaginary Orient. In: SCHWARTZ, V.; PRZYBLYSKI, J. **The Nineteenth Century visual culture reader**. Nova Iorque: Routledge, 2004.

PROUDHON, P.-J. **De la justice dans la révolution et dans l'Eglise**. T. III. Paris: Librairie de Garnier Frères, 1858.

RICHARDSON, A. Byron and the theatre. In: BONE, D. The **Cambridge Companion to Byron**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SAID, E. **Orientalism**: Western conceptions of the Orient. Londres: Penguin, 2003.

STENDHAL. **Mélanges d'art: Salon de 1824;** Des beaux-arts et du caractère français; Les tombeaux de Corneto; Notes d'un dilettante. Estabelecimento do texto por Henri Martineau. Paris: Le Divan, 1932.

WALBY, S. **Theorising patriarchy**. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

_____. **The future of feminism**. Cambridge: Polity, 2011.

WHITEHEAD, S. Men. In: FLOOD, M. et. al. (eds.). **International encyclopedia of men and masculinities**. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 401-405.

Referências iconográficas

DELACROIX, E. **Odalisca** [Odalisque]. Óleo sobre madeira. 35,5 x 30,5 cm. c. 1857. Coleção particular. Reprodução em: NÉRET, G. Eugène Delacroix: o príncipe do romantismo. Lisboa: Taschen, 2001.

_____. **O massacre de Quios** [Scène des massacres de Scio]. Óleo sobre tela. 417 x 354 cm. 1824. Paris, Museu do Louvre. Reprodução em: Eugène Delacroix, La fureur de peindre; disponível em: http://www.louvre.fr/en/routes/eugene-delacroix. Acesso ago. 2013.

_____. **A morte de Sardanápalo** [La Mort de Sardanapale]. Óleo sobre tela. 392 x 496 cm. 1827. Paris, Museu do Louvre. Reprodução em: Eugène Delacroix, La fureur de peindre; disponível em: http://www.louvre.fr/en/routes/eugene-delacroix. Acesso ago. 2013.

DURIEU, E. **Prancha XXIX do "Álbum Durieu**"[Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras]. Papel salgado envernizado a partir do negativo. 14 x 9,5 cm. c. 1854. Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie. Reprodução em: Delacroix et la photographie. Paris: Musée national Eugène-Delacroix, 2008-2009.

Recebido em 31/03/2013, aceito em 05/09/2013