

DOS IMAGINÁRIOS ROMÂNTICOS E DE SUA CONSTRUÇÃO SÍGNICA EM *LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE*

LUCAS PITER ALVES COSTA*

RENAN ARAÚJO GOMES**

MÔNICA SANTOS DE SOUZA MELO***

RESUMO

A proposta deste artigo é fazer uma análise discursiva da tela de Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, pintada em 1830. Para nossa análise, partimos de pressupostos da Análise do Discurso. Com a análise, mostramos como os signos visuais são organizados dentro de um contexto de revolução para representar os ideais românticos em voga. Concluimos que as imagens constituem discursos imanentes de uma rede de práticas discursivas, permitindo o espaço de interação social em que relações e processos são estabelecidos. A imagem da liberdade é construída relacionando discursos conflitantes.

PALAVRAS-CHAVE: romantismo, Delacroix, liberdade, Análise do Discurso.

APRESENTAÇÃO

As molduras de um quadro são como um portal para enredos diversos. Contemplar uma tela significa, metaforicamente, adentrar uma dimensão espaço-temporal específica, em que personagens vivenciam histórias, paisagens remontam eventos, vitórias e tragédias são resgatadas pela memória e imaginação. A tela *A Liberdade guiando o povo (La Liberté guidant le peuple)*, de Eugène Delacroix, exemplifica muito bem isso.

* Doutorando em Estudos Linguísticos na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: johannlufter@yahoo.com.br

** Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: renan.araujogomes@gmail.com

*** Professora da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: monicassmelo@yahoo.com.br



La Liberté guidant le peuple. Eugène Delacroix, 1830.

Pintada em 1830 em comemoração à Revolução de Julho do mesmo ano, ocasião da queda de Carlos X, *A Liberdade*¹ de Delacroix, segundo Coli (2010), atualiza uma imagem advinda de um passado legitimador: o da Revolução Francesa (1789). O advento do rei Luís Filipe na Monarquia de Julho, em 1830, que também estava presente na Revolução, é considerado um prolongamento dessa alegoria de Liberdade, pois as “raízes dos acontecimentos de 1830 encontram-se mergulhadas no período revolucionário” (COLI, 2010, p. 75). O quadro traz uma alegoria considerada das mais representativas que incorporam os imaginários românticos e os ideais franceses advindos da Revolução Francesa, que se perpetuaram nas revoluções europeias subsequentes.

No entanto, vê-se que o código alegórico, utilizado na *Liberdade* de Delacroix, adquire função em um contexto muito específico, muito distinto daquele usado nas pinturas precedentes sobre a ideia de liberdade. Pelos finais do século XVIII, o uso de códigos alegóricos advindos da *Iconologia*² começava a declinar, mesmo com uma tentativa tardia de renovação. Uma tentativa fracassada, segundo Coli (2010), “porque o código alegórico era indissociável do Antigo Regime e perdia [...] suas antigas funções: tratava-se de uma atualização neoclássica, iluminista, simplificadora, de um discurso cujo objeto estava sendo abandonado pela nova cultura” (p. 72). *A Liberdade* de Delacroix, assim, não compartilha

da totalidade dos sentidos da alegoria de Liberdade da *Iconologia* – *A Liberdade guiando o povo* se põe como síntese de elementos antigos e seus contemporâneos, elementos eruditos (destinados à leitura de poucos iniciados) e elementos populares.

Assim, cabe perguntar: tendo sido instituída num contexto de revolução, como a *Liberdade* de Delacroix se insere no discurso romântico, sendo dele constituinte e nele se constituindo? Como os signos visuais são organizados para corroborar os imaginários românticos de seu contexto? Como analisar o discurso dessa organização sógnica? Essas são algumas perguntas que norteiam este trabalho.

Podemos considerar o quadro *A Liberdade guiando o povo* como um signo do Romantismo em meio a tantos outros, de modo que as relações entre esses signos movimentam as formações discursivas que compõem a escola romântica. Desse modo, temos que os significados³ possíveis do quadro serão a soma dos conceitos de seus significantes (a combatente Liberdade, o jovem com as pistolas, as cores etc.) inseridos em um ordenamento discursivo que agrega ou segrega os outros signos que, respectivamente, corroboram ou refutam o imaginário romântico.

O Romantismo traduz as relações sociodiscursivas do momento de rupturas e de transformações revolucionárias na estrutura da sociedade europeia; traduz uma concepção de mundo relativa ao momento de transição entre o *Ancien régime* e o Liberalismo, transição entre uma organização quase feudal e a construção da civilização urbana e industrializada. O Romantismo foi um momento de ascensão de valores associados ao nacionalismo exacerbado, ao patriotismo, ao ideal democrático moderno. Dentro dessa perspectiva, o quadro tem sua organização sógnica que, por sua vez, insere-se em um sistema maior que são as outras fontes de representação românticas, inseridas, por fim, num vasto e inapreensível complexo de representações, na maioria, conflitantes. “Muito evidentemente, os símbolos são distorcidos, os neologismos visuais se multiplicam, novas circunstâncias criam novas relações semânticas” (COLI, 2010, p. 77-78). O discurso materializado na imagem e no movimentado a partir dela sofre incontáveis agregações de sentido que podem ser traduzidas por outras imagens ou pelas palavras através dos comentários, das releituras, das interpretações, da crítica etc.

Diante dessas observações, nosso objetivo neste trabalho é evidenciar e analisar discursivamente a representação visual dos imaginários românticos engendrados na *Liberdade* de Delacroix, a fim de compreender como essa obra se faz representativa dentro de um contexto de revolução social e, por que não dizer, filosófica e artística.⁴ Para esse fim, buscaremos apoio, sobretudo, em Charaudeau (2007), com quem procuramos compreender como são engendrados os *imaginários sociodiscursivos*, para, em seguida, aplicarmos esses pressupostos ao contexto da *Liberdade*. Em Charaudeau (1995, 2008a), buscamos compreender ainda o processo de semiotização do mundo, ou seja, como os imaginários são representados, reforçados e atualizados por meio dos elementos linguageiros utilizados no quadro. Também consultamos Kress e Van Leeuwen (2006)⁵ para identificarmos de modo sistemático os elementos analisáveis da representação na *Liberdade*. Concomitantemente, a análise é embasada num diálogo com a História, a Literatura, a Filosofia e a Arte, a fim de compreendermos mais profundamente os episódios das revoluções cujos ideais são retomados no quadro e os fundamentos artísticos e filosóficos do Romantismo. Para embasar nossa interpretação, também consultamos Coli (2010) e Guinsburg (1978).

Essa proposta de extrair alguns possíveis significados do quadro de Delacroix, com base em suas relações com outros enunciados, não se esgota, e é por essa razão que qualquer análise, em termos de Análise do Discurso, será sempre um recorte de uma dada realidade sociodiscursiva. Cada sistema semiótico se insere em outro, de forma gradativa, à medida que as relações vão se estabelecendo, evidentemente, em uma prática social. Vejamos como essas relações se estabelecem.

O ROMANTISMO GUIANDO A *LIBERDADE*

Situar a obra de Delacroix no panorama do Romantismo é justificar suas escolhas estilísticas e temáticas. Até aí, parece um exercício comparativo em que, de um lado, temos a história do Romantismo e, de outro, a estética d'*A Liberdade guiando o povo*. Mas no projeto de uma análise do discurso, devemos cuidar para que não se conceba uma interpretação com mero subjetivismo, ainda que tal interpretação seja limitada pela complexidade do objeto.

Muitos são os aspectos que caracterizam o Romantismo, mas nem todos podem ser encontrados semiotizados no quadro de Delacroix, embora essa pintura possa ainda ser vista como a síntese dos ideais românticos. Ocorre que o *fazer pictural* do artista seleciona, num *universo discursivo*, aqueles saberes que serão semiotizados, num processo de elaboração dos signos e da materialização do discurso. Esses saberes, como nos diz Charaudeau (2004), estão sedimentados na memória discursiva – *saberes de conhecimento e de crença* sobre o mundo. Tais discursos circulam na sociedade como representações em torno das quais se constroem as identidades coletivas, e fragmentam a sociedade em “comunidades discursivas”. “Já disse alguém que houve tantos romantismos quanto românticos, o que seria, por outro lado, a máxima concreção do Romantismo no seu caráter individualista” (GUINSBURG, 1978, p. 14). Dessa forma, o Romantismo surge já paradoxal, em virtude da quantidade de pontos que lhe serviram de partida.

Aspectos históricos, religiosos e estéticos tomaram forma concomitantemente com a nova filosofia, a economia e a nova conjuntura política que se instauravam. No movimento romântico, “verificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, [...] fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos” (NUNES, 1978, p. 52). Como a efervescência nesses pontos é comum nas fases de transição entre as escolas literárias (assumindo que a literatura tem sido o carro-chefe nos estudos desses movimentos), pode-se dizer que todo o Romantismo representou uma constante fase de transição.

Mas a principal mudança que se instaurou a partir do Romantismo foi a proeminência do *sujeito*. Seja como for, o *indivíduo* é o ponto central de muitas das teorizações sobre o movimento, e suas manifestações artísticas, de uma maneira ou outra, acabam por chegar a esse ponto, ressaltando ora o indivíduo heroico, ora o devasso, ora o sombrio, ora o sensível. A valorização da subjetividade, nas obras românticas, abriu as vias para que o artista fosse valorizado e reconhecido como tal, à medida que especulações sobre a identidade do criador foram pareadas com a do(s) herói(s) de sua(s) obra(s). A concepção de que o artista romântico devesse adquirir um *habitus* romântico (viver como um poeta,

ser devasso e/ou revolucionário, ter uma vida perturbada...) contribuiu para que se atribuisse à imagem do homem de cartola o autorretrato de Delacroix, como reforçam os imaginários românticos.

Os imaginários estão relacionados à ideia de discurso como um conjunto de saberes compartilhados e sustentados por um grupo social, além de esses saberes estarem depositados na memória coletiva desse grupo. Os imaginários são formas históricas de saberes. Assim, Charaudeau (2007) afirma:

O imaginário é um modo de apreensão do mundo que nasce da mecânica das representações sociais, com a qual, diz-se, se constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que nele se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas e se deposita na memória coletiva. Assim, o imaginário tem uma dupla função de criação de valores e de justificação das ações. (p. 53; tradução nossa)⁶

Lord Byron, que lutou na guerra de independência da Grécia, e Victor Hugo, que discursou inúmeras vezes em defesa do povo, são exemplos de românticos cujas práticas corroboravam seus escritos. E tal como eles, a Liberdade de Delacroix

combate junto com seus defensores. Ela está misturada com a luta popular. Em 1830 não mostra apenas a corporalidade adquirida durante a Revolução, mas é *animada* por um princípio de conquista: o combate de rua. É preciso lembrar que barricadas não existiram em 1789, elas aparecem com as lutas populares no fim dos anos 1820 e se manifestam com vigor nas jornadas de 1830. A imagem da Liberdade vai se nutrir da exaltação das batalhas urbanas. (COLI, 2010, p. 87; grifo nosso)

A ênfase dada ao indivíduo no Romantismo significa uma tomada de consciência histórica. Mais do que um movimento artístico, o Romantismo, de acordo com Guinsburg (1978), “é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica” (p. 14). Com a tomada de consciência que se alastrou pela Europa, a visão de História que

o Romantismo fez abandonar era aquela de que o ciclo de poder era considerado como algo divinamente revelado. Paradoxalmente, o mesmo movimento que abraçou os ideais heroicos de cavalaria medieval negou a visão determinista de poder advinda da Idade Média, e adotou a concepção de que os heróis nascem do povo e/ou é a ele que seus atos são voltados.

A proeminência do papel do homem como agente da História instaurou a possibilidade de “um ‘mundo sempre melhor’ como uma proximidade terrena, dentro do tempo histórico, dependente apenas da atuação do homem” (GUINSBURG, 1978, p. 15). É aqui que se insere a Liberdade de Delacroix. Ela *guia* o povo, ela não o comanda, não o ordena, não tira dele a percepção de que ele é agente em um mundo material e em que as entidades abstratas precisam se personificar – tornar-se *iguais* – para agirem igualmente.

No Romantismo, o “discurso histórico sofre mudança revolucionária. Deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a história que produz a civilização” (GUINSBURG, 1978, p. 15). Em outras palavras, os românticos assumem uma postura pedagógica quando confrontam a história que os criou e que eles ajudam, por sua vez, a criar. Esse historicismo engajado pode ser visto com clareza em Alexandre Herculano, na Literatura. Em Delacroix, o engajamento não é diferente, ele é reforçado com sua demonstração de consciência histórica ao dizer numa carta ao seu irmão, em 12 de outubro, sobre *A Liberdade guiando o povo*, que, se não podia participar da batalha revolucionária a que o quadro representa, podia ao menos pintá-la – eternizar a ótica particular do *Volkgeist*, o “Espírito do Povo”.

O herói romântico é individual e, paradoxalmente, coletivo. Ele é individual por ser “fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade” (GUINSBURG, 1978, p. 15), o artista incompreensível, seja no isolamento *ultrarromântico*, seja na altivez *condoreira*⁷ – Byron e Hugo, influências de Delacroix. Mas é coletivo por ter e ser um

gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade [...], encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, [um] ser ou organismo coletivo dotado de

corpo e alma, de alma mais do que de corpo, cujo espírito é o centro nevrálgico e alimentador de uma existência conjunta. (1978, p. 15)

A Liberdade é a personificação não só de um *ideal*, mas de uma *postura* diante dos fatos. É a heroína que assume sua missão pedagógica de guiar o povo. O discurso pedagógico do Romantismo difere do discurso pedagógico clássico, em que se buscava ridicularizar os vícios para exaltar as virtudes, considerando que os vícios, em geral, eram representados nas camadas mais populares. A pedagogia da libertação no Romantismo consiste em aceitar a diferença social.

Aqui, começa-se a valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro. E o que o distingue é sua situação social, sua sensibilidade específica desenvolvida num certo âmbito nacional e em outros elementos particularizantes. Assim, na medida em que é salientado o papel dos matizes particulares, o valor passa a recair no peculiar, naquilo que diferencia uma pessoa de outra. (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978a, p. 269)

Diferente das manifestações artísticas classicistas – em que os autores desejam desaparecer por trás da obra, não manifestar-se –, nas obras românticas vê-se que a singularidade do artista é valorizada, ele não é um anônimo que segue as regras preestabelecidas de um gênero, como na arte clássica. Ele se assume como um *Ego* que diz, que tem um projeto de fala, assumidamente envolvido numa interação com o seu interlocutor, instituindo-o, captando-o e o influenciando. Coli (2010, p. 104) afirma que “Delacroix exclui todo aceno a Luís Filipe, todo detalhe que pudesse explicitamente amarrar a obra à Monarquia de Julho. Ao contrário, o princípio figurado é a ideia abstrata que se torna corpórea em meio à luta [...]”. Delacroix parecia saber a quem estava se dirigindo quando optou por mover os signos visuais em direção ao princípio de liberdade, em detrimento do acontecimento histórico que podia facilmente excluir do processo o povo.

Delacroix ainda inova na maneira de tratar as cores, a luz e a composição assimétrica. A composição do quadro põe em destaque a bandeira, margeada pela imagem do céu claro, brilhante sobre a multidão polvorosa no calor do conflito. A organização visual do discurso, por meios desses signos (o enquadramento, a luminosidade e a própria

bandeira), destaca as ideias e o próprio lema da Revolução Francesa: Liberdade, Fraternidade e Igualdade. Além disso, como símbolo da nação, a bandeira também reproduz os valores do Romantismo, relacionados ao ufanismo e ao patriotismo. A figura da Liberdade é um elemento que tem mais destaque que os outros apresentados na pintura, por meio de recursos cromáticos, efeitos de luz e sombra. Ela está realçada pela riqueza de detalhes, desde os traços do rosto, os braços musculosos, às dobras provocadas pelo movimento do tecido, criando o *efeito naturalístico*. No quadro, o tecido, demarcado em suas dobras e em seu caimento, com cores um tanto vibrantes e contrastando luz e sombra, não apenas apresenta alta *modalidade naturalística*,⁸ próxima do real, como, no seu movimento esvoaçado, apresenta alta *modalidade sensorial*, cria o efeito de leveza, a sensação do ser liberto, livre, como se ela estivesse suspensa no ar. Além disso, o realce é feito por meio da luminosidade que a cerca. Não se sabe a origem de tal luz em meio ao conflito, o que lhe confere uma aura quase etérea.

Assim, em detrimento do espírito apolíneo, que pregava a razão, o equilíbrio e a simetria das formas, o espírito dionisíaco da arte romântica prega o ímpeto, a deformidade, a dissonância, o desequilíbrio – não há regras genéricas, nem mesmo pureza dos gêneros. Com esse espírito, um “Delacroix, ainda que não toque na proporcionalidade, no modelado das figuras e em outros componentes da tradição pictórica clássica, chega, na vibração tonal e no arrebatamento cromático, à beira de uma pintura impressionista” (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978b, p. 279). À beira de um *impressionismo*, pois o artista se vale do que lhe é essencial em seu projeto de discurso.

A liberdade dos gêneros permite ao artista se expressar conforme sua vontade. As convenções deixam de ser impostas pelos críticos e passam a ser impostas por um *modus operandi* romântico, um modo de ser do indivíduo (daí aqueles imaginários de que a natureza expressa o sentimento do poeta). Impondo-se contra a pureza dos gêneros, premissa defendida pelos clássicos de que cada gênero tem sua forma e seu conteúdo específicos, o Romantismo cria a liberdade temática. As restrições formais (modos de pintar) que estão atreladas às restrições discursivas (modos de agir), que, por sua vez, se relacionam às restrições situacionais (modos de ser), se modificam intimamente no processo de materialização do discurso romântico.⁹ Não mais se tem um gênero para

falar das coisas do povo (a comédia, a sátira) e um gênero para exaltar as coisas dos nobres (a tragédia, a epopeia). No quadro de Delacroix, veem-se nitidamente as classes através dos participantes representados, o que demonstra bem esse rompimento.

O artista romântico opera sua visão particular da realidade, de um mundo que se esgotou para ele e no qual precisa resgatar valores outrora corrompidos. Na arte clássica, porém, há a lei da tipificação, ou seja, não há diferenciação e individualização, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico, numa forma de determinismo que separa as classes. Para os clássicos, o fenômeno singular não interessa, “uma vez que, concentrando tudo na racionalidade, tendem a ver no particular somente aquilo que seja passível de universalização, ou seja, aquilo que nele se pode conceituar” (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978a, p. 268). O Romantismo se coloca contra essa “negação da liberdade constituída pelo determinismo do mundo das representações, que o homem traz em sua consciência empírica” (BORNHEIN, 1978, p. 89). Que representações são essas? Naturalmente que aquelas advindas da História construída por homens da alta sociedade, por reis e marqueses, contra a qual se põe o romântico.

A LIBERDADE DESNUDADA

Dentro de uma configuração narrativa, como ler *A Liberdade guiando o povo*? Começando pelo título, é desnecessário dizer que a personagem principal dessa narrativa é a figura da Liberdade. Sua construção alegórica se ancora nas palavras do título. Ela direciona a leitura colocando em evidência os elementos textuais de onde o espectador precisa partir para interpretar o quadro. A partir desses elementos, a leitura do quadro deve se voltar para *o que o texto diz*, e não para *o que o pintor pode ter querido dizer*. Essa postura, além de segura, permite ver as *formas dos elementos* sendo organizadas de maneira textual. Essas formas fazem parte do repertório visual do artista, elas compõem sua memória sígnica. As recorrências formais se apoiam em uma memória das formas e dos signos (quer sejam verbais, icônicas, gestuais ou outras) que servem para as trocas languageiras (CHARAUDEAU, 2004). Em outras palavras, podemos partir do título da obra e dizer que o processo acional narrativo afirma que *a combatente*

Liberdade guia o povo. O principal signo que indica essa ação é o olhar de Liberdade em direção à multidão de rebeldes.

Por outro lado, há elementos textuais trabalhados de forma a mostrar que o objetivo da guia está fora do plano do quadro: todo o corpo de Liberdade é um vetor que aponta para fora: sua inclinação para frente, o movimento do braço que estende a bandeira – partindo de trás, em sinal de que apontará o caminho, sempre para frente. O cano da arma também é indicador de uma meta fora do quadro, e é reforçado pelos vetores dos outros participantes representados: o olhar dos outros personagens e a direção de suas armas para um elemento elipsado à frente deles. Eles estão atacando, não estão fugindo. Ora, o que isso significa?

O romântico é uma figura plenamente insatisfeita com a realidade que o cerca, que põe em conflito a sociedade e o herói; por isso, em todas as fases do movimento, ele é alguém que constrói um lugar ideal que deve ser buscado. Essa busca deve ser constante, pois dita a máxima *byroniana* que a *saciedade é um tédio*. O ordenamento discursivo romântico se sustenta pela existência dessa insatisfação infinita que é a infinitude de sua atividade, “cujo sentido está na aspiração moral. A aspiração moral, de perfeição da liberdade, é infinita, compreendida no sentido de que nunca pode atingir o seu término, a sua realização última e plena” (BORNHEIN, 1978, p. 89). A *Liberdade* de Delacroix representa a busca constante de um ideal.

Podemos observar a relação entre os personagens representados e seus atributos. Na tela, especificamente, podemos identificar cada personagem representado conforme suas roupas, seus acessórios, sua posição e, simultaneamente, verificar como esses atributos possuídos e representados iconicamente estão associados aos diversos significados movimentados pelo romantismo, bem como aos ideais revolucionários.

A partir do próprio título da obra, percebemos a Liberdade alegoricamente personificada na figura feminina, que surge em meio ao caos dessa narrativa de guerra. Vale ressaltar que essa associação pode ser feita a partir da própria categoria de gênero da palavra *liberdade*, que também em francês trata-se de um substantivo feminino – *la liberté*. Logo, este é o primeiro indício que possibilita associar a *figura da mulher*, no quadro (forma, significante), ao *conceito de liberdade*, um efeito de sentido, significado, num fenômeno semiótico em que

o signo, constructo ideológico por sua natureza social, encontra seu significado potencial a partir de uma relação motivada culturalmente. Em outros termos, para a construção dessa alegoria, vemos que campos semióticos diversos, com seus sistemas próprios, estão imbricados em relações interdiscursivas, de modo que toda “refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significativo, é acompanhada de uma refração ideológica verbal” (BAKHTIN, 2006, p. 36).

Essa mulher, a quem atribuímos a personificação da Liberdade, ostenta, na mão arqueada, a bandeira francesa, e, na outra, empunha uma arma. Suas vestes são apenas um barrete e uma túnica. A bandeira, evidente nas suas cores ao alto, remete ao próprio significado de patriotismo, um signo fortemente associado às práticas sociodiscursivas nacionalistas, às quais vinculam as ideologias românticas. A arma pode ser associada à representação da luta, do embate a ser travado pelo herói romântico na defesa de seus ideais.

O barrete de frígio, também conhecido como *barrete da liberdade*, foi usado pelos revolucionários à época da Revolução de 1789, nas diversas investidas contra a aristocracia, na luta contra o absolutismo, identificando-os como os *heróis da liberdade*. Esse é um ícone que também faz uma referência direta à Revolução Francesa, pois é tomado aqui em seu sentido literal, agregando, porém, as conotações daquela época. Além de confirmar essa referência, Coli (2010) diz ainda que o “barrete frígio vem [...] de um antigo costume dos romanos, que o faziam usar pelos escravos a serem libertados” (p. 71-72). Também, como outrora, o barrete retoma os enredos clássicos que contam a história de heróis mitológicos, entre eles, o príncipe Páris, que, na *Iliada*, teria usado uma boina para ser identificado como grego.

A túnica, aparentemente rasgada, revelando o busto nu da participante, está atada ao corpo por um laço preso na cintura, de onde desce a saia, cobrindo totalmente suas pernas. Parece que essa túnica é a única peça que protege seu corpo, pois a forma como o tecido evidencia os movimentos das pernas mostra que essa mulher não está usando anágua. Essa vestimenta assemelha-se à moda *Império*, em vigor na França, ao final do século XVIII e início do século XIX, como pode ser observada na tela de François Gérard, *Madame Recamier*. Braga (2004) discorre sobre a inspiração clássica nas indumentárias da época, cujos

vestidos assemelhavam-se às túnicas gregas, feitas em tecidos muito leves, como seda e cetim, presos na altura do busto, e saia feita em *corte A*. A cor branca era sinal de *status* social, pois poderia ser sujada facilmente, mostrando que tais vestidos somente seriam usados pela aristocracia, já que as mulheres não tinham de trabalhar.

Esse tipo de vestuário permite à mulher movimentar-se livremente, contrastando com o estilo do início do século, a moda *Rococó*, em que os vestidos da corte eram ricamente ornados e estruturados em espartilhos e crinolinas, os quais transformavam as mulheres em alegorias multicolores. Além disso, tais elementos aprisionavam o corpo feminino, restringindo-o de qualquer movimento ou atividade física.

No movimento descontínuo da moda, característico pela busca do novo, pela renovação de estilo e tendências (LIPOVETSKY, 1989), a moda *Império*, em sua simplicidade, é uma resposta *romântica* à opulência e ao refinamento da corte de Luis XVI. Vemos que as “roupas, como artefatos, criam comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latentes” (CRANE, 2006, p. 22). De fato, o vestuário constitui a expressão cultural, logo, é um recurso para a construção sociodiscursiva de identidades.

Dessa forma, os atributos ostentados pela mulher do quadro, em virtude de seus significados simbólicos, evocam uma construção específica em torno de significados associados ao conceito de liberdade, que nos permitem identificar essa mulher como a personificação da própria Liberdade, não apenas pelos artefatos de luta, mas pela própria vestimenta, deixando seu corpo livre. Dentro do contexto narrativo, a nudez de Liberdade soa como ocasional. Não é a mesma nudez forjada de Manet, em *Déjeuner sur l'herbe*, que expõe a mulher entre homens vestidos numa atmosfera em que a sensualidade é pano de fundo.

É interessante observar que a Liberdade de Delacroix é construída por meio da articulação contraditória dos significados possíveis aos quais seus atributos remetem. A túnica, que deixa sensualmente o seio à mostra, assim como o barrete, têm sua origem clássica, mais especificamente, são artefatos ostentados por heróis e demais personagens mitológicos, recobrando quem os usa de valores associados ao poder divino. A combatente do quadro, então, enquanto deusa personificada, ressurgue

das epopeias gregas no cenário da Revolução Francesa/Revolução de Julho, como musa inspiradora daqueles que estão no conflito, no enredo de guerra encenado no quadro. Simultaneamente, o corpo robusto, os traços fortes, o vestido rasgado e sujo conotam não apenas suas características humanas, mortais, mas que ela advém das camadas mais populares, assemelhando-se à mulher que trabalha no campo ou nas manufaturas. Por meio de um trabalho específico com esses signos supracitados, Delacroix aproxima sua “deusa/Liberdade do povo que a rodeia, fazendo-a assemelhar-se a ele em certos aspectos. Primeiro a arma – fuzil moderno [...]. Depois o fato de que ela pareceu ‘vulgar’, ‘suja’ a alguns de seus críticos contemporâneos” (COLI, 2010, p. 107). A Liberdade de Delacroix não apenas representa a mulher campesina, mas a própria antítese da corte de Maria Antonieta.

As fortes críticas que o quadro recebeu, durante suas primeiras avaliações, fazem crer que, dos inúmeros lugares de interpretação do quadro, o mais pertinente é o do povo. Os críticos da época consideraram Liberdade vulgar, suja, e atribuíram a ela diversos outros adjetivos pejorativos. Durante um longo tempo, esse quadro permaneceu escondido, ocultado, afirma Coli (2010), pois a ideia de liberdade contida nele desagradou a Monarquia que se instaurou a partir de julho de 1830. Segundo o autor, aos monarcas pareceu assustador, à época, um princípio de liberdade que surgisse das lutas populares. Por essas observações, temos um vislumbre do(s) espectador(es) ideal(is) da imagem: alguém que fosse capaz de identificar que aquela alegoria de Liberdade trazia uma conotação diferente da clássica ou da inata do homem livre. Aquela era a Liberdade conquistada pela revolta. A mensagem se põe, sob essa ótica, numa espécie de entre-lugar: de um lado, ela celebra o povo adepto desse ideal libertário; de outro, ela choca aqueles que são contra esse ideal.

Um misto de deusa e mulher do povo: é como podemos ver a Liberdade de Delacroix. Coli (2010) afirma que “compreendê-la apenas como deusa, ou como *poissarde* [chula], exclusivamente, é não perceber o princípio de ambiguidades sobre o qual o quadro é formado” (p. 108). Assim, a Liberdade foi representada como um ser mitológico, uma semideusa, metade humana e metade divina, assumindo o papel de uma heroína revestida de valores que lhe consagram atributos advindos do Olimpo e, ao mesmo tempo, sua gênese terrena denota que ela também

é uma personagem do povo, que luta por ele, de maneira a proclamar a ideologia nacionalista, patriótica e ufanista das práticas discursivas românticas.

Dessa forma, as relações estabelecidas com o classicismo para a compreensão do projeto estético-ideológico romântico se justificam, pois cada corrente engendra representações ínsitas, que, postas em comparação, mostram-se conflitantes. Deve-se ressaltar que Delacroix teve formação clássica, e sua educação nas artes foi influenciada pela estética de Rafael, de quem copiou os modelos. A musa de Delacroix é de inspiração rafaelista – pela forma dos seios, dos pés, dos braços –, mas sua atuação é romanticamente construída, mostrando de modo radical sua adesão à nova corrente. A representação da Liberdade – um misto de musa clássica com mulher do povo – chegou a desagradar a alguns críticos da época, como dissemos.

O plano semiótico e o mimético clássicos consistiam de regras como o equilíbrio das formas, dos corpos, da separação dos temas e da ausência de emoção (espírito apolíneo), porém elas foram abandonadas, embora não totalmente, no Romantismo. Todas essas concepções de representação refletiam uma maneira de organizar a sociedade, reforçando valores hegemônicos (saberes de crença e de conhecimento compartilhados) que não cabiam no projeto romântico. O Romantismo foi um movimento que instaurou o autoconhecimento dos seus agentes e a reflexão sobre valores ligados à sociedade que se construía, projeto que mais tarde vai se intensificar no Realismo (no âmbito social) e no Modernismo (no âmbito artístico).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar os signos é uma etapa para estudar os sistemas em que são empregados e em que assumem significados (mesmo que sejam significados possíveis e provisórios). Disso, talvez, possamos dizer que um mesmo signo pode assumir significados diferentes em sistemas semióticos diferentes, como é o caso do barrete, por exemplo. Também um mesmo significado pode ser movimentado por diversos signos – esse seria o processo responsável pelas formações discursivas em que é construída a imagem da Liberdade romântica. Ou seja, os signos (re)construídos no quadro emergem de uma cadeia semiológica e

ideológica, cujos significados são apreendidos a partir de inferências e hipóteses. Significados que não estão explícitos no quadro, e que, possivelmente, nem o próprio Delacroix os houvesse imaginado.

A partir disso, concluímos que as imagens constituem discursos imanentes de uma rede de práticas discursivas, permitindo o espaço de (inter)ação social, em que relações e processos são estabelecidos, em que o “eu” se constitui a partir do “outro”. Assim, na tela *A Liberdade guiando o povo*, observamos a reconstituição não apenas de personagens isolados, mas de um evento complexo (um movimento revolucionário) que, no próprio quadro, reúne membros numa representação romântica e utópica da população unida em torno de um ideal.

Além disso, observamos, por relações interdiscursivas, a construção de uma visão particular da liberdade enquanto uma forma humana feminina evocando poderes divinos, reconstituindo uma deusa corpórea, mortal. Não uma Vênus de traços delicados e sensíveis, que emerge das espumas marítimas, mas uma Vênus heroína, (re)nascida das poeiras da guerra, pois, nessa cadeia ideológica e histórica, essa musa é atemporal. Metonimicamente, ela esteve presente em outros conflitos, em outras incursões revolucionárias, guiando franceses, americanos, poloneses e, posteriormente, brasileiros, numa investida pelo ideal fraterno, igualitário e libertário.

Esse exercício demonstrou que a interpretação de signos visuais requer o esforço de ir além de processos descritivos e, na busca dos seus potenciais significados, obrigou-nos a percorrer, numa cadeia ideológica e dialógica, os campos da História, da Literatura e das Artes. Esta configura-se uma pesquisa transdisciplinar e demonstra que os signos não são constructos sólidos e dados, mas que devem ser percebidos como processos em formações heterogêneas, de acordo com o contexto sócio-histórico em que foram articulados.

Conforme esclarecido no início, nossa leitura, obviamente, não é absoluta, mas a manifestação de uma das possíveis interpretações e indagações que a tela de Delacroix pode despertar. O que acabamos de propor é uma das inúmeras leituras que esse enunciado artístico pode proporcionar a partir de um esforço crítico e reflexivo de ir além das construções estereotipadas de uma “realidade” cuja natureza apresenta inúmeras nuances de cores, sombra, luz, perspectivas, enquadramentos.

ABOUT THE IMAGINARIES ROMANTICS AND THEIR SIGNICAL CONSTRUCTION ON
LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the discourse of Eugène Delacroix's screen, *La Liberté guidant le peuple*, painted in 1830. For our analysis, we seek support in the Discourse Analysis. Through analysis, we show how the visual signs are organized within a context of revolution to represent the romantic ideals in vogue. We conclude that the images are immanent discourses of a network of discursive practices, allowing a space for social interaction where relationships and processes are established. The image of liberty is built linking conflicting discourses.

KEY WORDS: romanticism, Delacroix, liberty, Discourse Analysis.

DE LOS IMAGINARIOS ROMÁNTICOS Y DE SU CONSTRUCCIÓN SÍGNICA EN *LA
LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE*

RESUMEN

La propuesta de este artículo es hacer un análisis discursivo de la tela Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, pintada en 1830. Para nuestro análisis, partimos de los presupuestos del Análisis del Discurso. Con el análisis mostramos como los signos visuales son organizados dentro de un contexto de revolución para representar los ideales románticos en boga. Concluimos que las imágenes constituyen discursos inmanentes de una red de prácticas discursivas, permitiendo el espacio de interacción social donde relaciones y procesos son establecidos. La imagen de la libertad es construida relacionando discursos conflictuantes.

PALABRAS CLAVE: romanticismo, Delacroix, libertad, Análisis del Discurso.

NOTAS

1. Desde já cabe uma importante diferenciação: referimo-nos à obra de Delacroix metonimicamente por *Liberdade*, e à personagem que leva o mesmo nome na tela por *Liberdade*, sem alteração de fonte.
2. *A Iconologia*, de Cesare Ripa, é um dicionário de códigos alegóricos editado nos últimos anos do século XVI. “Ele retoma as referências à Antiguidade,

as experiências simbólicas do Renascimento, os precedentes compêndios e textos literários modernos, refunde tudo isso e determina em cada imagem seus atributos e significações” (COLI, 2010, p. 70). Durante muito tempo, a *Iconologia* foi usada como referência na construção de diversas alegorias visuais e verbais – diversos artistas se serviram da *Iconologia* na elaboração de suas obras.

3. Em *Análise do Discurso*, sobretudo conforme a Semiologia, falamos em *efeitos de sentido*, pois os signos podem assumir, socialmente, significados diversos dentro de um contexto particular, variando no tempo e no espaço, e ainda, por influência dos sujeitos participantes do ato de linguagem. Charaudeau (1997) chega a propor a diferenciação entre *efeito pretendido* (os efeitos que o sujeito comunicante pretende causar durante a comunicação) e *efeito produzido* (o que o sujeito interpretante constrói, aproximando-se mais ou menos, ou ainda, nada, dos efeitos pretendidos). *Ad hoc*, usamos, por vezes, o sintagma *significados possíveis*, como *efeitos possíveis*, levando em conta os efeitos pretendidos e os produzidos.
4. Charaudeau (2008b) afirma que a noção de *representações* pode ser associada à de *interdiscursividade* e *dialogismo* bakhtiniano. As representações se configuram em *discursos sociais* que testemunham os *saberes compartilhados* por indivíduos – saberes sociodiscursivos –, os quais se dotam desses saberes a fim de julgar sua realidade. Esses discursos sociais se configuram de maneira explícita, objetivando-se em signos emblemáticos, como bandeiras, pinturas, ícones etc., ou de maneira implícita, como nas publicidades (CHARAUDEAU, 2008b). Portanto, “já que as representações constroem uma organização do real por meio das próprias imagens mentais veiculadas por um discurso [...] elas estão incluídas no real, são, até mesmo, dadas pelo real” (CHARAUDEAU, 1997, p. 47).
5. A *Gramática do design visual* foi utilizada apenas como consulta dos elementos analisáveis de uma imagem. Sua base teórica traz diferenças com a Semiologia que precisam ser levadas em conta. Ex.: a *metafunção interpessoal* presente no arcabouço da GDV não se baseia numa teoria dos sujeitos da linguagem, logo, ela não considera a separação do espaço linguageiro em interno e externo (CHARAUDEAU, 2008a). Em todo caso, outras *metafunções* oferecem subsídios promissores para o entendimento das imagens e que podem ser aproximados do arcabouço semiológico sem prejuízo ou inconsistência teórica, salvaguardando suas especificidades.

6. No original: “L’imaginaire est un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l’a dit, construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s’y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. Il résulte d’un processus de symbolisation du monde d’ordre affectivorationnel à travers l’intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective. Ainsi, l’imaginaire a une double fonction de création de valeurs et de justification de l’action”.
7. Tendências que caracterizam duas gerações românticas. A primeira, conhecida também como *mal do século*, reforça o lado sombrio do Romantismo. A segunda, o *condoreirismo*, reforça a vontade de engajamento social do artista romântico em prol dos oprimidos.
8. A *modalidade naturalística* é uma categoria extraída da *Gramática do design visual*, de Kress e van Leeuwen (2006). Essa categoria se enquadra na *Metafunção Interpessoal*, que, como indica o nome, diz respeito à relação entre os sujeitos. A modalidade *naturalística*, diferente das modalidades *sensorial* e *abstrata*, consiste em transmitir um *efeito de realismo* por meio do objeto representado.
9. Cf. Charaudeau (2004) para compreender o funcionamento dessas restrições. Também em Joly (2007) há um exemplo de como os signos visuais (plásticos e icônicos) são empregados em uma publicidade. O exemplo pode ajudar a compreender como funcionam as restrições discursivas, situacionais e formais do gênero, postuladas por Charaudeau (2004).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BORNHEIN, G. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 75-111.
- BRAGA, J. *História da moda*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CHARAUDEAU, P. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Langages*, v. 29, n. 117, p. 96-111. Paris: Larousse, 1995.
- _____. *Le discours d’information médiatique: la construction du miroir social*. Paris: Nathan-INA, 1997.

_____. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.

_____. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, H. (Org.). *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris: L'Harmattan, 2007. p. 49-63.

_____. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008a.

_____. Representação social. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008b. p. 431-433.

COLI, J. O corpo da liberdade. In: COLI, J. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Nayf, 2010. p. 61-122.

CRANE, D. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Ed. SENAC, 2006.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 13-21.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 2007.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge Taylor e Francis Group, 2006.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978a. p. 261-274.

_____. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978b. p. 275-294.

Recebido em 26 de junho de 2013

Aceito em 9 de outubro de 2013
