

## A Balsa da Medusa de Théodore Géricault: Uma Questão de Método, Uma Encruzilhada de Interpretações

Karin Philippov<sup>1</sup>

Entre os anos de 1818 e 1819, o artista Théodore Géricault pinta uma de suas mais célebres obras, *A Balsa da Medusa*, tela de dimensões monumentais – quatro metros e noventa e um centímetros por sete metros e dezesseis centímetros – que traz um comentário histórico sobre o naufrágio da Fragata Medusa, embarcação partida da França com destino ao Senegal, país africano que seria colonizado pelo primeiro. O que se visa discutir aqui não são as circunstâncias da viagem em si, mas de que maneiras a representação elaborada por Géricault é recepcionada pela crítica e pela História da Arte, bem como fornecer algumas possíveis interpretações além das já conhecidas dentro da disciplina.

Sabe-se que *A Balsa da Medusa* é uma das obras mais estudadas e comentadas pela historiografia da arte, como sendo um dos maiores ícones da pintura ocidental. Entretanto, o que não parece ter sido muito discutido até o presente momento é a inserção da referida obra no âmbito do debate de sua geografia artística, levando em consideração os diferentes níveis de análise, que compreendem desde a análise iconográfica, passando pela histórico-social até se chegar aos diálogos entre Géricault, seus contemporâneos e a tradição. Nesse sentido, aqui se pretende rever um pouco das análises feitas por alguns historiadores atuais e mais antigos, para que se possa compreender o pensamento sobre a obra em questão.

Inicialmente, *A Balsa da Medusa*, executada entre 1818 e 1819 traz em sua superfície um conjunto de personagens que estariam presentes durante o naufrágio da fragata. O artista, segundo relatos da época, teria partido de uma notícia de jornal na qual se contava sobre o naufrágio da embarcação, em 1816. Além disso, Géricault (GRIGSBY, 2002:169) teria tido contato com os relatos do engenheiro Alexandre Corréard e com o cirurgião, Jean-Baptiste-Henri Savigny, ambos passageiros da fragata Medusa. Corréard estaria envolvido na construção da embarcação e estaria indo para o Senegal junto com o cirurgião para colonizar o país. O naufrágio em si possui várias

---

<sup>1</sup> Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-UNICAMP. Doutoranda em História da Arte.

interpretações, conforme Grigsby (GRIGSBY, 2002) e Albert Boime (BOIME, 1990) revelam em suas publicações sobre o assunto, pois, sabe-se que a fragata naufraga por um erro de cálculo durante a navegação. Segundo Grigsby (GRIGSBY, 2002), a fragata estaria levando cerca de cento e cinquenta pessoas para o Senegal, dentre elas, soldados imigrantes e escravos, prisioneiros políticos, oficiais do governo e suas mulheres. Todavia, assim que a embarcação começa a afundar, os poucos botes disponíveis são utilizados pelos homens brancos, compostos por figuras eminentes da sociedade francesa, além de suas mulheres. Ao mesmo tempo em que os botes foram sendo ocupados, uma balsa improvisada começou a ser construída para os demais passageiros. O que parece ter sido acordado entre as partes é que a balsa seria amarrada aos botes e transportada até um local seguro. Porém, o que se seguiu foi uma sequência de lutas, brigas, bebedeiras e assassinatos, uma vez que a balsa foi deixada à deriva para que cada um conseguisse sobreviver como pudesse, sem que houvesse qualquer esforço por parte da tripulação no sentido de garantir o mínimo de segurança especialmente aos negros, prisioneiros políticos e imigrantes presentes no naufrágio. Desse modo, teve início um longo e sangrento percurso até que os naufragos fossem vistos e resgatados pelo navio *Argus*, vários dias depois. Dentre os que estavam na balsa estavam Corrèard, Savigny, vários negros, prisioneiros políticos e até uma mulher, conforme relatos da época levantados criteriosamente tanto por Grigsby (GRIGSBY, 2002) quanto por Boime (Boime, 1990).

Os próprios relatos de Corrèard e de Savigny possuem interpretações distintas para o que ocorre nos dias subseqüentes ao naufrágio, uma vez que parece ter havido cenas de canibalismo entre os sobreviventes; posto que assim que a balsa foi concluída (GRIGSBY, 2002: 232), os suprimentos de comida, água e vinho teriam sido escassos e conseqüentemente teria havido disputas por alimentos, água e vinho, culminando em homicídios por afogamento, disparo de arma de fogo ou em acidentes durante as brigas ou por doença.

Enfim, o que parece mais interessante aqui é compreender o modo pelo qual Géricault compõe sua obra dentro desse universo interpretativo, no qual muito já foi dito historiograficamente. Na época em que a obra foi executada pelo artista, Géricault foi bastante criticado na França por ter colocado no ápice da cena o soldado negro Jean Charles, sobrevivente do naufrágio, que aparece de costas brandindo a bandeira francesa ao avistar o navio *Argus*, que aparece como um pequeno e quase imperceptível toque de tinta na linha do horizonte. Além de colocar um negro no ápice, Géri-

cault é duramente criticado porque seu quadro critica o governo napoleônico que insiste em manter o tráfico de escravos, não obstante a proibição imposta pela Inglaterra naquele momento. Desse modo, ao concluir a obra, Géricault decide expor *A Balsa da Medusa* na Inglaterra (JOHNSON, 1954: 249-254) e na Irlanda, em 1820, locais em que obtém sucesso de crítica e de público, além de lucro obtido pelos visitantes que pagavam para ver a obra. A favorável receptividade da obra parece estar vinculada ao fato de que a abolicionista Inglaterra vê a inserção do negro que brande a bandeira francesa no ápice da composição com bons olhos, como se fosse um representante das ideias de liberdade racial, mesmo que esta tenha sido à custa da morte dos demais em cena. Além disso, a luz da composição da imagem é lúgubre, portanto, não é possível determinar visualmente quem é branco de quem não é.

Aliás, a questão da indiferenciação (GRIGSBY, 2002: 229) racial entre negros e brancos também corrobora as críticas sofridas pelo pintor, pois, segundo a tradição acadêmica, jamais um negro poderia se representado como herói em uma obra de arte, tampouco poderia ocupar a posição de um branco na cena. No que concerne à composição da obra ainda, parece lícito propor que Géricault dialogue com a tradição iconográfica religiosa ocidental. Embora o artista não tenha desejado fazer uma composição religiosa, utiliza diálogos com tal tradição em suas figuras, que assumem características de mártires (GRIGSBY, 2002: 232), sem que haja narração de seus sacrifícios ante o ocorrido.

Assim, a obra em questão começa a suscitar uma questão de grande relevância, na qual se pode indagar o grau de veracidade nos fatos propostos pelo pintor. Do mesmo modo, qual seria a extensão daquilo que Carlo Ginzburg (GINZBURG, 2001) chama de *fictio* e Stephen Greenblatt (GALLAGHER, 2005), de *fictive*? Pois, o que se vê é o que realmente ocorreu? Ou qual o grau de invenção linguístico-histórica existente na obra e nos relatos de Corréard e de Savigny? O que há de verdade e de ficção na obra de Géricault? Grigsby afirma que a *Balsa da Medusa* “pode ser condenada por perpetrar uma mentira auto-interessada” (GRIGSBY, 2002: 232), na qual tanto a obra quanto os relatos produzem ficções como mecanismo de justificar as ações dos militares envolvidos na colonização do Senegal e na viagem em si. Após a obra do artista ser concluída, ele tenta expô-la no Salão de 1819, sem muito sucesso, aliás, recebe enormes críticas por trazer um negro como herói além de um contexto próximo ao canibalismo. Entretanto, na pintura não há canibalis-

mo explícito, só algumas menções ao fato, conforme a imagem permite ver, ou seja, há algumas indicações através dos corpos dos soldados nus e dos sobreviventes entrelaçados lutando pela vida.

O que parece mais coerente no que tange à *Balsa da Medusa* é afirmar seus parentescos com a tradição religiosa, marcando então, seus limites geográficos tanto na França quanto na Itália, país para onde Géricault viaja antes de executar a obra em questão. Embora as razões da viagem à Itália não estejam diretamente ligadas à execução da *Balsa da Medusa*, sua ocorrência tem papel fundamental em seus estudos e em sua obra, pois, o aprendizado junto aos originais de Michelangelo Buonarroti e de Michelangelo Merisi da Caravaggio parece ser determinante para as representações iconográficas que Géricault faz dentro da obra em questão. Segundo Wheelock Whitney (WHITNEY, 1997: 1), Géricault vai para a Itália com o intuito de se afastar da esposa de seu tio, com quem mantinha um relacionamento proibido e para revitalizar sua carreira, uma vez que o mercado de arte parisiense se encontrava em um interregno de banalidade. Assim, Géricault percorre Florença, Roma e várias cidades do sul do país entre outubro de 1816 e setembro de 1817, para estudar a arte italiana. Aqui, cabe ressaltar que Géricault viaja por conta própria, após seu insucesso em obter o *Prix de Rome*, premiação concedida aos melhores alunos da *Ecole des Beaux-Arts* para que continuem seus estudos na Itália.

A análise de *A Balsa da Medusa*, então, traz visíveis aproximações com a pintura e a escultura religiosa produzidas na Itália do século XVI, sobretudo com Michelangelo e Caravaggio. Em relação a Michelangelo, há um detalhe na obra de Géricault que desperta atenção, por trazer a imagem de um homem sentado que ampara um corpo de um jovem, convencionalmente definido pela historiografia da arte, como sendo o filho morto amparado pelo pai. A primeira imagem que tal cena evoca se refere à iconografia da *Pietà*, esculpida em algumas versões, por Michelangelo. Porém, a tradicional versão para o tema sempre traz a imagem de Nossa Senhora amparando o corpo de Jesus morto, após ser retirado da cruz. Aqui, em Géricault a figura feminina se transforma em masculina. Nesse sentido, parece ser mais apropriado afirmar que a escolha de Géricault pode estar muito mais vinculada à imagem de Cristo como Homem das Dores<sup>2</sup>, ou seja, Cristo com seus atributos de martírio descritos como a coroa de espinhos e o açoite.

Nesse sentido, Géricault pode estar fazendo uma alusão à iconografia de Cristo como Ho-

---

<sup>2</sup> Embora Géricault não tenha ido à Alemanha, muito provavelmente deve ter tido contato direto com gravuras de obras de arte que circulavam largamente pela Europa, como forma de colecionismo e aprendizagem para os artistas.

mem das Dores, pois apresenta o homem mais velho na mesma posição em que o artista alemão Albrecht Dürer, elabora sua imagem. Embora a figura do pai dirija seu olhar para o infinito, o Cristo de Dürer olha para o fruidor, dialogando diretamente com o mesmo. Porém, ambos apresentam a mesma postura e comportamento psicológico de desesperança ante o futuro. Aliás, a obra de Géricault ainda apresenta na figura do filho morto a presença de Cristo morto, como se o pintor francês estivesse reiterando a morte através da falta de esperança e de salvação, pois nem mesmo o mastro da frágil balsa parece estar suportando os ventos, as ondas do mar e o clima de desespero de seus tripulantes.

Outro dado importante a ser destacado aqui, concerne ao formato em cruz do referido mastro, outra evocação religiosa da crucificação de Cristo, já duplamente presente tanto na figura do pai, agora sendo o Cristo Homem das Dores, como na imagem do filho morto, agora o Cristo da Pietà.

Segundo Donald A. Rosenthal (ROSENTHAL, 1978: 838-841), Géricault realmente entra em contato com a arte de Michelangelo, conforme as figuras musculosas presentes nas obras de ambos os artistas demonstra. Entretanto, Géricault dialoga efetivamente com a dramaticidade e atmosfera de intenso claro-escuro de Caravaggio, além de suas composições que se desenvolvem em diagonal, marcando a cena em intensa profundidade. Em relação ao diálogo Géricault-Caravaggio, parece lícito propor que do conjunto de obras caravaggescas vistas pelo pintor francês durante sua estada em Roma, uma obra em especial pode estar em direto diálogo com *A Balsa da Medusa*, por trazer em sua composição um grupo de pessoas ajoelhadas com gestos de súplica, apesar de Géricault não ter visto essa obra de Caravaggio pessoalmente. Segundo Rosenthal, trata-se da obra *Madonna do Rosário*, pintada pelo artista romano e que desde 1786 já pertencia ao acervo do Kunsthistorisches Museum, localizado em Viena. Porém, Rosenthal (ROSENTHAL, 1978: 838) propõe que Géricault deve ter tido contato direto com a gravura feita pelo gravador Lucas Vorsterman, o Velho, uma vez que Géricault parece ter repetido o esquema formal descrito acima, o qual contém o grupo de fiéis ajoelhados com os braços estendidos em sinal de devoção a Nossa Senhora.

Segundo Charles Clément (CLÉMENT, 1947: 214), amigo e biógrafo de Géricault, a crítica de arte do período em que o pinto francês faz sua grande obra, transforma-o em “um discípulo, um continuador, quase um imitador de Michelangelo de Caravaggio...”

A comparação sugerida por Rosenthal (ROSENTHAL, 1978) corrobora a interpretação de

que na obra de Géricault sobre o naufrágio da fragata Medusa a associação da iconografia religiosa se faz fortemente presente tanto nos esquemas formais e compositivos, quanto na própria iconologia da pintura; uma vez que, enquanto em Caravaggio o que se busca é a ascese espiritual, simbolizada pela imagem de Nossa Senhora do Rosário, em Géricault, a ascese espiritual se transforma em crítica ao governo napoleônico que insiste em não abolir a escravatura e se mostra incapaz de liderar o povo francês. Além disso, a menção à arte religiosa reforça o programa iconográfico escolhido por Géricault, na medida em que não apenas induz o observador a interpretá-la a partir de um modelo amplamente conhecido pelo público, como também alude à figura do negro como herói, mártir e santo.

Portanto, as acertadas análises elaboradas tanto por Grigsby (GRIGSBY, 2002) como por Boime (BOIME, 1990) privilegiam a obra de Géricault dentro de uma perspectiva histórico-social vinculada à micro-história de Carlo Ginzburg (GINZBURG, 2001). Assim, partindo de um único quadro, Grigsby (GRIGSBY, 2002) e Boime (BOIME, 1990) tecem uma narrativa histórica calcada na investigação dos fatos e mitos que cercam a obra *A Balsa da Medusa*, perpassando a questão da própria ficção inerente ao naufrágio da fragata em 1816. Desse modo, Géricault executa uma obra situada em uma encruzilhada geográfica na qual existem várias possibilidades de interpretação, sendo que a mais direta trata da questão racial do negro, raça marginalizada pela história e vista como praticante de canibalismo, conforme os relatos de Corrêard e Savigny apontam, quando na verdade; se tal prática ocorreu, essa não parece ter sido feita visceralmente através da ingestão de carne humana, mas por meios culturais, políticos e ideológicos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. SP: Companhia das Letras, 1992.

BOIME, Albert. *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington D.C.; London: Smithsonian Institution, 1990.

EISENMAN, Stephen F. *Nineteenth Century Art: a critical history*. London: Thames and Hudson, 1996.

GALLAGHER, Catherine & GREENBLATT, Stephen. *A Prática do Novo Historicismo*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

*Géricault Raconté par Lui-Même et ses Amis*. Vésenaz-Genève : Pierre Cailler Éditeur, 1947.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Companhia das Letras, 2001.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo. *Extremities Painting Empire in Post-Revolutionary France*. New Haven: Yale University Press, 2002.

<http://www.wga.hu>. *Web Gallery of Art*. Último acesso em 25 de junho de 2012.

JOHNSON, Lee. “The ‘Raft of the Medusa’ in Great Britain”. *The Burlington Magazine*, Vol.96, No.617, (Aug.1954), pp.249-254.

<http://www.jstor.org/stable/871348>. Último acesso em 18 de junho de 2012.

ROSENTHAL, Donald. A. “Géricault’s ‘Raft of the Medusa’ and Caravaggio”. *The Burlington Magazine*. Vol.120, No.909, (Dec.1978), pp.836+838-839+841.

<http://www.jstor.org/stable/879432>. Último acesso em 18 de junho de 2012.

WHITNEY, Wheelock. *Géricault in Italy*. New Haven: Yale University Press, 1997.

## IMAGENS



(1818-19), Théodore Géricault, *A Balsa da Medusa*, oil, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris.



(1818-19), Théodore Géricault, *A Balsa da Medusa*, óleo, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris, (Detalhe).



(1499), Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, mármore, 74 cm. altura, Basílica de São Pedro, Roma.



(1493c.), Albrecht Dürer, *Cristo Homem das Dores*, óleo sobre painel, 30x19cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



(1607c.), Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna do Rosário*, oil, 365x250cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.



(s/d), Lucas Vorsterman, o Velho, *Madonna do Rosário*, gravura em metal, dimensões não fornecidas, *The Burlington Magazine*. Vol.120, No.909, (Dec.1978), pp.836+838-839+841, <http://www.jstor.org/stable/879432>.