

MULHERES DE CHASSÉRIAU

Martinho Alves da Costa Junior¹

Resumo

Apesar da crítica comumente apontar em Chassériau um “pintor de mulher” e embora haja alguns estudos pontuais, por exemplo, tratando os adereços portados pelas mulheres ou mesmo uma guinada psicanalítica, um estudo sistemático focando este tema ainda é lacunar. Para este artigo, nos debruçaremos sobre a questão separando a obra do artista por grandes temas recorrentes: a) o retrato: o pintor foi um retratista que, em alguns aspectos, agradou a crítica de sua época, sendo comparado ao seu mestre Ingres, como em *Retrato da Mademoiselle Cabarrus* de 1848 ou *Retrato das senhoritas C.* ou *As duas irmãs*. b) a literatura: em diversos momentos Chassériau apresenta figuras oriundas da literatura, notadamente as investidas em água-forte para a peça de Shakespeare, Otelo ou as diversas obras inspiradas na mitologia. Entretanto, quando falamos literatura, incluímos também o cenário das letras e das ciências de seu tempo, como *O tepidarium* de 1853, realizado a partir de artigos produzidos pela descoberta das ruínas de Pompéia. c) a alegoria: as figuras alegóricas femininas de maior expressão do artista estão concentradas no que foi a pintura na *Cour de Comptes* de 1844-1848, alvo do incêndio da famigerada Comuna de 1871. d) o oriente: muitos estudiosos no início da carreira de Chassériau procuraram encontrar traços geográficos para explicar o gosto oriental, ou seja, tal gosto se daria pelo fato do artista ter nascido em São Domingos. Porém a produção de figuras femininas orientais começa, sobretudo após sua viagem à Argélia em 1846.

Palavras-chave: Théodore Chassériau, Século XIX, Pintura Francesa.

Mots-clés: Théodore Chassériau, XIXème siècle, Peinture Française.

A crítica de hoje acerca a produção de Théodore Chassériau, ao menos a partir de 2002², esforça-se para retirar o artista da dicotomia Ingres vs. Delacroix. Por certo, é visado um revigoramento da obra de Chassériau, inseri-lo não apenas como epígono, sempre à sombra de seu mestre (Ingres) e de suas aspirações (Delacroix), mas um artista que além de empreender uma carreira original, influenciou importantes pintores e importantes escolas artísticas. De tal modo que hoje não é raro encontrar referências à Gustave Moreau, da influência que Chassériau teria tido sobre o jovem pintor. Entretanto, acredito que é preciso resgatar a dicotomia, não para estancar a obra de Chassériau, mas para não lhe furtar de algo imprescindível e latente. Se olharmos para uma obra como *Sapho* de 1849, logo perceberemos que não podemos abrir mão dessas duas forças tão presente na obra do artista.

¹ UNICAMP – IFCH

² Momento da grande exposição ocorrida no Grand Palais, no museu de Strasbourg e no Metropolitan Museum of Art of New York, na qual se procurava revigorar a obra de Théodore Chassériau. A partir deste ponto diversos artigos e ensaios sobre o artista são publicados, trazendo à tona muitos pontos até então poucos explorados pelos pesquisadores.



(1849) Théodore Chassériau, Sappho, Óleo sobre madeira, 27 x 21cm, Museu de Orsay, Paris.

A linha parece permanecer como uma forte diretriz, o tratamento do traçado do rosto também nos traz a figura de seu mestre, porém quando olhamos para o tratamento dado as rochas, ou, sobretudo ao drapeado da roupa de Sappho não negaremos a influência de Delacroix. É exatamente por este viés que pretendemos avançar neste artigo: encará-lo como força original, mas sem perder suas referências primordiais. Como bem indica o catálogo da exposição de 2002:

Reconciliar Ingres e Delacroix: esta teria sido a ambição de Théodore Chassériau, uma igual distância dos extremos. Associando a linha e a nobreza do primeiro, do qual foi desde muito cedo aluno, ao brilho e ao caráter corrosivo do segundo, sua pintura seria a síntese querida ou, pior, sofrida[...] Ao invés dessa tese, que não define o artista senão sob olhar daquilo que ele não é e feito Ingres a defesa de uma tradição ameaçada e não um inovador completo, tão inventivo quanto Delacroix, a presente exposição se propõe de pôr em destaque a arte singular de Chassériau – a filiação de certos modelos não implica nenhuma forma de mimetismo – e de situá-lo no centro das tensões estéticas de sua época. (PRAT, Louis-Antoine. et. al, 2002: 14).

Vamos focar a produção do artista naquilo que concerne à figura feminina. Seus contemporâneos já o identificavam como “pintor de mulher” e sempre, em menor ou maior grau, uma análise focando a mulher em sua obra reaparece. Contudo, um estudo sistemático em torno deste tema ainda é lacunar e o presente artigo ambiciona contribuir de modo modesto para este tema, o qual se desenvolverá com mais força nos próximos

anos³. Para tanto, optamos por uma divisão por tipos de figura feminina realizada por Chassériau: a) o retrato: o pintor foi um retratista que, em alguns aspectos, agradou a crítica de sua época, sendo comparado ao seu mestre Ingres, como em *Retrato da Mademoiselle Cabarrus* de 1848 ou *Retrato das senhoritas C. ou As duas irmãs* de 1843. b) a literatura: em diversos momentos Chassériau apresenta figuras oriundas da literatura, notadamente as investidas em água-forte para a peça de Shakespeare, Otelo ou as diversas obras inspiradas na mitologia. Entretanto, quando falamos literatura, incluímos também o cenário das letras e das ciências de seu tempo, como *O tepidarium* de 1853, realizado a partir de artigos produzidos pela descoberta das ruínas de Pompéia. c) a alegoria: as figuras alegóricas femininas de maior expressão do artista estão concentradas no que foi a pintura na *Cour de Comptes* de 1844-1848, alvo do incêndio da famigerada Comuna de 1871. d) o oriente: muitos estudiosos no início da carreira de Chassériau procuraram encontrar traços geográficos para explicar o gosto oriental, ou seja, tal gosto se daria pelo fato do artista ter nascido em São Domingos. Porém a produção de figuras femininas orientais começa, sobretudo após sua viagem à Argélia em 1846. Mas neste artigo nos centraremos em apenas dois desses aspectos, o retrato e a literatura.

Retrato

Embora o início de sua carreira seja comumente dado a partir 1839 quando expõe dois importantes quadros, os primeiros esforços no que se refere ao retrato, se dão pouco tempo depois de ingressar ao atelier de Ingres em 1834. Entre os anos de 1834 e 1838 diversos retratos dos membros de sua família são realizados. Para este artigo não trabalharemos exaustivamente sobre cada retrato feito por Chassériau, apenas selecionaremos alguns para que possamos demarcar alguns aspectos.

Nestes primeiros retratos há certas similaridades: o tom amarronzado do fundo numa gradação ao ocre que começa quase sempre na altura da cabeça, como podemos constatar no retrato da mãe do artista *MMe Benoît Chassériau* de 1836. A pose, sobretudo das mãos será repetida sistematicamente nos retratos desses anos. Essas obras são, por um lado, postos em filiação dos maneiristas florentinos e dos retratistas espanhóis⁴, e por outro o desenho já à maneira de Ingres. É sabido que Chassériau estudou muito as obras espanholas e os mestres do Renascimento nesses primeiros anos trabalhando com Ingres, à maneira de modelar as figuras claras sobre um fundo escuro era freqüente para estes mestres, e a ligação é evidente, como bem nos mostra seu estudo a partir de um quadro que era atribuído a El Greco *Portrait d'une femme espagnole, dito La fille Du Greco*, realizado entre 1834-1838. Entretanto, embora as figuras pareçam pálidas, de um marfim desalmado (sobretudo no retrato de sua irmã *Adèle Chassériau* de 1836-37) é claramente visto o tratamento do traço muito próximo ao de Ingres.

Gostaria de tratar sobre um retrato pouco explorado pelos críticos do artista, salvo análises esporádicas⁵, o retrato de Petra Camara, uma dançarina espanhola que se

³ Pela tese de doutorado que desenvolvo no departamento de História (História da Arte) na Unicamp, *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau*.

⁴ Essa relação foi apresentada por Marc Sandoz: *Les peintures de la Renaissance à Fontainebleau et Le maniérisme italien, sources possibles de Théodore Chassériau et des premiers romantiques français*. In : *Gazette des beaux-arts*, Jan. 1970, pp. 43-56).

⁵ Christine Peltre comenta rapidamente este desenho, o catálogo organizado por Loui- Antoine Prat também traz algumas poucas informações, sobretudo fazendo referências a outros desenhos de Chassériau de Petra Camara.

apresentou com grande sucesso em Paris em 1854. Chassériau a representou por diversas vezes, mas um desenho feito à aquarela que está no Louvre parece ser o mais excepcional. As representações de dançarinas espanholas na França já tinham uma tradição, vide o quadro *La Camargo* de Lancret, feito bem ao gosto do século XVIII.



(1854) Théodore Chassériau, Petra Camara dansant, Aquarela, 21x15 cm, Museu do Louvre, Paris.

O desenho de Chassériau mostra pequenos riscos no chão, um tablado provavelmente, no fundo à esquerda traços que indicam algum detalhe do palco; esses pormenores estão à margem da composição, a qual transparece apenas a figura da dançarina em seu movimento, em contrapé com o olhar atento direcionado ao alto à esquerda, compenetrada em seus movimentos. O braço esquerdo divide a caixa torácica e a extremamente fina cintura, enquanto seu braço direito permanece levantado em forma arqueada, Camara toca as castanholas de maneira em que não mais as percebe, como um ato de comunhão entre ela e o instrumento. Trata-se de um caso esporádico nas diversas representações da figura feminina em Chassériau que pouco se interessou por motivos como este, apenas algumas incursões em retratos orientalistas.

Oito anos depois que Chassériau pintou Petra Camara, estava na moda a cultura espanhola em Paris, Manet nestes 1862 pinta *Lola de Valence*, também uma dançarina espanhola, que naquele momento era a mais cobiçada da cidade. Baudelaire escreveu estes versos para acompanhar a pintura:

Entre tantas belezas que se pode ver por toda parte, Olho bem, amigos, sem marcar uma preferência; Mas se vê de cara brilhar em Lola de Valência O charme inesperado de uma jóia rosa e negra.

Esses versos dedicados à Lola poderiam igualmente figurar para Camara de Chassériau, Louis-Antoine Prat, não se furta em lançar a faísca perguntando-se se esses versos “não parecem já sugeridos neste croqui preciso e delicado”. De fato, apesar de se tratar do mesmo tema representado, há muitas dessemelhanças, embora os parentescos entre elas nos saltem aos olhos. A de Chassériau está em plena ação, enquanto a de Manet repousa num movimento de saída de dança clássica. Lola mira o espectador com seu rosto maquiado, do qual podemos perceber as grossas sobrancelhas e os lábios carnudos. Sua carne, que é apertada pelas sapatilhas cor de salmão, ou com o braço entrecortado pelo relógio obedece à coloração do vestido. Com um olhar calmo e sereno, Lola parece saber da erotização que acompanha seu trabalho e seu corpo. Petra Camara, por sua vez tem uma vestimenta diversa, seus braços estão por inteiro cobertos pelo vestido, seu rosto com um leve sombreado e de maneira afilada já era característica do artista; as sobrancelhas finas, olhos grandes e cílios suntuosos concedem a dançarina uma leveza ágil. As sapatilhas estão em perfeita sintonia com a carne de seu corpo, nada sobra, a roupa de Camara e seu corpo estão em conjunção; a dançarina parece ter uma certeza: que está muito menos relacionada à sua erotização do que a importância de seu ato, sua dança. É evidente que de um lado temos uma pintura e de outro um desenho cujas propriedades são díspares, contudo me parece bem possível esta aproximação apresentada.

Literatura

As obras de Chassériau oriundas da literatura, se pensadas restritamente, são relativamente poucas. Temos a série de gravuras realizadas em 1844 para *Otelo* de Shakespeare. Algumas telas também para *Otelo*, na qual o artista retoma em tela o que havia feito para a série de gravuras e outras duas que têm como foco *Macbeth*. Além de uma para *Marie Stuart* de Schiller e outra para *Mazèppa* de Lord Byron. Porém, o leque no qual visamos como literatura é um tanto mais amplo. As influências dos textos mitológicos, dos textos bíblicos e da literatura especializada (como as realizações a partir das descobertas das ruínas de Pompéia) fazem parte deste tópico. Assim, por exemplo, é a tela *Apolo e Dafne* de 1845.



(1844-45) Théodore Chassériau, Apollon et Daphné, Óleo sobre tela, 53 x 35cm, Museu do Louvre, Paris.

A história contada por Ovídio é amplamente retratada na história da arte e realizada de modo peculiar pelo pintor. Apolo, zombando das flechas de Cupido, insinua a este que deixe os arcos e as flechas para quem fosse mais digno. Cupido lhe retrucou afirmando que suas flechas poderiam ser até mais potentes do que as de Apolo, uma vez que poderiam ferir até mesmo ao deus. Ainda enfurecido pelos desacatos de Apolo, Cupido prepara duas flechas: uma de ouro e outra de chumbo. Com a de ouro feriu o coração de Apolo, com a de chumbo feriu a ninfa Dafne, filha do rio-deus Peneu. A flecha dourada deu a Apolo um amor incondicional e explosivo, enquanto que a flecha de chumbo aplicou à Dafne profundo descaso ao amor. O deus logo se apaixonou pela donzela que não podia amá-lo, pelo contrário, lhe tinha um profundo asco. Na tela de Chassériau, Apolo no meio do bosque consegue finalmente alcançar à amada, entretanto esta já parece não ser mais humana, sua transformação já está em curso e parece não mais sentir as paixões humanas. Enquanto as pernas já foram transfiguradas em raízes (apenas a batata e um pouco do calcanhar estão entre o tronco e a carne) o restante do corpo, ainda carne parece já estar distante do mundo. A posição escolhida por Chassériau para sua Dafne possui um caráter amplamente erótico, sua linha serpenteada deixa à mostra os seios médios em que o bico confunde-se pela cor com a própria pele. Já o braço esquerdo de Apolo encarrega-se de tampar o sexo da amada. O cabelo de Dafne que corta seu braço direito parece estar petrificado, falta-lhe apenas a cor para que se torne madeira por completo. As posições dos braços também remetem a idéia arbórea, trata-se de quase galhos. O braço esquerdo, embora esteja posicionado acima da testa, onde repousa de certa forma a cabeça, não lamenta, esta mulher sem sentimentos e emoções não mais é uma mulher, estamos diante

de galhos vivos que logo se juntarão à paisagem que os entorna. Apolo, por sua vez, mantém-se atordoado com a situação, conseguiu chegar à amada, prostra-se de joelhos diante dela e parece rogar-lhe seu amor. Seus olhos abertos pela metade transparecem uma melancolia que transpassa todo o rosto, com os lábios semi-abertos como uma voz que teima em não sair. Seu pescoço levantado até ao ponto onde possa ver o rosto que já não vê, lembra as distorções do início das composições de Ingres.

Este caráter é muito mais acentuado numa outra obra por volta de 1845 e inacabada que faz referência a este quadro em que podemos perceber como o pintor recuou, para a pintura acabada, consideravelmente a envergadura dada ao pescoço do deus; nesta tela inacabada parece que a força desesperadora de Apolo que olha para o céu implorando ajuda, indicaria algo ainda esperançoso, ao passo que, na composição final o embate é mais introspectivo, algo entre os dois personagens, onde a esperança deu lugar a certeza da impossibilidade deste amor. A mão direita do desafortunado Apolo tenta tocar os cabelos de Dafne, parece não acreditar que não se trata mais de cabelos comuns. Esta mesma mão também sugere um aceno dirigido à musa ou mesmo um pedido aos céus, que entraria em conformidade com os traços realizados por Chassériau na referida tela inacabada. Seus cabelos, fortes e sedosos com cachos que escorrem pela nuca são realizados com toques de manchas de tintas, as quais são notórias a tentativa de deixar aparente a marca da tinta e do pincel conferindo um brilho mais intenso aos cabelos do deus Sol, cuja cabeça irradia uma luz que neste momento não pode ajudá-lo. O tratamento dado ao drapeado de Apolo certamente vem de outra escola diferente daquela indicada para a realização do rosto; podemos claramente indicar aqui uma influência de Delacroix na maneira de realizar estas marcas; como, por exemplo, no quadro de Delacroix conservado no MASP. Refiro-me estritamente ao drapeado do tecido que cobre Juno na tela *O inverno: Juno implora a Eolo a destruição da frota de Enéias*, uma das quatro estações pintadas para o Sr. Hartman. As passagens do vermelho para o preto no extremo direito da composição, das luzes à sombra reiteram um caráter sombrio à tela.

Há alguns casos na obra de Chassériau que podemos perceber um caráter sombrio, noturno empregado às mulheres. Mais intimamente posto nas figuras oriundas da mitologia. O crepúsculo parece apontar para esta via, como no caso do quadro *Diane surprise par Actéon* de 1840, no qual podemos ver em um crepúsculo, com uma forte luz trafegando entre o ocre e tons amarronzados a lua na cabeça de Diana que também é a lua longe no horizonte.

Em Apolo e Dafne também há este aspecto noturno, mas as figuras estão imersas em uma forte luz amarela-laranja, que de certa forma, tudo está a ponto de ser alterado. O jovem deus, ideal de beleza entre os gregos, se curva diante do amor a uma mulher que, também vitimada por Cupido, lhe tem asco; o homem, encontrando-se totalmente desarmado, portanto fragilizado, nada pode fazer diante dos poderes encantadores da mulher em um amor transcendental e utópico.

Referências bibliográficas

Baudelaire, Charles. *Poesia e Prosa : volume único*. 1ed. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1995.

Bonnet, Jacques. *Femmes au bain: du voyeurisme dans la peinture occidentale*. Paris: Hazan, 2006.

Chevillard, Valbert. *Un Peintre Romantique : Théodore Chassériau*. La Rochelle. Rumeur des Ages, 2002.

- Coli, Jorge. “Pinturas sem palavras ou Os paradoxos de Ingres”. In: Novas, Aduino (org.). *Artepensamento*. 1ed. São Paulo. Companhia das Letras. 2006.
- Focillon, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris. Renouard, 1927.
- Foucart, Bruno. « Chassériau ou la beauté bizarre ». In : *Connaissance des arts*, no592, março de 2002. pp. 66-73.
- Friedlaender, Walter. *De David a Delacroix*. Trad. Port. L. V. Machado. 1ed. São Paulo. Cosac Naify, 2001.
- Guégun, Stéphane et. Al. Chassériau. *Un autre romantisme*. Paris. Beaux Arts magazine, 2002.
- Jover, Manuel. *Ingres*. Paris. Terrail, 2006.
- Prat, Louis-Antoine et. Al. Chassériau. *Un autre romantisme*. 1ed. Paris. RMN, 2002.
- Prat, Louis-Antoine. *Inventaire général des dessins, école française. Dessins de Théodore Chassériau, 1819-1856*, 2 volumes. Paris: RMN, 1988.
- Peltre, Christine. *Les Orientalistes*. 1ed. Paris. Hazan, 2000.
- Peltre, Christine. *Théodore Chassériau*. 1ed. Paris. Gallimard, 2002.
- Rosenthal, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris, 1987.
- Sandoz, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris. Arts et Métiers Graphiques, 1974.