

Resenha

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

*A figura feminina na obra de
Théodore Chassériau: reflexões
sobre nus, vítimas e o fim de século*

Campinas: IFCH-Unicamp, 2013

(tese de doutorado em História da Arte com
bolsa do CNPq).

The PhD thesis by Martinho Alves da Costa Junior is a *tour de force* to the plastic representation of women. It emphasizes the production of one of the most singular Nineteenth Century painters: Théodore Chassériau.¹

The thesis goes forward diverse media including painting and movie, and to the Twentieth-First Century. It is particularly attentive to image and look, specially to the voyeuristic look, as well as to their metamorphic power. The kinetic principles are crucial in Chassériau's work, at least in some of his paintings, besides the fascination that moves it in time. They are well evidenced by Martinho Junior.

The relative absence of psychological and moral analysis on image is remarkable, a high point of the thesis. On the other hand, the author barely underlines the historical and social features, that might be a bother to traditionalist art historians. It was the way Martinho Junior conducts the research, according to his own parameters to a history of images *by* images, close to the discipline of visual

¹ The thesis was under the direction of Professor Jorge Coli at the Campinas State University (Unicamp).

A tese de doutoramento de Martinho Alves da Costa Junior é um *tour de force* à representação plástica da mulher, tendo como núcleo criador um dos pintores mais singulares do século XIX, Théodore Chassériau.¹

A tese adentra os séculos XX e XXI, passando por mídias diversas, voltando-se com atenção à pintura e ao cinema. Ela se assenta em questões sobre a imagem e o olhar, especialmente voyerista, bem como ao poder metamórfico tanto das imagens quanto do olhar. São os princípios cinéticos que, de certo modo, permeiam a obra de Chassériau — ou pelo menos alguns de seus quadros —, junto com o fascínio a impulsioná-la no tempo, os aspectos mais bem evidenciados por Martinho Junior em seu trabalho.

Notável é o fato de não desenvolver análises psicológicas ou morais sobre as imagens, o que constitui um ponto alto da tese. Por outro lado, o autor releva pouco os aspectos histórico-sociais, o que pode incomodar os historiadores da arte tradicionalistas. Mas foi esse o modo que Martinho Junior encontrou para conduzir seu trabalho, de acordo com os parâmetros que impôs a si: o de uma

¹ Tese orientada pelo professor Jorge Coli na Unicamp.

história das imagens *pelas* imagens, aproximando-se também de uma abordagem da antropologia visual. Tais parâmetros tornam difícil e complexa a proposta, tornando-a também, desde o início, ousada e corajosa.

Dois motivos se complementam às qualidades: 1) o pesquisador elege como tema a obra de um artista de grandeza, embora pouco reconhecido pelo público em geral mesmo no país em que atuou, a França (imagine-se no Brasil: motivo a mais ao mérito do pesquisador por ventilar um ambiente que, muitas vezes, padece de nacionalismo tolo e tacanho); e 2) por estabelecer e seguir procedimentos que, não obstante a agitação contemporânea em torno ao suposto método que deles mais se aproxima (assim como ao suposto pai do método, Aby Warburg), são, no fundo, muito pouco explorados pelos pesquisadores que o exaltam.

Tal método, na verdade, seguido à risca, envolve muitos perigos, do qual o próprio Warburg não teria saído incólume (as décadas de relativo ostracismo observadas por seus apologistas seriam prova disso). O principal perigo talvez seja o esvaziamento histórico. Devido em parte à sedução das facilidades aparentes de pesquisa, sobretudo hoje, pela oferta barata, volumosa e variada de representações visuais, as imagens se revestem de atemporalidade ao ponto de se converterem naquilo de que os historiadores da arte (os menos incautos, mas que Didi-Huberman talvez considere os mais covardes) fogem como o diabo da cruz: ilustrações. O trabalho de Martinho Junior não cai nessa armadilha. Por outro lado, em alguns momentos, ele parece não perceber que o tema e os procedimentos não são óbvios para aqueles que o lerão. Nesse sentido, talvez tenha faltado situar claramente a natureza e a importância do trabalho, pois seu pioneirismo temático e metodológico no Brasil o justifica: salvo engano, Chassériau sequer é mencionado na história da arte no país, ou pelo menos assim podemos entender a partir do trabalho de Martinho Junior. Tal investigação, a da repercussão de Chassériau no Brasil, teria em si um grande valor, quem sabe comparando-se com as obras de artistas brasileiros que tenham se inspirado nele ou não, pouco importa. Do mesmo modo, destacar e avaliar os trabalhos que “warburguanamente” se dedicam ao estudo das imagens, cotejando-os, seria em si uma contribuição.

Com relação às análises de Martinho Junior, algumas poderiam ter sido mais aprofundadas e nuançadas. As reflexões sobre a *Banhista adormecida* de Chassériau, embora vivas e esti-

anthropology. Those parameters emphasize the natural difficulties in his purpose and also made it bold since its beginning.

Two reasons reinforce the qualities: 1) the researcher takes the work of an outstanding artist as subject, although Chassériau had an undersized recognition to the public even in France (in Brazil his research is more noteworthy specially to refresh the field and against a persistent fool nationalism); 2) for establish a method inspired by the acclaimed ways attributed to Aby Warburg, although they are commonly few followed by the art historians who praise them.

Such method brings a lot of risks, and even Warburg, if we consider the hiatus he was relatively forgotten according to his apologists, would not escaped from them. Maybe the main risk is the historical annulment. Specially nowadays due to the cheap, abundant, and assorted offer of pictures, the research easiness seem much more apparent and the pictures loose their temporality until them become to what art historians (the most cautious ones but Didi-Huberman possibly call them cowards) try to avoid: illustration. Martinho Junior does not fall into the trap. But sometimes he seems to forget that the subject and the procedures are not so obvious to the readers. In this sense maybe the thesis has not enlightened clearly their nature and importance as a thematic and methodological pioneer in Brazil. Because unless I am mistaken Chassériau was never mentioned in Brazilian art history, or at least the thesis leads us to understand that. Such research with an evaluation on the impact of Chassériau in Brazil would be valorous, as well as the comparison between his works and those of Brazilian artists, it does not matter who have been inspired by him or not. An estimation on studies in the “Warburg way” or similar to the Martinho Junior’s would be also a good contribution in the field.

The author’s analyses are energetic and stimulating but some of them could have been more careful and nuanced. Those on Chassériau’s *Baigneuse endormie* conclude “that the final solution is further prudish” (p. 61) with “the fear to present the figure even more eroticized” due to “the painter hesitation” (p. 60). I wonder whether the painter’s obsession to study the composition could be more a pleasure for him than a searching for a mask to the nudity, although we probably will never know. Another point is the choice to put the

tunic between the legs, actually an artifice that can be more provocative to suggest the woman sensual delight. Thus to avoiding or not eventual scandals, the erotic suggestion can be different with the tunic placed there in that way. To look at the pictures and allow them speak, as want the author, is a basic procedure. But it must be not only directed to the pictures because also the comments made by other researchers can distract us, which apparently had happened in this case.

An inspiring point is noted at the p. 139 on the increase of nude and seminude women with arisen arms in visual representation particularly after the middle of the Nineteenth Century. There is a comparison between the muses Alice Ozy (mistress and model of Théophile Gautier and Chassériau) and Marilyn Monroe. It is an example of the methodological approach no doubt exciting to the author: the relationship between painting and cinema. Unfortunately there are few associations like that in the study. *Diane surprise par Actéon* for instance is an extraordinary Chassériau's painting; an interpretation to the Ancient Egyptian or Greek art (which the thesis does not notice) evocative to movie solutions due to its intricate composition with figures in different plans and a sort of vertigo as in the dissolve (or *fondue*) technique, the fade-in and fade-out in cinema.

The portrait of Chassériau's sisters or *Les Deux Sœurs* [Fig. 1] is one more painting could be productively compared to works in other media, such as the *Identical Twins* [Fig. 2] by Diane Arbus and a well-known still of *The Shining* [Fig. 3] by Stanley Kubrick. They both depict younger girls, and despite the differences to the painting they reveal its rarity. Oddly symmetric and hieratic, the pictures by Arbus and Kubrick have both inoffensive smiling and scaring faces. Differently the Chassériau's sisters are sweet and serious young women with just a tiny insinuation of horror. Even considering Martinho Junior's aim to study that painting to emphasizes the symbolism and decorative arts (p. 215, 286-287), the comparisons between the pictures can show us the ambiguity and disturbing features they share.

The uniqueness of Chassériau in art history was observed even in his time, and it is demonstrated and defended by Martinho Junior only at the end of the thesis in a footnote (p. 282, note 28) which could be transported to the corpus at the beginning of the thesis. It is a remark by Louis Pesse in

mulantes, resultam na ideia de “que a solução final ainda é mais pudica” (p. 61), com um “receio em apresentar a figura com formas ainda mais erotizadas” devido à “hesitação do pintor” (p. 60). Mas cabe perguntar: não se trataria talvez de um prazer e uma obsessão do artista em prolongar-se no estudo da obra para que ela não seja vulgar e resulte mais natural, do que numa preocupação em disfarçar a nudez ou o erotismo? É provável que jamais saibamos. Mas cabe ainda outra questão: a opção da túnica vibrante entre as pernas não resulta mais provocante por sugerir também o deleite da mulher em contato com o pano? Esquivando-se ou não o artista da possibilidade de escândalos, as sugestões eróticas podem ser outras com a túnica posta daquele modo, naquele lugar. Olhar para as imagens e deixá-las falar, como quer o autor, é fundamental. Mas deve-se atentar não só para o que elas parecem dizer como também não se deixar levar pelos comentários de outrem sobre elas, o que parece ter ocorrido nesse caso.

Uma observação igualmente viva e estimulante é feita na p. 139: a da multiplicação de imagens de mulheres nuas e seminuas de braços levantados, em especial posteriores a meados do século XIX, passando por fotogramas de divas do cinema e fotografias de moda e publicidade até o século XXI. Uma comparação é traçada entre as musas Alice Ozy (amante e modelo de Théophile Gautier e Chassériau) e Marilyn Monroe. Eis um dos pontos primordiais da tese que, sem dúvida, mais empolga o autor: fazer comparações como essa (um moto metodológico) entre a pintura e o cinema, que infelizmente são poucas. Haveria outras a fazer, por exemplo, tomando-se *Diana e Actéon*, um dos quadros mais excepcionais de Chassériau, interpretação da arte egípcia ou grega arcaica (fato não observado pelo autor) com um jogo de desproporções entre as figuras nos diferentes planos que gera uma vertigem no quadro, algo semelhante a soluções técnicas de transição de imagens no cinema (o *dissolve* ou *fondue*), o *fade-in* e o *fade-out*.

Outro exemplo: o retrato das irmãs de Chassériau [Fig. 1], de 1843, pertencente ao Louvre. Trata-se de uma pintura aparentada à fotografia das gêmeas feita por Diane Arbus [Fig. 2] e a um fotograma do filme *O iluminado*, de Stanley Kubrick [Fig. 3]. Mesmo que nas obras de Arbus e Kubrick se tratem de meninas mais novas, são as diferenças com o quadro de Chassériau que revelam a sua excepcionalidade. Pois nas obras do século XX a aparência inofensiva das irmãs, reforçada por serem crianças de

semblante sorridente, entra em contraste com o seu ar um pouco assustador, graças à semelhança física e a pose hierática, estranhamente bem comportada. Em Chassériau, de forma diversa, a insinuação de terror é quase inexistente, mas de algum modo perceptível, já que tampouco o retrato se destaca por emanar tão somente doçura e inocência. Ressalvando-se que o objetivo de Martinho Junior seja observar o quadro em relação ao simbolismo e às artes decorativas (pp. 215 e 286 a 287), a comparação das imagens não deixa de evidenciar os aspectos caros que elas compartilham, ambíguos e perturbadores.

A posição ímpar de Chassériau na história da arte, observada já em seu tempo, é demonstrada e defendida por Martinho Junior somente no final da tese e numa nota (a de número 28, na p. 282) que poderia estar no corpo da tese e no seu início. É a observação de Louis Pesse, em 1842, sobre o quadro de Chassériau, *La Descente de la croix*: “Esta pintura não é modesta. As vistas ambiciosas são justificáveis, não se trata de outra coisa senão de saudar nela um dos eventos mais imprevisíveis e improváveis de nosso tempo, a aparição de um novo grande mestre.” A constatação, tão precoce, provou sobreviver ao tempo. O trabalho de Martinho Junior a põe em relevo, demonstrando as ramificações que a obra de Chassériau, jamais sozinha, fertilizou, passando por meios diversos até chegar ao nosso tempo. Permanece ainda a obra de Chassériau um núcleo pulsante, reverberando como fizera em meados do século XIX, relativamente sombria e por vezes solar, embora apenas na superfície. E Martinho Junior a destaca abrindo mão de lucubrações sócio-históricas, o que, repetindo, é um de seus méritos. Porque mais difícil, senão impossível, é fazer jus com palavras àquilo que apenas as imagens possuem, e isso o autor da tese buscou deixar a elas, as imagens: para que nós as olhemos.

ALEX MIYOSHI

Doutor em História da Arte pela Unicamp
Professor de Teoria, Crítica e História da Arte no IARTE UFU

1842 on Chassériau's *La Descente de la croix*: “Cette peinture n'est pas modeste. Si les vues ambitieuses qu'elle affiche étaient justifiées, il ne s'agirait de rien moins que de saluer en elle un des évènements les plus imprévus et plus improbables dans nos temps, l'apparition d'un nouveau grand maître.” That premature verdict has proved survive to time. Martinho Junior highlights it and indicates the ways taken by Chassériau's work until our days but never alone. It prevails as a vibrant core ramified since the Nineteenth Century, relatively dark and sometimes bright, although just on the surface. The study concludes it without historical and social lucubrations, and it is a merit. Because harder than put in words what only belongs to image is let the pictures speak for themselves, and that is the major thesis' goal. So let's look at the pictures.

English version: Alex Miyoshi.

ALEX MIYOSHI

PhD in art history, IFCH, University of
Campinas

Professor at the IARTE, Federal University
of Uberlândia



1 Théodore Chassériau. *Portrait de Melles Chassériau ou Les Deux Sœurs*, 1843.

2 Diane Arbus. *Identical Twins*, Roselle, New Jersey, 1967.

3 Fotograma do filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick..

