



MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

A FIGURA FEMININA NA OBRA DE THÉODORE CHASSÉRIAU  
REFLEXÕES SOBRE NUS, VÍTIMAS E O FIM DE SÉCULO

CAMPINAS  
2013





Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

A FIGURA FEMININA NA OBRA DE THÉODORE CHASSÉRIAU  
REFLEXÕES SOBRE NUS, VÍTIMAS E O FIM DE SÉCULO

ORIENTADOR: PROF. DR. JORGE SIDNEY COLI JUNIOR

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em História, na área de concentração História da Arte.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA  
PELO ALUNO MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR, E ORIENTADA PELO PROF.  
DR JORGE SIDNEY COLI JUNIOR.  
CPG, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

CAMPINAS  
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH  
UNICAMP

C823f Costa Junior, Martinho Alves da, 1979-  
A figura feminina na obra de Théodore Chassériau:  
reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século / Martinho  
Alves da Costa Junior. - - Campinas, SP : [s. n.], 2013.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Chassériau, Théodore, 1819-1856. 2. Mulheres na  
arte. 3. Cultura - História. 4. Pintura francesa – Séc. XIX.  
I. Coli, Jorge, 1947- II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

**Título em Inglês:** The feminine figure in Theodore Chassériau's work:  
reflections about nude, victims and the fin de siècle

**Palavras-chave em inglês:**

Women in art

Culture - History

French painting – 19th century

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Doutor em História

**Banca examinadora:**

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Letícia Coelho Squeff

Paulo Mugayar Kühl

Alexander Gaiotto Miyoshi

Maraliz de Castro Vieira Christo

**Data da defesa:** 29-05-2013

**Programa de Pós-Graduação:** História



A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 29 de maio de 2013, considerou o candidato MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR aprovado.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

Profª. Dra. Leticia Coelho Squeff

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl

Profª. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)

Profª. Dra. Ana Gonçalves Magalhães (suplente)

Prof. Dr. Norval Baitello Junior (suplente)



## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador, o prof. Jorge Coli. Não apenas por sua presença sempre constante e pela leitura cuidadosa e crítica, mas também pelo rigor do pensamento e, sobretudo por incitar o conhecimento que ultrapassa os limites da tese. Para além de todos esses aspectos acadêmicos, sou grato pela amizade.

Philippe Sénéchal que tão carinhosamente me recebeu em Paris e me abriu as portas do INHA (Institut National d'Histoire de l'Art) durante o período que pesquisei nas bibliotecas e museus da França. Sua participação foi capital me introduzindo a pesquisadores e professores, cujas trajetórias iam ao encontro desta pesquisa. As aberturas para outros centros e outras bibliotecas, onde fui bem recebido, devo também aos cuidados que Sénéchal teve ao me orientar.

A diretora geral do INHA, Antoinette le Normand-Romain, que também me acolheu de maneira ímpar, me deixando à vontade para pesquisar nas dependências do Instituto e me incentivando a procurar outros pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de Chassériau.

Duas secretárias em especial: Alexandra Carvalho e Marie Halipré, que trabalham juntamente com Philippe Sénéchal e que me ajudaram a me localizar no momento em que ainda estava no início das pesquisas no exterior. Mesmo depois, com todas as burocracias, foram pessoas extraordinárias.

Sra. Françoise Petitou, Sr. Stéphane Loire e Sra. Jacqueline Sanson pelo acesso às documentações dos Musées Nationaux, das pinturas do Louvre e ao acervo da Bibliothèque Nationale de France, respectivamente.

Ao Musée Francisque Mandet, em Riom, especialmente a Marie-Josée Linou, que gentilmente me forneceu dados técnicos de diversas obras, mesmo sem a certeza de que tais obras figurariam na tese.

Ao Toledo Museum of Art, em Ohio, especialmente a Tim Motz, que me enviou a imagem e concedendo a utilização na tese de Thomas Couture, *Alice Ozy*, em qualidade excepcional.

Ao pessoal de apoio dos *Archives Nationales de France* pela paciência na procura de documentos aparentemente inexistentes.

A leitura sincera e cuidadosa de Leticia Squeff e Paulo Khül no momento da qualificação. Apontamentos importantes e precisos, esclarecendo questões nevrálgicas do texto, colaborando de forma singular para a redação final deste trabalho. A leitura posterior de Maraliz Christo teve também um papel crucial na correção de pontos ortográficos e da estrutura do trabalho.

O apoio, o carinho, a leitura em conjunto, os debates e toda uma estrutura que tornou esta pesquisa possível devo à Leticia Badan que esteve ao meu lado em grande parte e a quem agradeço afetosamente. Estas linhas, certamente, não dão nem uma tísica ideia da importância basilar da presença de Leticia nesta tese e na minha vida.

A pesquisa, desde seu primeiro esboço aos retoques finais, é recheada de participações que de uma forma ou de outra, estão presentes nas entrelinhas da tese. Receoso de esquecer algum nome neste conjunto eu agradeço a todos que me apoiaram e participaram efetivamente dos debates e comentários, em especial: Dulce Fabiana Mota Lima, Fanny Lopes, Marie-Anne Lescourret, Daniela Gallo, Breno Marques, Fernanda Marinho, Alexandre Ragazzi, Luciana Miyuki, Alex Miyoshi. E fora do mundo da História da Arte, mas igualmente importante, agradeço a Rodrigo Sanches e Maristela Schaufelberger, casal querido, o qual a distância não conseguiu afastar.

O fomento das agências CNPq e CAPES que me auxiliaram durante o desenvolvimento da pesquisa. A primeira em território nacional e a segunda me colaborando nas pesquisas na Europa.

E finalmente agradeço aos meus pais, a quem dedico este trabalho: Martinho Alves da Costa e Maria José Gonçalves.

## RESUMO

Partindo do estudo das figuras femininas na obra de Théodore Chassériau (1819-1856), a tese se desenvolveu em três eixos precisos: o nu, as vítimas e uma notória sensibilidade decadentista e simbolista, própria da cultura do fim de século.

O trabalho se interessa, sobretudo, pelas ramificações das obras e visa compreender como as imagens de Chassériau mantêm sua presença ou, por outro lado, quais são os limites de determinados aspectos de sua produção. O fator preponderante é a comparação das imagens, demonstrando elementos peculiares em cada uma analisada. Deste modo não se trata de abordagens cronológicas; antes, são temas que se desenvolvem a partir da obra do artista.

A produção de Chassériau, que voltou com ímpeto aos holofotes a partir de 2002 (ano da grande retrospectiva de seu trabalho), permanece pouco estudada pelos especialistas. Mesmo o tema das figuras femininas, que em inúmeros artigos aparece claramente, nunca foi sistematizado nem confrontado com os diversos caminhos que a obra do artista pode sugerir.



## ABSTRACT

From the study of the feminine figures in Théodore Chassériau's (1819-1865) work, the thesis has been developed in three precise ways: the nude, the victims and an evident decadentist and symbolist sensibility, characteristic of the *fin-de-siècle* culture.

Most of all, the study is interested in his works' ramifications and it aims to comprehend how Chassériau's images maintain their presence or, on the other hand, what are the limits of specific aspects of his production. The prevailing factor is the comparison of the images, showing peculiar elements in each one analyzed. Therefore it is not about chronological approaches; rather, those are themes that come forth from the artist's work.

Chassériau's production, which returned with impetus to the spotlight since 2002 (year of the great retrospective of his work), remains little studied by the specialists. Even the theme of the female figures, which appears clearly in numerous papers, has never been systematized nor confronted with the several directions that the artist's work may suggest.



## RÉSUMÉ

En partant de l'étude des figures féminines dans l'œuvre de Théodore Chassériau (1819-1856), la thèse se développe dans trois axes précis: les nus, les victimes et une sensibilité puissante symboliste et décadente, particulier dans la culture du fin de siècle.

Ce travail est contemplé surtout par les ramifications des œuvres. Comprendre comment les images de Chassériau maintient leur présence, ou dans autre cas, les limites de certains aspects de sa production. L'intérêt principal est la comparaison des images, montrant les éléments propres à chaque analyse. Ainsi, il ne s'agit pas des approches chronologiques mais des thèmes qui sont développés à partir de l'œuvre de l'artiste.

La production de Chassériau qui est retourné à l'honneur avec l'élan de 2002, l'année de la grande rétrospective de son œuvre, reste peu étudiée par les experts. Même le sujet des femmes, qui apparaît sûrement dans nombreux articles n'a jamais été systématisés et confrontés aux différentes voies suggérées par les œuvres de Chassériau.



## SUMÁRIO

RESUMO / ABSTRACT / RESUMÉ

LEGENDA / ABREVIÇÕES ..... 21

**I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS** ..... 23

    I.1. POR QUE CHASSÉRIAU? ..... 24

        I.1.2. *TEPIDARIUM* ..... 27

        I.1.3. ALGUMAS CONSTATAÇÕES ..... 31

        I.1.4. USO DAS IMAGENS ..... 32

    I.2. DO PERCURSO NECESSÁRIO ..... 36

        I.2.2. DA QUERELA HISTÓRICA ..... 37

## **PARTE I**

**A FIGURA FEMININA: ALONGADAS E FRONTAIS** ..... 43

**CAPÍTULO I: A BANHISTA ALONGADA** ..... 45

    1.1. PILOSIDADE E SEXUALIDADE ..... 45

        1.1.1. O VOYEUR EM SURDINA ..... 52

1.2. A <i>BAIGNEUSE</i> E A CRÍTICA.....	55
1.2.1. CHASSÉRIAU E OZY.....	56
1.2.2. DO CORPO E DA INTIMIDADE .....	59
1.3. FAMÍLIA HUGO.....	61
1.4. OUTRAS OZYS.....	64
1.4.1. OZY POR OUTRAS PALHETAS .....	68
1.5. REFLEXÕES SOBRE A MULHER NA NATUREZA E E OS NUS ALONGADOS A PARTIR DA <i>BAIGNEUSE</i> DE CHASSÉRIAU..	71
1.5.1. IDEALIZADA OU CARNAL.....	71
1.5.2. O TEMA EM HENNER.....	73
<b>CADERNOS DE IMAGENS .....</b>	<b>75</b>
1.5.3. O PRAZER ORGÁSTICO DE COURBET E A PUREZA CONTEMPLATIVA DE PUVIS DE CHAVANNES .....	87
1.5.4. VOYEURISMO E O PRAZER DO CORPO NA RELVA.....	90
1.5.4.1. O VOYEUR ATROZ NO CINEMA .....	93
1.5.5. DA VIGÍLIA AO SONO E A MÃO APOIADA NO SEXO.....	95
1.5.6. DO ÁLIBI E DA IRONIA.....	101
<b>CADERNO DE IMAGENS.....</b>	<b>107</b>
<b>CAPÍTULO II: A VÊNUS MARINE DE CHASSÉRIAU .....</b>	<b>119</b>
2.1. A IMAGEM DE <i>VÊNUS</i> .....	120
2.2. RECEPÇÕES .....	123
2.3. CHASSÉRIAU E IMAGENS CLÁSSICAS DE <i>VÊNUS</i> .....	128
2.4. <i>VÊNUS ANADIÔMENE</i> , PROXIMIDADES .....	130
2.4.1. A FIGURA COM OS BRAÇOS ERGUIDOS.....	134
2.4.2. <i>VÊNUS</i> E <i>ONDINE</i> .....	140
<b>CADERNO DE IMAGENS.....</b>	<b>143</b>
2.4.3. IDEALIZADO E REAL .....	157
2.4.4. A IMAGEM DE <i>DRIVIER</i> .....	159
2.5. OUTROS ASPECTOS DE <i>VÊNUS MARINE</i> .....	161

2.5.1. <i>BELLE INERTIE</i> .....	161
2.5.1.1. MAETERLINCK E KHNOFF.....	165
2.5.2.2. <i>BELLE INERTIE</i> E A IMAGEM FATAL .....	167
2.5.2. IMPULSOS FEBRIS .....	170
2.5.2.1. DO MISTÉRIO REVELADO .....	171
CADERNO DE IMAGENS.....	179

## PARTE II

AGONIA, LUXO E DESTRUIÇÃO.....	191
--------------------------------	-----

CAPÍTULO III: VÍTIMAS: ANGÚSTIA E CRUELDADE .....	193
---	-----

3.1. DIANA, VÍTIMA E NEFASTA .....	194
3.1.1. A APROXIMAÇÃO COM DELACROIX, DIANA CARNÍFICE .....	198
3.2. O CANSAÇO E A DOR CALADA .....	200
3.3. DE CHASSÉRIAU A PUVIS DE CHAVANNES E MAURICE DENIS .....	206
3.3.1. PUVIS DE CHAVANNES.....	206
3.3.2. ENTRE <i>VISION ANTIQUE</i> E <i>MARIE L'ÉGYPTIENNE</i> .....	208
3.3.3. MAURICE DENIS.....	212
3.3.4. DENIS E <i>LA PAIX</i> .....	213

CADERNO DE IMAGENS.....	217
-------------------------	-----

3.4. SAPHO.....	225
3.4.1. ENTRE CHASSÉRIAU, LAMARTINE E GOUNOD.....	227
3.4.2. ENTRE CHASSÉRIAU E GROS.....	230
3.4.3. O PENHASCO E A QUEDA, SOBRE SAPHOS.....	233
3.4.3.1. ENTRE LEMOINE E GASTALDI, ÀS MARGENS .....	234
3.4.3.2. À BEIRA DO PENHASCO.....	236
3.4.3.3. EM HESITAÇÃO OU ESPERA .....	238
3.4.3.4. DELAUNAY, GUÉRIN E ANCELOT .....	241

3.4.3.5. SAPHOS DE MOREAU.....	243
3.5. OUTRAS VÍTIMAS .....	248
<b>CADERNO DE IMAGENS.....</b>	<b>253</b>
<b>CAPÍTULO IV: THÉODORE CHASSÉRIAU E UMA SENSIBILIDADE DECADENTISTA E SIMBOLISTA .....</b>	<b>267</b>
4.1. PREÂMBULO .....	268
4.1.1. <i>LA DÉFENSE</i> .....	273
4.1.1.1 ENTRE <i>LA DÉFENSE</i> E <i>LA LIBERTÉ</i> .....	278
4.1.1.2. <i>LA DÉFENSE</i> E <i>SAINT SYMPHORIEN</i> .....	281
4.1.2. FIGURA FEMININA.....	283
4.2. ORNAMENTAÇÃO.....	286
4.2.1. MARIE D'AGOULT .....	288
4.2.2. D'AGOULT, CHASSÉRIAU E LEHMANN .....	289
4.3. JOIAS E APETRECHOS .....	292
4.3.1. <i>ESTHER</i> E <i>ANDROMÈDE</i> .....	295
<b>CADERNO DE IMAGENS.....</b>	<b>299</b>
4.4. A PRESENÇA DE CHASSÉRIAU EM MOREAU .....	315
4.4.1. <i>LE CANTIQUE DES CANTIQUES</i> .....	317
4.4.2. ENTRE MOREAU, CHASSÉRIAU E DELACROIX.....	320
4.4.3. ASPECTO PIRAMIDAL .....	323
4.4.4. O LUXO EM CHASSÉRIAU E MOREAU .....	326
4.4.5. ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA DA FIGURA FEMININA.....	329
<b>CADERNO DE IMAGENS.....</b>	<b>335</b>
<b>II. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>345</b>
II.1. UM ROMÂNTICO MODERNO .....	347

II.2. CRUELDADE LATENTE .....	348
II.3. DESTRUIDORAS EM EBULIÇÃO .....	349
II.4. O <i>FIN DE SIÈCLE</i> .....	350
II.5. A FEMINIZAÇÃO DAS FORMAS MASCULINAS .....	351
CONCLUSÃO.....	355
BIBLIOGRAFIA.....	359
ANEXOS .....	387
CARTAS TRADUZIDAS.....	387



## LEGENDAS / ABREVIACÕES

De modo a facilitar a leitura, no corpo do texto bem como nos anexos, foram inseridas algumas abreviações. Assim:

**Fig.00** – Indica uma imagem que está inserida no corpo do texto. Em alguns casos, quando a imagem ficou distante da indicação, o número da página aparece na sequência.

**Fig-ci-XX-00** – Indica uma imagem que está inserida no caderno de imagens. XX corresponde ao número do capítulo e 00 o número da imagem neste capítulo. Para facilitar a localização o número da página na qual se encontra a imagem aparece na sequência.

**DVD-00-00** – Indica o trecho do filme analisado ou citado, gravado na mídia que acompanha a tese. A primeira numeração diz respeito ao capítulo, a segunda, ao número do vídeo neste capítulo.

### PARA AS CARTAS:

As correspondências de Chassériaux estão quase integralmente publicadas em algumas de suas biografias, notadamente no trabalho de Léonce Bénédite e na biografia pioneira de Valbert Chevillard. Entretanto, uma parte delas continua perdida. Existe outro grande número de cartas e notas sobre as obras que, no entanto, continuam inéditas e inexploradas. Para esta tese, foram traduzidas e inseridas algumas destas que foram importantes para o desenvolvimento do trabalho.

**SJ** – Carta retirada do livro: JOUBERT, Solange. *Une correspondance romantique : Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann*. Paris : Flammarion, 1947.

**LB** – Carta retirada do livro: BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931.

**VC** – Carta retirada do livro: CHEVILLARD, Valbert. *Un Peintre Romantique : Théodore Chassériau*. La Rochelle: Rumeur des Ages, 2002.

**BC** – Carta retirada do catálogo: CARDOSO, Vittoria Botteri. *Pasini*. Genova: Sagep Editrice, 1991.

## I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É extremamente complexo imaginar a tese a partir de seu ponto original até sua redação final. Os percalços, mudanças, diferentes olhares do mesmo pesquisador para o mesmo assunto são elementos constantes. Todavia, um norte sempre está à vista, o tema ou a particularidade de um objeto a ser estudado.

No emaranhado de porquês, de percursos e, sobretudo, de apontamentos iniciais acerca deste trabalho sobre Théodore Chassériau, artista fascinante e ao mesmo tempo pouco estudado, ressaltarei aqueles que são fundamentais para o desenvolvimento e compreensão deste trabalho.

De uma constatação aparentemente banal das causas que me levaram a estudá-lo, até a apresentação de uma histórica querela nos estudos sobre o artista, a presença da figura feminina é um ponto constante.

Não me furto em iniciar com as próprias palavras de Chassériau, uma pequena nota datada de 1840<sup>[1]</sup>, momento de sua viagem à Itália e em específico à Tivoli. Em poucas linhas Chassériau, lúcido e certeiro, faz importantes anotações sobre o que, de fato, se tornaria sua pintura. Muitos destes elementos estão impregnados nesta tese:

*O gênio do sonho; calmo e bom. A lua atrás lhe fala no meio da noite. É necessário uma cor sólida, noturna, da varieda-*

---

1 Segundo Léonce Bénédite esta nota acompanhava o título de “Tivoli, agosto, meia-noite” e o artista pretendia “construir todo um sonho estranho que ele concebeu como um projeto de tríptico”. Vale ressaltar que o fato é incomum a Chassériau que nunca utilizou tal formato e este rascunho nunca foi levado a cabo. Cf. BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, p. 126.

de, como aquela presente onde os climas são belos. Ao lado, nos dois espaços que se abrem, a grandeza e a tranquilidade, duas paisagens sem figuras: a solidão e a natureza, a noite, animais que passeiam e flores que se abrem. Mais abaixo, as horas da noite que dão em seus sonos todas as papoulas aos homens. São necessárias seis, todas belas, indiferentes, e sobre um céu muito profundo que deve estar coberto com estrelas. Nove, dez, onde, talvez sete figuras. Meus três compartimentos de uma vivacidade para que somente a parte inferior seja de um tom melancólico<sup>[2]</sup>.

## I.1. POR QUE CHASSÉRIAU?

Certamente esta pergunta foi aquela que me acompanhou a partir do dia em que prestei a seleção para o doutorado e que, indubitavelmente, continuará ao meu lado. Não é uma pergunta cuja resposta possa ser objetiva ou determinista, antes, trata-se de uma questão íntima e passional.

O ponto fulcral foi o embate com o quadro *Tepidarium*, 1853 [Fig.01] no Grand Palais<sup>[3]</sup>. Naquele momento, em 2002, não tinha ideia ou pretensão de um estudo sobre a obra ou o artista, contudo, aquela imagem em específico ficou impressa de modo indelével. O segundo encontro, quatro anos depois, foi mais decisivo.

Ao encarar novamente o quadro, desta vez devolvido a sua sala no d'Orsay, um sentimento diverso do primeiro embate me impressionou: O quadro quase perdeu o foco e a concentração foi exclusiva à figura feminina posta do lado direito da tela [Fig. 02]. Ela se destacou por dois motivos precisos. Primeiramente um dado físico, o quadro, na sala em que se localiza hoje, está em uma altura específica, cuja figura feminina encontra-se exatamente no nível do olhar do espectador. Em segundo lugar, mas não com menor força, seus olhos são os únicos dentro da obra que encontram o *voyeur* fora do quadro e praticamente apontam ternamente para aquele que invade um espaço destinado exclusivamente às mulheres<sup>[4]</sup>.

---

2 *Op. Cit.*

3 Ocorria a grande retrospectiva *Chassériau: un autre romantisme*. Primeiramente apresentado no Grand Palais, na sequência em Strasbourg e finalmente no Metropolitan em Nova York.

4 Como indica Chantal Martin-Pruvot os banhos não eram mistos, mesmo em instalações duplas, existia uma

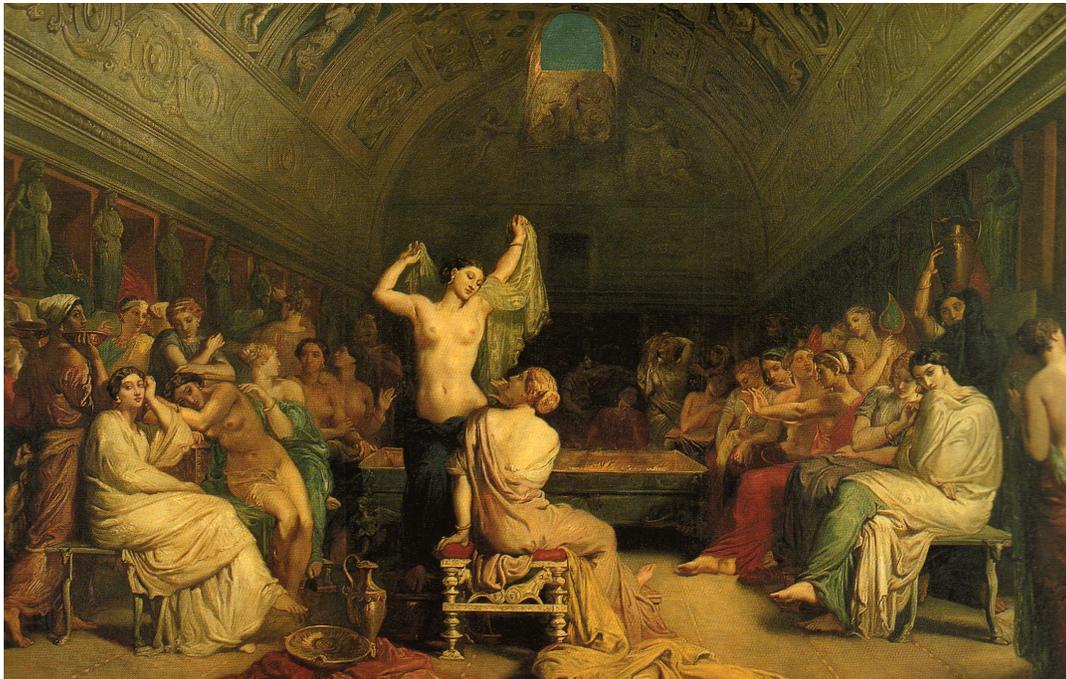


Fig. 01 – Théodore Chassériau, *Le Tepidarium*, 1853. Musée d'Orsay. 171 x 258 cm, óleo sobre tela.



Fig. 02 – Théodore Chassériau, *Le Tepidarium* (detalhe). 1853. Musée d'Orsay. 171 x 258 cm, óleo sobre tela.

---

parte separada para as mulheres, outros termas utilizavam horários diversos para cada sexo. Para as mulheres, em geral, a manhã era o horário reservado. Cf. MARTIN-PRUVOT, Chantal. "Thermes Publics". In *Archeologie Suisse: As. Bâle*, 2011. pp 1-33.

Tal olhar imediatamente se relacionou com o meu próprio, uma espécie de troca ou confiança, algo invisível e quase indizível, que naquele momento não me importava se dizia mais sobre mim ou do quadro propriamente dito. A afinidade é muito próxima do que acontece, por exemplo, com o personagem do filme *Ferris Bueller's Day Off*, de 1986 e dirigido por John Hughes. Cameron Frye, interpretado por Alan Ruck, para diante de um quadro, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, de Georges Seurat, 1884 [DVD-01]. Neste momento, o mundo parece estanque, magicamente parado e os olhares [do personagem e daquele no quadro, neste momento não um objeto, mas outro sujeito] vão se atraindo mutuamente em uma cena de forte expressividade e de delicada narração. Não saberia mencionar nenhuma obra tão próxima àquilo sentido senão esta cena.

Fato curioso, a preferência de algumas obras em detrimento a outras. É um pouco a questão de Martine Lacas em um livro escrito de maneira parecida com a de Daniel Arrase. Um diálogo aberto sobre questões como esta, que parece tocar intimamente com o proposto aqui:

Por que ele é atraído por certas obras e não por outras? Por que a memória mais exata que ele conserva de certas imagens se dobram de um desejo de revê-las e isto mesmo quando ela já foi revista diversas vezes? A fatura, a maneira ou a iconografia não servem para nada: com efeito, entre duas obras do mesmo assunto, de composição análoga e de maestria igual, ele encontrará uma que ele olhe somente com os olhos do conhecimento e da razão e, porque não, do consentimento à beleza, enquanto que, por outro lado, sem negligenciar toda a sua inteligência crítica e seu “bom gosto” suscitará um não-sei-o-quê, alguma coisa que parece desalojá-lo dele mesmo fazendo sentir a totalidade de seu ser, um evento que ele será forçado a chamar, reflexão feita, um desejo de pintura. Nada a ver com um estilo ou período de predileção<sup>[5]</sup>.

Algumas páginas depois, Martine Lacas, de modo enfático, volta ao centro desta questão, indicando o olhar que foge do quadro em direção ao espectador. A descrição é como meu olhar sob o *Tepidarium*:

---

5 LACAS, Martine. *Désir et peinture*. Paris : Seuil, 2011, p. 11.

*A caça de Diana* de Domenichino, pintado por volta de 1616-1617, recobre igualmente a este dispositivo, embora de uma maneira, a primeira vista, mais discreto. A eficácia é poderosa uma vez que tombamos sob o olhar da ninfa sentada na água no primeiro plano: é impossível se desprender desta visão, somos tocados, imobilizados, petrificados até ao ponto de esquecer o conjunto de caçadoras do plano intermediário, até ao ponto de negligenciar o aviso com este indicador apontando em direção ao pássaro pendurado pelas patas e transpassado por uma flecha. Como Acteão, fomos pego em uma armadilha do espetáculo inesperado desta nudez que nos olha<sup>6</sup>.

No caso da obra de Chassériau, não se trata de uma nudez propriamente dita, é a mulher vestida que atrai o olhar. Seus olhos enormes e hipnóticos são mais fortes do que os seios postos na parte central em que a banhista ergue os braços. Seja como for, fui fisgado e depois deste encontro tinha absoluta certeza de que trabalharia sobre Chassériau e, sobretudo convicto de que seria sobre suas mulheres.

### I.1.2 TEPIDARIUM

A importância de *Tepidarium* para se compreender a figura feminina na obra de Chassériau é capital. Muitos dos aspectos tratados na tese estão impregnados na tela. Em primeiro lugar o nu aparece com força na figura central do quadro. Uma imagem de antiguidade desvelada no banho em Pompéia e, sobretudo certa ideia de luxo que transpassa a obra do artista.

Provavelmente, a obra pintada em 1853 e apresentada no salão daquele mesmo ano seja a tela mais comentada do artista. Gautier indicava a partir dela que Chassériau tinha “o dom da graça e sabia pintar mulheres<sup>7</sup>”. Seja como for, *Tepidarium* nos oferece ao mesmo tempo sua visão de uma antiguidade e suas diversas concepções do corpo feminino.

---

6 *Op. cit.* p, 142.

7 Este comentário de Gautier foi escrito por ocasião da exposição universal de 1855 no qual *Tepidarium* esteve presente. GAUTIER, Théophile. Citado por Léonce Bénédite. *BÉNÉDITE, Léonce. Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre.* Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, p. 421.

A sala de banho apresentada por Chassériau possui, de fato, uma profundidade extremamente maior em relação ao próprio *Tepidarium*, [Fig. 03]. Isto permite que o local aloque muito mais corpos, muito mais mulheres nas mais diversas poses. As duas laterais são grandes corredores repletos de mulheres descansando e se secando, como o próprio comentário que acompanhava o quadro no salão de 1853 deixa entender: “Sala onde as mulheres de Pompéia vinham repousar e se secar na saída do banho”.



Fig. 03 – Tepidário de Pompéia. Foto de Alexandre Ragazzi.

Talvez, assim como *Le bain Turc*, 1862, de Ingres [Fig. 04], esta obra de Chassériau seja a apresentação cabal da ideia do corpo feminino na obra do artista. Na tela de Ingres os modelos utilizados para a composição não são modelos vivos apreendidos em um ateliê, antes são outras obras do próprio artista que lhe serviram como fonte. O mesmo se aplica para algumas das figuras do *Tepidarium*, 1853. Como, por exemplo, a imagem da mulher cansada que apoia a cabeça com seu punho [Fig. 05], dentre tantas imagens podemos citar a posição análoga de *Rachel*, 1856 [Fig. 06] e que sugere um sentimento que está impregnado na tela *Les Troyennes*, 1842 [Fig. 04, p. 201, Capítulo III].



Fig. 04 – Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le bain Turc*. 1862. Musée du Louvre. 108 x 110 cm, óleo sobre tela.



Fig. 05 – Théodore Chassériau, *Le Tepidarium* (detalhe). 1853. Musée d'Orsay. 171 x 258 cm, óleo sobre tela.



Fig. 06 – Théodore Chassériau, *Rachel*. 1856. Musée national de Beaux-Arts d'Alger. 52 x 40 cm, óleo sobre madeira.

Para a imagem do nu central na qual a mulher ergue os braços e exhibe as linhas do quadril e dos seios, Chassériau realiza diversos desenhos preparatórios. Entretanto, é notável a semelhança com a figura do quadro de Thomas Couture de 1847, *Les Romains de la décadence* [Fig. 07] com o qual o artista certamente pode entrar em contato. A figura apa-

rece como que espelhada em relação à imagem da mulher posta à esquerda da composição na obra de Couture [Fig. 08].



Fig. 07 – Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*. 1847. Musée d'Orsay. 472 x 772 cm, óleo sobre tela.



Fig. 08 – Esquerda: Thomas Couture, *Les Romains de la décadence* (detalhe). 1847. Musée d'Orsay. 472 x 772 cm, óleo sobre tela. Direita: Théodore Chassériau, *Le Tepidarium* (detalhe). 1853. Musée d'Orsay. 171 x 258 cm, óleo sobre tela.

Esta obra possui uma proximidade muito forte com a novela de Théophile Gautier, *Arria Marcella*, aproximação, alias posta em comparação sistematicamente desde a enunciação de Léonce Bénédite<sup>[8]</sup>. A novela escrita em 1852 e com o subtítulo de *Souvenir de Pompéi* narra a história de três amigos em viagem pelas ruínas de Pompéia e Herculano. A personagem principal, Octavien vive uma experiência extraordinária ao se deparar na transmutação daquela cidade que estava morta e agora tinha mais uma vez ganhado vida e “de repente na sombra enganosa da noite, ele estava passando por este mal-estar do qual os mais

8 BÉNÉDITE, Léonce. *op. cit.* . 423.

bravos não conseguiam se defender no meio de circunstâncias inquietantes e fantásticas que a razão nada pode explicar<sup>[9]</sup>”.

O fascínio pelo antigo e pelo corpo feminino está presente em ambas as obras. Octavien tinha visitado Pompéia pela manhã e havia se apaixonado pelas linhas de um corpo carbonizado de uma jovem da qual ele procura quando a cidade misteriosamente toma vida diante de seus olhos. Dentre os grandes pontos de encontro entre a novela e a tela, certamente é interessante a troca de olhares entre Octavien e a bela de Pompéia, que se prende e fixa deixando o tempo parado pela beleza da jovem, antes de tudo perturbadora:

Entretanto a bela de Pompéia, com o queixo apoiado sobre a palma da mão, lançava sobre Octavien, fazendo como se ainda estivesse em cena, o olhar aveludado de seus olhos noturnos, e este olhar lhe chegava pesado e ardente como uma queda de chumbo derretido<sup>[10]</sup>.

### 1.1.3. ALGUMAS CONSTATAÇÕES

Esta primeira impressão não foi gratuita, ao contrário, me forneceu subsídios para que eu pensasse a obra de Théodore Chassériau como um verdadeiro objeto de estudo. Se em primeiro lugar eu levei a questão do olhar a sério e imaginei uma tese na qual os diferentes olhares fossem o epicentro do discurso, essa ideia se dissolveu e foi abandonada no momento em que redigia o projeto e percebi a quantidade rica e diversa de suas figuras femininas.

Como um tipo mitológico, por exemplo, pode estar revestido de questões que vão do mistério a uma paz estranha, com qualidades que são, de fato, próximas a alguns questionamentos próprios do fim do século XIX, impregnados com força na pintura do artista. Não é à toa, para indicar apenas uma fonte, que Henri Focillon dizia que da pintura de Chassériau, nasceu Puvis de Chavannes<sup>[11]</sup>.

---

9 GAUTIER, Théophile. “Arria Marcella : souvenir de Pompéi”, in *Récits fantastiques*. Bournemouth : Parkstone, 1994, p. 215.

10 GAUTIER, Théophile, *Op. Cit.* . p, 222.

11 FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927, p. 299.

De fato, este é um ponto importante e que está posto em diversos momentos desta tese, uma modernidade múltipla, seja apontando para um momento pontual do fim do século, seja pela modernidade triunfante de Courbet e Manet.

Um outro fator de extrema importância na concepção desta tese são as ramificações das imagens a partir de Chassériau. As obras foram escolhidas exaustivamente para que elas entrassem em diálogo. Em determinados momentos a escolha ilumina certos aspectos da obra de Chassériau e em outros, a produção do artista ilumina aspectos de outras obras. Em alguns casos, o embate imediato parece fraco e distante, mas com as análises, as aproximações ganham corpo. Por certo os resultados são díspares, o que foi muito benéfico para a pesquisa. Pois, quando posta à prova, uma imagem ao lado de outra, fica claro até que ponto a obra de Chassériau pode estar implicada na cultura, de como isto pode ser um fator tradicional e de como se manteve de alguma forma. Mais justo, a meu ver, ao artista e a sua obra do que elucubrações vazias, apontamentos sem critérios ou afirmações sem análises como comumente é feito na literatura especializada sobre o artista.

O que, certamente, amplia a visão e a análise das obras de Chassériau. Isto implica intimamente no uso de imagens de épocas distintas sem se ater a cronologias.

#### I.1.4. USO DAS IMAGENS

Isto resvala em um fator preponderante no entendimento do que foi escrito e diz respeito a certa ideia de metodologia que teria sido utilizada. Em primeiro lugar as escolhas das imagens se deram porque elas me serviram de chave. Para demonstrar um ponto preciso ou iluminar determinado aspecto de uma obra. Certamente existem outras imagens que se aproximam com este estudo, mas estas em específico me ajudaram a compreender os tópicos estudados.

É preciso dizer que, antes de uma aplicação mecânica de qualquer teórico ou historiador das artes ou das imagens, o trabalho passa por determinadas leituras. Este ponto fundamental baliza o entendimento acerca das imagens, mas de maneira nenhuma parte do pressuposto de uma “utilização” ou “aplicação”. Não há, por exemplo, elementos ou passagens de determinado autor que devam ser citadas para que uma aproximação ou leitura

das imagens seja legitimada. Apenas a feitura do trabalho responde por si, um aprendizado construído em conjunto com os elementos dados, respeitando as obras, nunca as perdendo de vista e na medida do possível focando em uma descrição justa, ponto primordial para a leitura das obras.

No entanto, é evidente que existe um conjunto interessante de autores que merecem ser postos em liça e que, em menor ou maior grau, estão presente na tese. Vale destacar que os próprios autores não levantam bandeira de teorias que são aplicadas ou metodologias precisas.

A presença de Aby Warburg parece a mais constante e poderosa. Sua vida possui um caráter por si só extraordinário e fascinante<sup>[12]</sup>, mas os desenvolvimentos de seus pensamentos sobre as imagens são particularmente importante neste momento. Dois conceitos, *grosso modo*, sintetizam a importância do autor, que hoje goza de uma respeitabilidade tão grande quanto sua obra. *Nachleben* ou a pós-vida das imagens e *Pathosformel*, a forma do Pathos. Claro que não pretendo fazer uma análise exaustiva dos termos, trabalho empreendido por Didi-Huberman<sup>[13]</sup>, mas apenas exemplificá-los.

No primeiro caso, a vida das imagens ou sobrevivência que passam de cultura a cultura são pedras fulcrais no pensamento de Warburg. Trata-se do “problema fundamental ao qual Warburg tentou confrontar sobre o próprio terreno e de sua experiência indiana<sup>[14]</sup>”. Era um “pioneiro nas pesquisas sobre o tema da sobrevivência da cultura ocidental, desde a antiguidade até os tempos modernos, um exemplo vivo tanto do triunfo quanto da tragédia da erudição europeia<sup>[15]</sup>”.

No segundo caso, uma outra questão se coloca:

[...] quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?  
– responde o conceito, absolutamente central em Warburg,  
das “fórmulas de pathos”. A ideia desde cedo foi esboçada

---

12 Vindo de uma família de banqueiros judeus, Warburg teria aberto mão de sua herança, ou seja, parte do banco Warburg em detrimento da compra de todas as obras que ele julgasse ser necessárias. O que formou sua enorme biblioteca e que deu origem ao Instituto Warburg. A própria organização dos livros na biblioteca exigia um estudo, a aproximação de cada obra não necessariamente se dava por autores ou assuntos, mas por temas que nem sempre pareciam próximos.

13 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

14 *Op. cit.* p 51.

15 KOERNER, Joseph Leo. “Introduction”. In WARBURG, Aby. *Le rituel du Serpent*. Paris: Macula. 2003, p 31.

[...] e prolongada até em 1905. Warburg anunciava desde sua tese sobre Botticelli, em 1893, seu projeto principal:

[...] retrazar passo a passo a maneira na qual os artistas e seus conselheiros viram na antiguidade um modelo que exigia a amplificação do movimento exterior, e como eles se apoiaram sobre modelos antigos quando era necessário representar acessórios animados do exterior – roupas e cabeleiras<sup>[16]</sup>.

Porém a pequena conferência intitulada *O ritual da Serpente*<sup>[17]</sup> é sem dúvidas uma grande inspiração. A viagem empreendida de 1896 faz com que Warburg entre em contato com os índios Pueblos. O pesquisador parte de um dado concreto e amplamente visível naquela cultura: as imagens de serpente, e desenvolve um estudo no qual pode confrontar diferentes imagens de diferentes épocas, focando nas diversas formas da serpente para as diversas culturas que ele coloca em relação.

Ou mesmo o desenvolvimento de seu Atlas: o atlas Mnemosine. Um astuto e ambicioso projeto de Warburg que consistia, antes de tudo, na aproximação formal das imagens. Uma verdadeira História da Arte sem palavras. As energias das imagens eram confrontadas diretamente e o olhar aprendia de certa forma as relações propostas ou, visto de maneira diferente, relações que poderiam ser também construídas por aquele que consultava. Tratava-se de enormes painéis em que Warburg sistematicamente inseria imagens, de reproduções de conhecidas obras de artes até fotografias de revistas e jornais e outras imagens. Talvez seja por meio desta maneira de conceber e pensar as imagens que historiadores apontaram para uma História das Imagens ou das Mídias, em detrimento a uma História nomeadamente da Arte<sup>[18]</sup>.

---

16 DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.* p. 191-192.

17 A história é sabida: Warburg tinha sido internado, ou melhor, se internou na clínica do Dr. Binswanger, em 1919 com fortes sintomas esquizofrênicos, Warburg acreditava em violentas perseguições não apenas contra si, mas contra sua família. Passou cinco anos na clínica, sua alta foi concedida depois da apresentação da referida conferência realizada para toda a equipe médica e dos pacientes.

18 Cf. sobretudo o trabalho de BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Trad. Fran. Jean Torrent. Ed. Gallimard, Paris, 2004; BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Port. Rodnei Nascimento. Ed. CosacNaify, São Paulo, 2006; MITCHELL, William J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994 e BAITELLO JR., Norval. *A era da iconofagia*. Ed. Hackers, São Paulo, 2005.

Warburg talvez seja o mais evidente, mas não o único. Roberto Longhi, por sua vez, cria em diversas ocasiões um processo parecido. Importando-se, sobretudo com as relações das obras ou artistas em questão, aponta para aproximações interessantes e ao fazê-las as tornam importantes ferramentas das quais não podemos mais abrir mão nas análises de algumas obras ou artistas<sup>[19]</sup>.

Carlo Ginzburg, na introdução para o estudo sobre Piero della Francesca, comenta este ponto:

Esse cruzamento entre passado e (quase) presente, embora apontado repetidas vezes pelo próprio Longhi, requer alguns esclarecimento adicionais [...] Piero explicava Cézanne, e Cézanne (como Longhi escreveu retrospectivamente em 1962) explicava Piero:

‘Minha cultura moderna, sedimentada por volta dos anos 1910, fundava-se [...] no [momento] do pós-impressionismo reconstrutivo de Cézanne e Seurat, os quais, com sua capacidade de síntese entre a forma e a cor através da perspectiva (“*le tout mis en perspective*” é uma expressão que podemos crer autêntica de Cézanne), abriram o caminho não para a confusão estética dos últimos cinquenta anos de arte, mas, pelo menos, para uma pesquisa crítica capaz de recuperar a história de uma grande ideia poética, surgida na primeira metade do Quatrocentos. Criticamente, em suma, Piero foi redescoberto por Cézanne e Seurat (ou por seus porta-vozes)’<sup>[20]</sup>.

E outros certamente. Focillon, especialmente em *A vida das formas*<sup>[21]</sup> e entre nós, os estudos por este viés também se multiplicam. Posso citar os trabalhos de Alexandre Eulálio<sup>[22]</sup> e, sem dúvidas, algumas obras de Jorge Coli<sup>[23]</sup>.

19 Em seu estudo sobre Piero della Francesca, Longhi afirma em determinado momento que a obra *Sonho de Constantino* apresenta “a pintura talvez mais inesperada de todos os tempos italianos: uma obra em que o noturno fabuloso do gótico se encontra com o classicismo antigo, com o luminismo estrutural de Caravaggio, com aquele luminismo mágico de Rembrandt e até com o tratamento pulverizado de Seurat, citações a que não seríamos induzidos se uma circunstância tão rara não as tornasse plenamente apropriadas”. LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Trad. Port. Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 55.

20 GINZBURG, Carlo. “Introdução”. In LONGHI, Roberto. *Op. Cit.* pp. 10-11.

21 FOCILLON, Henri. *A vida das formas, seguido de Elogia da mão*. Trad. Port. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

22 Cf. EULÁLIO, Alexandre. *Literatura & artes plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1989.

23 Vale ressaltar aqui, sobretudo os ensaios *O corpo da liberdade e Boulevard des Capucines e o crime metafísico* ambos do livro *O corpo da Liberdade*. Cf. COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: CosacNaify, 2010. E o importante estudo sobre o sexo feminino: “Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino” in *Revista de História da Arte e Arqueologia*. IFCH: Unicamp. N16, 2011, pp 131-146.

Ponto importante e que como posto, foi utilizado como pressuposto para os estudos que se seguem neste trabalho. A confrontação das obras torna-se fundamental e indispensável para o estudo de um dado artista. Não era possível encarar Chassériau apenas com o arcabouço herdado da fortuna crítica, era preciso colocá-lo sobre novos prismas estabelecendo novas comparações e aproximações.

## 1.2. DO PERCURSO NECESSÁRIO

Contudo, a pesquisa foi possível a partir de elementos precisos que correspondem ao meu percurso realizado no decorrer do doutorado. Pessoas importantes, instituições igualmente fundamentais sem as quais o resultado incontestavelmente seria diverso. Minha ida a França, por meio de uma bolsa sanduíche, certamente teve um impacto precioso. É claro que ter a biblioteca do Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) à disposição foi fundamental para a escrita, porém o que mais me marcou foi conversar com pesquisadores e ter o embate direto com as obras em diversas instituições.

A tela de Chassériau, *La défense des Gaules*<sup>[24]</sup>, de 1855 [cf. Fig. 03. Capítulo IV, pag. 274], por exemplo, é certamente um ponto a ser destacado. O quadro está no Musée d'Art Roger-Quilliot em Clermont-Ferrand, suas medidas 533 x 400 cm exigem uma confrontação direta. Muitos detalhes estranhamente ou não apresentavam grande importância nas reproduções vistas ou, por outro lado, chamavam mais atenção com o quadro diante dos olhos. A leitura do detalhe do grupo feminino no alto à direita foi mudada substancialmente depois da visita. A moça que segura ternamente os cabelos e aparentemente aponta para os soldados surgiu com maior intensidade, mas não mais poderosa da mulher em fúria que figura logo acima desta, em um movimento quase arrancando os cabelos.

Tais detalhes, as obras em relação na mesma sala do museu e os estudos do próprio Chassériau que a instituição possui são partes importantes da pesquisa.

Claro que este detalhe é específico e diz respeito diretamente ao artista, mas existem outros fatores, de obras que entraram com força em determinado momento e que estão relacionados com o andamento do percurso realizado.

24 O quadro foi estudado nesta tese, cf. Capítulo IV.

O encontro com pesquisadores, dentre os quais, Catherine Girard, doutoranda canadense na França que teve como tema de seu mestrado o retrato de Rachel, de Chassériau. As trocas sobre as feminilidades nas obras de Chassériau me deram subsídios interessantes de como pensar, ou de não pensar certas obras do artista. Mesmo minha visão sendo totalmente diversa da pesquisadora que estava interessada muito mais por discursos que se entrelaçam academicamente a partir da obra do artista deixando-a, por diversos momentos, como ilustração, o embate foi proveitoso.

As lições tiradas de diversas palestras e conferências de Christine Peltre, pesquisadora renomada que trabalha, sobretudo com a pintura orientalista e também sobre Chassériau, entraram na tese de alguma forma. Peltre pensa por meio das imagens, parte sempre do dado concreto de uma obra em específico, o que é interessante, mas nem sempre deixa as imagens pensarem. Procurei me atrelar a esta primeira característica sem me importar muito com o outro lado, que me distanciaria da maneira com qual vinha trabalhando, privilegiando as imagens e respeitando as potências das obras de Chassériau ao entrarem em relação com outras imagens.

O INHA proporcionou encontros com pesquisadores diversos com pensamentos muito díspares uns dos outros, os colóquios, os congressos, jornadas etc. Saliento apenas a presença de Philippe Thiébaud, curador e conservador do Musée d'Orsay. No momento em que se apresentava ele preparava a exposição *L'impressionnisme et la mode*. Sua palestra cruzava elementos não apenas da cultura impressionista, mas buscava relações ramificadas em outras esferas para pensar a moda representada naquele período do século XIX.

### 1.2.2. DA QUERELA HISTÓRICA

A importância do percurso teve outras consequências. A consolidação de uma velha querela que é conhecida dos historiadores: a presença de Ingres e Delacroix na obra de Chassériau. Ao entrar em contato com novos artigos confrontando com a literatura histórica sobre o artista, percebi que se trata de um ponto importante que não pode ser descartado.

Mesmo sendo aparentemente um tema já corroído e sempre citado, é inegável sua importância<sup>[1]</sup>.

Tal discurso mostra-se intrínseco à tese. Aparece em diversos momentos, sobretudo quando há a análise da tela *La défense de gaules*, em que a presença de ambos artistas é de fundamental importância e interesse para o estudo da obra. Porém, acredito serem necessárias algumas ressalvas acerca da fortuna crítica.

A dicotomia, entre a escola frequentada de Ingres e as aproximações formais e da fatura de Delacroix sempre foi alvo para quem discute a produção de Chassériau. O embate começa, com frequência e força a partir do conjunto de águas-fortes de 1844, ilustrando *Othello* de Shakespeare. Théophile Toré, sobre tais ilustrações é taxativo:

*Le Khalife de Constantine*, por Chassériau, é uma composição cheia de grandeza e de majestade, ela mostra muito de Eugène Delacroix, que Chassériau já havia copiado sem escrúpulos em suas ilustrações de *Othello*<sup>[2]</sup>.

Baudelaire, nos mesmos anos de 1845, comenta com acidez e de modo sarcástico tal aproximação, também mirando o quadro do Califa:

A posição que ele quer criar entre Ingres, que ele foi aluno, e Delacroix que ele procura plagiar, tem alguma coisa de equívoco para todo mundo e é embaraçoso para ele mesmo. Que o Sr. Chassériau encontre seu caminho em Delacroix, é aceitável; mas que, apesar de todo o seu talento e de sua experiência precoce que ele adquiriu, ele deixa Delacroix muito a vista e neste ponto ele erra. Assim, há neste quadro contradições. Em alguns lugares é a cor e em outros nada senão o colorido e, contudo o aspecto é agradável, e a composição nos agrada repetir, é excelente. Para as ilustrações de *Othello*, todo mundo tinha remarcado a preocupação em imitar Delacroix<sup>[3]</sup>.

---

1 Devo destacar também que Letícia Squeff, no momento da qualificação, sugeriu que este tópico fosse encarado com mais rigor.

2 THORÉ, Théophile. «Le Salon de 1845». In *Les Salons de T. Thoré*. Paris : Librairie Renouard, 1968, p. 121. Erroneamente, desde pelo menos o catálogo de Marc Sandoz, esta crítica é figurada como sendo do Salão de 1844 de Théophile Thoré.

3 BAUDELAIRE, Charles. BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Calmann-Levy, s/d. p, 14.

Após este momento, sempre quando tratam a respeito da linhagem, os críticos pontuam de modo muito mais atenuado, a presença dos dois mestres na palheta de Chassériau. Em alguns casos, apontando para a junção quase impossível entre os mestres antagônicos. Em outros, a originalidade do pintor percebe-se através deste ponto em específico.

Se ele conservou toda sua vida as boas tradições deste grande pintor [Ingres], é necessário constatar que seu forte temperamento rapidamente o distanciou da maneira de seu mestre. Cativado pelo gênio de Eugène Delacroix, mas impregnado pelos primeiros princípios que ele recebeu e combateu durante muito tempo, procurando sua via entre essas duas estradas tão diferentes<sup>[4]</sup>.

Existe uma diferença marcante entre as considerações de Bouvenne e Baudelaire. Enquanto Baudelaire identifica pontos positivos no artista, mas reprova quando tenta, muitas vezes sem sucesso, se aproximar de Delacroix, Bouvenne aponta que, depois das altercadas com Ingres a procura foi de união entre as forças aparentemente distantes. É frequente a constatação de que Chassériau seria uma espécie de elo entre os dois grandes mestres daquele momento.

Henri Focillon, por exemplo, em um comentário preciso sobre a presença dos dois artistas na produção de Chassériau, pontua que:

Na realidade, trata-se de um mágico que passou por um encantamento. Ele se distanciaria de Ingres como do puro formalismo plástico. Ele encontraria em Delacroix o sentido do mistério, estranho ao paganismo ingresco, e dos mais ricos meios para comunicar a emoção<sup>[5]</sup>.

Entretanto, parece evidente a proximidade entre os artistas. Não apontando um em detrimento ao outro ou mesmo a supremacia entre algum deles. O que, de fato, está presente no texto de Léonce Bénédite:

---

4 BOUVENNE, Aglus. "Souvenirs et Indiscretions". In *Le Bulletin des Beaux-Arts : Répertoire des artistes français*. Paris : Fabré. 1883-1884. p, 146.

5 FOCILLON, Henri. *Op. cit.* p, 296.

É agora a reprovação que, durante muitos anos com uma falta de reflexão e de perspicácia singular, seus melhores amigos, se juntam a seus adversários, vão lhes jogar na cara, sem tentar se livrar, neste parentesco accidental, o que há de próprio em Chassériau<sup>[6]</sup>.

O “parentesco accidental”, talvez não seja casual da maneira que Bénédite queria construir, mas o que transparece é a tentativa de juntar as escolas procurando identificar um Chassériau próprio, afastado da dicotomia.

Muito se deve ao fato do próprio artista ter se desvencilhado de seu primeiro mestre muito cedo. Nos primeiros anos de Chassériau no ateliê, Ingres, animado com os desenvolvimentos de seu pupilo, teria afirmado: “Venham ver, senhores, esta criança será o Napoleão da pintura<sup>[7]</sup>”. Contudo, essa admiração que era bilateral se dissolve em poucos anos. A carta reveladora de Chassériau endereçada de Roma ao seu irmão explicita a briga com o mestre [cf. VC: 25-27]. Uma reconciliação é impossível, jamais os dois se aproximariam novamente. Marie d’Agoult ainda escreveria a Lehmann dizendo que Ingres havia lhe dito que Chassériau era “Um senhor que encarou um pouco orgulhosamente o seu mestre<sup>[8]</sup>”. Marie d’Agout acrescenta que em setembro de 1841 os dois “se abraçaram [...] e tiveram uma grande conversa juntos.<sup>[9]</sup>” Possivelmente a última conversa particular entre os dois, da qual não há nenhuma notícia para preencher a curiosidade deste vácuo, senão essas palavras endereçadas a Lehmann.

6 BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, p. 247.

7 A citação aparece pela primeira vez no livro de Chevillard: “Um dia, como se desenhava a partir do modelo vivo, Ingres parou diante de sua [de Chassériau] composição e, tendo remarcado, fez com que todos seus alunos se levantassem: “Venham ver, senhores, esta criança será o Napoleão da pintura”. CHEVILLARD, Valbert. *Un peintre romantique: Théodore Chassériau*, La Rochelle: Rumeur des Ages, 2002, pp. 11-12. Léonce Bénédite, por sua vez, acrescenta algumas informações: “Um dia, no ateliê, em uma frase dita ao Barão Arthur Chassériau por um antigo camarada desses tempos, o pintor italiano Pasini, amigo de Théodore [...]”. Bénédite salienta o fato de Chevillard não ter mencionado a fonte: “Esta frase foi apresentada por Chevillard que se esqueceu de indicar a proveniência”. BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun, 1931, p. 58. No entanto, Bénédite acusa Chevillard de algo que sua própria obra é falha, em diversos momentos citações são explicitadas sem que as fontes sejam mencionadas. A frase ainda reaparece na monografia de Christine Peltre, desta vez apenas com aspas, sem quaisquer indicações ou notas. Seja como for, de fato, não se sabe ao certo em que circunstâncias e sobre qual desenho ou esboço Ingres tinha em vista. Mas o entusiasmo do mestre é atestado, sobretudo pela frase dita ao Sr. Gatteaux em uma carta de 19 de novembro de 1836: “É necessário encontrar entre meus alunos aquele que sabe melhor realizar um retrato de um modelo [...] Acredito poder lhe designar o jovem Chassériau.” Cf. LB: 67, p. 397.

8 JOUBERT, Solange. *Une correspondance Romantique: Madame d’Agoult, Liszt, Henri Lehmann*. Paris : Flammarion, 1947, p. 169.

9 *Op. cit.* p. 176.

Declaradamente no catálogo de 2002 há um esforço para não excluir a presença de Ingres e Delacroix nas análises com Chassériau, mostra-se inclusive como um dos objetivos dos autores:

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 o olhar daquilo que ele não é e faz de Ingres o baluarte 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<sup>[10]</sup>.

De fato, é algo que busquei em todas as fases da construção desta tese. A presença dos dois artistas está disseminada pelas páginas. Não será exaustivamente indicado, senão quando necessário. As forças basilares dos dois evidentemente estão protegidas neste trabalho, mas não exaltadas fora de análises quando características as tornam evidentes. O que vale também para outras forças, outras presenças que a tese descortina.

---

10 PRAT, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris. RMN, 2002. p, 14.



## PARTE I

### A FIGURA FEMININA: ALONGADAS E FRONTAIS

Os próximos dois capítulos se balizam, sobretudo, pela questão da representação da figura feminina na natureza. Théodore Chassériau, por diversas vezes aproxima-se desta temática. Quando, por exemplo, pinta em 1838 sua famosa *Vénus Marine* ou na representação de um nu alongado, de 1850, intitulado de *Baigneuse endormie près d'une source*.

Os capítulos se concentram em torno dessas duas imagens e procura entender suas forças a partir dos temas exibidos, ou seja, mitológicos e nus. A questão do nu na natureza aparece com força e deixa uma fissura exposta que merece ser discutida. Duas imagens em que certa ideia de modernidade aparece com força. No primeiro caso, uma modernidade que se consolida nas décadas do fim do século XIX, com uma sensibilidade simbolista e decadentista. Na segunda imagem, a modernidade que se deixa entrever é aquela, sobretudo, vitoriosa de Courbet e Manet.

Em ambos os casos, a figura feminina nua se mostra com características diversas e

peculiares cuja leitura tende por caminhos diferentes sugeridos por tais imagens. No caso da *Baigneuse*, uma sexualidade franca e aflorada une-se ao sono e ao voyeurismo em um quadro que, antes de tudo, é um retrato. A *Vénus*, por sua vez, sugere um tipo de nu melancólico, triste de um torpor do tempo quase estanque. Seu nascimento, realizado por Chassériau é algo etéreo, de um mistério que funciona como uma imagem próxima àquelas realizadas, décadas depois, pelos simbolistas.

Deste modo, principalmente em relação à *Baigneuse endormie*, as palavras de Baudelaire em seu *Salon* de 1846 poderiam, claramente, fazer eco a este tipo de produção de Chassériau:

O nu, esta coisa tão cara aos artistas, este elemento necessário ao sucesso, é tão frequente e necessário como na vida antiga: – na cama, no banho, no anfiteatro. Os meios e os motivos da pintura são igualmente abundantes e variados; mas há um elemento novo, que é a beleza moderna<sup>[1]</sup>.

Esta beleza moderna que “não é aquela nem de Aquiles nem de Agamenon”<sup>[2]</sup>, tem como principal característica o contemporâneo como matéria prima. E o herói desta vida moderna, o artista, é aquele que possui qualidades de demiurgo para transformar, tal qual um alquimista, o que ele vê, mesmo o mais baixo e sujo, em arte.

Na obra de Chassériau, mesmo longe de trabalhar com aspectos sórdidos de seu entorno, procura escolher “integrar um nu em um contexto perfeitamente cotidiano [...] a obra de Chassériau tem mais força, já que ele pintou esses ‘pelos’ agressivos”<sup>[3]</sup>.

---

1 BAUDELAIRE, Charles. « Salon de 1846 ». in *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Paris : Gallimard, 1992, p. 156.

2 *Op. cit.*

3 POMARÈDE, Vincent. « Baigneuse endormie près d'une source » in PRAT, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002. p. 295.

## CAPÍTULO I

### A BANHISTA ALONGADA

Este capítulo parte de uma imagem precisa, *Baigneuse endormie près d'une source* [Fig. 01], apresentada por Chassériau no salão de 1851. Uma imagem importante para o estudo que se segue, pois possui características, aqui trabalhadas, que nos permitem pensar esta obra na tradição dos nus alongados, sem negar uma forte e importante veia moderna. Para tanto, a descrição detalhada da figura feminina, bem como as diversas aproximações são paulatinamente postas em primeiro plano.

#### 1.1. PILOSIDADE E SEXUALIDADE

Embora o título da obra sugira um distanciamento claro em relação ao espectador,

a pose da modelo aproxima e convida o olhar. Adormecida, a banhista com os braços erguidos e cruzados sob a cabeça está envolta a uma paisagem ocre-esverdeada, onde as árvores formam uma espécie de ninho. A vegetação à esquerda da composição fecha-se em si quase como uma gruta. Sua cama, feita da relva, parece acolher perfeitamente seu corpo. As nádegas são protegidas por um drapeado, da roupa que escondia a exuberância do corpo nu.

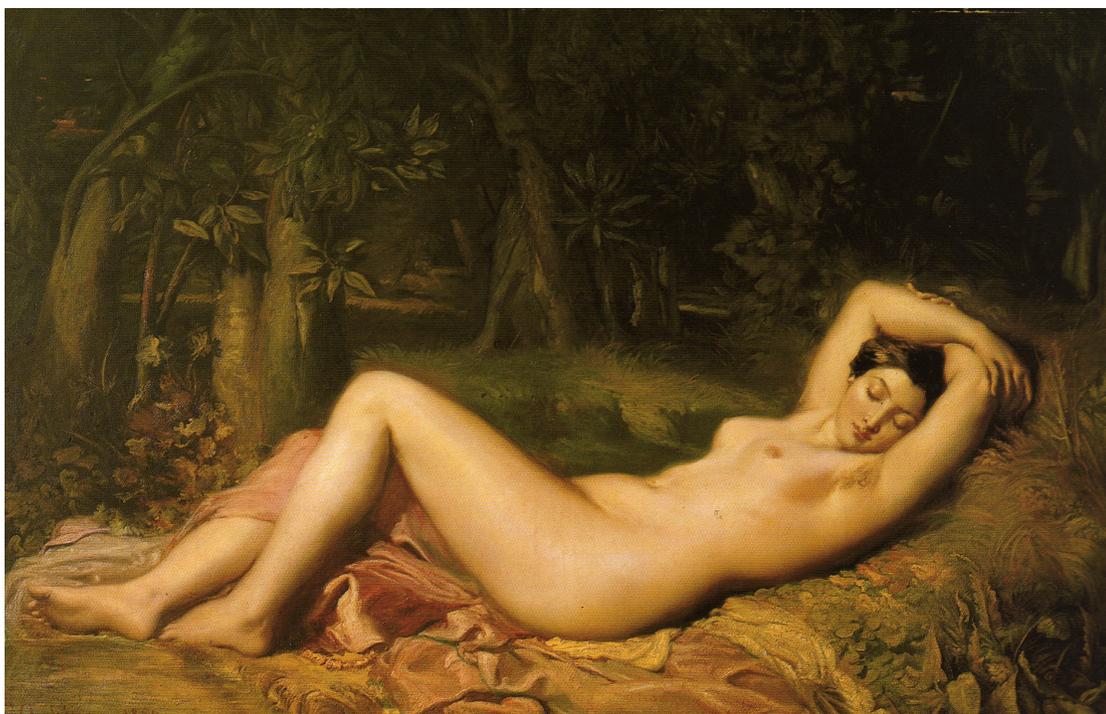


Fig. 01 – Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850. Musée Calvet. 137 x 210 cm, óleo sobre tela.

A sexualidade aflora de modo particular: a pele brilhosa é como que suada e polida e os braços levantados deixam aparente os pelos nas axilas. Diferente de uma deusa cuja ausência de pelos, sejam pubianos ou não, transmite um ideal de corpo, quase inalcançável de pureza e contemplação. Os pelos aparentes, por sua vez, sugerem materialidade e uma sexualidade carnal e possível. Um tipo de nu alongado um pouco diverso daquele da tradição da academia. Basta pensar nas diversas imagens de Ingres<sup>[4]</sup>, que foi seu mestre, raramente – para não afirmar a completa ausência – o tema é introduzido.

Ao inserir os pelos nas axilas de sua banhista, Chassériau nos leva para um tipo de

---

4 Para citar apenas algumas, *Jupiter et Antiope*, 1851 [cf. Fig-ci-I-01, p. 76]; *Vénus anadyomène*.1807-1848 [cf. Fig-ci-II-12, p. 149] ou em um detalhe do *Le Bain Turc*, 1862 [cf. Fig-ci-I-02, p. 76].

sexualidade mais real e próxima<sup>[5]</sup>. Sobre este ponto das pilosidades, Michelle Perrot indica que:

O pelo está duplamente colado ao íntimo: por sua penetração interna, por sua proximidade com o sexo [...]. O pelo sugere a animalidade da lã, das peles de animais [...] O pelo mal domesticado sugere a presença inquietante da natureza<sup>[6]</sup>.

De fato, a presença da natureza e a proximidade do sexo são elementos poderosos na composição de Chassériau e como veremos nas páginas que se seguem esta ideia liga-se fortemente com a modelo que o pintor utiliza.

Do mesmo modo que Julien Vallou de Villeneuve, apenas três anos depois, exhibe seu *Étude d'après nature* [Fig. 02]. A imagem parece um eco das grandes representações dos nus alongados, espécie de proto-Olympia de Manet, e mantém características próximas particularmente à banhista de Chassériau.

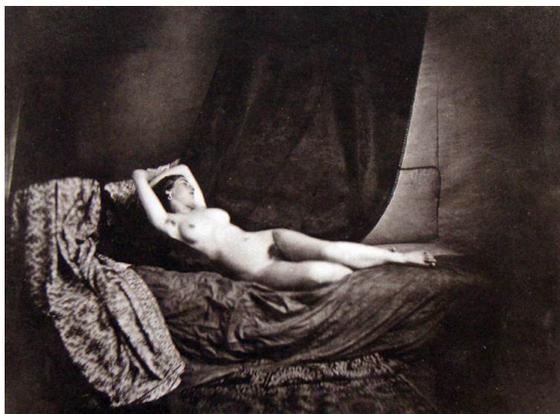


Fig. 02 – Julien Vallou de Villeneuve, *Étude d'après nature*, 1853, fotografia.

A adormecida de Villeneuve com seus braços erguidos nos mostra as belas linhas de

---

5 Jorge Coli salienta em sua análise da *Liberdade guiando o povo* de Delacroix que o pintor “aproxima sua deusa/ Liberdade do povo que a rodeia, fazendo-a assemelhar-se a ele em certos aspectos [...] o fato de que ela pareceu “vulgar”, “suja” a alguns de seus críticos contemporâneos. No entanto, apesar de alguns indiscretos pelos nas axilas, existentes apenas para alguns olhos que os conseguiram ver, é forçoso constatar que a Liberdade possui um perfil de medalha antiga”. Cf. COLI, Jorge. *O corpo da Liberdade*. São Paulo: CosacNaify, 2010, p. 107.

6 PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Port. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007, p. 51.

seu corpo. No detalhe das imagens [Fig-ci-I-03, p.77] vemos as semelhanças entre as obras de Villeneuve e de Chassériau, especialmente no rosto inclinado e na posição dos braços.

No *Étude d'après nature* o distanciamento do corpo ao olhar do observador sugere um descanso mais contemplativo, mesmo *voyeur*, da cena. Para Rouillé

Trata-se mais de um erotismo feminino do abandono e da espera do que da solitação, de um erotismo baseado sobre uma tensão surda entre a figuração e o desvanecimento do corpo<sup>[7]</sup>.

No entanto, o corpo de linhas suntuosas e seios fartos, os pelos nas axilas e no púbis, de certa forma são um convite. A cama desajeitada, o tapete amontoado e a mulher despida ultrapassam um erotismo da espera.



Fig. 03 – Gustave Courbet, *Femme nue couchée*, 1862. Coleção Particular. 75 × 97 cm, óleo sobre tela.

7 ROUILLÉ, André. *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. La Rochele: Contrejour, 1986. p. 49.

A tela de Courbet, *Femme nue couchée*, de 1862 [Fig. 03], também está parelha ao modo no qual Chassériau pintou sua banhista. Assim como Villeneuve e Chassériau, Courbet faz questão de representar a figura com os braços erguidos, deixando à mostra os pelos das axilas – no caso de Courbet de maneira bastante atenuada.

A mulher deitada levemente nos exhibe seus pelos. Nas axilas e no púbis. A imagem está ligada formalmente à famosa *La Maja Desnuda* de Goya [cf. Fig-ci-I-04, p. 77].

A figura está deitada, envolta a um panejamento fortemente vermelho-terroso, com manchas amareladas, que cobre a cama. Em um intenso contraste com o branco dos detalhes das roupas da figura feminina, as meias e, especialmente, a fina blusa que escapa da mulher. O intenso vermelho se repete na cortina que deixa visível apenas a janela do quarto. Lá, fora do quarto, árvores fecham toda a composição e acima um céu crepuscular.

Figura do mistério e do prazer, a mulher deitada exhibe suas curvas e linhas do quadril largas. O seio esquerdo vira-se totalmente ao observador e a meia direita escapa friccionando a perna esquerda. Seu rosto está quase completamente tomado por sombras, deixando mais evidente a coloração avermelhada das bochechas e dos lábios.

Mais uma vez podemos colocar os detalhes das imagens em relação [Fig-ci-I-05, p. 78]. O rosto que se esconde pela metade na penumbra em Courbet ou Villeneuve está completamente visível em Chassériau<sup>[8]</sup>. O corpo, nesta obra de Courbet é mais pálido, mas não menos carnal quando posto lado a lado ao corpo apresentado por Chassériau, moreno e languido.

Tal corpo lembra, em certa medida, as espanholas que Don Mateo encontrava em Sevilha, no romance de Pierre Louÿs;

[...] e eu parava mais de uma vez, diante um admirável corpo feminino, como realmente não existe em outro lugar senão na Espanha, um torso quente, cheio de carne, aveludado como uma fruta e suficientemente vestido pela pele brilhante de uma coloração uniforme e escura, onde se destacam com vigor o astracã crespo sob os braços e as coroas negras dos seios<sup>[9]</sup>.

---

8 Esta ideia de deixar o rosto completamente à mostra é importante para a banhista de Chassériau, como iremos mostrar nas próximas páginas em sua relação com Alice Ozy.

9 LOUÏS, Pierre. *La Femme et le Pantin*. Paris : Gallimard/Folio, pag. 68.

Na descrição de Don Mateo, o corpo feminino é a própria ornamentação, as “coroas negras” ou o “vigor do astracã” são qualidades altamente decorativas e presentes na espanhola. E mais, são qualidades também presentes na *Baigneuse*, sobretudo a pele brilhante e o torso quente “cheio de carne”.

A figura de Chassériaux parece compartilhar desse ambiente onde, muito quente, as moças não têm “a menor reserva em aproveitar da tolerância que lhes permite despir-se<sup>[10]</sup>”. Descrição que lembra a crítica de Vaudoyer quando diz que a modelo possui “uma graça quente e como fosforescente [...]”<sup>[11]</sup>.

Em outra tela, Courbet nos apresenta uma imagem com conteúdo explicitamente erótico, *La femme à la vague*<sup>[12]</sup> [Fig. 04], de 1868. Este quadro mostra-se como uma obra impressionante, pela sinceridade no tratamento da modelo e também pela franqueza com o qual o tema é trabalhado.

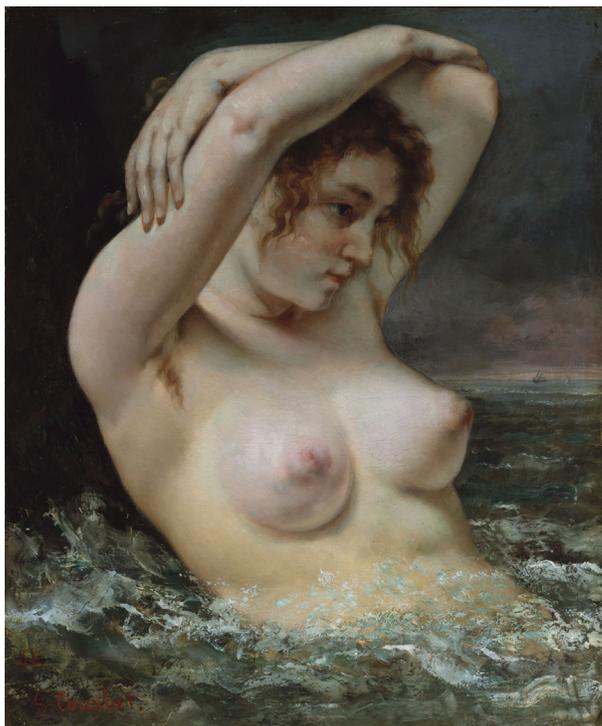


Fig. 04 – Gustave Courbet. *La femme à la vague*. 1868. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Como nas imagens vistas, *La femme* de Courbet, levanta os braços, e para nós espectadores, mostra claramente os pelos da axila, tão ruivos e ondulados quanto os cabelos da figura feminina.

10 *Op. cit.* pag. 66.

11 VAUDOYER, J-L. « Les portraits de Chassériaux ». in *Feuillets d'Art*. No 3, Paris : Lucien Vogel, 1921. pp. 37-42.

12 A imagem aparece também com a grafia *La femme dans les vagues*.

A jovem banhista está imersa em um leve sombreado cobrindo do alto de seus braços até o fim de seu pescoço. Apenas os seios se mantêm com forte luminosidade branca, realçando e convidando o olhar. Todo ambiente é tempestuoso, as águas estão agitadas e ao fundo podemos ver uma embarcação que não perturba a jovem. As águas batem intensamente em seu corpo. Não conseguimos ver as pernas. A partir da metade de sua barriga tudo está imerso nas águas. Não vemos a margem das águas, parece estar em alto mar.

Os seios volumosos e empinados, com bicos espessos, expostos sem parcimônia e exibidos à gula do observador, são fortes e palpáveis. O tratamento dado aos seios da figura possui uma atração descomunal. Não se trata apenas de um convite ao toque, mas também ao toque salivado dos lábios: a carne está verdadeiramente presente em uma obra como esta. Ao mesmo tempo em que a figura se comporta e se mostra com forte realismo, tudo está composto para enfatizar a erotização da mulher, profundamente concentrado no tratamento dado ao busto.

Jorge Coli, sobre esta tela nos diz que

*La femme à la vague* é uma jovem de sublime carnação: seus seios estão, sem dúvida, entre os mais belos de toda a história da pintura. Ela está imóvel, em sua pose de atelier, apoiada em alguma coisa que nós não vemos. Ela se deixa invadir por esta espuma que Arasse queria sexual. O olhar ausente, ela se mostra bem indiferente ao espectador<sup>[13]</sup>.

Ela não se importa com o espectador que a está mirando, exhibe-nos seus fartos seios, sublimemente eróticos. A tênue ligação entre o tufo de pelos nas axilas e as ondas mais parecem esperma concentrado nas águas<sup>[14]</sup>.

Courbet escreve em 1861:

Eu acredito que a pintura é uma arte essencialmente *concreta* e só pode ser considerada na representação das coisas *reais e existentes*. É uma língua toda física, que se compõe, por palavras, de todos os objetos visíveis, um objeto *abstra-*

---

13 COLI, Jorge. *L'atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007. p. 66.

14 Esta análise, dos pelos nas axilas, de *La femme à la vague* e a particular leitura sobre a espuma do mar enquanto esperma, pode ser lida no livro de Daniel Arasse, que é, inclusive o texto ao qual Coli se refere. Cf. ARASSE, Daniel. "La toison de Madeleine". *Op. Cit.* p. 99.

to, não visível, não existente, não é do domínio da pintura. A imaginação na arte consiste em saber encontrar a expressão a mais completa de uma coisa existente, mas nunca em supor ou criar esta coisa mesmo<sup>[15]</sup>.

Uma posição muito expressiva e conhecida de Courbet, não pintar aquilo que não se vê. Entretanto, quando fala da imaginação, procura atrelá-la a ideia de algo existente. Talvez sua *La femme à la vague* seja esse complexo entremeio de encontrar a expressão mais completa de uma coisa existente.

### 1.1.1. O VOYEUR EM SURDINA

No caso da figura alongada de Chassériau, a erotização, também fortemente marcada e sincera, está imersa no onírico e o observador pode contemplá-la sem receios de que ela possa despertar. Neste aspecto, o poema de Amédée Pommier, escrito para *L'Artiste*, de 1851, parece compreender a obra de Chassériau em diversos aspectos:

Chut! Avançons sans bruit; gardons de l'éveiller.  
Nous pourrons contempler, sous le rideau des branches,  
L'imprudence dormeuse et ses épaules blanches,  
Et ses bras arrondis lui servant d'oreiller.

Elle a cru sans péril pouvoir se dépouiller  
De sa longue tunique aux onduleuses manches,  
Car nul ne devait voir le satin de ses hanches,  
Hornis le flot limpide, heureux de les mouiller.

Mais comment oses-tu, ma baigneuse ingénue,  
Sur le gazon des bois t'endormir toute nue,  
Dévoilant ton beau corps de la tête aux orteils?

---

15 COURBET, Gustave. "Lettre à ses élèves". In CHARPIER, Jacques; SEGHERS, Pierre. *L'art de la peinture*. Bélgica: Éditions Ségheers, 1957. p. 389-390. A ideia de um ateliê onde fosse o professor não durou muito: "É quando um grupo de alunos da Escola de Belas-Artes de Paris pede a Courbet que abra um ateliê para que possam se iniciar no *realismo* – pois assim é denominada a arte de Courbet. Courbet aceita, mas, na verdade, antes como uma oportunidade para proclamar seus princípios e causar algum escândalo que beneficie suas concepções do que verdadeiramente para ensinar". COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: CosacNaify, 2010. p.140-141.

N'est-il plus de sylvain, d'aegipan, de satyre  
Qui rôde curieux et lascif, et qu'attire  
L'appât d'un sein de neige aux deux boutons vermeils?<sup>[16]</sup>

O poeta se delicia, avança calmamente, sem barulho e pode contemplar a banhista. Entretanto, como tamanha beleza pode se descuidar e se exhibir dessa maneira, “ingênua”, como “dormir inteiramente nua, desvelando seu belo corpo da cabeça aos dedos dos pés”? O poema comporta-se como se o narrador estivesse a observando atrás de uma árvore qualquer, e aos poucos entrega-se aos detalhes do corpo que praticamente deita para se mostrar aos olhos dele.

Chassériau, em 1849, realiza outra tela cuja temática de uma mulher alongada na relva aparece. *Bacchante avec un satyre* [Fig. 05]. Imagem importante para este estudo, esta obra liga-se ao quadro da banhista. Tanto pela presença da mulher, quanto pela diferença do tema tratado: mitológico, diferente do nu da *Baigneuse*.

Desta vez, a figura feminina não está sozinha. Em segundo plano vemos à direita, um corpo masculino alongado e uma mulher que, aparentemente, lhe faz algum gesto ou carinho. A posição, como se pode ver em detalhe [Fig-ci-I-06, p. 78], liga-se prontamente com a figura da Banhista adormecida, ou mesmo uma composição próxima a de Manet em sua *Olympia* [Fig-ci-I-07, p. 79].

16 POMMIER, Amédée. « Sonnets sur le salon de 1851 : Baigneuse endormie près d'une source ». In *L'artiste. Revue de Paris*. 5 série – Tome VI. Paris : Aux Bureaux de L'Artiste, 1851. Tradução livre, que objetiva simplesmente a compreensão do conteúdo, sem as preocupações rítmicas e harmonizadas de Pommier :

Silêncio! Avancemos sem barulho: não a acordemos.  
Podemos contemplar sob a cortina os ramos,  
A imprudente adormecida e seus ombros brancos,  
E seus braços roliços servindo-lhe de travesseiro.

Ela pensou não ter perigo em poder se despir  
De sua longa túnica com manchas onduladas,  
Pois nada deveria ver o cetim de seu quadril,  
Exceto a límpida inundação, que a molha feliz

Mas como ousa minha banhista ingênua,  
Sobre o relvado adormecer totalmente nua,  
Desvelando teu belo corpo, da cabeça aos pés?

Não é mais Silvano, Aegipan ou Sátiro  
Que à espreita, curioso e lascivo, atrai  
A isca de um seio de neve com dois botões vermelhos?



Fig. 05 – Théodore Chassériau, *Bacchante avec un Satyre*. 1849. Musée des beaux-arts d'Orléans. 33 x 47 cm, óleo sobre tela.

À esquerda, uma outra mulher, vestida apenas em uma parte da perna e das nádegas, procura impedir o toque faminto e incontrolável de um sátiro (uma solução da qual Bouguereau utilizará quase ao inverso, em que as figuras femininas forçam o Sátiro a um banho, como para apagar seus impulsos incontroláveis [Fig-ci-I-08, p. 79]).

Na imagem de Chassériau, há ainda à esquerda do quadro outra figura masculina. Vemos apenas o torso da imagem, que encosta sua mão direita sob os ombros da mulher, a qual se defende do Sátiro. As árvores ao fundo, junto com as figuras, parecem ditar o ritmo da composição, quase como uma dança com os passos bem marcados.

Em primeiro plano, uma mulher se deita no gramado, tal qual a *Banhista* de 1851. Esta última está nitidamente dormindo, entregue ao olhar do contemplador, como queria o narrador do poema de Pommier. No quadro de 1849, não se pode ter clareza se a figura dorme, ou ao contrário, maliciosamente esconde o rosto enquanto um pequeno sorriso lhe escapa, enrubescendo sua bochecha. Provavelmente sob os efeitos do vinho, embriaguez que se denuncia na grande taça perto de sua mão esquerda. O que de certa forma, sugere também o motivo dos desenvolvimentos das ações no segundo plano.

## 1.2. A *BAIGNEUSE* E A CRÍTICA

Estes elementos entram com força na literatura especializada, e são identificados, por exemplo, outros fatores importantes, como a raridade do tratamento no tema e sua ligação com temas propriamente modernos.

Embora a recepção pela crítica em 1851 não tenha sido negativa, poucos apenas se detiveram exclusivamente à obra. Léonce Bénédicte salienta que isto pode ter ocorrido, sobretudo porque o pintor levou provavelmente oito telas para este salão, e mais do que disso “a tela foi exposta muito alta”<sup>[17]</sup>. Seja como for, estes acontecimentos não impediram que vissem a obra de modo atraente e particularmente interessante e novo.

Louis de Geoffroy entende tratar-se de uma figura com “uma graça severa” e que:

O nu neste estilo é raro hoje em dia. Muito abjuramos as crenças antigas, mas sempre delas permanece alguma coisa, e felizmente para o Sr. Chassériau, o gosto das linhas de sua *Baigneuse* revela o antigo aluno de Ingres. [...] Esta composição é bastante confusa e lhe falta nitidez<sup>[18]</sup>.

Para o autor, que inclusive vê a arte de seu tempo negativamente<sup>[19]</sup>, tem a tela como confusa, “lhe falta nitidez”. Mas ao mesmo tempo afirma da raridade do estilo do pintor, e da relação com Ingres. Uma relação que podemos em tudo questionar em uma obra como esta. Se, por um lado, a linha tem uma importância capital na figura, ela não está, de modo algum, tratada com o rigor do desenho como em Ingres.

Basta colocarmos esta imagem em paralelo com a *Odalisca*, 1814 de Ingres [Fig. ci-I-09, p. 80]. O rigor da descrição dos tecidos e da ornamentação salta aos olhos. A linha da figura é precisa, forte e bem delimitada, um verdadeiro contorno. É uma das forças do quadro. Esta figura parece não funcionar senão dentro da obra e naquela específica posição:

---

17 BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. Vol. 2, 1931, pag. 379. Esta fato também aponta para a abundância da crítica acerca da *Vénus Marine* em comparação com a *Baigneuse*.

18 DE GEOFFROY, Louis. « Le Salon de 1850 ». in *Revue des deux mondes*. XXI année, Tome IX. Paris: Gerdès, 1851.

19 Segundo Geoffroy, apenas algumas poucas obras sobressaem-se, mas estas “estão cercadas em uma torrente de obras sem nome em que as mais deploráveis fantasias se revelam [...] de modo que não podemos estar satisfeitos com o presente e se inquietar seriamente sobre o futuro”. *Op. Cit*, pp. 926-927.

fora dela tornar-se-ia um ser desajeitado, desproporcional. Contudo, a mulher extremamente atraente, com essas características torna-se ainda mais sensual. Uma languidez e calma domadas pela linha.

Na Banhista a linha está mais difusa, o contorno cria uma espécie de camada luminosa, uma áurea, comparada a certas figuras de Delacroix<sup>[20]</sup>. A coloração da paisagem é próxima àquela utilizada na figura, há uma harmonização entre elas.

### 1.2.1. CHASSÉRIAU E OZY

Em outra crítica, de Théophile Gautier, certamente a mais entusiasta e forte sobre a tela, descortina a admiração que o escritor tinha não apenas por Chassériau, mas também pela modelo do quadro da Banhista:

Uma mulher adormecida à beira de uma fonte, pela elegância e ritmo da pose, lembra a primeira maneira do Sr. Chassériau, com algumas modificações, todavia, com mais largura e mais flexibilidade do pincel; é uma bela mulher nua que dorme, em partes sobre um relvado verde e em outras em um panejamento rosa, perto de uma água da qual murmura as rochas. No fundo um desses massivos louros que crescem na cama de Hyssus ou de Eurotas, e lhe servem de cortina contra os raios muito fortes ou contra o olhar indiscreto.

O calor úmido do sono emperle a figura e suas bochechas refrescadas, brilham como flores sob o orvalho. A bela linha serpenteada conduzida do calcanhar ao pulso, o modelado do torso, a finura dos laços mostram que o Sr. Chassériau é capaz de cantar como um estatuário antigo esta bela ode ao corpo humano, tema eterno da arte grega<sup>[21]</sup>.

Provavelmente, “a maneira anterior” de Chassériau seja suas obras de 1839, a *Vé-*

---

20 Como, por exemplo, *La Femme caressant un perroquet*, 1827 [Fig-ci-l-10, p. 80] do Musée de Lyon ou *L’Odalisque*, 1857 [Fig-ci-l-11, p. 80], coleção privada.

21 Citado por Léonce Bénédicté, *Op. Cit.* Pag. 379.

*nus Marine* e a primeira versão de *Suzanne*. Mesmo a coloração da pele da Banhista lembra aquela Suzanne. Contudo, Gautier claramente se interessa pela modelo e pela maneira na qual o pintor a exhibe.

Isto porque a modelo do quadro era sua amiga:

Gautier desta vez tinha uma dupla razão para se interessar particularmente por esta pintura, pois era ao mesmo tempo amigo do pintor e da modelo.

Esta *Baigneuse endormie* é, com efeito, ainda um retrato. É o retrato de uma mulher, então jovem, célebre por sua excepcional beleza, cuja crônica da época muito se ocupou e quem, durante dois anos em média, preencheu a vida sentimental de Chassériau. É o retrato de Alice Ozy<sup>[22]</sup>.

Este fato curioso nutriu diversas repercussões, mesmo porque desejada, Ozy despertava o interesse em inúmeros homens, e conseqüentemente a inimizade deles com Chassériau. Longe de ser apenas um *fait divers*, a relação entre Chassériau e Alice Ozy é uma chave importante para compreender a força do quadro.

É muito plausível a ideia de que tenham se conhecido na casa de Gautier. O escritor, por sua vez, a conhecia pelo menos desde 1843<sup>[23]</sup>, quando escreveu juntamente com Siraudin o vaudeville *Le voyage en Espagne*. Peça na qual Ozy teria um papel.

Gautier não se furtou em escrever sobre Ozy em algumas oportunidades. Escritos secretos, guardados, que desvelam, de algum modo, uma profunda admiração pelas linhas do corpo da atriz. Louis Loviot indica o poema abaixo realizado como em 1843, data do primeiro encontro entre os dois (vide nota 23):

Péntelique, Paros, marbres neigeux de Grece  
Dont Praxitèle a fait la chair de ses Vénus,

---

22 BÉNÉDITE, Léonce. *Op. cit.* pag. 380.

23 Em seu livro dedicado à Alice Ozy, sobretudo aos detalhes de sua vida amorosa, Louis Loviot conta, como alguém que vivenciou os fatos, o encontro entre Ozy e Gautier: “Gautier a acolheu do melhor modo possível, prometeu em lhe conservar o papel, e implorou também para que ela ficasse para o jantar. Ainda não era hora de se por à mesa e, para se ocupar dos prazeres da espera, ele suplicou a sua charmosa visitante para que ele a pudesse vê-la nua: ele jurava que não se aproximaria; ele apenas a olhava e escrevia com entusiasmo diante da musa desvendada. Ozy entimidou-se, depois sorriu. Ele tinha lá, por acaso, um banho totalmente preparado, ele tomou o banho e depois adormeceu, enquanto Gautier trabalhava”. LOVIOT, Louis. *Alice Ozy*. Paris: Dorbon Ainé, 1910, pg. 22.

Vos blancheurs suffisaient à des corps de déesses...  
Noircissez, car Alice a montré ses seins nus!<sup>[24]</sup>.

Ou o soneto “Parfois une Vénus” de 1850, citado por Léonce Bénédite e parte integrante dos *Poemas inéditos* de Gautier:

Parfois une Vénus, de notre sol barbare  
Fait jaillir son beau corps des siècles respecté  
Pur, comme s’il sortait, dans sa jeune beauté  
De vos veines de neige, ô Paros, ô Carrare.

Parfois, quand le feuillage à propos se sépare  
Dans la source des bois luit un dos argenté;  
De sa blancheur subite une divinité  
Droite et nue, éblouit le chasseur qui s’égare.

A Stamboul la jalouse, une voile bien fermé  
Parfois s’ouvre et trahit sous l’ombre diaphane  
La Cadine aux longs yeux que brunit le surmé.

Mais toi, le même soir, sur ton lit parfumé  
Tu m’as fait voir Vénus, Zoraïde et Diane,  
Corps de diésée grecque à tête de Sultane<sup>[25]</sup>.

---

24 LOVIOT, Louis. *Op. Cit.* Pag. 22. Tradução livre :  
Pentélico, Paros, mármore de neve da Grécia  
Do qual Praxíteles fez a carne de suas Vênus,  
Suas brancuras bastariam para corpos de deusas...  
Assombre-se, pois Alice mostrou seus seios nus

25 Citado em BÉNÉDITE, Léonce. *Op. cit.* Pag; 384. Cf. também GAUTIER, Théophile. *Poesies.* Tradução livre:  
Às vezes uma Vênus, de nosso sol bárbaro  
Traz à tona seu belo corpo por séculos respeitado  
Puro, como se saísse de sua jovem beleza  
De suas veias de neve, ó Paros, ó Carrara.

Às vezes, quando a folhagem pertinentemente se separa  
Na fonte dos bosques brilham as costas prateadas;  
De sua alvura sutil surge uma divindade  
Reta e nua, deslumbra o caçador errante.

Em Istambul o ciúme, um véu bem fechado  
Às vezes se abre e trai sob a sombra diáfana  
La Cadine com olhos longos que deixa castanho le surmé.

Mas você, na mesma noite, sobre sua cama perfumada  
Você me fez ver Vênus, Zoraide e Diana,  
Corpo de deusa grega e rosto de Sultana.

Este soneto, contemporâneo à *Banhista* de Chassériau, é uma ode ao corpo e à beleza de Ozy, tal qual a tela do artista. Gautier cria relações interessantes e inteiramente de acordo com a imagem realizada por Chassériau. “Às vezes uma Vênus, de nosso sol bárbaro” ou “Tu me fizeste ver Vênus, Zoraide e Diana”. Versos que tentam dar conta da multiplicidade, claro, dos papéis realizados por Ozy no teatro, mas também das qualidades de seu corpo indicadas pelo escritor. Em que uma beleza de “deusa grega” une-se ao corpo banhado pelo “nosso sol bárbaro”.

A segunda parte, notadamente em relação à Diana poderia se relacionar, em alguns momentos, com o quadro da *Banhista*: “Às vezes, quando a folhagem se separa / Na fonte do bosque ilumina as costas prateadas [...] estendida e nua, deslumbra o caçador que vagueia”.

Pensar a relação da *Baigneuse* com o mito de Diana e Acteão ilumina certos aspectos que Pommier conferiu à imagem em seu poema, no qual podemos perceber como ela transforma-se em alvo para um *voyeur*.

Portanto, logo depois de se conhecerem por intermédio de Gautier, Alice Ozy e Chassériau unem-se em uma relação amorosa, por vezes conturbada<sup>[26]</sup>, mas sempre guardada com carinho pela atriz<sup>[27]</sup>.

### 1.2.2. DO CORPO E DA INTIMIDADE

A constatação de Vincent Pomarède sobre o quadro, e mais especificamente da importância da relação entre o pintor e a atriz, é relevante para entender a *Banhista*. Para Pomarède, Chassériau

---

26 Fato conhecido e extremamente repetido pelos biógrafos tanto de Chassériau como de Ozy é a respeito da separação do casal. Por capricho, Ozy queria algo do ateliê de Chassériau, que gentilmente pediu para que ela escolhesse qualquer coisa salvo a cópia do Greco (feita por ele no Louvre, quando ainda era aluno de Ingres e que lhe rendeu elogios por parte do mestre o qual teria feito o aluno prometer guardar aquela cópia para sempre). Evidente que Ozy quis exatamente aquela obra e que, de tanto implorar, conseguiu. Entretanto, Chassériau, arrependido, ataca a obra a golpes de faca na casa da amante pouco tempo depois. Ela devolve a obra e rompe o relacionamento.

27 Basta percebermos os modos pelos quais a atriz lamenta ao ler *Choses vues* de Victor Hugo, cf. pag. 63, ou mesmo sua preocupação com a colocação do quadro *Suzanne et les vieillards* doado pelo Baron Chassériau ao Louvre em 1887. “Estou certa que nossa Suzana está mal colocada nesta sala dos Estados; você sofre [...]”. cf. LB :394.

[...] não podia escapar à atração sensual que emanava dela e, a fim de revelar a todos sua sorte e ilustrar artisticamente seu amor, o pintor devia ser levado a identificar a jovem com algumas heroínas de seus quadros<sup>[28]</sup>.

De fato, a figura alongada na relva, parece se mostrar para nós (mais uma vez, como indicava Pommier), e sua cabeça direcionada ao espectador, pousada suavemente em seus braços erguidos, atesta a importância e a vontade em exhibir a modelo.

Neste aspecto, os desenhos preparatórios para o quadro mostram a hesitação do pintor. Especialmente a maneira na qual iria apresentar a curvatura das nádegas aparentes [Fig. 06, Fig-ci-I-12, p. 81 e Fig-ci-I-13, p. 81].

Nos dois desenhos da Fig-06, o detalhe da dobra que delimita as nádegas das pernas é aparente e apresentado de modo franco e direto. Nos desenhos Fig-ci-I-12 e Fig-ci-I-13, este detalhe é retirado. Inclinando a perna direita ainda mais. A própria linha da coxa esquerda aparece mais suavizada.

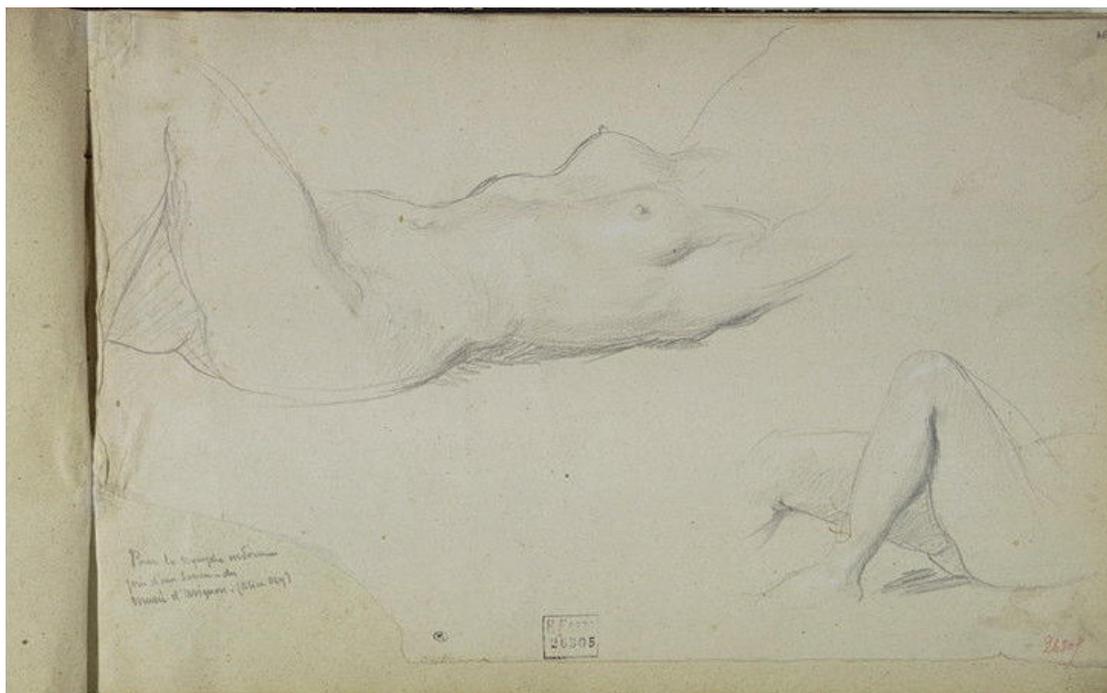


Fig. 06 – Théodore Chassériau, *Étude d'un corps de femme allongée vers la droite et études de jambes*, Musée du Louvre. Por volta de 1850. 26 x 40,9 cm, grafite.

28 POMARÈDE, Vincent. In *Théodore Chassériau: un autre romantisme*. Paris: RMN, 2002. p. 293-294.

Nos detalhes [Fig-ci-I-14, p. 81] vemos que a solução final ainda é mais pudica, e o pintor opta por esconder essas partes inserindo a túnica. Este receio em apresentar a figura com formas ainda mais erotizadas podem revelar a tentativa de evitar qualquer escândalo. Chassériau hesitou também no título do quadro. Do nome final *Baigneuse endormie*, atribuiu inicialmente o título *Nymphe endormie*, distanciando ainda mais o motivo da tela usando o álbi mitológico<sup>[29]</sup>.

É um fato curioso a representação bem demarcada de um rosto muito conhecido naqueles anos. Uma modernidade que antecipa, de certo modo, os nus de 1863 de Manet – sua *Olympia* e seu *Almoço na relva*. Um corpo alongado que não quer ter um álbi, mostra francamente a modelo com seus traços distintivos. Portanto, “os nus [que] deixavam de ter rostos genéricos, corpos idealizados e cenários fantásticos<sup>[30]</sup>” estão, em partes, presentes desde os anos de 1850, na obra do artista.

É evidente que antes de Chassériau, Alice Ozy havia se relacionado diversas vezes com homens ordinários, mas também com condes e artistas. Dois deles, Charles e Victor Hugo, têm um papel importante na relação entre o pintor e a atriz. Ela conheceu Charles Hugo, juntamente com Victor, em 1847<sup>[31]</sup>.

### 1.3. FAMÍLIA HUGO

A relação entre este último e Ozy foi fundamentalmente de flerte. O poeta compõe especialmente para ela um madrigal:

Platon disait, à l’heure où le couchant pâlit :  
« Dieu du ciel, montrez-moi Vénus sortant de l’onde ! »  
\_ Moi, je dis, le cœur plein d’une ardeur plus profonde :  
« Madame, montrez-moi Vénus entrant au lit ! »

---

29 Vincent Pomarède havia notado a hesitação entre os títulos da obra: “Primeiramente uma *Banhistas adormecida*, referência contemporânea, e por via de consequência, mais sulfuroso, que uma *Ninfa adormecida* – título primitivamente mantido por Chassériau antes do Salão de 1850 e que teria conferido ao quadro o álbi do tema da mitologia a fim de evitar um eventual escândalo”. In GUÉGAN, Stéphane (Org.) Chassériau (1819-1856) *Un autre romantisme*. Paris: Louvre, 2002. Pag. 294.

30 MIYOSHI, Alexandre. *Moema é morta*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010 (Tese de doutorado), p. 83.

31 Louis Loviot indica o começo de 1847 como data provável do encontro entre os três. Cf. LOVIOT, Louis. *Op. cit.* pag. 38-39.

E, pouco tempo depois tenta “consertá-lo”, uma vez que a musa o tinha achado “um pouco leve” colocando em relação à Vênus. Desta forma, Hugo a mostra este outro:

Un rêveur quelquefois blesse ce qu’il admire,  
Mais si j’osais songer à des cieux inconnus,  
Pour la première fois aujourd’hui j’entends dire  
Que le vœu de Platon avait fâché Vénus!<sup>[32]</sup>

Contudo, é com o filho de Victor Hugo, Charles, de apenas 19 anos, com o qual Alice Ozy mantém um curto relacionamento. Ele era sustentado por seu pai e não tinha dinheiro. Detalhe imprescindível para manter uma relação com uma mulher como Alice Ozy. Lucy Auge diz que essa contradição era salva graças à beleza do jovem Charles: “Sua extrema juventude substituía vantajosamente o dinheiro que ele não tinha”<sup>[33]</sup>. Deste modo, o jovem poeta não tinha escolhas senão recorrer a seu pai.

Provavelmente a relação tenha começado com um jantar entre amigos, e Ozy ce-  
deu aos encantos do jovem pretendente. Mas certamente, seu pai enciumado nega favores  
financeiros ao filho. Ele queria estar sempre com uma camisa branca limpa para sair com  
Ozy, mas Victor reclamava do dinheiro dispensado com a lavanderia. Loviot descreve dessa  
maneira as altercadas entre os dois:

[...] seu pai, depois de ter recusado, acabou por consentir à  
este capricho sob a condição que seu filho renunciasse o seu  
bife cotidiano para compensar os gastos com o alvejamen-  
to. Charles aceitou o compromisso. Neste intervalo, como  
Victor Hugo, muito ansioso em relação à Ozy, colocava o

---

32 Estes dois pequenos poemas foram transcritos por Louis Loviot, *Op. cit.* e publicados na antologia *Parnasse Satyrique du dix-neuvième siècle*, 1866.

Platão dizia, quando o sol se punha:

« Deus do céu, me mostre Vênus saindo das ondas! »

\_ Eu disse, com o coração cheio de ardor o mais profundo:

« Senhora, me mostre Vênus em sua cama! »

Um sonhador às vezes machuca o que ele admira,  
Mas se eu ousasse sonhar os céus desconhecidos,  
Pela primeira vez hoje escutaria dizer  
Que o voto de Platão enfureceu Vênus!

33 AUGE, Lucy. *Une muse romantique : Alice Ozy et Théodore Chassériau*. Paris : Le monde nouveau, 1925. Pag. 110.

mundo a seus pés, ofereceu-se para fazer qualquer coisa que a agradasse, ela se inclinou e sussurrou em seu ouvido com um sorriso: “Devolva-lhe seu bife!”<sup>[34]</sup>

Victor logo atende ao pedido, mas seu relacionamento com Ozy não se altera. Ele jamais a perdoaria pela insolência. E por ocasião da ligação amorosa entre Chassériau e Ozy, Hugo não se furtaria em criar a famosa anedota publicada no primeiro volume de *Choses Vues*, 1887, no capítulo intitulado *D’après nature*.

Nele, o poeta utilizando pseudônimos cria a imagem de uma mulher dominadora e impetuosa, a *Zubiri*<sup>[35]</sup>. Esse tipo de mulher que “voluntariamente introduz um poeta em seus aposentos e um príncipe na antecâmara”. E seu pobre pintor *Serio*, um homem muito feito, como um “macaco”:

Qual dia você quer que eu volte?

Eu [Zubiri] respondi; ‘Qual dia? Não venha de dia você é muito feio, venha à noite’ [...] Ele [Serio] é pobre, não tem um tostão, ele tem duas irmãs que não têm nada, ele está doente, ele tem palpitações.<sup>[36]</sup>

Hugo confronta de modo implacável o casal. A publicação do livro acontece 30 anos depois da morte do pintor e, Ozy se sente atacada, sobretudo pela memória de seu ex-amante:

Que desprezo que tenho por este homem de gênio que chamamos de Hugo [...]. Pobre Chassériau, tão delicado, tão distinto, eu sofro por ele, *por sua memória*. Este genial Hugo pai, é um saltimbanco que quis uma cópia imaginada. É uma injustiça<sup>[37]</sup>.

Testemunho forte do carinho que Alice Ozy sentia por Chassériau. Em um mo-

---

34 LOVIOT, Louis. *Op. cit.* pag. 41.

35 No artigo “Zubiri (Haute-Navarre) et V. Hugo”, Marcel Cassagnau, de modo quase delirante, sugere que o nome *Zubiri* para além da referência a Alice Ozy, seja também uma indicação a pequena vila *Zubiri* em que Hugo teria pernoitado em 1843. Cf. CASSAGNAU, Marcel. “Zubiri (Haute-Navarre) et V. Hugo”, in *Bulletin Hispanique*. Tome 64, 1962, pp. 261-262.

36 HUGO, Victor. *Choses Vues : 1830-1848*. Paris : Folio classique, 1997. Pag. 1188.

37 Cf. LB :388.

mento delicado no qual este há muito não podia se defender, e tão pouco Hugo – falecido dois anos antes da publicação de *Choses Vues* – podia confirmar ou explicar as anedotas de *D'après nature*<sup>38]</sup>.

#### 1.4. OUTRAS OZYS

Chassériau retratou Ozy em outras oportunidades. Não apenas em outros retratos, mas também utilizando-a como modelo para compor diversas personagens.

No desenho de 1849 [Fig. 07], a modelo aparece com uma grande túnica ou camisola, vestida de modo um pouco desajeitada, à vontade. Ela se apoia quase sentada em um braço de sofá ou cadeira. O olhar é terno e calmo, a figura parece ainda entorpecida como quem acaba de acordar ou cansada pela energia despendida na intimidade do casal. Os grandes braços alongados até abaixo do quadril e o detalhe da mão direita que segura o braço esquerdo também sugerem tal fadiga corporal. Deste modo, este pequeno desenho, assim como sua figura da Banhista, atesta uma necessidade em mostrar a atriz não apenas enquanto musa, mas sobretudo, como amante.



Fig. 07 – Théodore Chassériau, *Portrait d'Alice Ozy*, Musée Carnavalet. 1849. 32,1 x 24 cm, grafite.



Fig. 08 – Théodore Chassériau, *Portrait d'Alice Ozy*, The Detroit Institute of Arts. 1848. 26 x 18,3 cm, grafite.

38 Georges de Porto-Riche, em 1912, cria a peça de teatro *Zubiri* na qual mantém a famosa passagem de Hugo como base para sua comédia. cf. PORTO-RICHE, Georges de. *Théâtre d'Amour*. Tome IV. Paris: Albin-Michel, 1928.

Diferente do desenho de 1848 [Fig. 08], conservado no Detroit Institut of Arts. Mostrada de perfil, com um penteado que lembra o desenho de 1849, a atriz inclina um pouco seu rosto e exhibe a linha do pescoço. Os braços bem espessos estão cruzados na altura de seu sexo. Não é uma modelo repousada em torpor como em 1849. A figura muito mais tensa e muito menos ornamentada (desprovida mesmo de brincos, seu vestido parece sem estampas, apenas algumas dobras e babados são sugeridos) é quase impenetrável. Contudo, seus olhos com grandes e graciosos cílios entram em contraste com a figura impávida.

Um estudo, *Femme se dirigeant vers la droite, le visage de face. Tête de femme de profil à gauche* [cf. Fig-ci-I-15, p. 82], também de 1848 nos apresenta possivelmente a atriz. Embora não haja certeza de que a modelo fosse realmente Alice Ozy, os traços utilizados neste estudo assemelham-se aos dela, principalmente nos desenhos de Chassériau aqui citados. Em ambas as figuras que compõem o estudo, a modelo aparece com os olhos semicerrados, ternos e calmos. As roupas estão apenas esboçadas, assim como os braços da figura que se move para a direita. Mesmo em um pequeno desenho preparatório, o artista procura apresentar Ozy com graça e sensualidade, especialmente no tratamento dado aos olhos.

Contudo, comparável à Banhista em termos de exibição da beleza das linhas do corpo da modelo, o pequeno quadro, *Un bain au sérail* de 1849 [Fig. 09] e que possui também Ozy como modelo, é uma obra de excepcional qualidade. Com aspiração orientalista, o artista toma como tema o banho em um serralho. A cena se desenvolve depois do banho, a modelo em pé, numa posição escultural, lança seu olhar diretamente ao espectador.



Fig. 09 – Théodore Chassériau, *Un bain au sérail*, Musée du Louvre. 1849. 50 X 32 cm, óleo sobre madeira.

Todo o ambiente é extremamente decorativo. Os contrastes entre o verde do panejamento com detalhes dourados que serve de cortina, e os dourados-vermelhos da parede na extrema esquerda e direita da composição, juntamente com as duas figuras que circundam a modelo a deixam ainda mais em evidência.

Tudo na obra tende a ser extremamente ornamentado. A figura feminina, mesmo nua, possui um rosto quase artificial entre o ouro e o marfim. Os detalhes de seu rosto obedecem às matizes de seus brincos. Seus cabelos parecem atingidos por uma fuligem de ouro.

No primeiro plano temos apenas um pequeno fragmento das águas. Esta posição na qual o pintor se coloca é interessante. Ao mesmo tempo em que apresenta a sala destinada às mulheres do Sultão, insere o espectador como participante da cena. Não apenas porque a modelo nos fita diretamente, mas a posição na qual o espectador se encontra, (um pouco abaixo da banhista, em sua linha do quadril), faz o com que ele partilhe deste banho, como que sentado na outra extremidade com os pés nas águas.

Os braços um pouco erguidos não estão protegendo a nudez da banhista, estão lhe secando e deixam aparentes a curvatura dos seios e mesmo o bico do seio direito em um jogo prazeroso de velar e desvelar o corpo.

Os cuidados com esta banhista ultrapassam o simples procedimento higiênico do banho. E a presença das duas criadas que a auxiliam neste pós-banho, atestam a importância do corpo nesta obra. O tratamento dado à criada negra à esquerda da banhista é excepcional. Os contrastes entre a pele escura e brilhosa e os tons amarelados do turbante e da camisa são ainda mais poderosos com a saia vermelha de detalhes dourados. Isso evidencia-se ainda mais por conta do intenso brilho do brinco aparente e do forte branco da toalha.

Entretanto, a concentração da criada secando o corpo da banhista é quase um trabalho de polimento. No detalhe da imagem [cf. Fig-ci-I-16, p. 82] vemos o extremo cuidado da negra, que com os olhos quase colados às costas da banhista procura ser a mais precisa possível em sua tarefa. Seu trabalho assemelha-se ao de um escultor que pule seu mármore em busca da extrema lisura da pedra.

A segunda, à direita da composição, com coloração mais homogênea entre o ocre e o amarelo, procura a roupa e joias que mais se adequarão ao corpo da banhista. Porém, seus olhos, de uma tristeza misteriosa, parecem olhar diretamente ao quadril e ao sexo da figura.

Esta criada contempla a beleza e a juventude do corpo, elementos que o tempo há muito lhe corroe, flagrados sobretudo, pelas marcas bem expressivas e aparentes de seu rosto, pescoço e tornozelo.

O pintor realiza no mínimo mais dois quadros com a mesma temática [Fig-ci-I-17, p. 83 e Fig-ci-I-18, p. 83]. Nos quais, entretanto, Ozy não lhe serve de modelo. Nas duas telas trata-se do ambiente privado feminino. No primeiro caso, a bela mulher árabe se penteia, com a ajuda das duas criadas. Mais uma vez os contrastes entre as cores da pele dos três personagens é bem marcado. A figura principal exibe as linhas de seu corpo e sua vestimenta começa na altura do ventre.

No segundo caso, a figura feminina principal está cercada por três personagens, mais uma vez ela está saindo do banho, secando seus cabelos. Apesar do tema ser praticamente o mesmo, o tratamento dado às figuras é distinto.

A mulher à extrema esquerda da composição é particularmente interessante. Apresentada com uma frontalidade exacerbada, a imagem lembra desenhos árabes ou mesmo hindus. O pescoço inteiramente coberto seria descomunalmente grande se exibido.

Em detalhe [Fig-ci-I-19, p. 84], vemos as três imagens de mulher concebidas com o mesmo tema. Enquanto as figuras do centro e da direita possuem uma beleza mais contemplativa, cujo espectador mostra-se mais distanciado da cena, o quadro de 1849 (no detalhe, a figura feminina da esquerda), parece ser o único em que ele participa efetivamente do banho. Os três são obras perfeitamente sensuais, o corpo da mulher em todos esses casos é mostrado de forma plena. Nas duas últimas o olhar é perdido, levado a pensamentos distantes ou na concentração contemplativa da beleza refletida no espelho. Nesta obra, este objeto é segurado em uma altura na qual é possível se ver para muito além do penteado realizado. As curvas do quadril e dos seios estão sendo apresentadas à figura feminina com mais evidência do que os detalhes de seu ramo de flores que ornem seus cabelos.

### 1.4.1. OZY POR OUTRAS PALHETAS

Ao compararmos as diversas obras representando Ozy realizadas por Chassériau com aquelas feitas por outros artistas, logo percebemos as diferentes maneiras na exibição do corpo e da atriz.

No quadro de Thomas Couture, realizado por volta de 1855 [Fig. 10], nos mostra a atriz penteando-se defronte ao espelho. O ambiente é de um camarim de teatro. Os olhos semifechados contemplam a longa cabeleira castanha, cujas mãos delicadas desembaraçam os fios.

A pele, de uma alvura brilhosa, é entrecortada por fortes zonas escuras de sombras, como podemos notar na passagem do pescoço para os ombros. Essas passagens de forte luminosidade e penumbra destacam os tons avermelhados e dourados do quadro. Os lábios da atriz se sobressaem e parecem reverberar o detalhe de sua cadeira. Os tons dourados circundam a figura e a deixam ainda mais em evidência: a armação do espelho à direita e a cadeira à esquerda e os detalhes da presilha no alto e o vestido semiaberto abaixo dos seios.



Fig. 10 – Thomas Couture, *Alice Ozy*, Toledo Museum of Art. Por volta de 1855. 110,8 x 84 cm, óleo sobre tela.



Fig. 11 – Amaury-Duval, *Alice Ozy*, Musée Carnavalet. 1852. 95 x 73 cm, óleo sobre tela.

Tratamento todo diverso do retrato realizado por Amaury-Duval. Se em Chassériau a intimidade é bem marcada e em Couture uma aproximação ao mundo particular do camarim da atriz é evidente, em Amaury-Duval há um respeito e distanciamento no tratamento dado à modelo. A obra é realizada em 1852, portanto apenas dois anos depois da *Baigneuse* de Chassériau.

A pose é extremamente frontal, como em seu retrato de Isaure Chassériau<sup>[39]</sup>, de 1838 [cf. Fig-ci-I-20, p. 84], e as linhas da figura fortemente estilizadas. Apesar do “colrido frio e duro<sup>[40]</sup>”, o olhar de Ozy é profundo e hipnótico [cf. Fig-ci-I-21, p. 84]. A linha que delimita perfeitamente a atriz lembra alguns retratos de Ingres, apesar de que a maneira com a qual Amaury-Duval concebe suas figuras é original e independente dos retratos de seu mestre<sup>[41]</sup>. Estas linhas e as formas alongadas e ovais dão um aspecto quase abstrato<sup>[42]</sup> à figura.

Théophile Gautier que, como assinalado, além de amigo era um grande admirador de Alice Ozy, também realizou um pequeno quadro em homenagem à atriz [Fig. 12]. O retrato, oval como o de Amaury-Duval, mostra Ozy em trajes clássicos, provavelmente realizado a partir de uma peça interpretada pela atriz.

A grande túnica rosada praticamente serve seu corpo como uma segunda pele, esta de um rosado mais delicado, em um fundo contrastante de céu azul celeste que faz com que seus grandes brincos e tiara se destaquem fortemente deste segundo plano.

O tratamento dado à figura é de uma efigie. Com seus olhos calmos e profundos, de uma melancolia tranquila, o retrato não possui a força do olhar na tela de Amaury-

39 Isaure Chassériau, sobrinha de Amaury-Duval e prima distante de Chassériau, era filha de Emma-Duval, irmã do pintor. O pai de Isaure, Adolphe Chassériau era filho de Jean-Mathurin Chassériau, irmão de Benoît, pai de Théodore Chassériau.

40 FOUCCART, Bruno. *Amaury-Duval (1808-1885)*. Ville de Montrouge, 1874, p. 13.

41 Raramente Ingres retratou seus modelos com uma frontalidade tão acentuada como nas obras de Amaury-Duval. O exemplo do retrato conservado em Grenoble, *Portrait de Mme Gaudry*, de 1864 [cf. Fig-ci-I-22, p. 85], talvez seja o mais próximo. Em um fundo uniforme, azulado, deixa mais aparente a imagem da modelo apresentado totalmente de frente. As formas do rosto são ovais e simplificadas. Este retrato tardio de Ingres pode demonstrar também como a sensibilidade de seus alunos está presente no seu trabalho.

42 Este aspecto abstrato de algumas obras de Amaury-Duval é entendido aqui a partir da concepção de “Arte Abstrata” dada por Léon Rosenthal. Para o autor, as manifestações pictóricas que de certa forma se intensificam com Ingres, se interessam pela pureza das formas ditadas pelo rigor do uso das linhas. Essas obras teriam, sobretudo, uma espiritualidade “pagã”: “Todas essas forças, é fácil constatar, convergiam contra o Romantismo, em favor de uma pintura correta, fria, preocupada com o desenho e desdenhosa da cor, lógica e não sensual, em uma palavra, abstrata”. ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris : Macula, 1987, p. 169.



Fig. 12 – Théophile Gautier, *Alice Ozy*, Musée Massey. s/d.

Duval nem a desenvoltura erótica das obras de Chassériau. Entretanto, com o seio esquerdo à mostra naturalmente – exibido como se fosse de cera –, a musa aparece como uma deusa hipnótica, pronta para enfeitiçar ou destruir. Seu seio direito, permanecido encoberto pela vestimenta, mantém-se empinado da mesma forma que o desnudo.

Stéphane Guégan, em sua biografia de Théophile Gautier, nos descreve Alice Ozy com características próximas àquelas apresentadas pelo escritor em sua tela:

Outras titubeavam entre o teatro e a prostituição sem muito saber onde se situava a linha que separava a cena de suas camas. Uma entre elas, nesta época, se destacava pelo seu desejo de ter sucesso custe o que custar [...] era morena de formas bem esbeltas, com pequenos seios arredondados e de rosto puro<sup>[43]</sup>.

As imagens de Ozy relacionam-se de modo particular com a o nu de Chassériau. A partir das diferenças e semelhanças na apresentação do corpo da atriz, se atesta a vontade da exibição de um personagem carnal e sexualizado na obra do artista.

---

43 GUÉGAN, Stéphane. *Théophile Gautier*. Paris; Gallimard, 2011, p. 206-207.

## 1.5. REFLEXÕES SOBRE A MULHER NA NATUREZA E OS NUS ALONGADOS A PARTIR DA *BAIGNEUSE* DE CHASSÉRIAU

Retomamos agora o tema da mulher na natureza, contudo, a banhista de Chassériau está inserida em uma linhagem diferente do mundo, por exemplo, da fotografia de Villeneuve [Fig. 02, p. 47] ou da *Femme nue couchée* de Courbet [Fig. 03, p. 48]. A figura feminina, em Chassériau, não está alongada em um estúdio ou no interior de algum quarto. Seu corpo repousa diretamente na relva, na natureza.

### 1.5.1. IDEALIZADA OU CARNAL

Podemos, assim como sugere Marc Sandoz<sup>[44]</sup>, comparar a Banhista de Chassériau com os poemas de Théodore Banville, *Les Cariatides*, notadamente. Em especial, na descrição da ninfa *Clymène*:

Et les arbres touffus, et la brise et les flots  
Se redisaient au loin d'harmonieux sanglots.  
Près du fleuve pleurait, parmi les hautes herbes,  
Une nymphe étendue. A ses regards superbes,  
A ses bras vigoureux et vers le ciel ouvert,  
A ses grands cheveux blonds marbrés des reflets verts<sup>[45]</sup>

A comparação de Sandoz parece distante à figura da Banhista. A tristeza e a atmosfera melancólica de Banville são praticamente inexistentes nesta obra de Chassériau. O ponto de encontro, sem dúvidas, é a figura feminina que deita na relva: num caso, claramente entregue ao sono pós-banho, e noutro a ninfa e suas lágrimas.

44 “[...] o retrato de *Clymène* inserido por Théodore de Banville em suas *Caryatides* (1842) anuncia bem exatamente a *Baigneuse*”. SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974. Pag. 298.

45 BANVILLE, Théodore de. *Œuvres de Théodore de Banville*. Paris: Alphonse Lemèrre, 1889, pag. 143.

E as árvores espessas, a brisa e as ondas  
Diziam de novo, longe de soluços harmoniosos.  
Perto de um rio chorava, entre a grama alta,  
Uma ninfa estendida. Com a sua bela aparência,  
Com seus braços vigorosos e em direção ao céu aberto,  
Com seus grandes cabelos loiros marmorizados de reflexos verdes

Mais do que a Banhista, Clymène, em seus aspectos formais e a atmosfera de tristeza que a circunda, está mais para a versão de *Ariane Abandonnée* [cf. Fig-ci-I-23, p. 85] de Chassériau, na qual a filha do rei Minos está em prantos pelo suposto abandono de Teseu.

Uma passagem em *Songe d'Hiver* do mesmo livro, talvez seja mais próxima à Banhista:

Et les gens de la fête, émus à son aspect,  
Semblaient la regarder avec un grand respect

Par terre, dans un coin, dormait la femme pâle,  
Avec une attitude insoucieuse et mâle

Dans ses longs doigts aussi dormait un chapelet  
Où l'ivoire à des grains d'ébène se mêlait.

[...]

Ta folle toison hardie  
Brille comme l'incendie.  
Hôtesse du flot amer,  
Ta gorge aiguë étincelle  
Dans un rayon qui ruisselle ;  
Tu gardes sous ton aisselle  
Tous les parfums de la mer<sup>[46]</sup>.

Porém, essa visão muito distanciada em um alhures, que o poeta parece não captar senão imaginativamente deixa aparentemente a figura da banhista escapar. A imagem rea-

46 *Op. Cit.* pag. 135-137.

E as pessoas da festa, atraídas pela sua aparência,  
Pareciam olhá-la com um grande respeito

No chão, em um canto, dormia a mulher pálida,  
Com uma atitude despreocupada e viril

Em seus longos dedos também dormia um rosário  
Em que o marfim e grãos de ébano se misturavam.

[...]

Seus loucos e fortes pelos abundantes  
Brilha como o incêndio.  
Anfitriã da inundação amarga,  
Tua garganta aguda fagulha  
Em um raio que corre ;  
Você guarda sob tuas axilas  
Todos os perfumes do mar

lizada por Chassériau coloca-se entre um ser idealizado e carnal<sup>[47]</sup>. O poema de Banville, neste aspecto, é interessante. Ao mesmo tempo em que sua figura se comporta como uma imagem distanciada, os detalhes da imagem alongada “com uma atitude despreocupada e viril” e “você guarda sob tuas axilas / todos os perfumes do mar” a aproximam de aspectos da *Baigneuse*.

Se por um lado, pode se tratar de uma banhista numa situação distante de nós, em um alhures cujo tratamento dado à composição é etéreo, em contrapartida, a mulher se mostra liberta aos seus sonhos, com seu corpo fortemente sexuado, desejado e carnal, concebido quase de modo a criar um embate entre essas características.

### 1.5.2. O TEMA EM HENNER

As aproximações da *Banhista* de Chassériau com outras obras de temática semelhante tornam-se importante na trama dessa imagem. A figura alongada de Agustin Feyen-Perrin, por exemplo, mantém claras aproximações [Fig-ci-I-24, p. 108]. A mulher, que se encosta sob a relva, dorme. Seu rosto pode ser visto apenas parcialmente, enquanto sua mão esquerda sustenta sua cabeça, a direita, que descansada, assemelha-se a uma garra. O ventre é avantajado, como o da *Banhista*, e seus pelos do púbis são ruivos, quase fogo, como os lábios ou a vegetação que a envolve e lhe serve de apoio.

Jean-Jacques Henner tratou o tema à exaustão. A figura feminina inserida na relva, perto de uma fonte se secando, dormindo ou tocando algum instrumento de sopro é uma constante na obra do artista.

A *Naiade*, realizada por volta de 1875 [Fig. 13], é uma das obras que Henner executa com tal tema. E, provavelmente, é a composição na qual o artista mais se aproxima da *Banhista* de Chassériau. Evidente que em outras obras de Henner o tema persiste<sup>[48]</sup>, mas, a posição desta modelo em específico partilha pontos que merecem ser postos em evidência.

---

47 “O nu a duras penas desce de seu pedestal e se incarna. Apesar dos pelos indiscretos que remarcamos sobre a *Banhista adormecida* de Chassériau, apesar do desejo visível do pintor humanizar sua figura e de individualizá-la, ela permanecerá, como sua modelo giorgionesca, velada de ideal”. HADDAD, Michèle. *La divine et l'impure: Le nu au XIXe*. Paris : Éditions du Jaguar, 1990, p. 66.

48 Entre muitas obras pode-se citar, por exemplo, *Byblis changée en source*, de 1880-1886 [cf. Fig-ci-I-25, p. 108] ou *Nymphe endormie*, feita por volta de 1903 [cf. Fig-ci-I-26, p. 108].

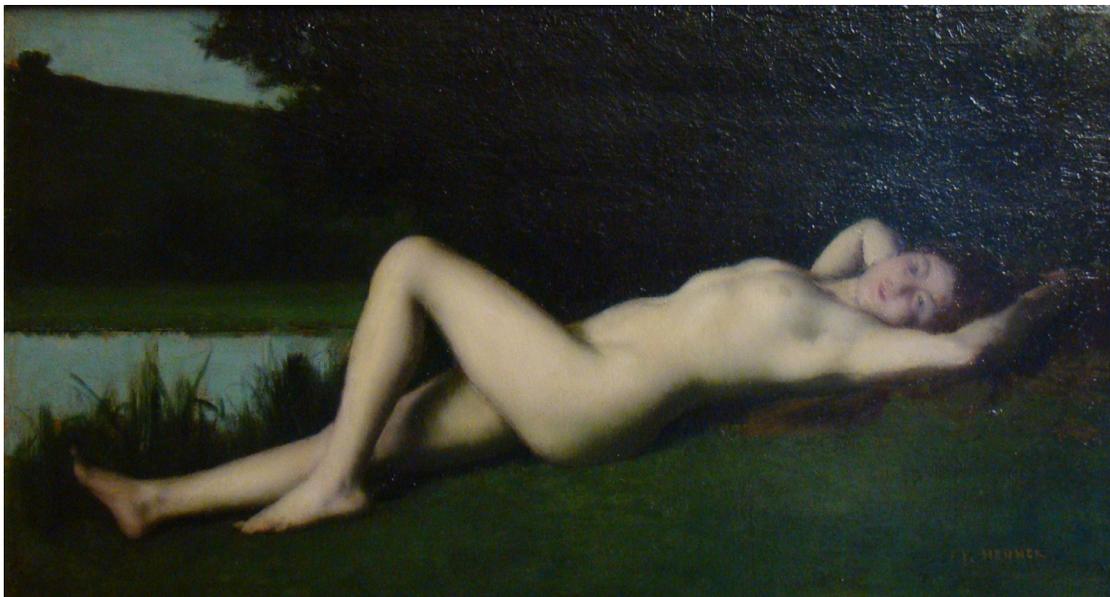


Fig. 13 – Jean-Jacques Henner, *Naiade*, Por volta de 1875. Musée National Jean-Jacques Henner. 25,7 x 47,2 cm, óleo sobre madeira.

Embora a mulher esteja acordada e encarando o observador, a forma como se prostra é de um relaxamento pesado. Sua carne branca e pose dura assemelham-se a uma escultura, e aos seus pés podemos avistar uma fonte. A paisagem onde está inserida não é tão cerrada quanto a da *Banhista*, entretanto é mais densa e inquieta. Sua forte coloração esverdeada e negra é mais opressiva e inóspita quando posta lado a lado ao relvado realizado por Chassériau.

O tratamento dado às cabeças das modelos também é diferente embora guarde relações [cf. Fig-ci-I-27, p. 109]. Em ambos os casos elas estão viradas ao observador. O prazer silencioso do sono da *Banhista adormecida* dá lugar a um olhar azulado-celeste, profundo e misterioso da figura de Henner. Os cabelos cuidadosamente penteados da primeira, quase como um turbante, estão soltos e misturam-se à relva na *Naiade*.

# CADERNO DE IMAGENS

## *PARTE I*

### *A FIGURA FEMININA: ALONGADAS E FRONTAIS*

#### *CAPÍTULO I - A BANHISTA ALONGADA*

#### **PARTE UM: PRANCHAS FIG-CI-I-01 ATÉ FIG-CI-I-23**



**Fig-ci-I-01** – Jean-Auguste Dominique Ingres, *Jupiter et Antiope*. Musée d'Orsay. 1851. 32,5 x 43,5 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-02** – Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le Bain Turc*. Musée du Louvre. 1862. 108x 108 cm, óleo sobre madeira.

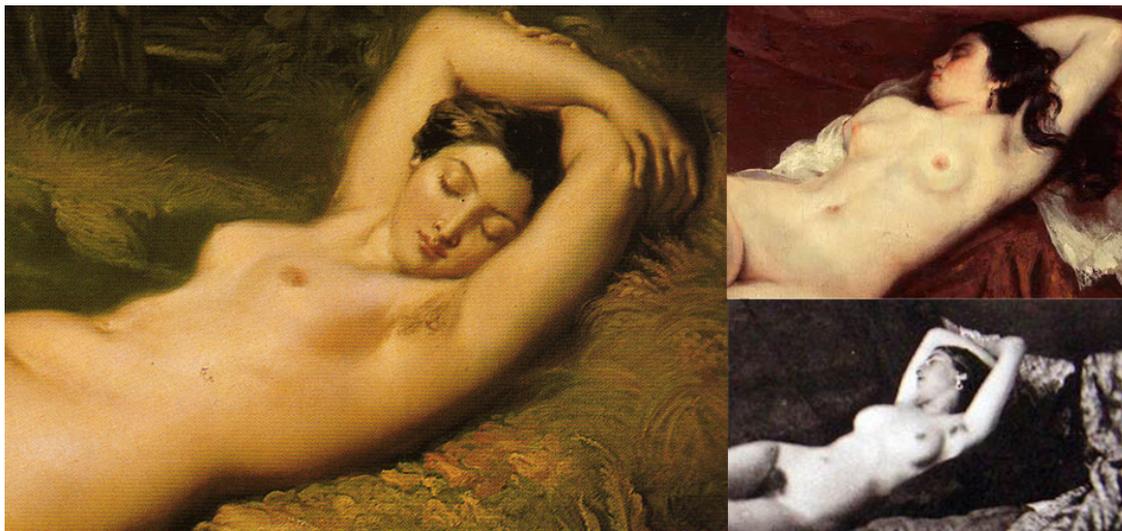


**Fig-ci-I-03** – Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850. 137 x 210 cm, óleo sobre tela. Musée Calvet, Avignon (detalhe) ;

Julien Vallou de Villeneuve, *Étude d'après nature*, 1853. (detalhe refletido).



**Fig-ci-I-04** – Francisco de Goya. *La Maja desnuda*, 1800 circa. 97 x 190 cm, óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado.



**Fig-ci-I-05** – Esquerda : Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850. Musée Calvet (detalhe). 137 x 210 cm, óleo sobre tela;

Direita superior: Gustave Courbet, *Femme nue couchée*, 1862. Coleção Particular. (detalhe). 75 x 97 cm, óleo sobre tela;

Direta inferior : Julien Vallou de Villeneuve, *Étude d'après nature*, 1853. (detalhe refletido).



**Fig-ci-I-06** – Théodore Chassériau, *Bacchante avec un Satyre*. 1849. Musée des beaux-arts de Orléans. (detalhe) 33 x 47 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-07** – Esquerda: Théodore Chassériau, *Bacchante avec un Satyre*. 1849. Musée des beaux-arts de Orléans (detalhe). 33 x 47 cm, óleo sobre tela.

Direita : Édouard Manet, *Olympia*. 1863. Musée d'Orsay (imagem refletida). 130 x 190 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-08** – William Bouguereau. *Nymphes et Satyre*. 1873. 180 x 260 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-09** – Jean-Auguste Dominique Ingres – *La grande odalisque*. 1814. Musée du Louvre. 88,9 × 162,56 cm, óleo sobre tela.



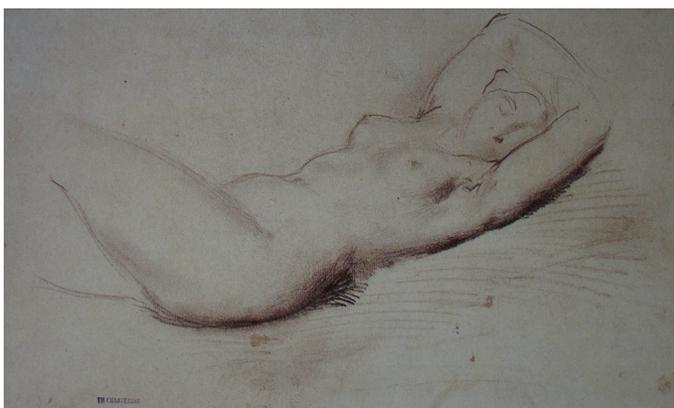
**Fig-ci-I-10** – Eugène Delacroix. *La Femme caressant un perroquet*. 1827. Musée des Beaux Arts de Lyon. 24,5 x 32,5 cm, óleo sobre tela.



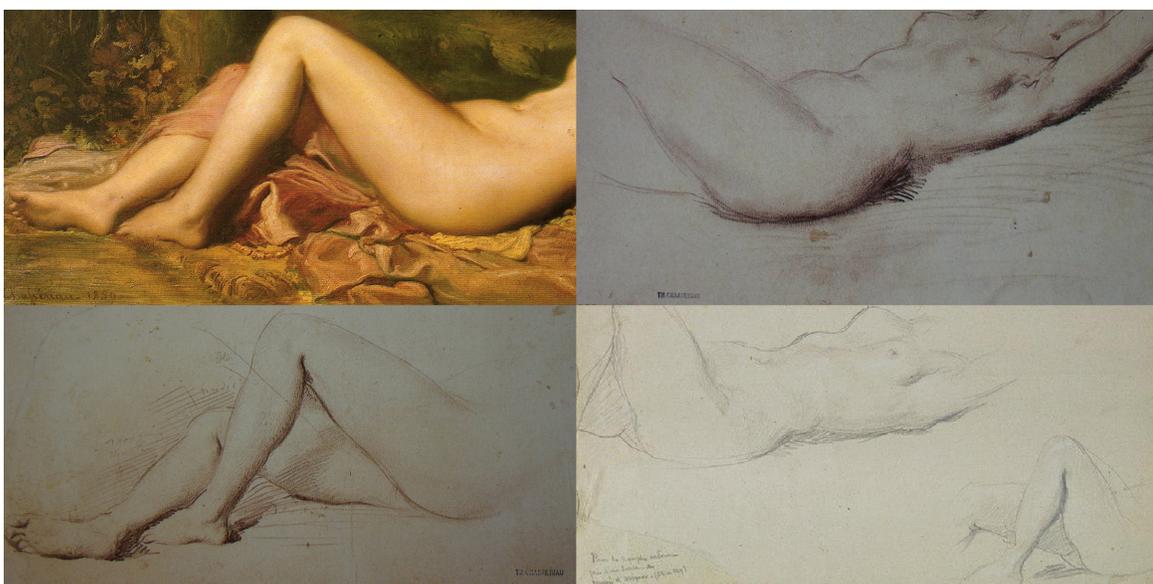
**Fig-ci-I-11** – Eugène Delacroix. *L'Odalisque*. 1857. Coleção particular. 35,5 x 30,5 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-12** – Théodore Chassériau. *Cuisse et jambes d'une femme allongée*. 1850. Musée Carnavalet. 19,6 x 33,7 cm, grafite e esfuminho.



**Fig-ci-I-13** – Théodore Chassériau. *Femme nue étendue, la tête à droite, les mains derrière la tête*. 1850. Musée Carnavalet. 22,5 x 41 cm, grafite.



**Fig-ci-I-14** – Esquerda superior: Théodore Chassériau. *Baigneuse endormie près d'une source*. 1850 (detalhe). Esquerda inferior: Théodore Chassériau. *Étude de jambes*, Musée du Louvre. Por volta de 1850 (detalhe). Direita superior: Théodore Chassériau. *Femme nue étendue*. 1850. Musée Carnavalet (detalhe). Direita inferior: Théodore Chassériau, *Cuisse et jambes d'une femme allongée* (detalhe).



**Fig-ci-I-15** – Théodore Chassériau. *Femme se dirigeant vers la droite, le visage de face. Tête de femme de profil à gauche.* 1848. Musée du Louvre. 30,3 x 19,2 cm. Pluma, tinta e aguada.



**Fig-ci-I-16** – Théodore Chassériau. *Un bain au sérail.* 1849 (detalhe).



**Fig-ci-I-17** – Théodore Chassériau. *Le toilet au sérail*. 1850-1852. Coleção privada. 46 x 38 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-18** – Théodore Chassériau. *Intérieur de harem*. 1854. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. 67 x 54 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-19** – Esquerda : Théodore Chassériau, *Un bain au sérail*. 1849 (detalhe).

Centralizada: Théodore Chassériau, *Intérieur de harem*. 1854 (detalhe).

Direita : Théodore Chassériau. *Le toilet au sérail*. 1850-1852 (detalhe).



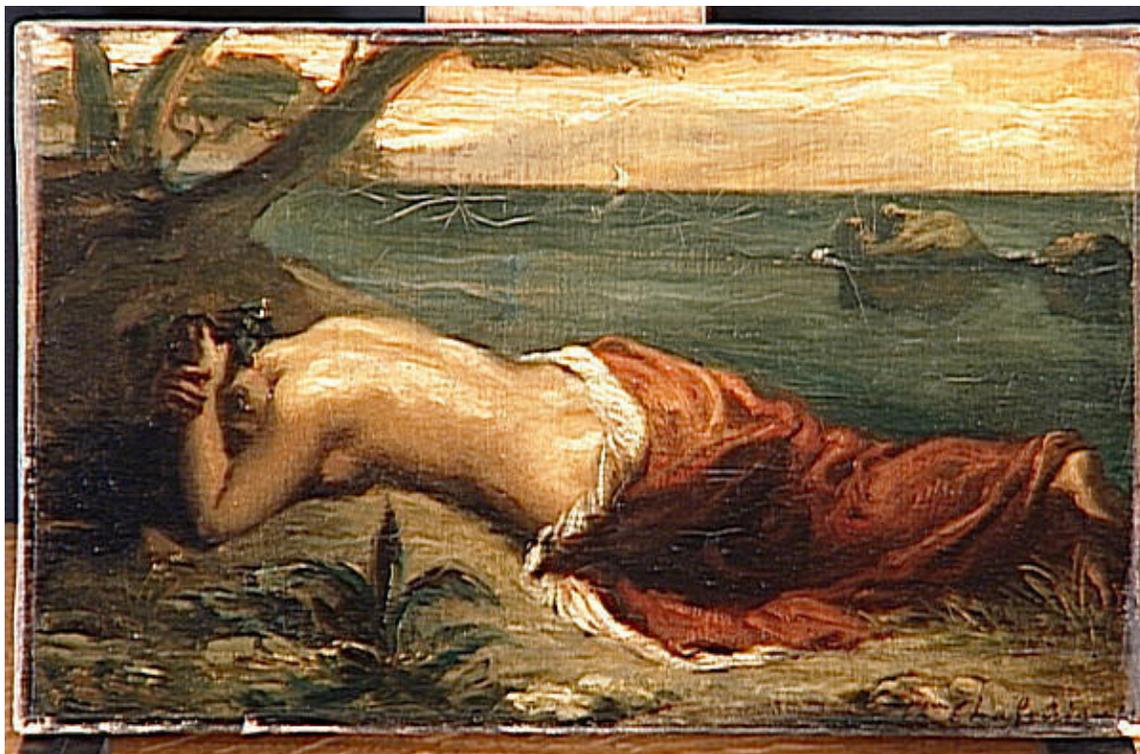
**Fig-ci-I-20** – Amaury-Duval, *Isaure Chassériau*. 1838. Musée des Beaux-Arts de Rennes. 117 x 90 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-21** – Amaury-Duval, *Alice Ozy*. 1852. Musée Carnavalet (detalhe).



**Fig-ci-I-22** – Jean-Auguste Dominique Ingres, *Portrait de Mme Gaudry*. 1864. Musée de Grenoble. 33,5 x 33,5 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-23** – Théodore Chassériau, *Ariane Abandonnée*. Por volta de 1850. Musée du Louvre. 20,5 x 32 cm, óleo sobre tela.



### 1.5.3. O PRAZER ORGÁSTICO DE COURBET E A PUREZA CONTEMPLATIVA DE PUVIS DE CHAVANNES

Entretanto, pode-se questionar, por exemplo, como esta obra, profundamente de espírito moderno, pode se relacionar com Courbet ou Manet. Para Pomarède, pintado em 1850 e:

[...] entretanto, apenas dois anos antes das *Baigneuses* de Gustave Courbet (Musée Fabre) e, sobretudo, apenas treze anos antes de *Le Dejeuner sur l'herbe* de Édouard Manet (musée d'Orsay), a *Baigneuse endormie* propunha uma atitude quase idêntica<sup>[49]</sup>.

Consideração também remarcada por Vaudoier:

Esta figura incarna o idealismo sensual, pode-se opor a ela os nus deitados de Goya, de Courbet e de Manet, os quais restam submetidos de alguma forma condenados aos prestígios da única realidade<sup>[50]</sup>.

Tanto Courbet como Manet são considerados como verdadeiros pilares da arte moderna e guardam importantes elementos que vão ao encontro da *Banhista* de Chassériau. No caso de Courbet, em específico, mais do que se relacionar com as *Banhistas* do Musée Fabre de Montpellier [Fig-ci-I-28, p. 109], em que percebemos a presença de elementos similares (a vegetação que se fecha sobre os personagens ou a banhista quase nua), a obra de Chassériau mantém-se mais próxima a imagens como *Les demoiselles des bords de la Seine (Été)*, de 1857 [Fig. 14]. Em primeiro lugar a figura feminina está alongada, seus estados de dormência e torpor e a presença das águas, neste caso, o rio Sena, são próximos à ideia da *Baigneuse*.

A imagem de Courbet neste aspecto, mesmo se tratando de duas mulheres semivestidas, possui uma atmosfera compatível com a imagem da *Baigneuse*. As figuras femininas entregues ao torpor do verão estão próximas às águas e abaixo das árvores. A mulher em

49 POMARÈDE, Vincent. « Baigneuse endormie près d'une source » in PRAT, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002. p. 295.

50 VAUDOYER, J-L. « Les portraits de Chassériau ». in *Feuillets d'Art*. No 3, Paris : Lucien Vogel, 1921. pp. 37-42.

primeiro plano não está totalmente vestida, uma parte de sua roupa lhe serve como lençol e deixa à mostra suas vestes íntimas.



Fig. 14 – Gustave Courbet, *Les demoiselles des bords de la Seine (Été)*, 1857. Le Petit Palais. 174 x 206 cm, óleo sobre tela.

Jorge Coli salienta algumas características das figuras femininas em Courbet:

Estupidez e inação correspondem bem às características de boa parte das mulheres pintadas por Courbet. *Les demoiselles du bord de la Seine*, por exemplo. Seus corpos aderem ao solo em uma gravidade inerte. Elas se mostram incapazes de toda atividade e, sobretudo elas não pensam, digerem cansadas<sup>[51]</sup>.

Verdade que também pode ser atribuída ao quadro de Chassériau. Evidente que na

---

51 COLI, Jorge. *L'atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007, pag, 72.

tela de Courbet esses elementos estão mais intensos, contudo, são como características potencializadas dos elementos que estão presentes na figura da Banhista.

A poderosa imagem de Courbet sugere um prazer ambíguo, entre um descanso banal e torpor de amores lésbicos<sup>[52]</sup>:

Como seus contemporâneos remarcaram, essas mulheres são de reputação questionável, não há certeza se são prostitutas ou lésbicas. Provavelmente são os dois; seus sentimentos de satisfação são refletidos em seus corpos lânguidos e expressões turvas<sup>[53]</sup>.

No detalhe [cf. Fig-ci-I-30, p. 110], podemos ver o rosto da mulher em primeiro plano, de “expressões turvas”, em um misto de sono e prazer orgástico. A posição das figuras de *Demoiselles des bords de la Seine* pode ser diversa daquela apresentada por Chassériau, mas certamente essas imagens compartilham de um mesmo espírito.

Diferente de *Tamaris*, 1886-1887, de Puvis de Chavannes, que não faz parte daquelas figuras que “sobretudo não pensam”. Ao contrário, a imagem etérea e profundamente introspectiva, para além do descanso, medita. Porém, a imagem, como podemos ver em relação [cf. Fig-ci-I-31, p. 110], é extremamente próxima a de Chassériau. A figura está imersa em um ambiente cujo céu está quase inteiramente tomado por nuvens carregadas. A mulher estendida, segura delicadamente um galho. Seus fartos seios são desprovidos de mamilos e sua pele de pelos. Sua sexualidade dá lugar a um ideal de pureza contemplativa. Para Pierre de Bouchard, a obra de Puvis de Chavannes é cercada por elementos harmoniosos em que nada pode perturbar uma paz aparente:

Veja estes corpos graciosos, essas figuras magras, as paisagens de sonho, que ele intercala em suas pinturas, e diante das quais o vulgar passa encolhendo seus ombros, examine estes céus imprecisos e leitosos, estas nebulosas distantes, ou em uma névoa púrpura, que se move como casais harmoniosos, brincadeira de lindos jovens, de virgens delicadas, realizando os trabalhos de campo [...]<sup>[54]</sup>

---

52 Esta característica foi posta de modo franco pelo pintor em outra obra, *Le Sommeil*, de 1866 [Fig-ci-I-29, p. 109]. Duas mulheres nuas em uma cama trocam carícias enquanto seus corpos desfalecem sobre os lençóis. Duas carnações e duas cabeleiras distintas, duas formas de beleza que se unem intimamente no drapeado branco.

53 TUCKER, Paul Hayes. “Making sense of *Le déjeuner sur l’herbe*”. In TUCKER, Paul Hayes (Ed.). *Masterpieces of Western Painting: Manet’s Le Déjeuner sur l’herbe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pag. 21.

54 DE BOUCHARD, Pierre. *Sur les chemins de la Vie*. Paris : Alphonse Lemerre, 1900. pp. 181-182.

#### 1.5.4. VOYEURISMO E O PRAZER DO CORPO NA RELVA

Estas características, em parte, voltam com a ideia de voyeur, explorado primeiramente sob o viés do poema de Pommier. Contudo, podemos avançar um pouco apontando para outras direções.

Os sentimentos indicados também são partilhados em algumas cenas do filme *The Immoral Mr. Teas*, primeiro longa metragem de Russ Meyer, de 1959. As mulheres, quase o inverso de *Tamaris* de Puvis de Chavannes, são desinibidas e provocadoras. O filme se concentra em uma espécie de delírio do protagonista, no qual ele insiste em ver as mulheres que o circundam nuas ou seminuas e mais do que isto, provocadoras. Na trama ele é sempre um voyeur e a cena na qual, mulheres de corpos abundantes se deitam no trigal, é particularmente interessante.

Elas estão se refrescando em um dia quente à beira de um rio. A natureza é um lugar de prazer: do sono, da brincadeira ou dos gozos. A passagem acrescenta um elemento invisível, mas presente de algum modo nas imagens de Chassériau e Courbet: o observador. Mr. Teas, atrás das árvores, quase como Acteão, se depara com a beleza do corpo feminino. Ele espreita, se esforça e com bastante eficácia consegue admirá-las por algum tempo [cf. DVD-I-01 e Fig-ci-I-32, p. 111].

O observador nas obras de Courbet e Chassériau está pressuposto, embora invisível. No caso de Courbet, uma cartola é aparente e está virada no barco, nos sugerindo a presença masculina naquele ambiente. Na *Banhista* de Chassériau, por sua vez, não há elementos indicativos da presença de homens. Contudo, como discutido a partir do poema de Pommier, um voyeur também pode ser considerado.

A tela de Eugène Delécluse, *Deux jeunes femmes nues etendues au soleil en bord de mer* [cf. Fig-ci-I-33, p. 111], está entre essas imagens. As figuras femininas nuas ao sol olham para o observador. Entre o torpor, o cansaço e o prazer, as mulheres se repousam sob as árvores. O forte vermelho de seus rostos sugere a intensidade do calor da cena, que é refletida, sobretudo nas zonas mais claras da pele da banhista em primeiro plano.

A correspondência entre o vermelho, especialmente dos lábios e os bicos dos seios, dão um aspecto lascivo à imagem, um forte erotismo que está relacionado com os mesmos elementos das pinturas de Courbet e Chassériau.

Estas obras possuem uma força erótica evidente, que ganha um caráter franco e direto nas imagens realizadas supostamente por voyeurs e disponíveis aos montes pelos sites na internet<sup>[55]</sup>. Em um deles, vemos a imagem de uma mulher nua [Fig. 15], aparentemente dormindo na relva. A legenda não deixa dúvidas de que se trata de um sono pós-gozo, realizado após a masturbação: “Masturbação no campo de uma moça”.



Fig. 15 – Anônimo, s/n, 2009.

Não vemos o rosto da figura. Todavia, seu corpo está disponível ao observador, cujo olhar entrecortado por algumas folhas, esconde-se em um prazer calado e imaginativo como o da mulher deitada. O corpo branco da figura alongada é dourado pelos raios do sol. Ao seu lado, um conjunto de roupas sugere que se despiu há pouco tempo, para aproveitar o calor e os prazeres do sol e da relva.

A frase que acompanha a imagem é interessante:

Uma mulher alongada nua na natureza, aproveitando da doce carícia dos raios de sol sobre sua pele branca. Uma

---

55 Jorge Coli, em seu artigo “Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino”, explora em um caminho análogo a imagem da vulva aparente. Para o autor, “No mundo interminável dos desejos intensos que é a internet, as imagens licenciosas são infinitas. Trata-se de desejos inefáveis, intangíveis, “virtuais” (bela etimologia, do latim *virtus*, que também dá origem, numa gênese paradoxal, à palavra virtude), ou seja, existindo apenas em potência e não em ato, como sonho e irrealidade. São imagens que alimentam, e se alimentam, dos desejos humanos. exatamente como as obras de arte”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH, n. 16, jul-dez. 2011, p. 139.

ninfa que se seca ao sol, levada pelos sonhos dos barulhos das ondas...<sup>[56]</sup>

A frase também pressupõe as águas, que no caso da *Banhista* de Chassériau são aparentes. A incrível descrição poderia *ipsis litteris* acompanhar a imagem da *Banhista adormecida*.

A poética, que se desvela em uma imagem como esta e que está presente também na tela de Chassériau e mais evidentemente no trecho do filme de Russ Meyer, é aquela do erótico, do contato do corpo nu com os lugares dominados pela natureza. Livre de aspectos rigorosos ou estruturados da arquitetura. A imagem sugere uma carícia não apenas do roçar na grama, mas do vento sob o corpo.

A questão do voyeur é enaltecida na imagem do Mestre dos painéis Campana, *Cimone e Ifigênia*, do século XVI [fig. 16]. A estrutura da obra é concebida próxima à posição na qual Chassériau realiza sua *Banhista*. Contudo, o observador também está presente.



Fig. 16 – Mestre dos painéis Campana, *Cymon and Iphigenia*. Coleção Particular. s/d. 57,8 x 168,9 cm, têmpera sobre madeira.

O tema é retirado de *Decamerão*, escrito por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353. A cena se passa na quinta jornada e narra o encontro entre Cimone e a jovem que dormia na relva, Ifigênia. Para o que nos interessa neste momento, o trecho no qual ele mesmo sem querer encontra a jovem, é importante:

O acaso o conduziu para um campo cercado por mil arbustos verdes, no fim do qual havia uma clara fonte. Não dis-

---

56 “Femme nue dans la nature” (acesso em julho de 2012 <<http://voyeuse.centerblog.net/53-Femme-nue-dans-la-nature>>).

tante desta fonte, ele viu uma jovem e bela moça que dormia sobre o relvado. O lençol que cobria sua garganta era tão simples e leve, que se via através, sem esforço, a brancura e fineza de sua pele; o resto de sua vestimenta consistia em uma blusa e uma saia de uma brancura deslumbrante [...]. Cimone rapidamente percebeu a jovem adormecida da qual se aproximou para ver de mais perto. Apoiado sobre seu cajado, ele a olha curiosamente, e a admira como se nunca tivesse visto uma mulher<sup>[57]</sup>.

A mulher deitada na relva “cercada por mil arbustos verdes” e perto de uma fonte poderia ser a *Banhista* e os olhares de Cimone parecem fazer eco no poema de Pommier. A beleza hipnótica de Ifigênia é atrelada à forte erotização do fino lençol que a envolve. Na interpretação do Mestre dos painéis Campana, estes elementos são atenuados. Não vemos senão suas vestes, como uma grande e única túnica, que em parte, lhe serve de lençol. O artista escolheu o exato momento no qual Cimone se aproxima para contemplá-la e ela, mesmo inocentemente, exhibe seu corpo.

No detalhe dos rostos descortina-se semelhanças [Fig-ci-I-34, p. 112]. Invertendo a imagem do Mestre dos painéis Campana, a posição é análoga à da figura de Chassériau. Ifigênia não se exhibe apenas aos olhares de Cimone, mas ao observador da obra, para o qual ela se vira.

#### 1.5.4.1. O VOYEUR ATROZ NO CINEMA

Este tipo de representação ganha força e de certo modo é levado às últimas consequências em algumas imagens cinematográficas. É importante notar como as questões tratadas a partir da *Baigneuse endormie* estão incrustadas em certa produção do cinema. Sob este viés, as imagens escolhidas aqui são relevantes para que se entenda uma interpretação dada a um tema caro à História da Arte.

A presença constante de um observador perverso, que espreita a mulher como uma

---

57 BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Fran. Sabatier de Castres. Paris: Ebooks, 2007, pp 380-381.

vítima, está presente em diversos filmes, particularmente no final da década de 70 e começo de 80 do século XX<sup>[58]</sup>.

No filme de Meir Zarchi, *I spit on your grave*<sup>[59]</sup>, de 1978, por exemplo, uma mulher que se retira em uma cabana distante para escrever, acaba sendo alvo de um grupo de amigos sádicos que a agridem e a estupram diversas vezes. Em algumas cenas, mesmo quando a presença masculina ainda não é concreta, vemos o observador pressuposto pela astúcia da filmagem [cf. DVD-I-02].

Contudo, os desenvolvimentos destes filmes não se esgotam no prazer da visão, do flagra ou mesmo da masturbação, como no caso da fotografia da internet. Antes, se apresentam como um limite terrível no conjunto destas representações. O mesmo acontece com o filme de Danny Steinmann, *Friday the 13th: A New Beginning* de 1985. A imagem nos mostra uma moça alongada na relva [cf. DVD-I-03 e Fig-ci-I-35, p. 112], em uma posição extremamente semelhante a pose da figura feminina no quadro da *Banhista* de Chassériau. Ela não está se secando ou apenas aproveitando os prazeres de sua pele próxima à natureza. Está esperando que seu companheiro com o qual fazia sexo retorne aos seus braços. O que era um voyeur calado no quadro de Chassériau se metamorfoseia em um filme como este.

O observador não precisa mais se espreitar para admirar a mulher, posto que é partícipe da cena. Contudo, sabemos que ainda há um voyeur, Jason<sup>[60]</sup>, cujos olhares camuflam-se na paisagem. Aqui, o desejo sexual é transmutado em uma gana assassina e vingativa de um psicopata.

---

58 Sobretudo uma produção que começa a ganhar força com filmes como *I spit on your grave*, de 1978, de Meir Zarchi; *Friday, the 13th*, de 1980, de Sean S. Cunningham e *The Last House on the Left*, 1972, de Wes Craven. Este último, uma espécie de atualização forte e por vezes irônica do filme *A fonte da donzela*, 1960, de Ingmar Bergman. A mulher na relva e os olhares indiscretos são ligados quase naturalmente às atrocidades que se desenvolvem nestas tramas.

59 O diretor Steven R. Monroe, em 2010 faz o remake do filme com o mesmo nome. Entretanto, o longa de Monroe é mais monocromático e pretensiosamente mais escatológico, embora, funcione com menos potência que a filmagem de 1978.

60 Famoso personagem criado a partir do episódio I da série *Friday the 13th*, de 1980 e dirigido por Sean S. Cunningham. Neste primeiro filme, o principal assassino ainda não é Jason e sim sua mãe, a Sra. Pamela Voorhees. O desenvolvimento de Jason como assassino se esboça no fim do primeiro filme e se consolida a partir do episódio II, de 1981, dirigido por Steve Miner.

### 1.5.5. DA VIGÍLIA AO SONO E A MÃO APOIADA NO SEXO

Para retomar as considerações de Pomarède, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, de Édouard Manet [cf. Fig-ci-I-36, p. 113], é uma obra realizada com uma mesma “atitude” da *Baigneuse*. Evidente que para o autor, a ligação se dá especialmente pela modelo. Em ambas as obras são pessoas do cotidiano dos artistas e pintadas sem a inserção de qualquer álibi.

Todavia, a obra de Manet guarda poucos pontos de encontros formais. A famosa tela do artista, alvo de críticas e querelas naqueles anos, apresenta do mesmo modo que a imagem de 1850 de Chassériau mostrou uma mulher nua na relva, um banho. Assim como nesta obra, a modelo é alguém contemporânea ao pintor, seja amante ou prostituta, o nu apresentado não faz referência a uma nudez distanciada ou idealizada. Por fim, as imagens possuem um observador em potencial. No caso de Manet, é alguém participante da cena. A modelo o encara como em uma pose para uma fotografia.

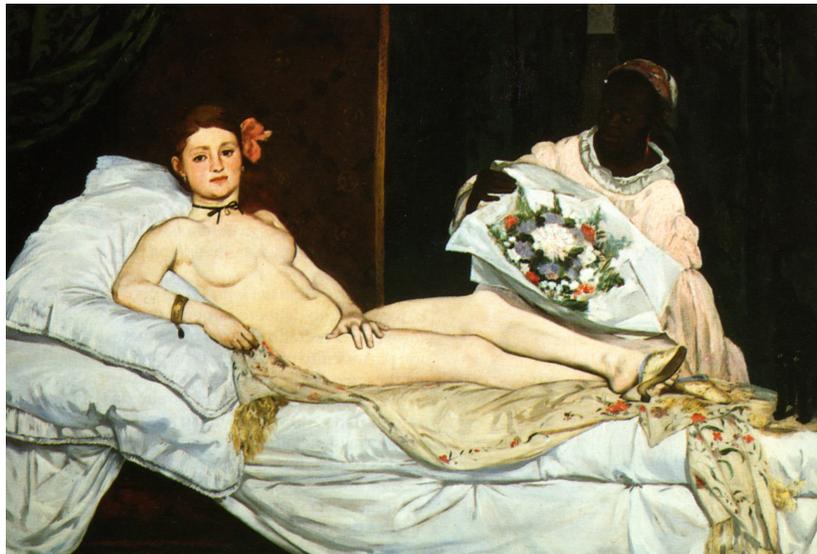


Fig. 17 – Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Musée d’Orsay. 130 x 190 cm, óleo sobre tela.

Porém, na imagem de Manet a presença perturbadora das duas figuras masculinas vestidas em contraste com o nu feminino e a figura que sai das águas ao fundo, como uma banhista-espectro, exige uma leitura diferente daquela da *Banhista* de Chassériau. Antes, a relação é maior com a sua *Olympia* [Fig. 17]. Realizada no mesmo ano do *Le déjeuner*;

mas apresentada apenas em 1865, momento em que Baudelaire o incentiva contra as duras críticas que recebia<sup>[61]</sup>.

Manet, ao contrário de Chassériau, apresenta a mulher alongada acordada. De cho-  
fre, podemos constatar a presença implícita do observador. A chegada das flores trazidas  
pela criada sugere o aparecimento de alguém. Diferente de uma Vênus, ela não se protege  
pudicamente, antes, esconde seu sexo num ato quase de reprovação.

Esta mão no sexo é proibitiva: é resguardado para aquele que pode usufruir – a ri-  
gor, qualquer um disposto a pagar o preço – ou talvez tenha sido surpreendida por uma visita  
inesperada. A cena claramente se passa entre um observador-cliente e o alvo de sua cobiça.  
O gato negro arrepiado, de fato sente a presença estranha, se assusta e se defende. A negra  
que traz as flores mira *Olympia* com um olhar terno e sua mão direita abre mais o pacote  
para que ela possa contemplar o presente<sup>[62]</sup>.

---

61 Carta de Manet a Baudelaire: “Você acredita que seja o primeiro homem posto em um caso como este? Você tem mais gênio do que Chateaubriand ou do que Wagner? Entretanto, eles também foram alvo de chacota. E não estão mortos. E, para não lhe inspirar muito orgulho, direi que estes homens são modelos, cada qual em seu gênero, e em um mundo muito rico”. BAUDELAIRE, Charles. *Lettres : 1841-1866*. Paris: Société du Mercure de France, 1907, p. 436

62 Sem objetivar um aprofundamento nas análises sobre as caricaturas, é necessário perceber elementos que são úteis para o nosso texto. Assim, as caricaturas da época dão conta completamente da imagem de Manet. Parodiando, satirizando ou escarniando elas perceberam diversos elementos em *Olympia*. Honoré Damier, em 1865 numa litografia para o jornal *Le Charivari*, expõe uma família burguesa diante do quadro de Manet [cf. Fig-ci-I-37, p. 113]. Abaixo os dizeres: “Por que diabos essa gorda vermelha de camisa se chama Olympia? / Mas meu amigo talvez seja a gata negra que se chame assim”. O motivo de tanto barulho por parte da crítica e do público passa na litografia de Daumier despercebido. O nu aterrorizante não é visto ou propositalmente negligenciado. Outra caricatura, também do mesmo ano e do mesmo jornal do artista Cham enfatiza os tons negros bem característicos do pintor [cf. Fig-ci-I-38, p. 113]. Com o diálogo: “O nascimento do pequeno Ebanista. / O senhor Manet levou a coisa muito literalmente. / Era como um buquê de flores. / Os convites estão em nome da mãe Michel e de seu gato.” A frase faz referência a uma canção infantil, muito difundida a partir dos anos 1820 intitulada *C’est la mère Michel*. A letra narra a história da mãe Michel que perdeu seu gato e em vão tenta recuperá-lo. Cham enfatiza o gato atizado e as grandes manchas negras concentrada em diversas partes de sua gravura. Na xilogravura de Albert Bertall, *la queue du chat*, também de 1865 para o jornal *L’illustration* explora a sexualidade [cf. Fig-ci-I-39, p. 114]. Juntamente com a caricatura o texto: “O rabo do gato, ou a Carvoeira de Batignolles. Todos admiram esta bela carvoeira, cujos contornos pudicos a água, líquido banal, jamais ofendeu. Digamo-lo com coragem: a carvoeira, o ramallete embrulhado em papel, o Sr. Manet e seu gato são os leões da exposição de 1865. Um viva de coração para o Sr. Zacharie Astruc”. A clara referência taxativa do bairro de Batignolles, subúrbio onde Manet tinha seu ateliê era fundamentalmente operário. A Olímpia de Bertall é desprovida do refinamento e luxo daquela de Manet, tudo tende ao precário. Mesmo o grande buquê é enrolado em folha de jornal e os traços da Olímpia são arcaizantes bem como a criada que tem traços fortemente masculinos. Para Briony Fer no centro “da caricatura de Bertall está o enorme buquê de flores e um gato arrepiado, com o rabo em pé – arranjo exagerado e explosivo que serve de analogia para o sexo –, colocado onde a mão tensa e contraída do quadro de Manet deveria estar”. In FRASCINA, Francis et. Al. *Op. Cit.* p. 25. Os exemplos que fizeram referência ao quadro de Manet se multiplicam, a de G. Randon, sem pudor a coloca como uma mulher da vida. [cf. Fig-ci-I-40, p. 114]. Todos os elementos estão lá, o gato agitado mirando o observador, a criada com o possível presente e com sua mão que abre um pouco mais o pacote, a pose de Olímpia, mesmo o corte vertical terminando onde a mão de Olímpia pousa está presente. Desta vez conservando uma beleza no traço e elegância nas formas. A criada difere, é mais caricata e geometrizada. O

Subitamente olha para o cliente e esconde o sexo: o tempo acabou e ele aproveitou por aquilo que pagou ou mesmo por capricho ou uma oferta abaixo daquilo que Olympia esperava<sup>[63]</sup>.

O quadro inteiro consoa uma ode à cor negra. Tudo em intenso contraste com os brancos. A cor da criada com sua roupa e o papel que embrulha o buquê; a cor do fundo em um negro-verde-dourado que entra em evidência com o primeiro plano de forte luminosidade branca graças aos lençóis da cama (que também são sombreados com variações de negro e cinza) e da palidez de *Olympia*.

Jorge Coli salienta os usos do negro nas obras de Manet:

Manet é capaz de infinitas variações sobre o negro, e com muita frequência, em seus quadros, as outras cores – róseas, azuis, verdes ou brancas – estão comprometidas com a cinza. [...] Veja-se a mão que segura o leque diante da saia colorida de *Lola de Valência*[...] [cf. Fig-ci-I-41, p. 114]. Um pormenor do quadro nos mostra as manchas vermelhas, amarelas e verdes que compõem o colorido da saia. Todos esses tons, em pinceladas rápidas, são colocados sobre um fundo negro. Mas não há apenas isso: os vermelhos, amarelos e verdes se *tingem* de negro. O leque possui uma gama que vai do azul ao cinza. No bracelete, o ouro se sombreia e emoldura uma pedra escura como o ônix, que emite reflexos dourados. Vista de perto, a pintura de Manet nos revela como o negro se constitui em substrato cromático inequívoco<sup>[64]</sup>.

---

texto que acompanha a gravura: “Criada: Madame. / Olímpia: O que foi?. / Criada: Tem um homem que quer vê-la no trabalho. / Olímpia: Faça-o entrar. / (Aparentemente, essa é a maneira como as coisas são feitas entre certas ‘senhoras’”. T. J. Clark ressalta que “afinal de contas, a página de jornal concedida à caricatura. Em uma ou duas ocasiões, essa modalidade permitiu que a história da *Olympia* fosse contada mais ou menos na íntegra”. CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. Port. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 206.

63 Está relação entre o esgotamento de recursos e a infinita demanda financeira destas mulheres possui uma forte recorrência e torna-se mesmo um tema. Está no poema *Rolla*, 1833, de Alfred de Musset; em um filme como *A fool there was*, 1915, de Frank Powell ou mesmo em uma carta de Alice Ozy endereçada a Théophile Gautier: “Meu caro Gautier. Você me prometeu dinheiro para o dia 28 deste mês. Já estamos no dia 02 de abril e eu não recebi dinheiro e nem mesmo uma palavra vazia de você. Ainda conto com você e eu vou esperar. Organize-se para que você não se atrase para me dar os outros trezentos francos. Pois me é necessário seiscentos francos este mês para o meu aluguel e outras despesas. Você não vai se surpreender com isso já que se trata de nossas convenções.”. In GUÉGAN, Stéphane. *Théophile Gautier*. Paris : Gallimard, 2011, pag.207-208.

64 COLI, Jorge. “Manet e a pintura nova”. In COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: CosacNaify, 2010, pp. 163-164.

Nesta citação, fica clara a importância dos negros e da impregnação desta cor nas obras de Manet. Na *Olympia*, especialmente, essa contaminação é evidente. Os lençóis e fronhas são banhados no negro e suas variações, bem como o extremo branco do papel do buquê sombreado abruptamente por estas colorações. O gato funde-se com o canto direito, recoberto por manchas negras do fundo e da colcha ricamente trabalhada. “O negro toma, portanto, no colorismo de Manet, o papel de um princípio unificador”<sup>[65]</sup>.

No catálogo que acompanhava o quadro na exposição de 1865, alguns pequenos versos de Zacharie Astruc, que, além de poeta e crítico de arte era pintor e escultor, figuravam juntos com a *Olympia*:

Quando, cansada de sonhar, Olímpia acorda,  
A primavera chega aos braços de uma doce mensageira negra;  
É a escrava que, como a noite amorosa,  
Entra e torna o dia delicioso de ver com flores:  
A augusta jovem em quem a chama [da paixão] arde sem cessar.<sup>[66]</sup>

Ora, a ambiguidade era mais que evidente. A *Vênus moderna* de Manet<sup>[67]</sup> sugeria algo para muito além ou aquém de uma deusa. Antes, uma mulher do mundo, de certa forma, tal qual a banhista de Chassériau.

Se Manet se apoia, sobretudo na imagem de Ticiano, *Vênus de Urbino*, de 1538, para compor sua tela, o quadro de Chassériau, por sua vez, está muito mais ligado à obra de Giorgione. A banhista guarda claras ligações com a *Vênus adormecida* de 1508-1510 do artista. Podemos imediatamente colocá-las em relação, cf. Fig-ci-I-43, p. 115.

Nesta obra, *Vênus* está a céu aberto em uma paisagem bucólica. Apenas ao fundo avistamos um traço de civilização, construções que remetem a uma cidade – tanto à direta,

---

65 *Op. Cit.* p. 165.

66 Citado por Briony Fer in FRASCINA, Francis et. Al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Trad. Port. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: CosacNaify, 1998, p. 22.

67 Manet, em 1862, havia realizado outra pintura com uma figura feminina em uma posição provocativa, *Jeune femme étendue en costume espagnol*. Desta vez uma mulher vestida de toureiro. Embora Briony Fer veja uma forte masculinidade nesta figura o que se sobressai são suas formas femininas, a linha do quadril, sobretudo, e a posição convidativa. [cf. Fig-ci-I-42, p. 115]. In FRASCINA, Francis et. Al. *Op. Cit.* p. 27.

próximo à deusa, quanto à esquerda no segundo plano da composição. Mas, o caminho que podemos seguir a partir de uma pequena porta da construção em pedra à direita da tela, liga-se diretamente com a deusa dormindo. A área tampouco é completamente inabitada e inóspita ao homem, um toco de árvore bem atrás de Vênus, sugere a passagem do homem por este bosque.

Diferentemente da imagem de Giorgione, a banhista de Chassériau, em uma paisagem fechada na qual não vemos brechas ou traços urbanos entre as vegetações, não está disponível para toques. Neste sono não há espaço para interrupções, talvez apenas o olhar voyeur do espectador seja capaz de contemplar a banhista.

Embora sua perna direita conserve-se entreaberta, a mão<sup>68</sup> da Vênus de Dresden protege de certa forma sua vulva. Na obra de Chassériau, a posição da perna parece resguardar o sexo da figura. Contudo, basta imaginarmos um pequeno movimento, para que suas partes íntimas fiquem à mostra, sem a proteção das mãos, que são conservadas sob sua cabeça.



Fig. 18 – Lucas Cranach, *Ninfa na fonte*, Por volta de 1527. Musée des Beaux-Arts de Besançon. 48,5 × 74,2 cm, óleo sobre madeira.

---

68 Não apenas proteção, a mão cobrindo o sexo da Vênus possui diversas interpretações. Arasse, por exemplo, aproxima à higiene médica, à masturbação. Cf. ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien: descriptions*. Paris: Denoël, 2000 e cf. Nota 71. O prazer involuntário também é comumente lembrado. Miyoshi identifica, sobretudo, a forma de garra dessas mãos relacionando-as a imagem de *Moema* de Victor Meirelles. Cf. MIYOSHI, Alexandre. *Moema é morta*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010 (Tese de doutorado).

Detalhes que guardam aproximações com a *Ninfa na fonte* [Fig. 18], de Lucas Cranach, o Velho, realizado por volta de 1527 e pertencente ao Musée Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. O artista realiza diversas obras com a mesma temática<sup>[69]</sup>. Entretanto, esta em específico é interessante pela relação que se pode notar com a *Banhista* de Chassériau.

Embora não esteja efetivamente dormindo, a ninfa prostra-se em torpor como as *Demoiselles* de Courbet. Com seus olhos entreabertos, a figura descansa na relva. Uma das mãos lhe serve de apoio, enquanto a outra mantém-se apoiada em sua perna, aparentemente segurando o fino tecido que cobre parcialmente a figura.

De modo muito particular, estas concepções aproximam-se àquelas apresentadas no filme de François Ozon, *Swimming Pool*, de 2003. Na trama, Julie, filha do editor da escritora Sarah Morton, mantém uma relação ambígua com ela, entre o desejo e a cumplicidade. Morton foi para a casa de praia de seu editor como refúgio, para conseguir escrever seu próximo livro. Em uma cena, Julie, que está sendo observada por Morton, seca-se ao sol à beira da piscina, alongada sob uma toalha de banho. Esta cena é importante, pois nos faz pensar de como a imagem da mulher alongada, neste caso secando-se, funde-se à ideia de erotismo, alvo de cobiça e atrevida ao mesmo tempo.

A luz dourada que incide sobre a pele branca da moça, junto com seu corpo suado agarrado ao maiô branco à mostra, os fortes contrastes gerados entre estes elementos e o intenso azul da toalha excitam Franck, convidado de Sarah Morton, que então flertava com ele. Julie apenas aparentemente está adormecida, enquanto Franck toca em seu próprio sexo, a moça também o faz e de modo provocador, se contorce de prazer enquanto se masturba [cf. DVD-I-04].

A mão que se ergue em Chassériau<sup>[70]</sup> para que o corpo da modelo seja exibido e

---

69 Existem onze variações realizadas por Cranach com este mesmo tema. A versão que esteve à venda no Hotel Drouot em novembro de 2011 [cf. Fig-ci-I-44, p. 116] é uma obra muito próxima a do museu de Besançon. A mão que neste último está sobre a coxa direita, repousa na versão da galeria, na coxa esquerda.

70 Michèle Haddad remarca esta característica bem acentuada na obra do pintor e acrescenta: “Como em todos os nus deste pintor, a modelo levantou seus braços atrás de sua cabeça. Este gesto, que põe em valor o arabesco do corpo, permite ao artista atravessar o nu em um passo decisivo em direção ao realismo; ele pintou os pelos das axilas de sua modelo”. HADDAD, Michèle. *La divine et l'impure: Le nu au XIXe*. Paris: Les éditions du Jaguar, 1990, p. 65.

que em Giorgione ou Ticiano acaricia a vulva<sup>[71]</sup>, é movimento não apenas do prazer e da masturbação no filme de Ozon, mas também do prazer na excitação de quem olha.

### 1.5.6. DO ÁLIBI E DA IRONIA

Diverso da maneira pela qual Feuerbach concebe sua ninfa [Fig. 19, p. 102]. Ela está inserida na relva e mesmo assim, dorme protegida, pois seu corpo repousa em uma cama. A composição, como na banhista de 1850, é realizada de maneira a apresentar as belas formas de um corpo feminino. Desta vez, porém, o álibi da ninfa está perfeitamente presente. O rosto inclinado libera a cabeleira que se mistura com a pele do animal o qual lhe serve de lençol. Mais do que isto, o figura de Feuerbach, com a forte presença da pele de pantera, o rosto mesmo no sono forte e duro flerta com o tema da *Femme Fatale*.

Ela se apresenta frontalmente ao espectador em um espaço no qual notamos no horizonte, as águas e a areia de uma praia. Entregue ao sono, tal qual a figura de Chassériau, a ninfa de Feuerbach parece não sentir os prazeres orgásticos que a imagem da banhista de 1850 sugere.

Um tipo de composição que desagradaria Huysmans, como escreve em seu *Le Salon de 1879*, em que reconhece como dignas as figuras na relva, em “plein air”. Contudo, irrealis uma vez que poucos artistas realmente pintaram suas modelos diretamente na natureza:

---

71 Na interpretação de Daniel Arasse o ato de acariciar ou se masturbar aparente nas obras de Ticiano e Giorgione está no limite da terapia e da higiene médica. Segundo o autor: “Rona Goffen perfeitamente mostrou como, no século XVI, a masturbação feminina era, em um contexto preciso, aceitado e mesmo recomendado. A ciência dizendo que as mulheres não podiam ser fertilizadas senão no momento de seu prazer, os médicos sugeriam às mulheres casadas de se prepararem manualmente para a união sexual, para ter uma criança. O que deixa entender bem de novo sobre a prática masculina: o que poderia ser isto, um latin lover, à Renascença? [...]. Os padres também recomendavam a masturbação porque, para os homens da Igreja, a única sexualidade autorizada é no casamento e ela deve exclusivamente visar à reprodução. Portanto, no casamento, a mulher podia, quase devia ‘se preparar’ para a união sexual para ser mais precisa em seu objetivo – e não se arriscar de cometer, ou de fazer cometer, sobretudo a seu marido, o pecado de uma copulação sem progeneritura, para o simples prazer. Portanto, para o século XVI, este gesto não podia ser concebido nem percebido como aquele de uma pin-up se preparando para uma união ilícita. Rona Goffen indica que a pose desta mulher, apoiada sobre seu lado direito, corresponde às recomendações do mesmo gênero. De outro modo, se não é um tableau de mariage, é um quadro imagino em um contexto de casamento”. Cf. ARASSE, Daniel. *On n’y voit rien: descriptions*. Paris: Denoël, 2000. pp. 103-104.

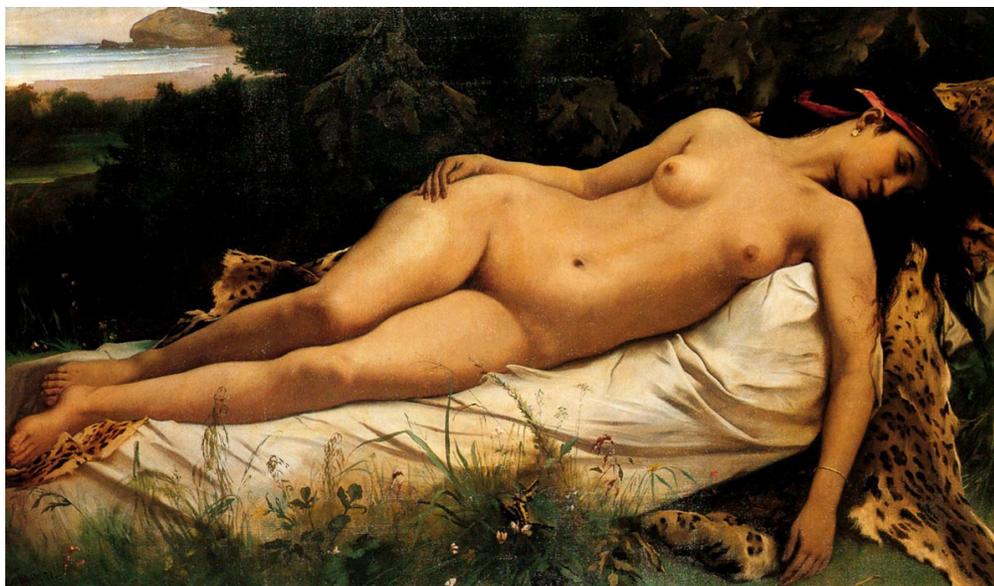


Fig. 19 – Anselme-von Feuerbach, *Ninfa adormecida*, 1870. Germanisches Nationalmuseum. 112 x 190 cm, óleo sobre tela.

Os pintores sempre me espantam. A maneira pela qual eles entendem o nu, *en plein air*, me deixa estupefato. Eles elaboram ou deitam uma mulher sob as árvores, ao sol, e eles tingem a pele como se ela estivesse estendida em um quarto com calefação, sobre uma toalha branca, ou em pé contra uma tapeçaria ou sobre um papel de parede [...] Eu bem sei que se pode ver pouquíssimas mulheres nuas sob as árvores. É um espetáculo instrutivo que as regras policiais proíbem; mas enfim, isso pode existir<sup>[72]</sup>.

Neste momento, Huysmans que não negava a arte do passado, estava certamente interessado na arte moderna. Achava tal processo das mulheres na relva tão “monstruoso quanto um pintor que não coloca seus pés para fora e compõe, mesmo assim, ao acaso, uma paisagem em seu ateliê”<sup>[73]</sup>. Contudo, podemos mesmo pensando na chave realista/naturalista que esses comentários de Huysmans estão inseridos reafirmar uma propensão realista nestas obras.

Como no caso da figura apresentada por Vallotton [Fig. 20], que se insere no entremeio da banhista de Chassériau e a deusa de Giorgione. A figura feminina em primeiro

72 HUYSMANS, Joris-Karl. « Le Salon de 1879 ». In *Écrits sur l'art: 1867-1905. Édition établie par Patrice Locmant*. Paris : Bartillat, 2006, p. 123.

73 *Op. cit.*

plano lembra a *Banhista adormecida* por sua posição, pelo braço erguido e, sobretudo pela axila revestida de pelos e as manchas mais claras no corpo da figura alongada [cf. Fig-ci-I-45, p. 116]. Todavia a mão que protege o sexo faz referência à Giorgione e, certamente a Manet. A obra intitulada *Roger délivrant Angélique* é também uma espécie de homenagem irônica ao quadro homônimo de Ingres de 1819 [cf. Fig-ci-I-46, p. 117].

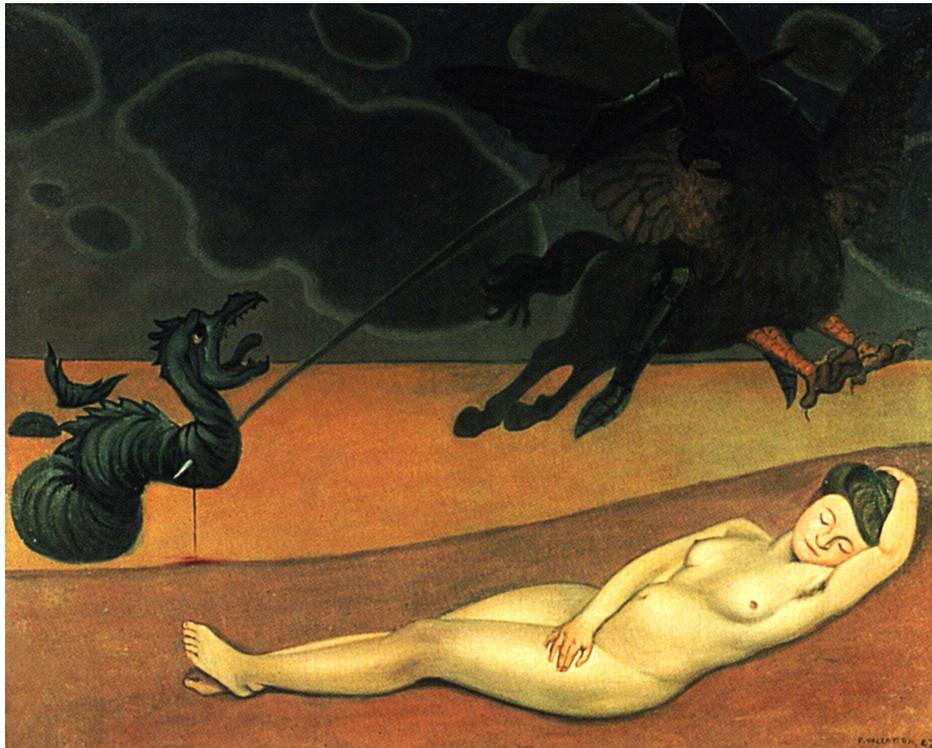


Fig. 20 – Félix Vallotton, *Roger délivrant Angélique*, Kunsthaus. 1907. 80 x 100 cm, óleo sobre tela.

Ao invés de mostrar Angélica sofrendo, quase atacada pelo monstro marinho, a princesa em Vallotton está evidentemente mais para uma banhista que descansa, cochila, enquanto Rogério derrota o monstro.

Em uma outra obra, Chassériau retoma a figura feminina alongada, mas de forma diversa [fig. 21] com o qual de modo claro atrela seu nu ao álbi do orientalismo. Nada faz referência ao aqui e agora, como a modelo da banhista sugeria, é sempre um para lá do ocidente, que se põe presente.

No caso aqui é o mundo oriental da odalisca, com seu corpo de uma intensa luminosidade branca. Os seios estão à mostra e o drapeado que cobre suas pernas é transparente e

deixa entrever boa parte de seu ventre. A linha do quadril, larga e poderosa, termina na cintura que logo chega às curvas dos seios. A imagem faz eco à *Odalisque à l'esclave*, 1839 de Ingres [cf. Fig-ci-I-47,p. 117]. A de Chassériau possui pernas inteiramente macias, as quais repousam despojadas e delicadamente sobre o colo da musicista, que despreocupadamente toca para algo além do motivo do nu do quadro.



Fig. 21 – Théodore Chassériau, *Odalisque inclinable*, 1853. Localização desconhecida.

Suas mãos formam um triângulo que enfatiza os fortes traços de seu rosto e ao mesmo tempo abre a imagem até a música. Os tons esverdeados tomam conta da composição: estão no travesseiro, no colchão, no pandeiro ou daf ao lado da odalisca, nas calças da musicista e também nas paredes, no chão e nos adereços. Na imagem de Ingres, a odalisca está quase se desfazendo, derretendo sob os efeitos da música. O ventre também está em sua metade exibido e os seios inteiramente.

Mas os efeitos da música apresentam-se diversos: em Ingres ela sugere para além do prazer carnal, um prazer espiritual, invisível de certa forma. A boca, semiaberta, e a carne do corpo, que parece quase desossada em uma junção entre as mãos por baixo da cabeça, o pescoço e o tronco, fazem da figura uma mistura de prazeres.

\*

Podemos retornar ao que afirmava Baudelaire no salão de 1846 (cf. página 43). Não há dúvidas na afirmação do escritor de que o nu “é tão frequente e necessário na vida antiga”, mas o elemento novo que surge “é a beleza moderna”. Da imagem assegurada pelo álibi da *Odalisque inclinable* à figura nua na relva da *Baigneuse*, Chassériau está no centro dessa discussão.

A presença da mulher nua deitada na relva, como vemos, é um forte tema que se estende claramente até os dias atuais. A ligação da imagem do artista com aquelas do cinema ou da fotografia foram importantes na construção das demonstrações objetivadas neste capítulo.



# CADERNO DE IMAGENS

## *PARTE I*

*A FIGURA FEMININA: ALONGADAS E FRONTAIS*

*CAPÍTULO I - A BANHISTA ALONGADA*

**PARTE DOIS: PRANCHAS FIG-CI-I-24 ATÉ FIG-CI-I-47**



**Fig-ci-l-24** – Agustin Feyen-Perrin,  
*Nu alongado*. s/d.



**Fig-ci-l-25** – Jean-Jacques Henner,  
*Byblis changée en source*. 1880-1886.  
Musée national Jean-Jacques Henner.  
30,2 x 47,1, óleo sobre cartão.



**Fig-ci-l-26** – Jean-Jacques Henner,  
*Nymphe endormie*. 1903. Musée national Jean-Jacques Henner.  
19,1 x 28,4 cm, óleo sobre cartão.



**Fig-ci-I-27** – Esquerda: Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*. 1850 (detalhe).

Direita: Jean-Jacques Henner. *Naiade*. Por volta de 1875 (detalhe).



**Fig-ci-I-28** – Gustave Courbet, *Les Baigneuses*. 1853. Musée Fabre. 227 x 193 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-29** – Gustave Courbet, *Le Sommeil*. 1866. Le Petit Palais. 135 x 200 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-30** – Gustave Courbet, *Les demoiselles des bords de la Seine (Été)*, 1857 (detalle).



**Fig-ci-I-31** – Pierre Puvis de Chavannes, *Tamaris*, 1886-1887. The Metropolitan Museum of Art. 25,4 x 39,4 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-32** – Russ Meyer, *The Immoral Mr. Teas*, 1959 (frame do filme).



**Fig-ci-I-33** – Eugène Delécluse, *Deux jeunes femmes nues etendues au soleil en bord de mer*, s/d.



**Fig-ci-I-34** – Esquerda: Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850 (detalhe).

Direita: Mestre dos painéis Campana, *Cymon and Iphigenia*, s/d (detalhe).



**Fig-ci-I-35** – Danny Steinmann, *Friday the 13th: A New Beginning*, 1985 (frame do filme).



**Fig-ci-I-36** – Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'Herbe*, 1863. 208 x 264,5 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-37** – Honoré Daumier. *Devant le tableau de M. Manet*, Le Charivari, 19/06/1865.

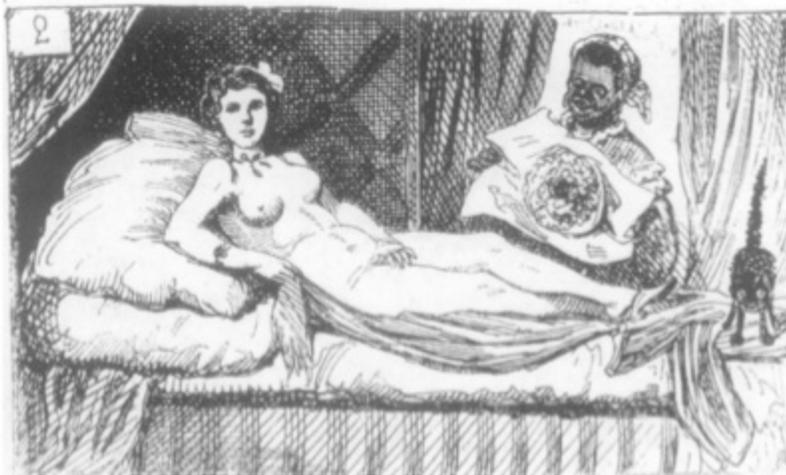


**Fig-ci-I-38** – Cham. *La naissance du petit Ébeniste*, Le Charivari, 1865.



**La queue du chat, ou la charbonnière des Batignolles.**  
 Chacun admire cette belle charbonnière, dont l'eau, liquide banal, n'a jamais offensé les pudiques contours. Disons-le hardiment, la charbonnière, le bouquet dans du papier, M. Manet, et son chat, sont les lions de l'exposition de 1865. Un bravo senti pour M. Zâcharie Astruc.

**Fig-ci-I-39** – Albert Bertall. *La queue du chat*, L'illustration, 03/06/1865.



**Fig-ci-I-40** – G. Randon. *Olympia*, Le Journal, 29/06/1865.



**Fig-ci-I-41** – Édouard Manet. *Lola de Valence*, Le Journal, 1862. Musée d'Orsay. 123 × 92 cm, óleo sobre tela.

**Fig-ci-I-42** – Édouard Manet.  
*Jeune femme étendue en costume espagnol*, 1862. Yale University Art Gallery, New Haven. 94,7 x 113,7 cm, óleo sobre tela.

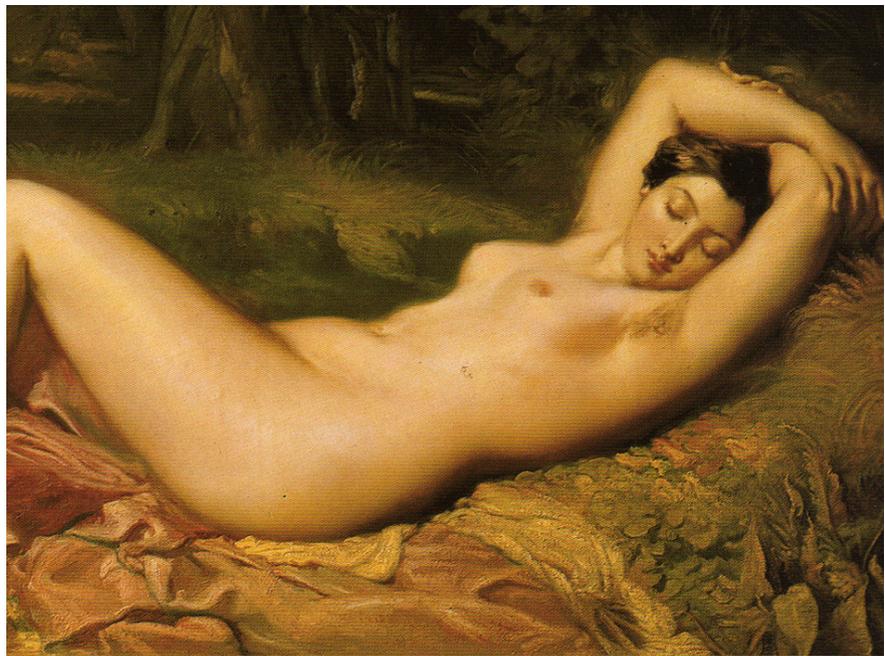


**Fig-ci-I-43** – Superior: Théodore Chassériau. *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850.

Inferior: Giorgione. *Vênus adormecida*, 1508-1510. Gemäldegalerie, Dresden, 108 x 175 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-44** – Lucas Cranach. *Ninfa na fonte*, Por volta de 1537.



**Fig-ci-I-45** – Superiorior: Théodore Chassériau. *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850 (detalhe).



Inferior: Félix Vallotton. *Roger délivrant Angélique*, 1907 (detalhe).



**Fig-ci-I-46** – Jean-Auguste Dominique Ingres. *Roger délivrant Angélique*, 1819. Musée du Louvre. 147 x 190 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-I-47** – Jean-Auguste Dominique Ingres. *Odalisque à l'esclave*, 1839. Walters Art Museum, Baltimore. 76 x 105 cm, óleo sobre tela.



## CAPÍTULO II

### A *VÉNUS MARINE* DE CHASSÉRIAU

Este capítulo se delimita a partir da imagem de *Vénus Marine* ou *Anadyomène*<sup>[1]</sup> [Fig. 01] de Chassériau. A figura serena e misteriosa criada pelo artista certamente sugere uma leitura cuidadosa. A prioridade é iniciar pela análise da imagem para tocar em temas que fazem parte de alguma forma de *Vénus*.

A tela foi realizada juntamente com outra obra, *Suzanne au bain*, para o Salão de 1839. Neste momento, diversos críticos assinalam um grande salto qualitativo em seus trabalhos<sup>[2]</sup>. Começando, a partir de então, a ser encarado como um artista relevante e importante.

---

1 Segundo a obra de Bénédite, o título de *Anadyomène* não foi empregado senão na litografia. Cf. BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. 2 tomes. Paris: Les Éditions Braun, 1931, p. 94.

2 Pierre Petroz assinala que “Théodore Chassériau, muito jovem quando começou a expor, rompeu, ele também, no momento exato suas ligações com a escola. Em seus primeiros quadros, as hesitações do aluno entre o respeito dos princípios professorais pelo mestre e pela pesquisa do olhar geral, da expressão, da encenação, eram já visíveis [...] no Salão de 1839, a personalidade do artista se imporá francamente”. PETROZ, Pierre. *L’art et la critique en France: depuis 1822*. Paris: Germer Baillière, 1875, p.111. Cf. igualmente JOUMOT, Paul. “La ‘Vénus Marine’ de Chassériau”. In *La Revue de l’art ancien et moderne*, Paris. n.38, 1920, p. 72.

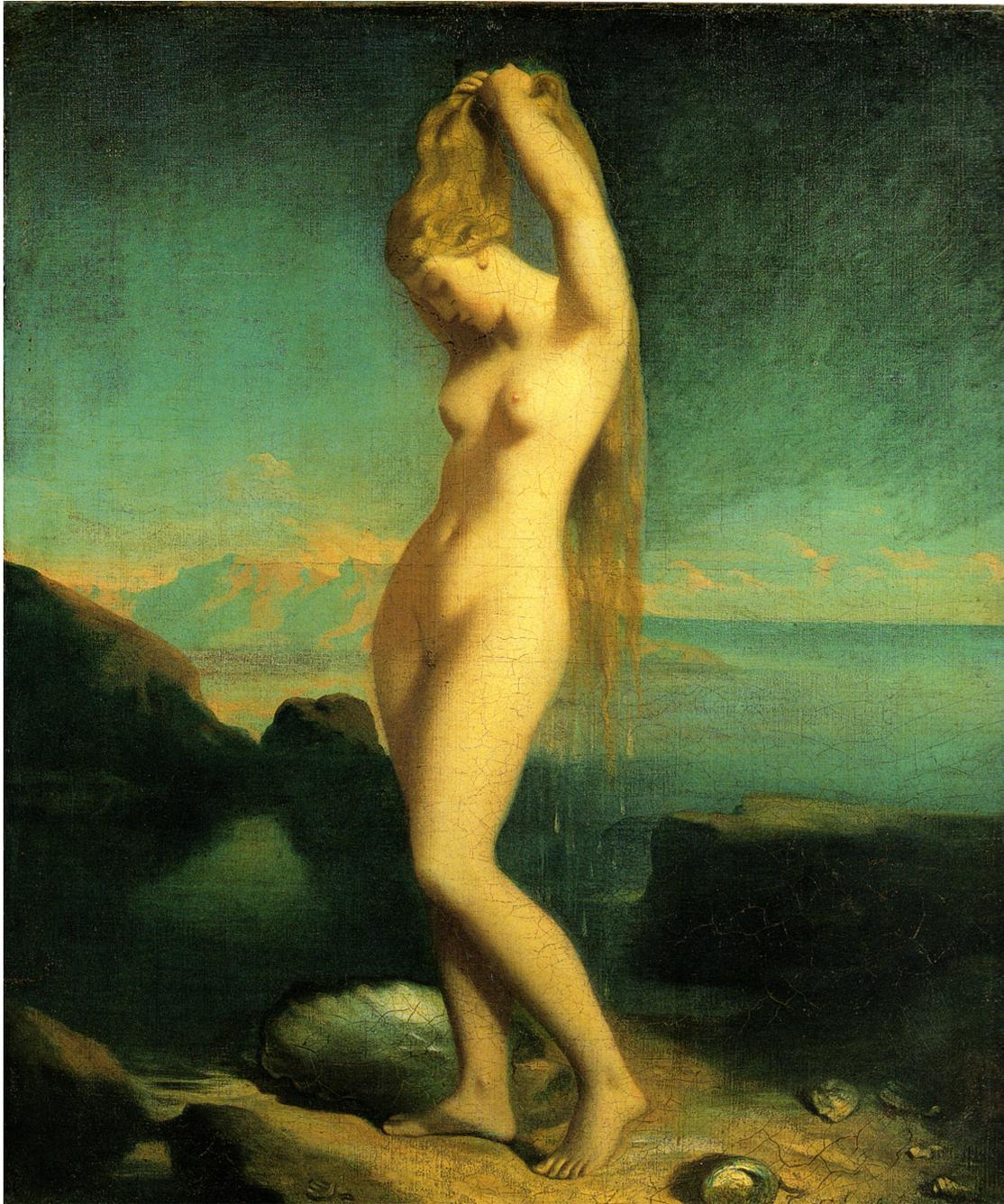


Fig. 01 – Théodore Chassériau, *Vénus Marine* ou *Vénus anadyomène*. 1838. Musée du Louvre. 65,5 x 55 cm, óleo sobre tela.

## 2.1. A IMAGEM DE *VÉNUS*

A obra, a partir do momento que entra em circuito, começa a ser encarada sempre como uma espécie de apresentação, o artista passa a ser reconhecido. Certamente que, após

esses apontamentos, as observações que rondam o imaginário desta tela tornam-se um lugar comum na historiografia, e, em menor ou maior grau, as vemos repetidas em diversos lugares diferentes.

Théophile Gautier que, como assinalado, fora o grande entusiasta de sua obra, remarca no ano mesmo em que o quadro foi exposto no Salão:

Théodore Chassériau, apesar de já ter expostos diversas vezes, é um homem muito jovem e seu início só deve, de qualquer maneira, datar deste ano. Os primeiros quadros anunciavam felizes disposições, mas eles não deixavam suspeitar todo escopo e todo alcance de seu talento, ele estudou com coragem e consciência, ele procurou insistentemente e se encontrou, ele livrou sua verdadeira natureza das fraldas da imitação [...] [Seus antigos quadros] não tem realmente nenhuma relação com sua pintura atual: a transformação está completa<sup>[3]</sup>.

A importância e força das obras apresentadas neste salão de 1839 são indiscutíveis. Contudo, basta lembrarmos de alguns de seus retratos anteriores (sobretudo os de sua família), que fazem parte destes “primeiros quadros” que “anunciavam felizes disposições” para identificar a qualidade dessas obras. Como por exemplo, o seu autorretrato de 1835 [cf. Fig-ci-II-01, p. 144].

Na tela vemos a deusa enxugando seus cabelos, dos quais caem no chão espessas gotas d’água: para além de gotas d’águas, há uma ligação com certa ideia de fecundação, como se o sêmen que a gerou escorresse pelos seus cabelos, cujo detalhe da imagem deixa sugerir [cf. Fig-ci-II-02, p. 144].

Ela tem o rosto levemente inclinado, seus olhos fechados e uma soberba linha serpenteada e escultórica. A figura misteriosa, entregue aos seus pensamentos, paira luminosa e dourada frente a uma paisagem sombria, esverdeada – remetendo ao ambiente marinho.

A atmosfera crepuscular e tempestuosa contrasta com a forte beleza marmórea da deusa de braços fortes e largos, ou mesmo atléticos. O nascimento é encarado, de fato, como algo melancólico, solitário e inóspito em um local entre a areia e o lamaçal.

---

3 GAUTIER, Théophile. “Salon de 1839”. In *La presse*, 13/04/1839.

Aos pés de Vênus uma concha aberta, alusão de onde provavelmente tenha saído. Atrás da deusa, abrem-se montanhas e vemos a forte calmaria das águas.

Ao fundo, uma grande mancha escura, negra, raja o céu então esverdeado, de cinza e preto. Caindo como fuligem, uma tempestade que se forma – ou se dissipa – atrás da deusa, corrobora ainda mais para uma ideia de ambiente sombrio e, especialmente de torpor. A figura pálida e irradiante retira o excesso de água dos cabelos quase em um movimento de espreguiçar-se.

Como assinalado por Vincent Pomarède<sup>[4]</sup>, Chassériau pode ter visto a *Vênus Anadiômene* de Ticiano, que então figurava na coleção do duque de Orleans [cf. Fig-ci-II-03, p. 144]. Certamente, existem algumas semelhanças. As duas secam os cabelos torcendo-os, além da alusão à concha próxima a deusa. Mas a Vênus de Chassériau se comporta muito mais como uma musa do que a de Ticiano. É vista para ser contemplada e admirada.

Os braços abaixados na altura do ventre escondem moderadamente o corpo da Vênus em Ticiano, que está inclusive inclinado, fechando-se em si. De maneira oposta, a figura de Chassériau que mantém os braços levantados e o corpo inclinado para trás, exhibe a majestosa silhueta.

O rosto de Vênus está em um recorte conciso da linha de medalhas antigas. Não é apenas a paisagem que está imersa no crepúsculo. Se por um lado seu corpo é banhado por uma forte luz, deixando-o ainda mais dourado, por outro os sombreamentos são extremamente precisos: o rosto da deusa conserva-se no escuro, bem como seu sexo. A figura possui forte introspecção, seu rosto inclinado volta-se a si mesma e, escondida nas sombras, seus olhos se mantêm fechados. Recém-chegada às margens, o invisível de seus pensamentos deixa a figura inquieta.

Entretanto, há um outro detalhe nesta luz que incide sobre Vênus. Caprichosamente, neste jogo sutil entre sombra e luz, o seio esquerdo, ou melhor, o mamilo do seio esquerdo da figura feminina fica ainda mais em evidência. Seios pequenos e em formação, cujo extremo do bico, com a presença desta luz, que lhe dá um caráter cintilante aponta diretamente ao observador.

Focillon, com acuidade e sempre certo, escreve pertinentemente sobre a deusa:

---

4 POMARÈDE, Vincent. *Op. Cit.* p. 81

A adorável *Vénus marine* respira uma candura quase infantil, mas esta estátua de marfim, florescida e graciosa, poucada às margens de água azul, entre a paz do céu e a paz do mar, não é puro arabesco e terna carne, um pensamento indefinível brota de seus devaneios, e sobre seu pequeno rosto precioso se misturam a paixão, a melancolia e a serenidade<sup>5</sup>.

Nesta pequena frase, Focillon parece dar conta da multiplicidade e da complexidade da *Vênus de Chassériau*. Imagem de uma “estátua de marfim” ou “pensamento indefinível” são qualidades inatacáveis nesta obra.

Em diversos aspectos nesta composição da figura feminina vemos ecos ao professor Ingres. A linha serpenteada da deusa e o cuidado e importância que ela adquire na obra é debitaria ao pintor de *O Martírio de São Sinforiano*. Contudo, para além dos elementos ingrescos da tela, é notório ao mesmo tempo uma independência de tais aspectos. A cor, por exemplo, é fundamental. Os tons verde-azulados que sugerem torpor e paz (qualidades indicadas por Focillon) contemplam uma autonomia particular. A enorme cabeleira dourada, volumosa e pesada, é certamente preciosa e sombria ao mesmo tempo.

## 2.2. RECEPÇÕES

As recepções críticas acerca desta tela se concentram principalmente em três datas: 1839 evidentemente, pois é a data do Salão no qual a obra esteve presente; 1848, pois nove anos depois é novamente exposta na *Association des artistes* (mais uma vez Gautier faz a crítica da obra) e finalmente 1920, data importante para a história da obra, uma vez que ela é integrada ao Museu do Louvre.

No artigo referido de Théophile Gautier, ele a compara à imagem da Suzana, que, como já dito, acompanhava *Vênus* na exposição de 1839.

---

5 FOCILLON, Herin. *Op. Cit.* p. 294.

A *Vénus marine*, felizmente colocada sob um raio de sol, menos loiro e menos dourado do que ela atraiu a atenção em detrimento da *Suzanne*, relegada pela desventura na sombra, a mais negra e a mais opaca; é impossível ver quadro mais charmoso. A deusa branca em todo brilho de sua bela nudez antiga e toda úmida de beijos do mar apaixonado, torce as pérolas de seus cabelos em prantos, e desenvolve pelo gracioso peito do pé de sua atitude, de formas de uma beleza e de uma juventude divinas.<sup>[6]</sup>”

Gautier se refere às cores terrosas da *Suzanne au bain* [cf. Fig-ci-II-04, p. 145] que, deste modo, estaria relegada às sombras e passaria certamente despercebida, em comparação com a radiante Vênus. Entretanto, embora a tela de Vênus seja realmente mais iluminada, as duas possuem ligações extremamente interessantes, sobretudo em suas colorações, apesar da clara inclinação ao orientalismo em *Suzanne*.

Na Fig-ci-II-05, p. 145, podemos ver de modo fragmentado, as semelhanças das obras. Em primeiro lugar, a pose de Suzana é tal qual a de Vênus. Remarca apenas para o fino tecido portado pela figura, que serve aos olhos dos velhos como elemento de sedução e desejo. O seio esquerdo é ainda menor que o de Vênus. Contudo, ele reluz mais e a sombra que o divide, faz com se saliente, de forma que nós, fora do quadro, podemos contemplá-lo sem pudor, ao contrário dos velhos que, rastejando, tentam sem muito sucesso.

O rosto inclinado, imerso em introspecção, num pensamento indefinível que permeia seus devaneios (mais uma vez Focillon), também faz parte de *Suzanne*. Por fim, a atmosfera crepuscular ou aureada em que a mulher está ligada a elementos misteriosos e inclassificáveis.

Ainda Gautier, no mesmo artigo, foi o primeiro a relacionar a Vênus de Chassériau ao poema *Rolla*, de Alfred de Musset. Relação que faz, na verdade, isolando apenas esses primeiros versos:

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre

---

6 GAUTIER, Théophile. *Op. Cit.*

Descendait et vivait dans un peuple de dieux  
Où Vénus Astarté fille de l'Onde Amère  
Secouait, vierge encore, les larmes de sa mère  
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux<sup>[7]</sup>

Certamente, o espírito evocado no trecho de *Rolla* tem ligação com a imagem de Chassériau: “Secava, ainda virgem, as lágrimas de sua mãe / E fecundava o mundo torcendo seus cabelos”. Talvez a ambientação seja compatível, porém não a imagem dessa mulher, certa e confiante de suas origens e seus objetivos.

No decorrer do poema, a personagem feminina Marion, uma cortesã, corrói Rolla que não tem mais como pagá-la. O mundo é diverso daquele de Chassériau, e extremamente ligado ao quadro homônimo de Gervex, feito a partir do poema [cf. Fig-ci-II-06, p. 146].

Vincent Pomarède<sup>[8]</sup> aponta, por sua vez, pontos de encontro entre a *Vénus Marine* e “Sara la baigneuse”, poema de Victor Hugo<sup>[9]</sup> parte de seu *Les orientales*, de 1829:

Elle bat d'un pied timide  
L'onde humide  
Où tremble un mouvant tableau  
Fait rougir son pied d'albâtre  
Et, folâtre  
Rit de la fraîcheur de l'eau [...]

Car c'est un astre que brille  
Qu'une fille  
Qui sort d'un bain au flot chair  
Cherche s'il ne vient personne  
Et frissonne  
Toute mouillé au grand air! [...]

L'eau sur son corps qu'elle essuie  
Roule en pluie  
Comme sur un peuplier;  
Comme si, gouttes à gouttes

---

7 MUSSET, Alfred de. *Œuvres d'Alfred de Musset: Poésies, 1833-1852*. Paris: Alphonse Lemerre, 1876. p. 3.

8 POMARÈDE, Vincent. *Op. Cit.* p. 85.

9 A grande exposição consagrada a Victor Hugo na Bibliothèque Nationale de France intitulada *l'homme océan*, de 2002, tinha como um de seus grandes focos a questão da importância do mar, das águas na obra do escritor.

Tombaient toutes  
Les perles de son collier<sup>[10]</sup>.

Bem prudente a ligação proposta por Pomarède<sup>[11]</sup>, e guardada as devidas nuances entre ambas, vemos que Sara possui algo da atmosfera da deusa. O fardo de Pomarède nos permite, dentre outros aspectos, confirmar uma via orientalista e, especialmente livre daquele pintor que “vem da escola de Ingres, mas é um aluno pouco ortodoxo”<sup>[12]</sup>.

Thoré, em seu Salão, ainda em 1839, identifica um grande artista com obras verdadeiramente “atraentes”, mas não se furta em comentar, com cuidado, certas “imperfeições” encontradas no desenho da deusa.

A pequena *Vénus marine* é igualmente uma figura charmosa, no mesmo sentido que a *Suzanne*. O conjunto é muito atraente embora se perceba inúmeras imperfeições como o desenho do quadril e das pernas, mas há uma simplicidade tão delicada e tão distinta que se admira a mulher e absolve o desenhista<sup>[13]</sup>.

Porém, quando observada atentamente, percebe-se que a perna esquerda de Vênus é maior do que a direita, que está inclusive apoiada numa parte mais alta do solo. Ora, esta perna, maior de fato, cria uma harmonia em todo o desenho, na linha que baliza toda a figura.

Neste momento, Ingres, então seu professor, havia criado o pescoço impossível e quebrado de Tétis em *Jupiter et Thétis* [cf. Fig-ci-II-07, p. 146], 1811, com seus braços de tentáculos funcionando quase como uma trepadeira agarrada ao corpo do deus. E, mais ainda, o corpo soberbo, mas desajeitado anatomicamente, possível apenas naquela posição da *La grande odalisque*, de 1814 [cf. Fig-ci-I-09, p. 80].

10 HUGO, Victor. *Les Orientales; illustrées par MM Gérôme et Benjamin Constant*. Paris: Georges Chamerot, 1882, pp. 159-165.

11 Apesar de por em liça o poema de Hugo, *Les Orientales*, Marc Sandoz havia mencionado tal aproximação sem fazê-la. Cf. SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: Catalogue raisonné des peintures et estampes 1819-1856*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974, p. 138.

12 THORÉ, Théophile. “Salon de 1839”, *Le Constitutionnel*, Paris, 1839.

13 *Op. Cit.*

No caso de Vênus, este *Je est un autre*<sup>[14]</sup> proporciona a figura maior firmeza em sua composição escultórica.

No artigo de 1920, Paul Joumot volta à questão do “erro” no desenho, e identifica um elemento crucial no esboço [cf. Fig-ci-II-08, p. 147] feito por Chassériau.

Com efeito, ele [tal erro] não existe no esboço que precedeu o quadro do Salão de 1839, e é mantido na litografia que é posterior ao quadro. No esboço, a perna esquerda flexionada, obedece de maneira mais natural ao movimento do corpo [...] Somos obrigados a admitir que, se existe o erro, em um artista tal qual Chassériau, foi proposital, e não o quis senão por uma razão de estilo<sup>[15]</sup>.

Como dito, a escolha da linha ingresca funciona extremante para a figura em sua posição. Apesar de Joumot salientar a inexistência deste “erro” no esboço pintado, ele ainda persiste ali, certamente muito mais atenuado – as pernas, inclusive estão quase no mesmo nível – e o quadril menos serpenteado. Todavia, podemos acompanhar algumas mudanças para a tela exposta, em 1839. O mar está agitado e as águas estão muito próximas à deusa, a atmosfera, muito mais clara e intensa e quanto a sua expressão, menos misteriosa e mais maliciosa.

Em 1848, Gautier volta a escrever sobre a *Vénus marine*. Contrastando até certo ponto com Thoreé, ele identifica um desenho poderoso em Chassériau:

A Vênus afrogenéia<sup>[16]</sup> do Sr. Chassériau sai loira e pura de seu floco de espuma entre o azul do céu e o azul do mar, através de uma drenagem de cabelos e de pérolas. Diríamos

---

14 Famosa afirmação de Rimbaud afirmando que *Eu é um outro*. Escrita em uma carta endereçada a Paul Demeny de 1871. O que a primeira vista se mostra um erro, descortina-se uma poderosa ferramenta na construção da frase.

15 JOUMOT, Paul. Op. Cit. p. 80.

16 O termo Afrogenéia (nascida das espumas), que no grego tem um significado muito próximo ao de Anadyomène, foi empregado em uma das litografias da *Vénus marine*. No entanto, não há documentos que revelem o porquê de Gautier neste momento utilizar o nome que estava na gravura. Provavelmente, apenas aproximando os termos gregos, pois, certamente, ele estava diante do quadro e não da gravura no momento em que redigia a crítica.

um desenho que Praxíteles teria traçado sobre um pedaço de bloco de pentélico para dar conta de uma ideia de estátua. Não resta nada da pintura dos gregos – os afrescos de Pompéia e de Herculano são apenas trabalhos de decoração – mas ele não devia diferir muito daquele do Sr. Théodore Chassériau<sup>[17]</sup>.

Evidentemente, não alterou muito do que havia escrito em 1839, senão uma ligação importante com arte grega. Este gosto ao antigo, presente em Chassériau, provavelmente tenha nascido com outro aluno de Ingres, Amaury-Duval (que, inclusive facilitou a chegada do artista ao ateliê do mestre), cujo interesse pelo antigo é declaradamente posto como seu grande objetivo<sup>[18]</sup>.

No mesmo ano, Eugène Piot<sup>[19]</sup>, reproduzindo em certa medida as críticas feitas até então, enfatiza “as pérolas” que caem de seus cabelos:

A deusa, em sua casta nudez, está em pé sobre a costa, branca no meio de dois azuis, do mar e do céu, e lembra pela delicada beleza de suas formas, o que a arte grega produziu de mais puro e de mais perfeito: ela torce sua cabeleira dourada de onde uma onda amarga sai em uma chuva de pérolas<sup>[20]</sup>.

### 2.3. CHASSÉRIAU E IMAGENS CLÁSSICAS DE VÊNUS

De fato há essa persistência na correspondência entre tais imagens de Chassériau, particularmente a *Vénus* e uma arte grega “pura”, “perfeita”. Provavelmente, Piot retirou esses comentários da crítica de Gautier, mas era algo plausível, a concepção de um ideal grego, por meio dos pincéis de artistas do séc. XIX.

---

17 GAUTIER, Théophile. “La presse” apud BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun, 1933, p.97.

18 Cf. DUVAL, Amaury. *L'atelier d'Ingres : Souvenirs*. Paris : G. Charpentier, 1878.

19 Neste artigo, Piot ainda exalta as qualidades e as iniciativas de realizar pelas próprias mãos litografias de suas obras, que seriam reproduzidas em catálogos para os Salões. Segundo o autor, deveria ser exemplo para os demais artistas, uma vez que, deixando a execução para outro artista, seria relegar a obra ao descuido e, portanto, longe dos interesses dos artistas. Cf. nota 75.

20 PIOT, Eugène. “Bulletin-Chronique”. In *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, pp. 335-336.

Como podemos ver em uma passagem do romance *Manette Salomon*, no qual é descrito o ideal em pintura para um dos protagonistas, Anatole, o então rebelde do ateliê de Langibout:

Em pintura, ele não via nada senão uma pintura digna deste nome, séria e honrável: a pintura continuando os temas de concurso, a pintura grega e romana do Instituto<sup>[21]</sup>.

Nesta pequena citação de *Manette Salomon*, com clareza, identificamos que, longe das críticas vistas à tela de Chassériau, a ideia de uma produção pictórica greco-romana era comumente vista através das transmutações feitas pela academia. Certamente trata-se de uma questão complexa e ardilosa e que, de certa forma, nos distancia de nosso objetivo<sup>[22]</sup>. Entretanto, alguns aspectos dessas imagens são por certo importantes na compreensão da imagem do artista.

Ora, não é preciso grandes esforços para associar, por exemplo, sua Vênus, com as grandes versões da antiguidade, notadamente a *Vênus de Cnido*, cópia romana de Praxíteles do século II A.D [Fig-ci-II-09, p. 148], a *Vênus Pudica* ou *Capitolina*, uma variante daquele modelo, séc. I A.D [Fig-ci-II-10, p. 148] e, sobretudo *Vênus de Milo* [Fig-ci-II-11, p. 148] e a *Vênus de Esquilino* [Fig-ci-II-12, p. 149], imagens que em maior ou menor grau estiveram presentes em uma considerável e poderosa parcela das representações de Vênus e, de modo muito mais amplo, nas figuras femininas em geral. Contudo, em uma obra como a de Chassériau, a visão da deusa pudica dá espaço para a exibição mais clara do corpo: se antes as mãos protegiam suas partes, agora se levantam e exibem as belas linhas do quadril e dos seios.

Na *Vênus de Milo*, não apenas a posição é semelhante, com a perna reclinada, e sobretudo, a graça do serpenteado do quadril da figura, embora o tratamento dado ao rosto

---

21 GONCOURT, Edmond et Jules de,. *Manette Salomon*. Paris : L'Harmattan, 1993. P. 55. Cabe acrescentar a escola então conhecida como *néo-grec*, da qual faziam parte, entre outros, Gérôme, Picou, Harmon, Boulanger e tinham, *grosso modo*, o objetivo de realizar uma pintura com uma nova abordagem da Grécia antiga, desta vez focando em uma maior aproximação com os dados arqueológicos. Cf. LAFONT-COUTURIER, Hélène. *Gérôme*. Paris: Herscher, 1998.

22 Para uma abordagem panorâmica das imagens de Vênus, na qual há inclusive uma ligação entre a produção clássica e notadamente a do século XIX, ver, sobretudo: CLARK, Kenneth. *Le nu*. Trad. Fran. Martine Laroche. Paris : Hachette, 1998. Especialmente os capítulos III (Vênus I) e IV – (Vênus II).

seja claramente diverso. A serenidade e seriedade da imagem de *Milo* contrastam com a introspecção visivelmente melancólica daquela de Chassériau.

A *Vênus de Esquilino* por sua vez possui o corpo em ebulição do nu feminino, e as formas volumosas e onduladas da figura de *Vênus* fazem eco às palavras citadas de Piot sobre a imagem de Chassériau; “[...] e lembra pela delicada beleza de suas formas, o que a arte grega produziu de mais puro e de mais perfeito”.

Para Clark, a *Vênus de Esquilino*,

Pequena e agachada, como em uma bacia é alta com seios pequenos e bem separados, ela faz pensar em uma jovem camponesa um pouco atarracada de qualquer cidade do mediterrâneo [...], entretanto, ela é perfeitamente desejável com suas formas plenas, firmes e proporcionais<sup>[23]</sup>.

Embora proveitosa e importante, a lembrança das imagens antigas citadas por Piot deixa ainda em aberto diversos elementos fulcrais da *Vênus Marine* que procuramos potencializar nas próximas páginas.

#### 2.4. VÊNUS ANADIÔMENE, PROXIMIDADES

Como procedeu a maioria dos comentadores da obra de Chassériau<sup>[24]</sup>, podemos visualizar sua *Vênus* no conjunto de obras que ele provavelmente teve acesso. Contudo, uma produção maior e que vai além daqueles anos de 1830-1840, pode ser posto lado a lado com a obra do artista.

Parece evidente que o pintor entrou em contato com a *Vênus de Ingres*, que demandou-lhe quarenta anos para ser realizada (1807-1848) [cf. Fig-ci-II-13, p. 149].

---

23 CLARK, Kenneth. *Le nu*. Trad. Fran. Martine Laroche. Paris : Hachette, 1998. Tomo I, pag. 125.

24 Sobretudo Marc Sandoz, que inclusive enumera as possíveis ligações com outras *Vênus*. Cf SANDOZ, Marc. *Op. Cit.* p. 138.

Este quadro foi concebido em 1807 como uma academia feminina. Ele ficará no estado de esboço durante décadas, depois foi diversas vezes retrabalhado antes de encontrar o seu aspecto definitivo. Quarenta anos se passaram, mas nada veio enfraquecer ou alterar a intemporal visão que assombrava o artista desde o início<sup>[25]</sup>.

Os pontos de dessemelhança, contudo, parecem mais evidentes. Dois fatores preponderantes: enquanto a imagem de Chassériau está só, entregue aos seus devaneios, a Vênus de Ingres está cercada de cupidos aos seus pés, com as fortes espumas marinhas formando uma espécie de altar.

Em Ingres a figura feminina está completamente de frente ao observador, apesar de seu olhar perdido no horizonte. Porém, a linha serpenteada lembra muito a obra do jovem pupilo, bem como a posição das pernas. Se em Chassériau apontamos para as gotas d'água que podem também ser lidas como pérolas ou sêmen e ligadas à ideia de fecundação, em Ingres os objetos preciosos que escapam da grande cabeleira da deusa, certamente são pérolas elegantes.

A mesma figura é retomada na tela *La source*, de 1820-1856 [cf. Fig-ci-II-14, p. 149]. Ingres altera pequenos detalhes, como a posição mais unida das pernas ou o dedo que em *La source* segura o jarro ao invés dos cabelos, como em Vênus.

Contudo, a relação parece extremamente mais próxima ao desenho conservado em Montauban e datado de 1808 [cf. Fig-ci-II-15, p. 149]. A composição de Ingres neste trabalho retoma nitidamente as formas da Vênus Capitolina [cf. Fig-ci-II-10, p. 148], com uma das mãos cobrindo o sexo e outra protegendo os seios. Todavia, o rosto é mais inclinado e melancólico, diferente da cópia Capitolina e muito próximo daquilo que Chassériau produziria em 1838.

Quase uma junção: quando postos lado a lado [cf. Fig-ci-II-16, p. 150], o desenho, o óleo de Ingres e a imagem de Chassériau, prontamente flagramos suas semelhanças. A graça das mãos e a exibição do corpo da deusa aparecem sem pudor, tanto na tela de Ingres como naquela de Chassériau. Mas os traços tristes, indefinidos de um mistério inapreensível figuram no esboço de Montauban.

---

25 JOVER, Manuel. *Ingres*. Paris: Terrail, 2006. p. 229.

O desenho de Pierre Paul Prud'hon, *Étude de femme nue* [Fig. 02] é espantosamente similar a imagem de Chassériau. Neste pequeno desenho, Prud'hon exibe, além de suas inatacáveis competências como desenhista, uma figura feminina com a posição semelhante à de Vênus anadiômene.

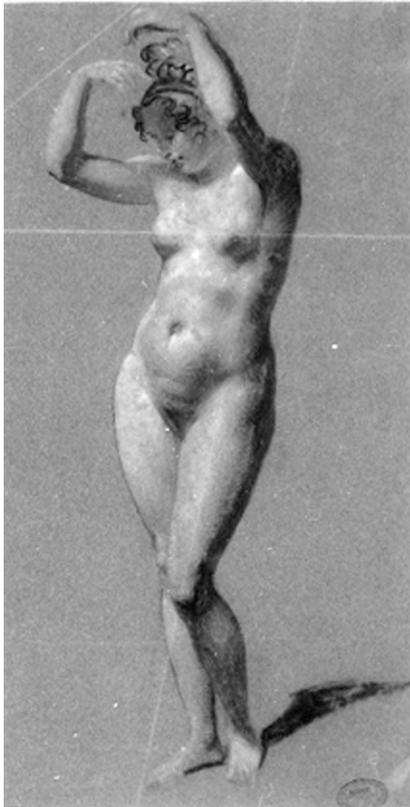


Fig. 02 – Pierre-Paul Prud'hon, *Étude de femme nue*. 1800-1805 circa. ESNBA. 40,9 x 21,1 cm, pedra negra e giz.

A figura de Prud'hon está menos inclinada à esquerda do olhar do observador, de modo que se pode ver com a mesma clareza a linha do quadril de ambos os lados da mulher. O ventre saltado e marcado e as formas carnisais a deixam distante da concepção de Chassériau. Mas os braços erguidos mexendo nos cabelos (especialmente, o braço esquerdo cuja posição e sombreamento lembram bastante à deusa deste), a terna torção da perna esquerda e o cuidado na fatura do rosto inclinado nos trazem mais uma vez a imagem de 1838.

A tela de 1862, realizada por Amaury-Duval<sup>[26]</sup> [Fig. 03] parece uma síntese dessas obras. Seu *Nascimento de Vênus* é composto por uma figura frontal e as mãos delicadamente enxugam seus cabelos.

---

26 Assim como seu mestre Ingres, Amaury-Duval realizou uma imagem extremamente próxima a esta, utilizando em tudo suas formas, apenas o rosto de Vênus, que mira o observador parece mais triste e melancólico [cf. Fig-ci-II-17, p. 151].



Fig. 03 – Amaury-Duval, *Naissance de Vénus*. 1862. Palais des Beaux-Arts de Lille. 108,9 x 196.8 cm, óleo sobre tela.

Os seios, diferentemente de Ingres e Chassériau, são mais abundantes. Não se trata também de uma figura carnal e fortemente sexual como a de Courbet [cf. Fig. 04, Capítulo I, pag. 50], a deusa de Duval, mantém-se idealizada, como uma musa. Porém, a personagem é mais fortemente marcada enquanto modelo atual, do que a *Vénus marine*.

Tal qual uma gigante, reina absolutamente em uma terra minúscula, com ondas e pedras pequeninas. A figura, em seu lado direito possui a força serpenteada numa envergadura formidável da cintura, enquanto o lado esquerdo tem uma forte vertical quebrada apenas pela linha a partir da coxa até o joelho. A deusa é em quase tudo ingresca, o cuidado com dedos e a lisura da pele. As ondas que não a tocam mais respeitam a recém-chegada. Sozinha, com o olhar de traços fortes e bem marcados, fita com extrema concentração, fita o lado esquerdo da composição. Não se trata de uma introspecção como a de Chassériau, o peso e angústia melancólica daquela imagem dão lugar a uma leveza nos pensamentos em uma atmosfera limpa, onde nada perturba a aurora do dia.

### 2.4.1. A FIGURA COM OS BRAÇOS ERGUIDOS

Em diversas imagens tratadas aqui um elemento em específico se mostra poderoso e profícuo. E é evidente que a deusa de Chassériaux, faz parte deste aspecto: os braços erguidos. As figuras eretas e frontais com seus braços delicadamente levantados, quase como em um balé, exibem seus corpos. A imagem de Girodet, *Danaé* de 1798 [Fig. 04], é interessante e fascinante neste aspecto.



Fig. 04 – Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Danaé*, 1798. Museum der bildenden Künste. 170 x 87,5 cm, óleo sobre tela.

Bellenger, sobre esta obra de Girodet, e sua semelhança com a história das imagens de Vênus, indica que:

Girodet a aproxima das triunfantes *Vênus Anadiômene*, rompendo também com a tradicional horizontalidade do mito e da chuva de ouro tal qual Ticiano havia fixado o tipo no quadro da galeria Borghèse, passagem obrigatória dos artistas em Roma<sup>[27]</sup>.

De fato, a lembrança com a iconografia do tema da Vênus, está revivida nesta imagem de Dânae. Esta obra de Girodet, mesmo se tratando da iconografia de Dânae, é muito conhecida como *Mademoiselle Lange en Vénus*: a pose e, sobretudo a linha serpenteada e uma de suas pernas que se projeta para frente, se liga intimamente com as imagens de Vênus. O espelho, as flores no lugar das espumas das ondas nas águas; a maior parte dos elementos da obra sugere imagens de Vênus.

Na Dânae, a figura feminina aparece centralizada circundada por um céu estrelado, em um local que imaginamos ser o cume da torre onde se fazia prisioneira<sup>[28]</sup>. Atrás dela, uma nebulosa é foco de iluminação no meio do forte breu. No entremeio da iconografia – entre Vênus e Dânae – vê-se, na parte inferior direita, uma grande lança cortando aquele segmento da tela em uma forte diagonal, a cama de cobre ou bronze, provavelmente do mesmo material que a torre.

Um colar e braceletes e outras joias são contemplados por Dânae por meio de um espelho trazido por um cupido que, em sua outra mão, porta uma lanterna enaltecendo e intensificando a força da luminosidade das joias no corpo de Dânae. O banho de luz é análogo àquele de Endimião [cf. Fig-ci-II-18, p. 151]. Dânae, com os braços erguidos exhibe seus seios aos admiradores, deixa-se regozijar-se pelo prazer não apenas das joias, mas carnal, do corpo nu banhado pela noite. Diferentemente da imagem de Chassériau, na qual sua Vênus não se apresenta frontalmente, enquanto a exibição de seu corpo é muito mais tímida quando posta em relação com a imagem de Girodet.

---

27 BELLENGER, Sylvain. “La nuit de Danaé”. In *Girodet. 1767-1824*. Paris: Gallimard, 2005, p. 258.

28 A bela descrição por Pierre Alexandre Coupin, e também citada por Bellenger é elucidativa neste aspecto: “Para gozar, simultaneamente do frescor da noite e da beleza do céu, Dânae colocou sua cama no cume da torre onde estava aprisionada; esta torre é guardada, pois vemos as extremidades das lanças, e, para indicar que os guardas estavam abandonados ao sono, o pintor cercou de papoulas o ferro dessas lanças. De repente, flores se espalham sobre a cama de Dânae: surpreendida ele se levanta, ao mesmo tempo o Amor lhe apresenta um espelho no qual ela se considera com uma satisfação toda ingênua, e onde ela vê joias se prenderem sozinhas em seu pescoço e em seus braços. Enquanto ela se inebria pelos perfumes das flores e do sentimento de sua própria beleza, o Amor põe em direção de seu coração sua tocha potente: o deus pode aparecer; na agitação que prova Dânae, não será difícil que ele a subjugue”. Pierre Alexandre Coupin *apud* Bellenger In *Op. Cit.* pp – 257-258.

A cabeça, com um exuberante turbante dourado, deixa entrever seus cachos negros e uma tiara de flores. Seu rosto terno, com recorte de um perfil quase de medalha, também se enche de prazer ao ver-se ornada pelas flores e ouros através deste espelho maliciosamente segurado pelo cupido. Suas pernas se projetam da cama tal qual Vênus se ergue das águas. Seus braços, terminados com dedos afilados, elegantes e graciosos – no sublime detalhe destes dedos da mão direita se tocando para se desvelar – fecham a composição nela mesma voltando ao corpo serpenteado.

De certa forma, o *Soneto* de Álvarez de Azevedo pode ser posto próximo tanto da imagem de Girodet como da Vênus de Chassériau:

#### SONETO

Pálida à luz da lâmpada sombria,  
Sobre o leito de flores reclinada,  
Como a lua por noite embalsamada,  
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar, na espuma fria  
Pela maré das águas embalada!  
Era um anjo entre nuvens d'alvorada  
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

Era mais bela! O seio palpitando...  
Negros olhos as pálpebras abrindo...  
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!  
Por Ti – as noites eu velei chorando,  
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!<sup>[29]</sup>

Parte da principal obra de Azevedo, *Lira dos Vinte Anos*, traz subsídios ambíguos que, a rigor, não fariam parte de um nascimento de Vênus, como “sobre o leito de flores reclinada” ou “formas nuas no leito resvalando”. Mas ao mesmo tempo, “Era a virgem do mar, na espuma fria” e “Que em sonhos se banhava e se esquecia” traz de volta a Vênus de

---

29 AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Coleção Poetas do Brasil. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Trata-se de uma obra póstuma, e, a edição que hoje conhecemos data de 1942.

Chassériau. A figura melancólica de *Vénus Marine*, introspectiva e como que incorruptível, contrasta com a *Danaé* de Girodet, perdida também em devaneios, mas certamente na vaidade, por conta das joias que a circundam.

O frame do filme de Rae Berger, *Purity* de 1916 [Fig. 05], descortina elementos importantes que de certa forma iluminam a *Vênus* de Chassériau.



Fig. 05 – Rae Berger, *Purity*, 1916 (frame do filme).

A figura nua na natureza se mantém em uma posição análoga a da deusa de Chassériau, o detalhe da posição dos pés, e a mulher sobre uma pedra com as águas que a rodeiam lembram em tudo a imagem misteriosa e calma da *Vênus*, de 1838 do artista. A atriz deste filme, Audrey Munson<sup>[30]</sup>, conhecida como a *American Venus*, fez alguns filmes na década de 1910-1920, como *Inspiration*, 1915 ou *The Girl o' Dreams*, 1918. Sempre aparecendo como o ideal de beleza, como a musa inspiradora para um artista ou alegoria intocável e contemplativa.

Neste aspecto, o artigo no *Estado de São Paulo*, de 1917, tratando de um filme em

---

30 Os filmes de Audrey Munson aparentemente foram quase todos perdidos, com exceção de *Purity* que foi redescoberto em 2004 em um arquivo na França. Entretanto, o filme ainda não foi disponibilizado para o público e está em fase de restauro. Cf. ROZAS, Diane; GOTTERHER, Anita Bourne. *American Venus: the extraordinary life of Audrey Munson, Model and Muse*. Los Angeles: Balcony Press, 1999.

que a atriz aparece, *Castidade*<sup>[31]</sup>, tem a imagem do nu cercada pelo álibi da arte, como o dos homens aglutinados na litografia de Daumier, *Cette année encore de Vénus*<sup>[32]</sup>. O álibi aparece claramente na notícia do filme. “Um filme onde o nu, purificado ao sopro da arte, aparece a cada momento nas mais famosas citações da pintura e da estatuária” [cf. Fig-ci-II-20, p. 152].

Desta forma, o espectador poderia assistir ao filme tranquilamente, pois o nu que veria na tela do cinema seria filtrado pelo “sopro da arte”. “Castidade pode, portanto, ser vista por pessoas de todas as idades e sexos: o nu tocado pela varinha mágica da arte, que afugenta a interpretação maldosa e veste de beleza e de graça, idealizando-a, a visão material que é prerrogativa dos espíritos pequenos, incapazes de abstração”.

Neste conjunto de imagens, perfeitamente comparáveis, acresçamos ainda duas fotografias de André de Dienes, de 1949 [cf. Fig-ci-II-21, p. 153 e Fig-ci-II-22, p. 153]. Nelas, a superstar Marilyn Monroe, às margens das águas, posa para o fotógrafo como uma Vênus. No primeiro caso, na fotografia em preto e branco, a modelo sorri e enxuga seus cabelos, como se de fato tivesse acabado de ser fecundada. O fotógrafo, com grandes qualidades, a flagrou num momento no qual as ondas buliçosas formam um grande volume de espumas. No segundo caso, a estrutura é ainda mais evidente. Com a leve torção na perna esquerda e mais uma vez com os braços levantados, a luz solar que incide sobre o corpo da atriz, potencializa o dourado dos cabelos e de seu corpo, em contraste com o forte azul no fundo da composição o qual contamina até a areia da praia.

---

31 Embora não se tenha notícias do filme *Castidade* com a Audrey Munson, a sinopse que foi disponibilizada pelo jornal se liga prontamente com o *Purity*, de 1916.

32 Litografia realizada para o jornal *Le Charivari*, de 10/05/1865 [cf. Fig-ci-II-19, p. 152], *Cette année encore de Vénus*. Nesta obra, Daumier nos mostra duas senhoras indignadas com as imagens expostas no salão, dizem: “Este ano mais Vênus... sempre as Vênus!... como se houvesse mulheres feitas dessa maneira!...”. A primeira inclina-se um pouco, está prestes a bater suas mãos como se tudo aquilo fosse uma afronte. A segunda, que vem logo atrás com os braços apoiados, parece assustada e intimidada diante das imagens. Contudo, vejamos mais detalhadamente estas figuras: seus rostos são marcados e fortes, traços da idade que começam ser aparentes. Na primeira senhora, sobretudo, os traços geométricos do nariz e da boca são pura severidade, enquanto suas bochechas são flácidas. A segunda, por sua vez parece que porta uma máscara que, em uma abertura, brota cabelos. Elas estão completamente vestidas, até mesmo os cabelos estão cobertos. Vestidos largos e espessos. Os homens também estão presentes, aglutinados com suas cartolas, na frente das figuras femininas. Ao contrário das mulheres em primeiro plano, eles estão ocupados admirando os quadros, cujas imagens são de tamanhos diversos e as mulheres em poses diferentes. De um lado as mulheres amplamente cobertas com suas roupas e do outro, as dos quadros que dão aos homens o poder de admirar seus corpos pelas lentes da arte.

A musa de Hollywood, símbolo de sexualidade e desejo<sup>[33]</sup> é posta, sem delongas, em relação às representações das figuras de Vênus, também esta, deusa do amor e da beleza, por vezes representadas com alto teor erótico e de sedução. Colocada em comparação à figura de Chassériau, a Marilyn Monroe de André de Dienes apresenta diversas semelhanças. Contudo, a tristeza e introspecção que acompanham toda a composição de Chassériau inexistem nas fotos de Dienes, onde tudo se torna desejo e sensualidade em fotogramas quase cinematográficos.

Postas uma ao lado da outra [cf. Fig-ci-II-23, p. 154] por meio de fragmentos – desta vez a imagem de Audrey Munson para o filme *Purity* está espelhada para que se possa ver com clareza as semelhanças com as outras imagens, essas imagens parecem intimamente ligadas. Essas obras mostram-se poderosas e como, de fato, há um passado e uma sobrevida nas representações de Vênus anadiômene, seja no tema ou na forma, na figura centrada em si ou no erotismo aparente.

Existe um elemento preponderante nestas obras que sugere um tipo novo de representação e que, como vimos com as fotografias de André de Dienes, possui uma vida profícu a partir do século XIX. Elas levantam os braços, ajeitam a cabeleira de modo que o corpo sensual e desejado – seja etéreo ou carnal – seja exibido para o espectador de forma convidativa.

O fato é curioso, sobretudo quando percebemos que estas figuras não tem incidência antes do século XIX, e caso haja, aparecem com muita raridade. As imagens pudicas, não apenas de Vênus, protegem o sexo e os seios ou estão apenas com os braços abaixados. É evidente que a imagem de Botticelli está presente hoje e Vênus de Milos não com menor força, mas a figura que se sobressai é aquela tal qual é apresentada por Chassériau ou Girodet, na elegância dos braços em forma de arco, arrumando a cabeleira.

É possível perceber como este tipo de composição se reitera no campo fotográfico. Talvez hoje seja mais raro encontrar uma fotografia cuja modelo esteja na posição da Vênus pudica. A pose da banhista com os braços levantados, por sua vez, se multiplica. Sobretudo a partir dessas fotografias de glamour que são feitas também para exaltar positivamente os atributos formais femininos. Uma forma que renasce e se mantém.

33 Filmes como *O pecado mora ao lado*, 1955, de Billy Wilder e *Adorável pecadora*, 1960, de George Cukor, nos quais Marilyn Monroe interpreta personagens altamente sedutores e irresistíveis, ajudam a entender de que forma a relação com Vênus pode se tornar poderosa com a atriz.

A presença concreta no mundo de Marilyn Monroe, a partir de fotografias como estas, é semelhante ao processo que encadeia a imagem, por exemplo, da *Banhista* de Chassériau, na qual sem segredos percebemos a presença da atriz Alice Ozy.

Neste aspecto, *Transfiguration of Galatea #3* [cf. Fig-ci-II-24, p. 155] de Mel Ramos é importante. A figura feminina com seus braços erguidos não está enxugando ou arrumando os cabelos. Sem pretextos, ela ergue seus braços, os apoiando em sua cabeça para que seu corpo seja melhor exibido. A figura de Mel Ramos claramente se baseia na famosa imagem da Vênus de Botticelli, em uma série que possui como tema a história de Galatéia - sua Vênus está em vias de se transformar em carne. Entretanto, a mudança capital na postura dos braços atualiza a figura feminina para o que apontamos. Ela olha para nós e seu corpo é extremamente contemporâneo, construído pelos exercícios físicos, como sugerem as marcas delineadas do abdômen.

#### 2.4.2. VÊNUS E ONDINE

Para além dessas formas, das mulheres com os braços erguidos, outras imagens podem ser postas em relação àquela de Chassériau. O filme *Ondine*, 2009, de Neil Jordan guarda importantes elementos que merecem ser postos ao lado de certa ideia de feminino tratada neste trabalho, por meio da figura de Chassériau. A imagem da mulher criada pelo filme, misteriosa e melancólica, por certo está próxima à ideia da *Vénus Marine*. Os tons verdes, marinhos, que recobrem boa parte do filme lembram, em partes, os verdes de Chassériau.

A imagem daquela que sai das águas parece atrelada a questões não apenas da sedução pelo corpo. O mistério e a fantasia cercam a figura feminina [cf. Fig-ci-II-25, p. 155]. Não se trata de Vênus, mas de um ser marinho, notadamente ligado à ideia de encantamento e magia [DVD-II-01]. Ondine, na mitologia germânica, diferentemente das sereias, não frequenta os mares, mas água corrente, fontes, quedas d'águas etc. Como transparece na imagem de John William Waterhouse, *Undine* de 1872 [cf. Fig-ci-II-26, p. 155]. Tanto Waterhouse, quanto *Ondine*, de Neil Jordan guardam relações com a Vênus. As espessas espumas que saem do cabelo de *Undine* em Waterhouse assemelham-se, principalmente, as gotas que escapam do cabelo da *Vénus* [cf. Fig-ci-II-02, p. 144]. No filme de Neil Jordan, a

cena na qual a figura feminina “brota” das águas a transforma numa imagem do nascimento, uma anadiômene.

A roupa molhada colada no corpo, o decote ainda mais aparente e os seios postos a mostra na transparência do vestido são certamente elementos importantes, de sedução e desejo. Contudo, apenas para nós, espectadores. Nesta cena, apenas Annie, uma criança, pode contemplar Ondine. E a criança não se furta em questioná-la sobre sua história fantástica, como a de uma sereia ou outra entidade das águas, hipnótica e poderosa.



# CADERNO DE IMAGENS

## *PARTE I*

*A FIGURA FEMININA: ALONGADAS E FRONTAIS*

## *CAPÍTULO II*

*A VÉNUS MARINE DE CHASSÉRIAU*

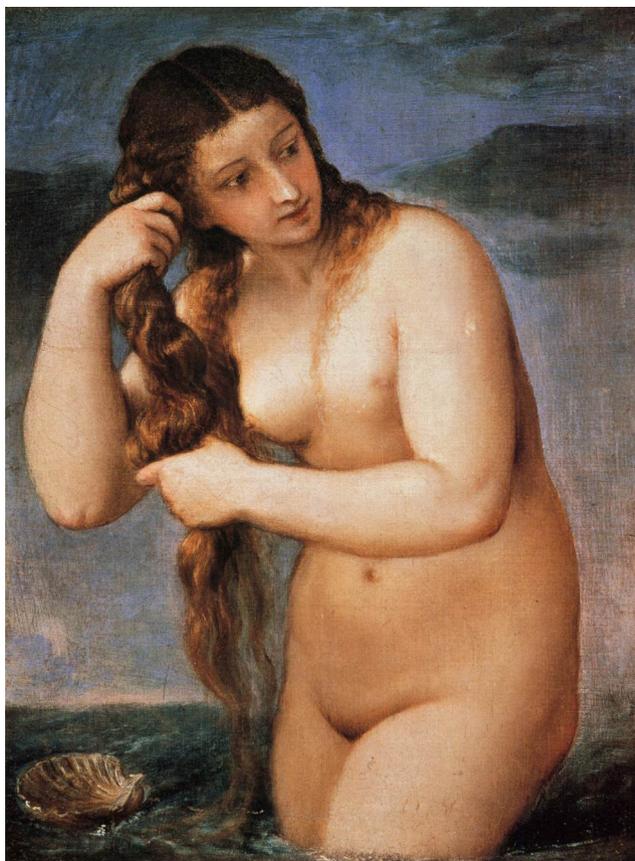
**PARTE UM: PRANCHAS FIG-CI-II-01 ATÉ FIG-CI-II-26**



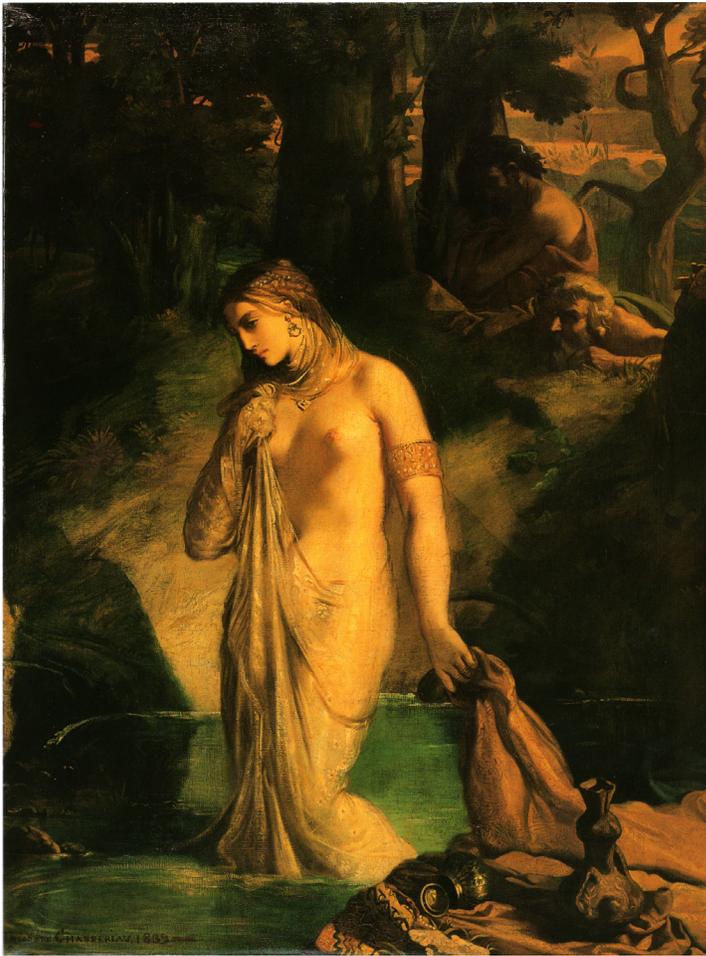
**Fig-ci-II-01** – Théodore Chassériau - *Par lui-même* – 1835. Musée du Louvre. 99 x 82 cm, óleo sobre tela.



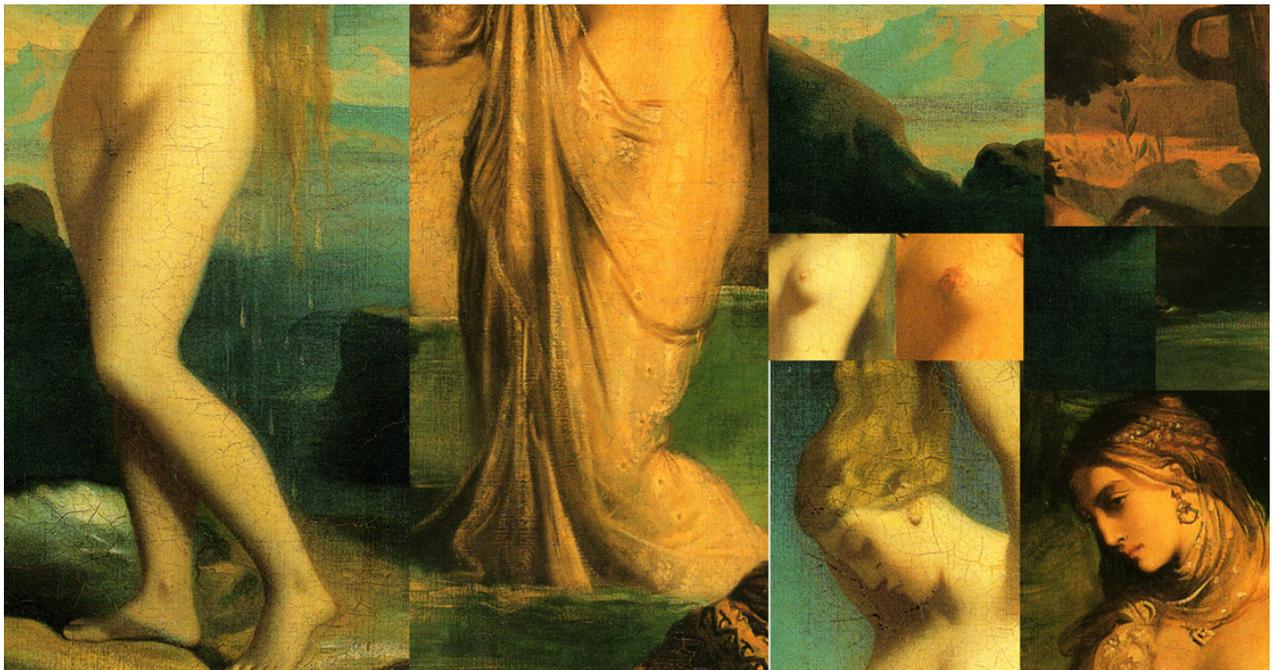
**Fig-ci-II-02** – Théodore Chassériau, *Vénus Marine* ou *Vénus anadyomène*. 1838 (detalhe).



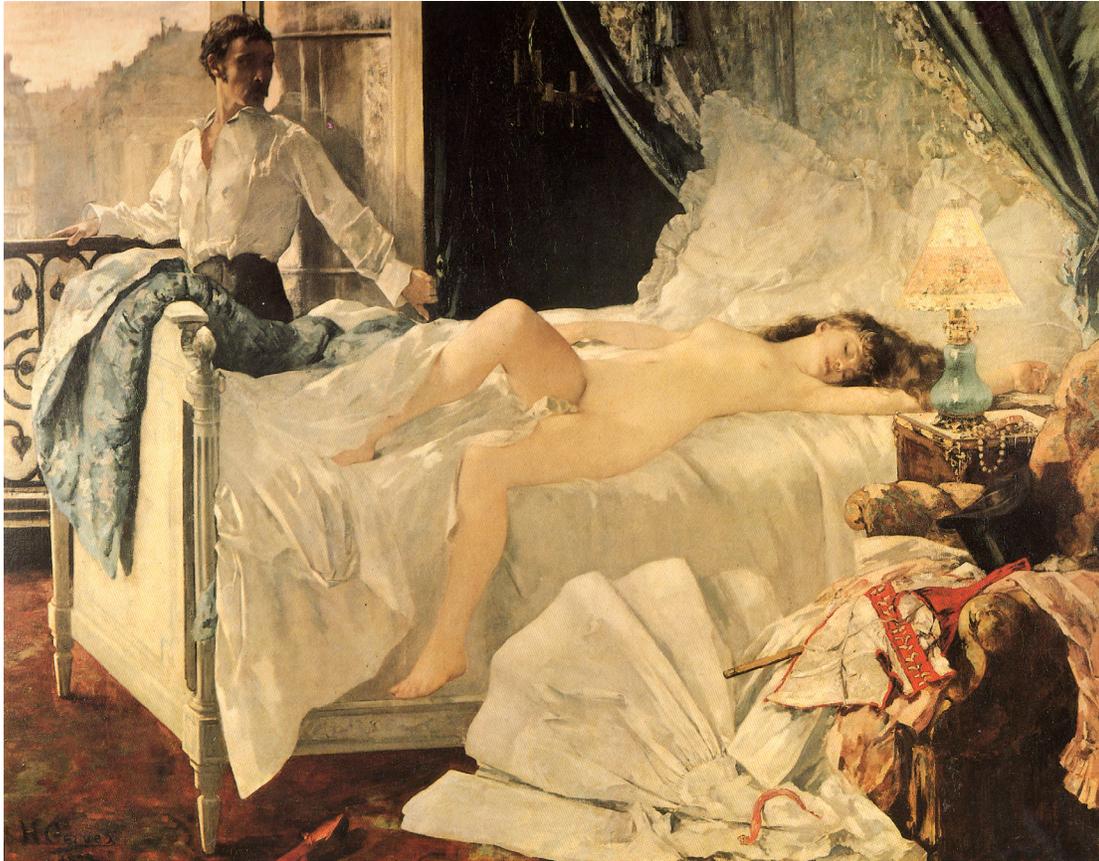
**Fig-ci-II-03** – Tiziano Vecellio - *Venus Anadyomene* – Por volta de 1520. Coleção particular. 75,8 x 57,6 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-II-04** – Théodore Chassériau - *Suzanne au bain* – 1839. Musée du Louvre. 255 x 196 cm, óleo sobre tela.



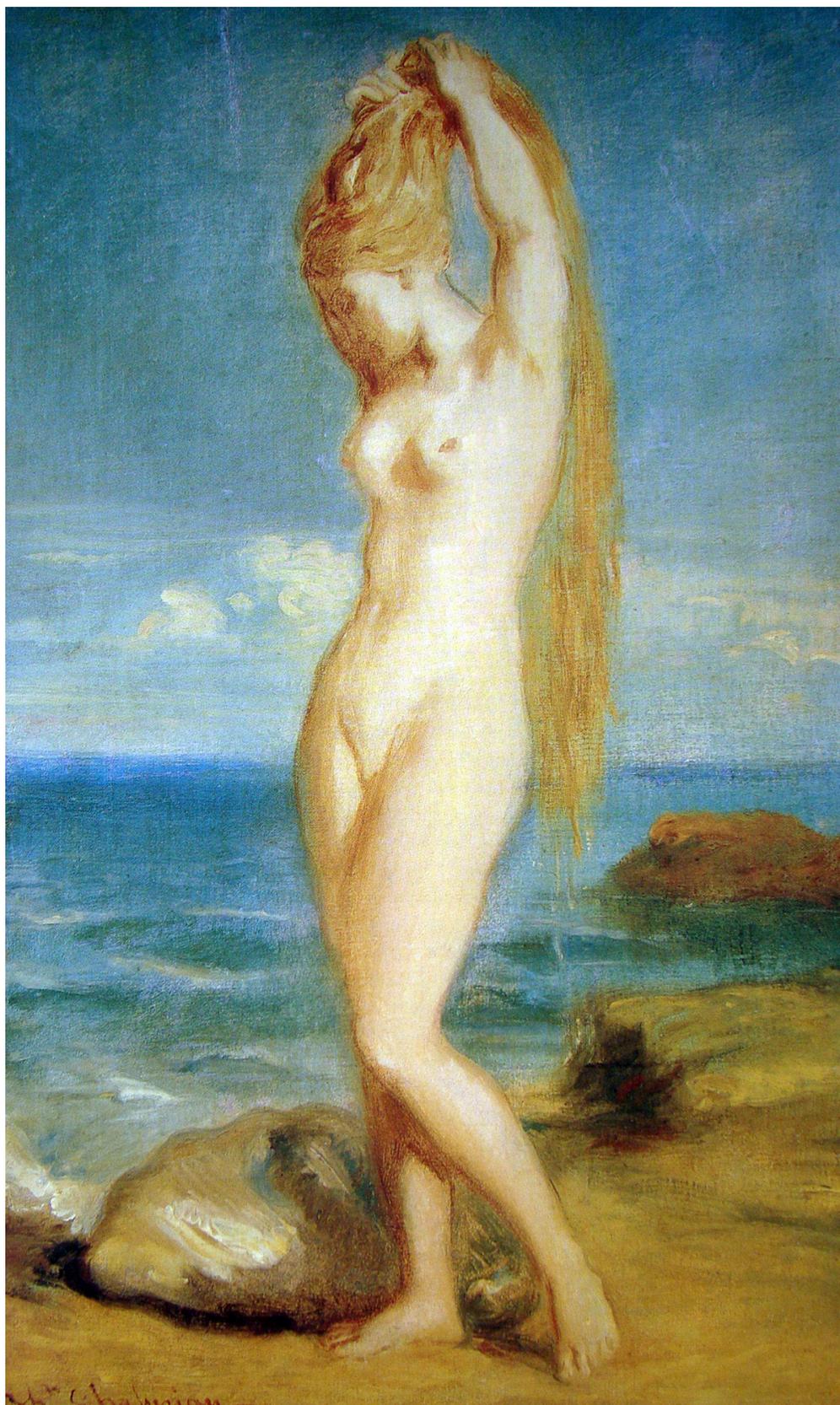
**Fig-ci-II-05** – Théodore Chassériau – Comparações entre *Vénus Marine* e *Suzanne au bain* – 1838 e 1839, respectivamente. Musée du Louvre.



**Fig-ci-II-06** – Henri Gervex – *Rolla*. 1878. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 175 x 220 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-II-07** – Jean-Auguste Dominique Ingres – *Jupiter et Thétis*. 1811. Musée Granet d'Aix-en-Provence. 327 x 260 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-II-08** – Théodore Chassériau – *Vénus marine*. 1837-1838 (esboço). Coleção particular. 56 x 33 cm, óleo sobre tela colocado sobre madeira.



**Fig-ci-II-09** – cópia romana de Praxíteles. *Vênus de Cnido*, do século II A.D. mármore.



**Fig-ci-II-10** – *Vênus Pudica* ou *Capitolina*. Musei capitolini. 193 cm, mármore.

**Fig-ci-II-11** – cópia romana de Praxíteles. *Vênus de Milo*, por volta de 130-100 A.C. Musée du Louvre. 202 cm, mármore.

**Fig-ci-II-12** – *Vênus de Esquilino*. Por volta de I A.C. Musei capitolini. mármore.

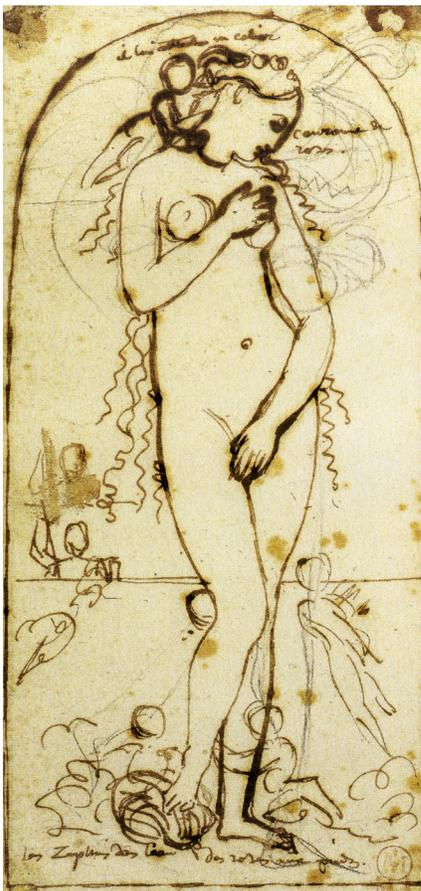




**Fig-ci-II-13** – Jean-Auguste Dominique Ingres. *Vénus anadyomène*. 1807-1848. Musée Condé, Chantilly. 163 x 92, óleo sobre tela.



**Fig-ci-II-14** – Jean-Auguste Dominique Ingres. *La source*. 1820-1856. Musée d'Orsay. 163 x 80 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-II-15** – Jean-Auguste Dominique Ingres. *Vénus Anadyomène*. 1808. Musée Ingres, Montauban. 18,8 x 9,9 cm, lápiz e grafite sobre papel.



**Fig-ci-II-16** – Jean-Auguste Dominique Ingres – *Vénus Anadyomène*. 1808. Théodore Chassériau, *Vénus Anadyomène*, 1838. Jean-Auguste Dominique Ingres, *Vénus Anadyomène*, 1807-1848.



**Fig-ci-II-17**– Amaury-Duval – *A banhista*. s./d. Coleção Particular. 30,2 x 52,1 cm, óleo sobre tela fixado em madeira.



**Fig-ci-II-18** – Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson – *Le Sommeil d'Endymion*. 1791. Musée du Louvre. 198 x 261 cm, óleo sobre tela.



Fig-ci-II-19 – Honoré Daumier, *Cette année encore des Vénus*, Le Charivari, 10/05/1865.

Empresa Cinematographica D'ERRICO BRUNO & COMP.

**ROYAL THEATRE**

FINALMENTE HOJE SEGUNDA-FEIRA 10 DE MARÇO HOJE FINALMENTE  
**CASTIDADE**  
 Pomposa soirée de luxo em 5 sessões

HORARIO DAS SESSOES 1ª sessão ás 7 e 45 2ª sessão ás 8 e 20 3ª sessão ás 9 e 30

**CASTIDADE**  
 Um tipo cada o seu, partilhado ao mesmo tempo, aparece a cada momento nas mais famosas criações de pintores e de escultores.

**CASTIDADE**  
 Um tipo de alta significação moral, de valores sobretudo educativos - neste fascículo, cartão de visitas, de grupo de postal.

Opinião dos grandes Organos Paulistas  
 Opinião dos grandes Organos Cariboucos

Preços para cada sessão

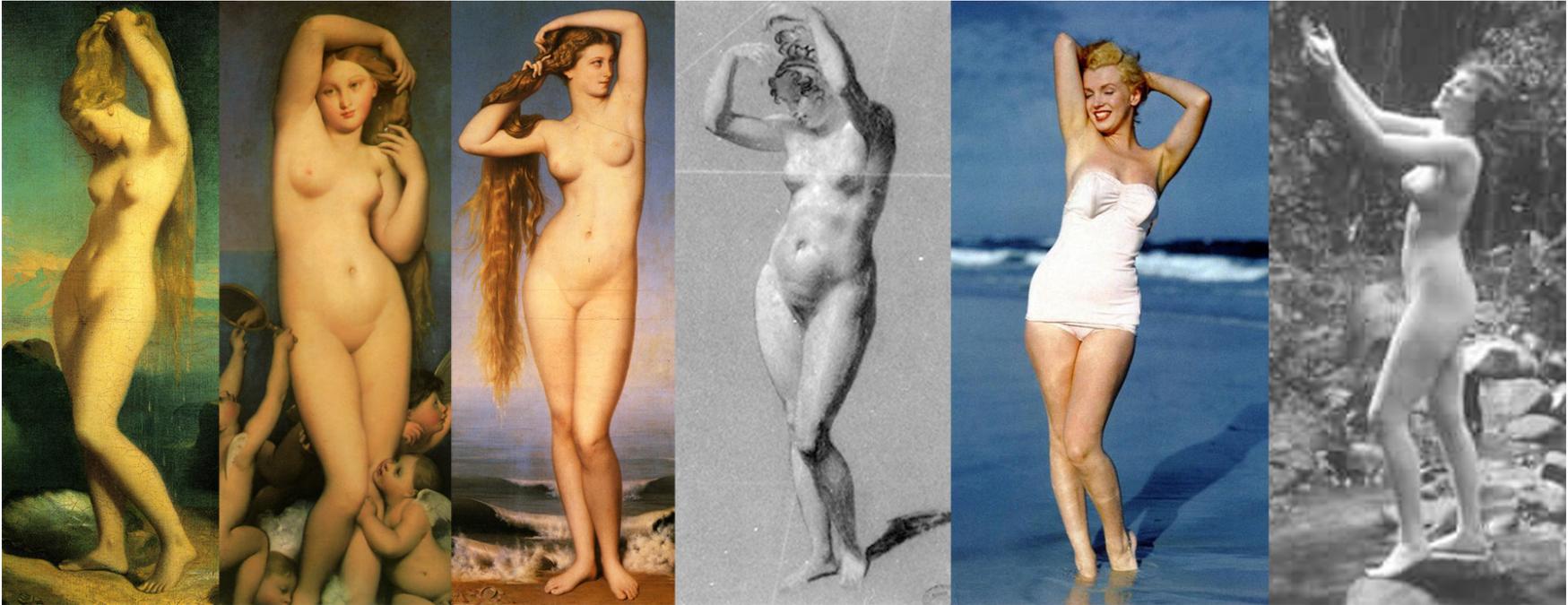
Fig-ci-II-20 – O estado de São Paulo. *Castidade*, 19/03/1917.



**Fig-ci-II-21** – André de Dienes – *Marilyn Monroe*. 1949.



**Fig-ci-II-22** – André de Dienes – *Marilyn Monroe*. 1949.



**Fig-ci-II-23** – Detalhes: *Vénus Marine*, Chassériau. *Vénus Anadyomène*, Ingres. *La naissance de Vénus*, Amaury-Duval. *Étude de femme nue*. Prud'hon. André de Dienes, *Marilyn Monroe* e *Audrey Munson* em *Purity*.



**Fig-ci-II-24** – Mel Ramos – *Transfiguration of Galatea #3*, 2000. 81,3 x 53,3 cm, óleo sobre linho.



**Fig-ci-II-26** – John William Waterhouse – *Undine*. 1872, coleção particular. óleo sobre tela.



**Fig-ci-II-25** – Neil Jordan – *Ondine*. 2009 (frames do filme).



### 2.4.3. IDEALIZADO E REAL

Seguindo os passos de um modelo essencialmente existente, diverso da concepção do ideal que permeia a figura de Chassériau, podemos visualizar imagens diversas e que, de certa forma, mantêm relações importantes com a *Vénus Marine*.

Bouguereau, em *La naissance de Vénus*, 1879 [Fig. 06], com a elegância das linhas bem delimitadas, exhibe Vênus no centro da composição, também ela em posição clássica, serpenteada: a pose parece inteiramente retirada do quadro de Ingres, embora o conjunto da composição se reporte fortemente a François Boucher [cf. Fig-ci-II-27, p. 180] a Noel-Nicolas Coypel [cf. Fig-ci-II-28, p. 180] e a Jean-Honoré Fragonard [cf. Fig-ci-II-29, p. 180], em um nascimento feito como uma apoteose, um grande acontecimento.



Fig. 06 – William-Adolphe Bouguereau, *La Naissance de Vénus*. 1879. Musée d'Orsay. 300 × 217 cm, óleo sobre tela.

A figura, extremamente polida como um mármore, ou melhor, moldada em cera ou resina está impregnada nessas modelos em que a fidedignidade no tratamento das figuras as coloca como uma personagem contemporânea ao pintor, que encontraríamos perfeitamente em seu ambiente.

No fundo da composição, equiparável com o que vemos em Coypel ou Boucher, uma linha curva de guirlanda de cupidos festeja juntamente com as figuras em primeiro plano. O rosto da figura feminina se mantém um pouco inclinado, tal qual a de Chassériau e inclusive com um leve sombreado.

Diverso do que ocorre em *Vénus Marine* onde esta característica é leve e chapada. Bouguereau, assim como Gérôme, são sinônimos da pintura acadêmica na França. Seus modelos são seguidos e reverberados mesmo contemporaneamente. Um *website* como o do *Art Renewal Center*<sup>[34]</sup> descortina muito desses artistas. A composição de Michael Satarov [cf. Fig-ci-II-30, p. 181], sem dúvidas se remete a este passado do qual Bouguereau é o grande farol: a linha curvada composta por cupidos torna-se em Satarov a própria guirlanda que é segurada por eles. A figura feminina, que se mantém de olhos fechados, tem o corpo de uma boneca, como uma Barbie. Uma fina fita pudica que envolve a deusa passa propositalmente por cima do sexo a livrando de qualquer indecência.

Diferente do que ocorre em Adolf Hiremy-Hirschl [cf. Fig-ci-II-31, p. 181], em seu *Nascimento de Vénus*, uma imbricada mistura se revela: entre o prazer da deusa (claramente com um corpo e, sobretudo um rosto com traços bem marcados de uma mulher reconhecível) que mira diretamente o observador, numa pose que se sustenta para não desabar pelas forças das águas. Seu entorno sofre como uma doença trazida às águas pela deusa-feiticeira. O panejamento que envolve a figura feminina é fugidio e mais, se assemelha a uma fumaça amaldiçoada, enquanto sua mão esquerda erguida sugere uma espécie de praga para todos aqueles seres que estão no mar. Seu rosto, todavia, diz outra coisa. Alegre e jovial vai de encontro com a cena apresentada na composição da tela.

Com um tratamento diverso de Satarov, as propagandas das marcas Hope e Grenedene, de 2011, remetem diretamente à atmosfera de Vênus. Mais uma vez, tais imagens de modelos reconhecíveis, como Marilyn Monroe, mantêm proximidades, ou sobrevida, com as obras tratadas aqui e que se evidenciam no século XIX.

No primeiro caso [cf. Fig-ci-II-32, p. 181] a ligação é direta. A pose da modelo Gi-

---

34 <http://www.artrenewal.org>. Tem como objetivo criar um vasto museu online, com diversas obras, sobretudo do período acadêmico francês. A rigor, tais imagens são exaltadas. O mais interessante é a disponibilidade de obras e informações de artistas que estão quase inteiramente renegados ao esquecimento. Evidentemente que eles promovem este tipo de pintura mesmo nos dias atuais. Existe inclusive um prêmio no qual um artista “acadêmico” anualmente é contemplado.

sele Bündchen está entre Bouguereau e as imagens que partilham da linhagem ingresca [cf. Fig-ci-II-13 e 14, p. 149]. Com os braços erguidos e segurando a cabeleira loira, a modelo exhibe para além da lingerie, o serpenteado de seu corpo.

No segundo caso [cf. Fig-ci-II-33, p. 181], trajada com um vestido feito apenas de água, a modelo comporta-se também como uma entidade marinha. A transparência do vestido não pelas vestes coladas, como em *Ondine* de Neil Jordan, mas pela própria matéria, caprichosamente se acentua no sexo e nos seios de modo a paradoxalmente esconderem-no. O rosto provocativo, com a boca semicerrada e o corpo de forte lisura, sugere apenas desejo. O consumo de água parece perder espaço na rivalidade com a sexualidade do corpo feminino.

Bem diverso da conotação espacial/erótica da imagem de Luis Ricardo Falero em seu *Planeta Vênus* [cf. Fig-ci-II-34, p. 182], cuja pose volta-se àquela de Bouguereau, Ingres e tantos outros. Com sua cabeleira loira, Vênus toca seu seio esquerdo. De rosto inclinado, sorri com o olhar longe, para fora do alcance do observador.

#### 2.4.4. A IMAGEM DE DRIVIER

No jardim do Trocadéro, em Paris, o escultor e ilustrador Léon-Ernest Drivier realiza, para a exposição universal de 1937, o conjunto escultórico intitulado *La joie de vivre* [Fig-ci-II-35, p. 182]. Neste grupo, figuras relaxadas, sentadas ou em pé gozam dos prazeres da música ou das frutas em um mundo idílico onde tudo é prazeroso, terno e leve.

Entretanto, o que nos interessa neste momento é a figura feminina localizada em uma das extremidades do conjunto de Drivier [Fig. 07]. A pose da figura, o rigor na linha e a calma calada lembram imediatamente a imagem de Chassériau. Nos detalhes [Fig-ci-II-36, p. 183 e Fig-ci-II-37, p. 183] podemos ver como a imagem de Drivier é próxima à deusa de Chassériau.

A postura da imagem de Drivier, de fato, é uma figura da *Joie de vivre*. De modo calmo, seu corpo, assim como outras figuras da composição, ajuda a sustentar uma espécie de muro do qual brotam diversas frutas, enquanto sua mão esquerda toca levemente a figura

ao seu lado. Neste aspecto, tanto a escultura de Drivier quanto a tela de Chassériau também são parelhas. Elas dividem um jeito introspectivo, calmo e, sobretudo calado.



Fig. 07 – Léon-Ernest Drivier, *La joie de vivre* (detalhe). 1937. Jardim do Trocadéro.

Quando os ventres são postos lado a lado [Fig-ci-II-37, p. 183] temos a impressão de que a escultura foi feita a partir do modelo da *Vénus Marine*, por tamanha proximidade das formas. A dobra no abdômen bem acima da linha do umbigo e o ventre saltado estão presente nas duas imagens. A obra de Drivier é quase a tridimensionalidade de *Vénus Marine*.

O detalhe das pernas e dos pés [Fig-ci-II-38, p. 184] nos permite contrastar ainda mais as duas imagens. Estamos diante da *Vénus* vista frontalmente. As pernas se ligam

ainda às imagens de Vênus, como as da figura de Ingres. Contudo, uma das pernas se prolonga mais do que a outra, como discutido na imagem de Chassériau [cf. pag. 126].

O torpor da imagem em *Joie de vivre*, de um tempo que parece quase suspenso, tal qual apontamos para *Vénus Marine* indica para outras vias que trataremos nas páginas a seguir.

## 2.5. OUTROS ASPECTOS DE *VÉNUS MARINE*

Como salientamos até aqui, a *Vénus* de Chassériau está permeada de aspectos dos quais o artista executa soluções originais: a torpeza da figura, seus pensamentos perdidos em um ambiente tenebroso e misterioso. Aproximou-se desta obra, outras imagens de Vênus, o que de fato mostrou-se muito plausível. Entretanto, a imagem ainda parece nos escapar.

### 2.5.1. *BELLE INERTIE*

Léon Rosenthal colabora e nos dá uma pista, descortinando um aspecto importante no complexo dessa Vênus.

Estes quadros não jogam nossos corações em uma agitação trágica; eles agem como um charme ou como um encantamento; segundo a palavra de Ary Renan, reina em tais quadros uma *belle inertie*; eles provocam o sonho que fascina e que entorpece<sup>[35]</sup>.

Este conceito, aparentemente usado para as imagens de Chassériau primeiramente por Ary Renan<sup>[36]</sup>, ilumina aspectos que merecem ser vistos. Renan percebe neste ponto preciso uma ligação entre estes aspectos da pintura em Gustave Moreau com a obra de

35 ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme: La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris: Macula, 1987, p.162.

36 RENAN, Ary. *Gustave Moreau (1826-1898)*. Paris : Gazette des Beaux-Arts, 1900. Para o autor, a obra de Moreau possui dois princípios norteadores: o princípio da *belle inertie* e o princípio da *riqueza necessária*. Neste último, a obra é pensada essencialmente sob os ornamentos e, sobretudo, se relaciona a um forte acento sensual.

Chassériau. A tal ponto que, mesmo quando fala exclusivamente de Moreau, muitas características parecem apropriadas para a pintura de Chassériau:

Eis aqui um pintor que rejeita não apenas a agitação, mas a ação, não apenas a mimica violenta, mas o gesto preciso. Ele tem medo dessas características como de uma trivialidade; a tradução dos sentimentos humanos por movimentos dos membros, por flexões do corpo, por expressões do rosto, parece a ele estudos inferiores. Ele não pinta atos, mas estados, não personagens em cena, mas figuras de Beleza. ‘O que fazem eles?’ pergunta o espectador; na verdade eles não fazem nada; estão desocupados, eles pensam<sup>[37]</sup>.

Tal ideia não corresponde a todas as imagens de Chassériau, mas mostra-se inatacavelmente em evidência em algumas obras – notadamente em suas figuras femininas – como *Esther*, *Paix Protectrice* ou, com maior clareza, *Suzanne au bain*.

A *Vênus marinha* está inserida neste conjunto de imagens, que “fascina e que entorpece” ao mesmo tempo. Para Henry Marcel, foi precisamente esta “lentidão harmoniosa do gesto, a doçura da carícia da luz, o ritmo e a simplificação da decoração” que fez com que a obra “abrisse a via [para] muitas pesquisas modernas”<sup>[38]</sup>.

Para tentarmos compreender de fato a *belle inertie* dois fatores são preponderantes: o primeiro é o quadro de Delacroix, *Femmes d’Alger* [cf. Fig-ci-II-39, p. 184]. A sensação de torpor dessas moças presente naquele ambiente, no momento no qual se entregam ao narguilé, faz o tempo parecer suspenso. Há uma beleza neste estado que contamina as mulheres, especialmente a do lado direito, com o rosto inclinado e de olhos quase fechados.

No detalhe, podemos por em fragmentos o rosto inclinado dessa moça do quadro de Delacroix com a figura que aparecerá quatro anos depois em Chassériau [cf. Fig-ci-II-40, p. 185]. Ambas compartilham uma sensação de fadiga prazerosa, mesmo possuindo origens diversas.

Outro fator importante e que esta obra parece fazer eco é o poema LIII das *Flores do Mal*, *O convite à Viagem*, de Baudelaire:

---

37 RENAN, Ary. *Op. Cit.* Pag. 40.

38 MARCEL, Henry. *Théodore Chassériau*. Paris : L’art de notre temps, 1911.

[...]Vê sobre os canais  
Dormir junto aos cais  
Barcos de humor vagabundo;  
É para atender  
Teu menor prazer  
Que eles vêm do fim do mundo.  
\_ Os sanguíneos poentes  
Banham as vertentes,  
Os canais, toda a cidade,  
E em seu ouro os tece;  
O mundo adormece  
Na tépida luz que o invade.  
Lá, tudo é paz e rigor  
Luxo, beleza e langor<sup>[39]</sup>.

---

39 BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa* : volume único. Trad. Port. Ivan Junqueira. 1ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. P. 145-146. Poema completo:

Minha doce irmã,  
Pensa na manhã  
Em que iremos, numa viagem,  
Amar e valer, Amar e morrer  
No país que é a tua imagem!  
Os sóis orvalhados  
Desses céus nublados  
Para mim guardam o encanto  
Misterioso e cruel  
Desse olhar infiel  
Brilhando através do pranto.

Lá, tudo é paz e rigor,  
Luxo, beleza e langor.

Os móveis polidos,  
Pelos tempos idos,  
Decorariam o ambiente;  
As mais raras flores  
Misturando odores  
A um âmbar fluido e envolvente,

Tetos inauditos  
Cristais infinitos,  
Toda uma pompa oriental,  
Tudo aí à alma  
Falaria em calma  
Seu doce idioma natal.

Lá tudo é paz e rigor,  
Luxo, beleza e langor.  
Vê sobre os canais  
Dormir junto aos cais  
Barcos de humor vagabundo;  
É para atender

A atmosfera baudelairiana está em consonância com esse tipo de representação. “Lá, tudo é paz e rigor; Luxo, beleza e langor”. Cansaço, fadiga e alhures ligam-se ao luxo e à beleza, tudo feito ao seu prazer.

Chassériau explorou com força esse modo, por assim dizer, de Delacroix e Baudelaire, em suas primeiras obras. O impacto criado com tais trabalhos teve, posteriormente uma força particular para artistas como Gustave Moreau e Pierre Puvis de Chavannes<sup>[40]</sup>.

Sentimento que nasce neste momento e toma outras proporções, chegando mesmo ao campo da psicanálise. Quando o termo entra em relação com a melancolia e depressão freudianas<sup>[41]</sup>.

O *Nascimento de Vênus* de Anthony Ackrill [cf. Fig-ci-II-41, p. 185], com intensidade muito menor em comparação com a obra de Delacroix ou Chassériau reflete também essa característica. A imagem, no entanto, funciona como uma junção entre a Vênus de Chassériau e aquela de Ticiano [cf. Fig-ci-II-03, p. 144]. A atenção vai, especialmente para o fundo da tela de Ackrill, que corresponde em boa parte com aquela descrita por Chassériau em sua tela.

---

Teu menor prazer  
Que eles vêm do fim do mundo.  
\_ Os sanguíneos poentes  
Banham as vertentes,  
Os canais, toda a cidade,  
E em seu ouro os tece;  
O mundo adormece  
Na tépida luz que o invade.

Lá, tudo é paz e rigor,  
Luxo, beleza e langor.

40 Para estas relações reportamos o leitor para o capítulo III e IV da presente tese.

41 “Serge Cottet diz que, para Freud, na melancolia trata-se da suspensão do interesse pelo mundo exterior (“mundo exterior”, nos termos lacanianos, é o “campo do Outro”). E, na depressão é “a dor psíquica que é a causa das inibições do eu e de seu retraimento até a morte voluntária, que lhe coloca fim.” SARTORI, Ana Paula Corrêa, *Erotomania: Amor e Sexuação*, Rio de Janeiro: IP-UFRJ, 2009 (Tese de doutorado) p.84.

### 2.5.1.1. MAETERLINCK E KHNOFF

Para além de tais obras, a *belle inertie* parece circundar a figura de outra obra: *Mé-  
lisande*, de 1895 de Fernand Khnopff [Fig. 08]. A obra faz referência à peça de Maurice Ma-  
eterlinck, *Péleas et Mélisande*, de 1892. Neste desenho vemos provavelmente, Mélisande  
que está perdida na floresta, momentos antes do encontro com Golaud. Khnopff traz uma  
atmosfera pertinente ao mundo de Maeterlinck, em que o mistério e a sugestão possuem pa-  
pel preponderante. A dama é misteriosa, não temos nenhuma informação senão que estava  
perdida às margens das águas. Quando Golaud se aproxima, logo sabemos que havia uma  
coroa no fundo das águas, uma coroa que, certamente é desdenhada por Mélisande e que  
permanecerá em segredo.



Fig. 08 – Fernand Khnopff, *Mé-  
lisande*. 1895. Musée National  
Gustave Moreau. 33 x 33 cm,  
pastel e lápis sobre papel.

*Golaud*: O que é que brilha tão forte no fundo da água?

*Mélisande*: Onde? Ah! É a coroa que me deram. Ela caiu  
enquanto eu chorava.

*Golaud*: Uma coroa? Quem lhe deu uma coroa? Tentarei pegá-la...

*Mélisande*: Não, não; eu não quero! Eu prefiro a morte...

*Golaud*: Poderia retirá-la facilmente. A água não é tão profunda.

*Mélisande*: Eu não a quero mais! Se você retirá-la me jogue no lugar dela!...<sup>[42]</sup>

A peça inteira é inserida neste ambiente misterioso. Os fatos e as ações desenrolam-se sem conhecermos muito bem esta figura feminina que acaba desencadeando a discórdia na família de Golaud.

Em Khnopff, Mélisande olha para baixo, onde imaginamos as águas, vemos seu gracioso perfil com os dedos delicados pousados sobre o queixo. Um pescoço bem alongado e o começo da cabeleira. Entretanto, essa Mélisande está olhando para além da coroa, seu olhar perdido no infinito, mira provavelmente o mistério que nunca saberemos resolver. O fascínio e atração se juntam ao estado praticamente paralisado de Mélisande, como que nos estados alterados da mente, proporcionado pelos prazeres em *Femmes d'Alger* de Delacroix.

A ópera<sup>[43]</sup> realizada por Claude Debussy – inclusive *Péleas et Mélisande* é a única ópera do compositor francês – sobre a mesma história, teve sua estreia em 1902. A música de Debussy evoca esta atmosfera misteriosa, peculiar ao teatro de Maeterlinck.

Pelos meios puramente musicais, pela desorientação tonal, *Péleas* elevava, sobretudo à verdadeira poesia o esteticismo lanoso de princesas distantes, de melancolias crepusculares, de virgens pré-rafaelitas líricas e langorosas<sup>[44]</sup>.

Em uma fotografia de 1908 [Fig. 09, p. 167], Mary Garden, que interpretou o papel de Mélisande pela primeira vez sob os pedidos do próprio Debussy, aparece em outro momento de beleza, fascínio e cansaço, torpor e mistério.

---

42 MAETERLINCK, Maurice. *Péleas et Mélisande*. Bruxelles: Paul Lacomblez Éditeur, 1912, p. 10-11.

43 Na ópera conduzida por Pierre Boulez e dirigida por Peter Stein em 1992, também podemos perceber esses elementos. Cf. DVD-II-02.

44 REBATET, Lucien. *Une histoire de la Musique: des origines à nos jours*. Paris: Robert Laffont, 2007, p. 642.



Fig. 09 – Davis & Eickmeyer, *Mary Garden como Mélisande*. 1908. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.

#### 2.5.1.2. BELLE INERTIE E A IMAGEM FATAL

De modo diverso, esses elementos se repetem com outra roupagem em Gustave Moreau. Para além da *belle intertie*, ele realiza em seu *Nascimento de Vênus* [cf. Fig. 10] elementos que podem nos servir. Trata-se de uma imagem também muito particular, mas que mantém relações possíveis com a *Vênus marine*.

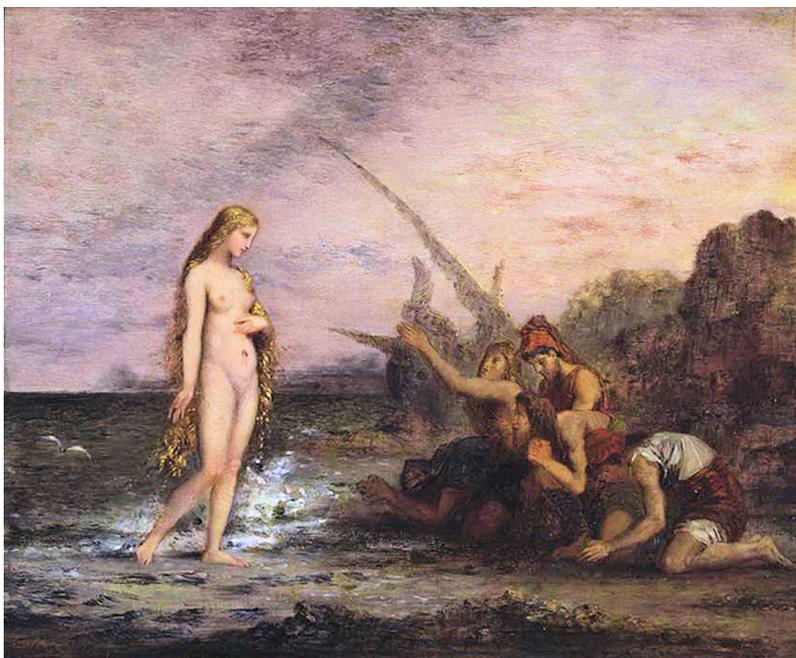


Fig. 10 – Gustave Moreau, *La Naissance de Vénus*. 1870. Musée National Gustave Moreau.

Não apenas a deusa, como também os outros integrantes da obra, estão em um estado de torpor e melancolia. Vênus, claramente acaba de chegar às margens da praia e sua posição, a torção na perna, como em diversas outras Vênus, faz-se presente. O ambiente languido e rochoso deixa entrever aos pés da deusa um grupo de cinco homens, como que pescadores, rogando clemência à figura.

Seus cabelos não são apenas loiros, mas objetos preciosos, ouro derramando pérolas. Os tons raros continuam na aurora do céu, no sol nascendo, em consonância com as cores lilás e azuis que lá residiam antes de sua aparição. Uma onda que se quebra aos pés da deusa anuncia sua chegada. A Vênus de Moreau prontifica-se como uma *femme fatale*, e a sua frente, ao menor deslize os homens podem ser destruídos por sua beleza ou falta de compaixão.

Ela própria pede reverência aos súditos com os sinais das mãos. Em seu rosto, inclinado como as imagens discutidas acima, há certamente algo da *belle inertie*, uma beleza que nasce ao meio de um estado de torpor e tristeza, e que ao mesmo tempo fascina: como os cinco homens a sua frente que não nos contrariam. Tudo o que eles querem é que ela, no estado de *belle inertie* que se encontra, não os destrua. Rogam, portanto, por suas vidas.

Ao colocarmos as duas imagens juntas, a de Moreau e a de Chassériau, percebemos algumas semelhanças e diferenças [cf. Fig-ci-II-42, p. 186]. O ventre mais saliente da imagem de Moreau, com o umbigo que se projeta, lembra talvez, o cordão umbilical, recém-cortado. A pose é mais ereta e menos contorcida; os cabelos como serragem de ouro, de fato lembram, mesmo distantemente a concepção de Chassériau. Contudo, o rosto pouco inclinado, o sombreamento no pescoço e, sobretudo o bico do seio que aponta para o observador são análogos a Chassériau. Embora mantenham uma coloração muito diversa, em ambos, os fundos da paisagem são sombrios e inóspitos.

Em *Vênus de Ille*, de 1837, Prosper Mérimée, relata a história de uma estátua de bronze que tinha sido há pouco tempo desenterrada. Julgava-se provavelmente como uma escultura romana, uma vez que seus grandes olhos brancos, preciosos, pareciam incrustados no bronze. Uma deusa pagã, que o próprio dono a chamava de “meu *Ídolo*”.

Seja como for, é impossível ver alguma coisa mais perfeita do que o corpo dessa Vênus, algo mais suave, mais voluptuoso do que seus contornos, algo mais elegante e mais nobre do que o seu drapeado [...]. Quanto ao rosto, jamais conseguirei expressar sua estranha aparência, e cujo tipo não se aproximava de nenhuma estátua antiga de que me lembrasse. Não era essa beleza calma e austera dos escultores gregos, cuja regra era dar a todas as feições uma imobilidade majestosa. Aqui, ao contrário, eu observava surpreso a intenção manifesta do artista de reproduzir a malícia chegando às raiais da maldade. Todas as feições estava, levemente contraídas: os olhos meio oblíquos, a boca alteada nos cantos, nas narinas um pouquinho inchadas. Porém, nesse rosto de inacreditável beleza liam-se desdém, ironia, crueldade<sup>[45]</sup>.

A descrição de Mérimée coloca o Ídolo como merecedor de todas as reverências e sacrifícios (como irá acontecer no desenvolvimento do conto com o anel precioso de antigas gerações, elemento de fetiche, pela qual a escultura irá se desvelar). Sua Vênus, maléfica e encantadora ao mesmo tempo, certamente, encontra-se perto da descrição de Moreau e do *Nascimento de Vênus*, atribuída ao Böcklin ou Kreis [cf. Fig-ci-II-43, p. 186]. E certamente, da poderosa imagem de Jean Delville, *L'idole de la perversité*, de 1891 [cf. Fig-ci-II-44, p. 187]. Figura de olhos entreabertos com forte luminosidade, hipnóticos. Bram Dijkstra assinala:

[...] o olho vivo, cercada por cobras, cabeça de medusa, flor do mal, cujos seios agressivamente apontados como uma ameaça como as presas de um animal devorador. Esta mulher, se ela fosse a raça de todos, poderia apenas ser esperada para as hordas das mãos sedutoras degenerativas, traiçoeiras, criaturas do mar, gatos predadores, forma de serpentes lâmias, harpias, vampiras, esfinges e incontáveis outras terríveis criaturas comedoras de homens<sup>[46]</sup>.

---

45 MÉRIMÉE, Prosper. "A Vênus de Ille". Trad. Port. Rosa Freire D'Aguiar. In CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004, pp. 241-266.

46 DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press, 1986, p. 325. Claramente, Bram Dijkstra procura relacionar estas representações com a ideia sobretudo da mulher fatal. Tema abundante na cultura do fim do século XIX e que são elementos inatacáveis da cultura, como posto na presente tese no capítulo IV.

A Vênus de Böcklin ou Kreis, tal qual em Mérimée, se comporta como um ídolo, tão perversa quanto. Um homem a sustenta com muito esforço no meio das águas agitadas, enquanto outros sucumbem ao seu poder. Seu rosto, contemplando o mundo é o misto entre a beleza, fascinação e a “malícia chegando às raias da maldade”, conforme a descrição da Vênus do escritor.

De forma muito tênue, esse tipo de representação de Vênus se liga com aquela de Chassériau, posta misteriosa e sombria, fascina sem notarmos os elementos fortes na composição (o intenso verde-musgo, a palidez da figura e seu desdém com o entorno) que também podem ser lidos como sinais análogos ao conto de Mérimée.

Neste aspecto, a imagem de Paul Outerbridge [cf. Fig-ci-II-45, p. 187] se enquadra em nossa análise. Um nu com os braços erguidos levanta um panejamento fino e transparente, todo rendilhado. Sob o nome de *Descending Night*, o artista compõe uma alegoria cujo erotismo e sexualidade estão atrelados à figura feminina da noite. Caprichosamente, os detalhes do fino pano levantado pela Noite formam estrelas que serão postas no céu. A imagem é muito semelhante à Vênus de Chassériau e mais uma vez podemos colocá-las lado a lado. Os elementos descritos até aqui, acentuados em *Mélisande*, fazem eco à figura de Outerbridge.

### 2.5.2. IMPULSOS FEBRIS

Nas análises que seguiram até este ponto, salientamos diversos elementos da *Vénus Marine* de Chassériau, tais quais: a *belle inertie*; o sombrio; e algo da ordem da sugestão, do não dito.

Entretanto, potencializando algumas dessas questões presentes na obra de Chassériau, podemos inferir em outras conclusões. O poema de 1870, *Vénus Anadyomène*, de Arthur Rimabud, por exemplo, com a mesma temática, extrapola a imagem glorificante da deusa.

Qual de um verde caixão de zinco, uma cabeça  
Morena de mulher, cabelos emplastados,  
Surge de uma banheira antiga, vaga e avessa,  
Com déficits que estão a custo retocados.

Brota após grossa e gorda a nuca, as omoplatas  
Anchas; o dorso curto ora sobe ora desce;  
Depois a redondeza do lombo é que aparece;  
A banha sob a carne espraia em placas chatas;

A espinha é um tanto rósea, e o todo tem um ar  
Horrendo estranhamente; há, no mais, que notar  
Pormenores que são de examinar-se à lupa...

Nas nádegas gravou dois nomes: *Clara Vênus*;  
- E o corpo inteiro agita e estende a ampla garupa  
Com a bela hediondez de uma úlcera no ânus<sup>[47]</sup>.

Podemos inferir que é a figura de Vênus levada ao extremo. Uma imagem decadente, poderosa e sombria. A deusa que desta vez nasce em uma banheira e mostra uma tatuagem, termina por exhibir uma úlcera, que no caso específico do poema é bela. Escatológico, a deusa assemelha-se mais a uma prostituta do que aquela que sai das águas. Nisso a imagem de Claude Buck, parece elucidar: um renascimento, sem a glória ou os cantos apologéticos [cf. Fig-ci-II-46, p. 188].

### 2.5.2.1. DO MISTÉRIO REVELADO

A Vênus reduzida à pura sexualidade, um ser que não possui apenas um sexo, mas todos, e exala por todos os poros o cheiro de órgãos sexuais é apresentada na imagem alegórica da Luxúria, de Paul Cadmus [cf. Fig. 11]. Bram Dijkstra, em sua análise das imagens do nu na arte americana, não se furta ao falar da sexualidade e erotismo desta imagem de Cadmus, para ele:

---

47 RIMBAUD, Arthur. *Arthur Rimbaud Poesia completa*. Trad, port. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks. 1995, pp. 80-81.

Paul Cadmus, entretanto, solta seu veneno contra as mulheres em sua imagem de 1945, *Luxúria*, mostrando *ela* como determinada para afirmar a si mesmo como uma Vênus Genetrix, a (mulher-dominatrix) origem do mundo personificada. Ele também a mostrou como sendo trapaceira da sexualidade reprodutiva, pois o fato que a capa para a sua lascívia era nada menos que uma camisinha com um buraco<sup>[48]</sup>.

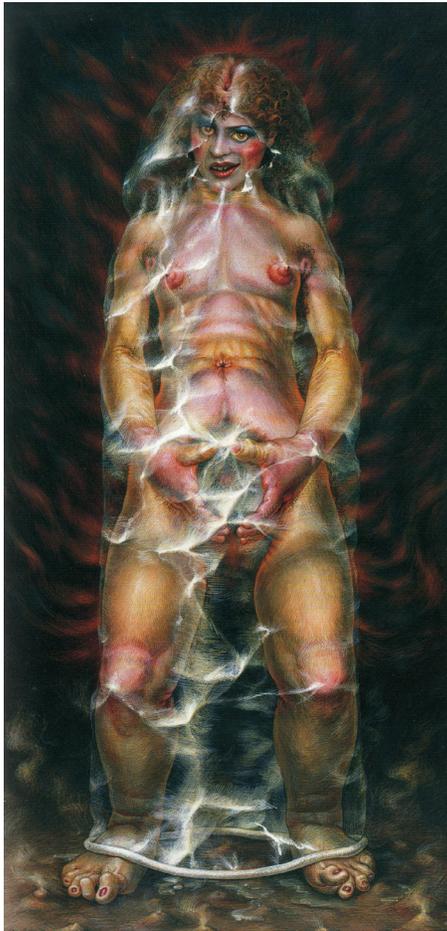


Fig. 11 – Paul Cadmus, *The Seven Deadly Sins: Lust*. 1945. The Metropolitan Museum of Art. Nova York. 61,6 x 29,8 cm, têmpera de ovo sobre compensado.

A Vênus/Luxúria de Cadmus é hermafrodita, não necessariamente tem os dois sexos do modo conhecido, mas seu corpo é por si só ambos os sexos: seus dedos-pênis, o umbigo-ânus, as axilas-vulva ou mesmo a divisão dos cabelos também vulva. Todo o erotismo e imagem de beleza e de amor são postos em estado arcaico ou em estado primário da sexualidade. O buraco na camisinha, que a cobre como um véu está situado bem no rosto da

48 DIJKSTRA, Bram. *Naked: The nude in America*. New York: Rizzoli, 2010, p. 410.

Luxúria, andrógena e extremamente maquiada. Seu olhar é de desafio e malícia, maléfico e pronto para o próximo feitiço. O fundo vermelho e negro terrificante e o chão em pequenas erupções, de fato apontam para algo profundo e desconhecido, e remete aos delírios desejosos do inconsciente.

A imagem impregnante de Vênus aparece também esfolada, de entranhas à mostra, mais uma vez como objeto de desejo e cobiça, de maneira estritamente perversa e bela ao mesmo tempo. Trata-se de um episódio de *Tales from The Crypt*<sup>[49]</sup>, de 1992, intitulado *Beauty Rest* e dirigido por Stephen Hopkins. Neste episódio, uma moça levada à tentação de ganhar o papel para uma propaganda e, sobretudo sair vitoriosa em um misterioso concurso, é capaz de tudo. Logo, sem saída e transloucada mata sua *roommate*, concorrente direta ao papel e ao concurso. Uma vez lá, é preciso eliminar ainda outra, que insiste ficar em seu caminho. No fim, ela consegue o que tanto perseguia e ganha o concurso, cuja finalidade permanece até a cena final como mistério. Ela entra na sala de maquiagem para a apresentação e nós, espectadores, só a veremos juntamente com o público que a espera.



Fig. 12 – Stephen Hopkins, *Tales from the Crypt: Beauty Rest*. 1992.

49 Famosa série de TV do final dos anos 80 até meados da década de 90. Histórias curtas, com teor de suspense e horror. Sempre uma atmosfera que lembra algo dos contos de Edgar Allan Poe, a cada episódio um conto filmado pelos mais diversos diretores, entre quais: Arnold Schwarzenegger, Tom Holland, Tobe Hooper, William Friedkin, entre muitos outros.

Eis que surge, aos poucos, com o panejamento sendo retirado de seu corpo quase todo coberto, a vencedora do concurso *Miss autópsia 1992* [Fig. 12].

Enquanto era exibida, o público satisfeito batia palmas e o apresentador a mostrava cantando, bem ao estilo de Frank Sinatra, a seguinte letra: “Ela é encantadora, mesmo de frente ou de costas / Que prazer que foi poder cortá-la às postas / Ela é magnífica mesmo depois de morta / Porque é o interior que importa!”.

Na Fig. 12, vemos como a exibição da Miss Autópsia se deu, em suas formas de Vênus, nem mesmo a concha do mar escapou, figurando acima da *modelo* no misto de objeto marinho e coroa. Em detalhe [cf. Fig-ci-II-47, p. 188], vemos a abertura na caixa torácica da vencedora. Vênus posta à mostra naquilo exatamente que sempre fica escondido: seu interior. Se o mistério e o inquietante eram o que a deusa guardava dentro de si, em seus devaneios, Stephen Hopkins explora esses meios, liberando tais elementos à visualidade do observador [DVD-II-03].

Imediatamente somos levados a pensar, sugeridos pela imagem de Stephen Hopkins, na Vênus dos médicos de Clemente Susini [Cf. Fig. 13 e 14], na qual, a partir de uma escultura em cera, o aluno ou professor poderia desmontá-la até as últimas entranhas para estudá-la. Um artefato científico certamente, mas com um grau de apresentação extraordi-



Fig. 13 e 14 – Clemente Susini, *Vénus des médecins*. 1781-1782. La Specola, Museo di Storia Naturale. Cera, cabelos humano, pau-rosa e vidro veneziano.

nário: pelos pubianos, colar, cabelos e uma pose graciosa. O rosto, inclusive faz alusão à grande Vênus de Botticelli [cf. Fig-ci-II-48, p. 189].

Com esta figura desmontável, existente para se estudar ou para o “médico metodicamente, tranquilamente, ultrapassar os limites de sua carne”<sup>[50]</sup>, podia chegar facilmente até as vísceras da figura feminina.

Em sua aguda análise, sobretudo da Vênus de Botticelli, Didi-Huberman pontua que Clemente Susini

Fez de seu modelo anatômico uma obra-prima da escultura – ousou dizer da estatuária – em geral. Ele perpetua, ainda que de uma maneira extremamente desajeitada, uma tradição do nu feminino que ele insere para além dos limites até então imaginados: a escala natural, a pose genérica, o ‘calor’ intrínseco da cera, seu admirável modelado, a textura da pele, o colorido ‘vivo’ (que vem do ‘dentro’, a cera sendo colorida na massa, e portanto apela a um fantasma da animação), a estranha familiaridade da seda, das pérolas, do sofá de veludo, dos cabelos, dos pelos... Tudo isso, incontestemente, faz da *Vénus des médecins* uma efigie que faz *desejar tocar*. O que pedir a mais, para a ocasião, a uma imagem de Vênus?<sup>[51]</sup>

Provavelmente cabe à Vênus nada, senão uma fuga, como no poema de Rilke, que corre depois de vermo-la crescida<sup>[52]</sup>.

50 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard. 1999. p. 106.

51 DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

52 Poema de 1907, na tradução de Augusto de Campos:

Esta manhã, depois que a noite inquieta  
esmoreceu entre urros, sustos, surtos –  
o mar ainda uma vez se abriu e uivou.  
E quando o grito aos poucos foi cessando  
e do alto o dia pálido emergente  
caiu no vórtice dos peixes mudos –  
o mar pariu.

Ao sol reluzem os pelos de espuma  
do amplo ventre da onda, em cuja borda  
surge a mulher, alva, trêmula e úmida.  
E como a folha nova que estremece,  
se estira e rompe aos poucos a clausura,  
ela vai desvelando o corpo à brisa  
e ao vento intacto da manhã.

---

Como luas erguem-se os joelhos claros,  
résteas de nuvem soltam-se das coxas,  
das pernas caem pequeninas sombras,  
os pés se movem bêbados de luz,  
vibram as juntas como gorgolhantes  
gargantas.

Na taça da bacia jaz o corpo,  
como um fruto na mão de uma criança,  
o estreito cálice do umbigo encerra  
tudo o que é escuro nessa clara vida.  
Em baixo alteiam-se as pequenas ondas  
que escorrem, incessantes, pelas ancas,  
onde, de quando em quando, a espuma chove.  
Porém, exposto, sem sombras, emerge,  
como um maço de bétulas de abril,  
quente, vazio e descoberto, o sexo.

A balança dos ombros paira, ágil,  
em equilíbrio sobre o corpo ereto  
que irrompe da bacia como fonte  
vacilante entre os longos braços fluindo  
veloz pela cascata dos cabelos.

Então bem lentamente vem o rosto:  
da sombra estreita da reclinção  
para a clara altitude horizontal.  
Após o qual fecha-se, abrupto, o queixo.

Eis que o pescoço surge como um fluxo  
de luz, ou talo, de onde a seiva sobe,  
e se estiram os braços como o colo  
de um cisne quando busca a ribanceira.

Então, da obscura aurora desse corpo,  
ar da manhã, vem o primeiro alento.  
No fio mais tênue da árvore das veias  
há como que um bulício e o sangue flui  
a sussurrar nas fundas galerias,  
e essa brisa se expande: agora cresce  
como todo o hausto sobre os peitos novos  
que se intumescem de ar e a impulsionam, –  
e como velas côncavas de vento  
levam a jovem para a praia.

Assim aportou a deusa.

Atrás dela, pisando a terra nova,  
lépida, ergueram-se toda a manhã  
flores e caules, quentes, perturbados,  
como num beijo. E ela foi e correu.

Porém, ao meio dia, na hora mais intensa,  
o mar se abriu de novo e arremeçou  
no mesmo ponto o corpo de um delfim.  
Morto, roxo e oco.

Cf. RILKE, Rainer Maria; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Pp 97-101.

Ou sozinha, melancólica e escondida, na imagem de Papperitz Fritz Georg [cf. Fig-ci-II-49, p. 189].

As potencialidades discutidas sobre as imagens propostas partiram de elementos dados pela *Vénus Marine*. A obra de Chassériau, poderosa e fascinante sugere e permite que a leitura se dê também pelos caminhos traçados. Evidente que outras leituras por caminhos diversos podem ser atreladas a estas. Percebemos, portanto, como esta imagem de Chassériau está permeada por elementos melancólicos, por certa inocência evidente, e como tais fatores estão intimamente ligados a certa ideia de mistério em um ambiente antes de tudo instável, tempestuoso. Tal imagem da deusa, bela e calada, pode em última instância aproximar-se da ideia de uma criatura fatal.



# CADERNO DE IMAGENS

## *PARTE I*

*A FIGURA FEMININA: ALONGADAS E FRONTAIS*

## *CAPÍTULO II*

*A VÉNUS MARINE DE CHASSÉRIAU*

PARTE DOIS: PRANCHAS **FIG-CI-II-27** ATÉ **FIG-CI-II-49**



**Fig-ci-II-27** – François Boucher – *Le triomphe de Vénus*. 1740. Nationalmuseum, Stockholm. 130 × 162 cm, óleo sobre tela.



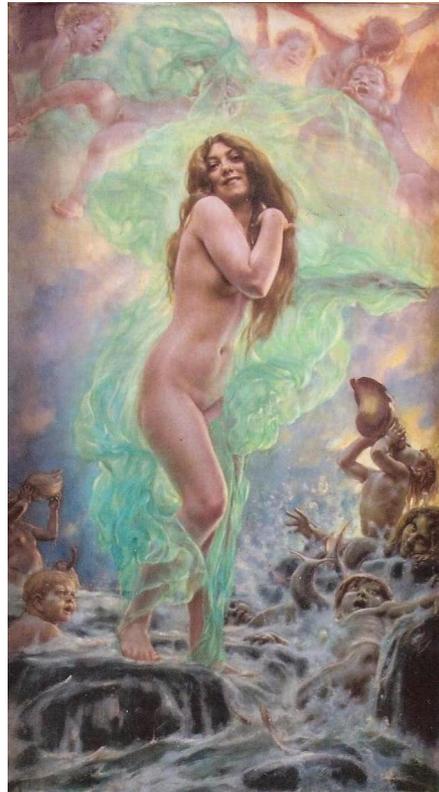
**Fig-ci-II-28** – Noël-Nicolas Coppel – *La naissance de Vénus*. 1732. Hermitage museum. 81 x 65 cm, óleo sobre tela.

**Fig-ci-II-29** – Jean-Honoré Fragonard – *La naissance de Vénus*. 1753-1755. Musée Grobet-Labadié. Óleo sobre tela.





**Fig-ci-II-30** – Michael Satarov. *O Nascimento de Vênus*. s/d. Localização desconhecida.



**Fig-ci-II-31** – Adolf Hirsch. *O Nascimento de Vênus*. s/d. Coleção privada.



**Fig-ci-II-32** – Campanha HOPE 2011.



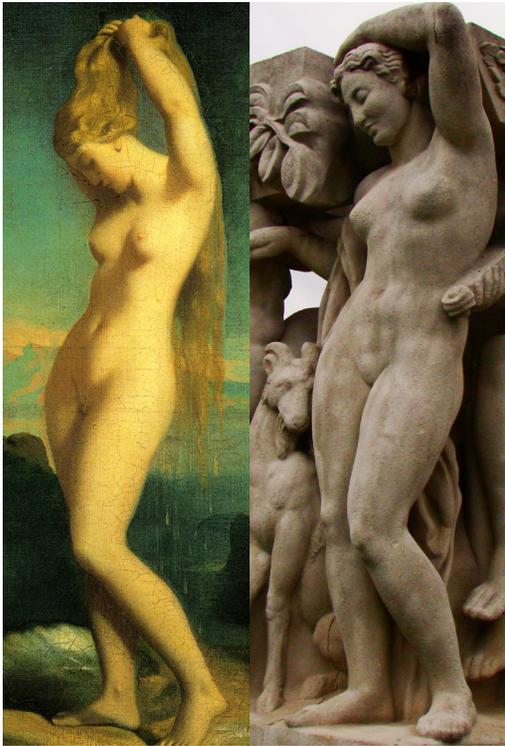
**Fig-ci-II-33** – Campanha Grendene 2011.



**Fig-ci-II-34** – Luis Ricardo Falero. *Planeta Vênus*. 1882. Localização desconhecida.

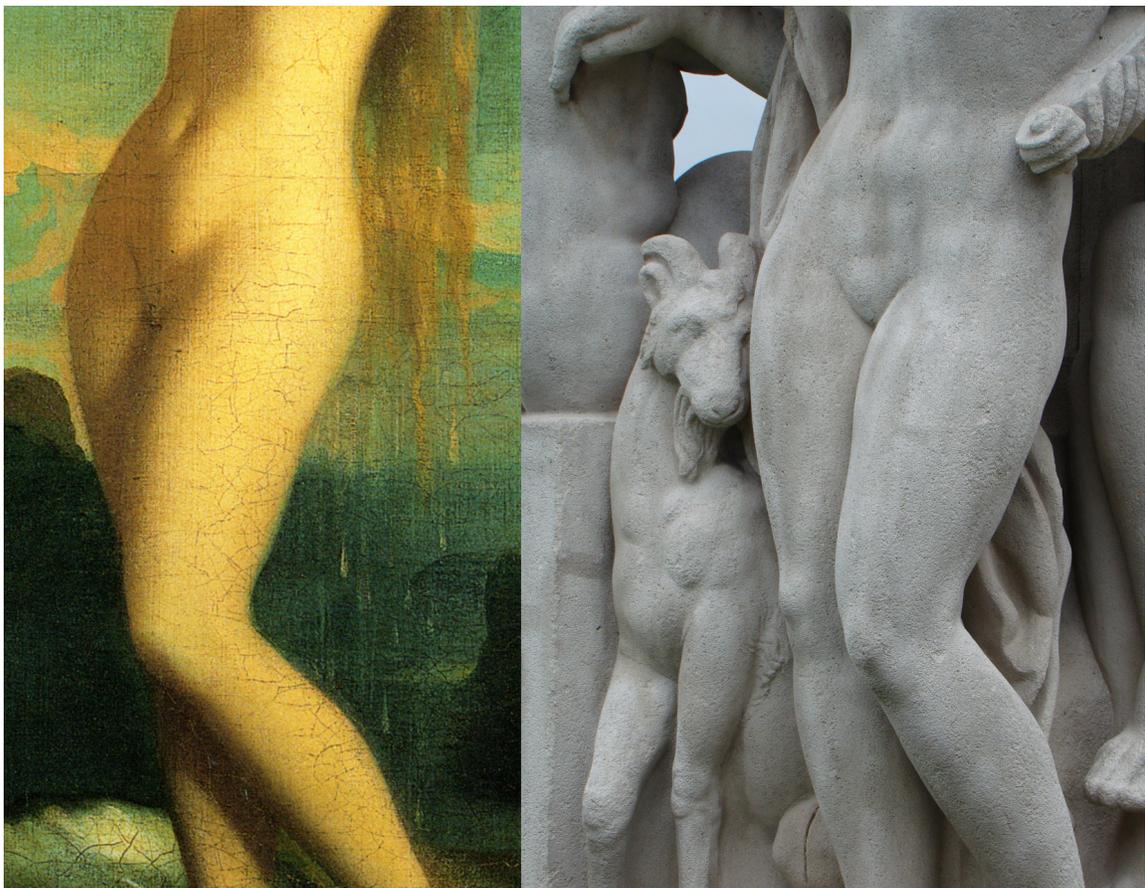


**Fig-ci-II-35** – Léon-Ernest Drivier. *La Joie de vivre*. 1937. Jardim do Trocadéro.

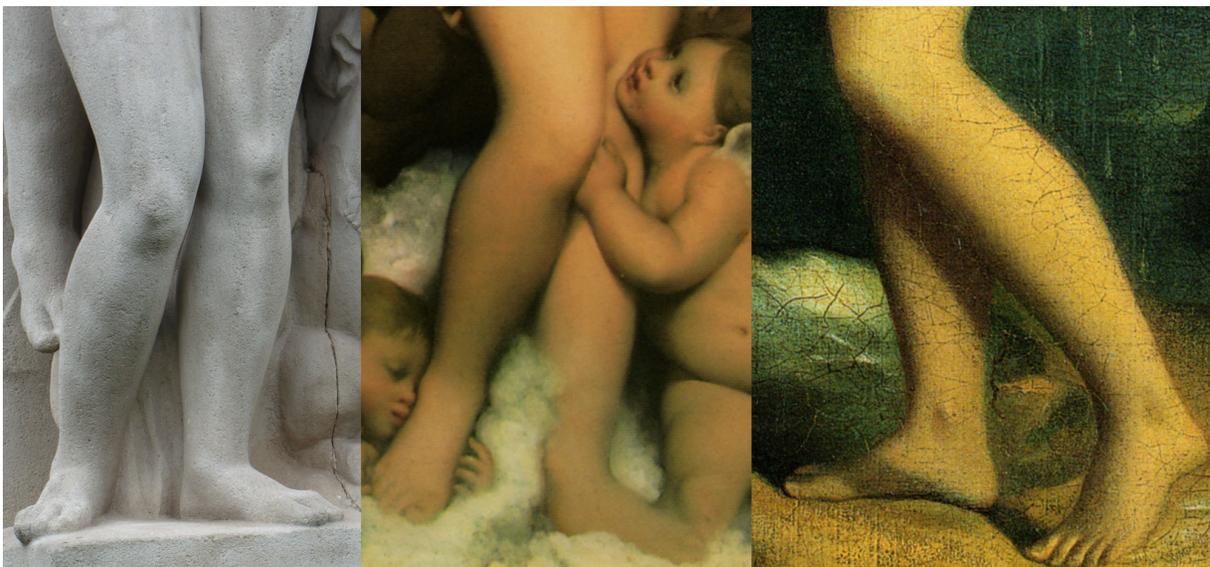


**Fig-ci-II-36** – Théodore Chassériau. *Vénus Marine*. 1838. Musée du Louvre (detalhe).

Léon-Ernest Drivier. *La Joie de vivre*. 1937. Jardim do Trocadéro (detalhe).



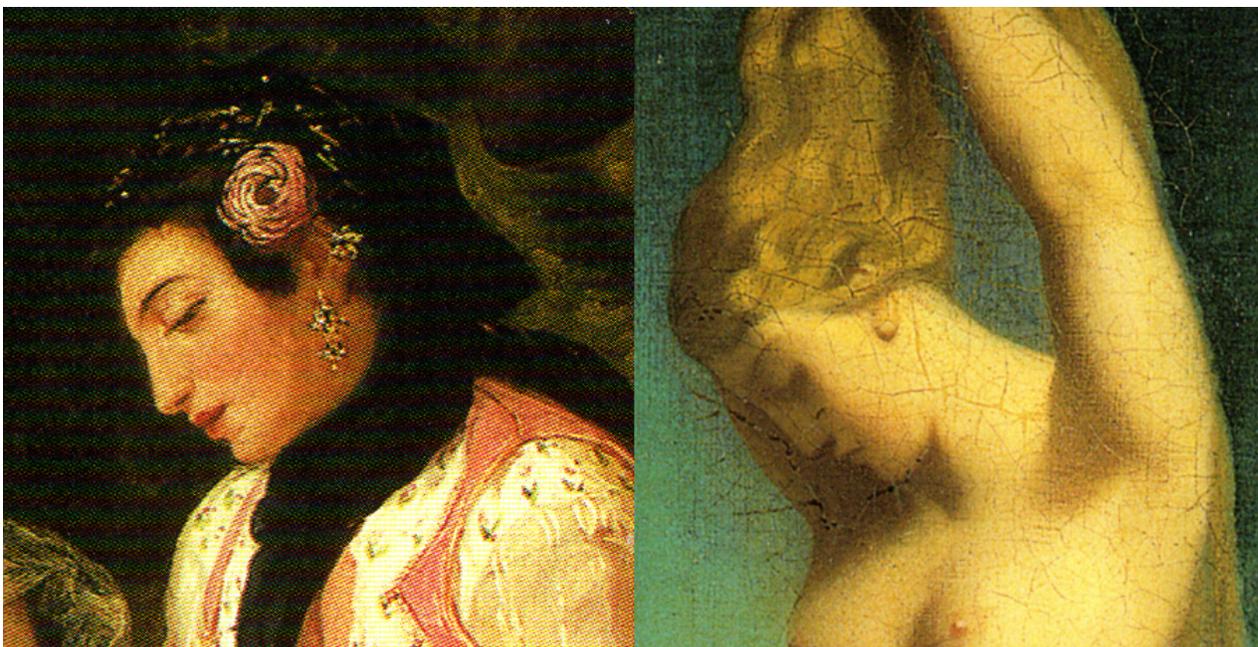
**Fig-ci-II-37** – Théodore Chassériau. *Vénus Marine*. 1838. Musée du Louvre (detalhe); Léon-Ernest Drivier. *La Joie de vivre*. 1937. Jardim do Trocadéro (detalhe).



**Fig-ci-II-38** – Léon-Ernest Drivier. *La Joie de vivre*. 1937. Jardim do Trocadéro (detalhe). Jean-Auguste Dominique Ingres *Vénus anadyomène*. 1807-1848. Musée Condé, Chantilly (detalhe). Théodore Chassériau. *Vénus Marine*. 1838. Musée du Louvre (detalhe).



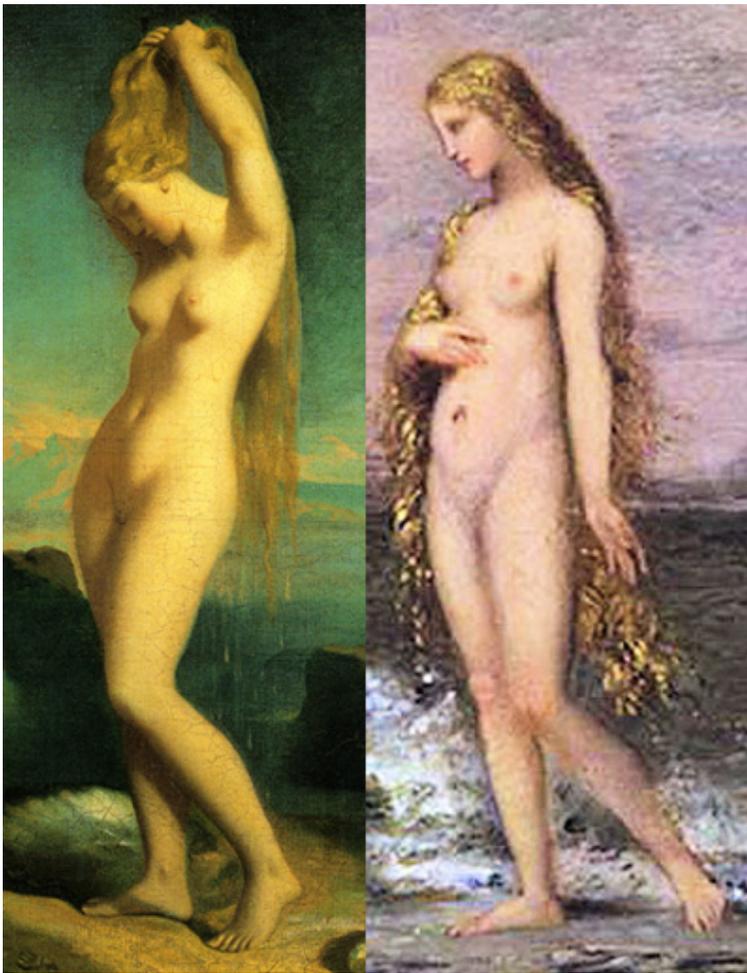
**Fig-ci-II-39** – Eugène Delacroix. *Femmes d'Alger*. 1834. Musée du Louvre. 180 x 229 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-II-40** – Detalhes: Eugène Delacroix. *Femmes d'Alger*. Théodore Chassériau. *Vénus Marine*.



**Fig-ci-II-41** – Anthony Ackrill. *Nascimento de Vênus*. 2001. Coleção particular. 24 x 18 cm, óleo sobre tela.



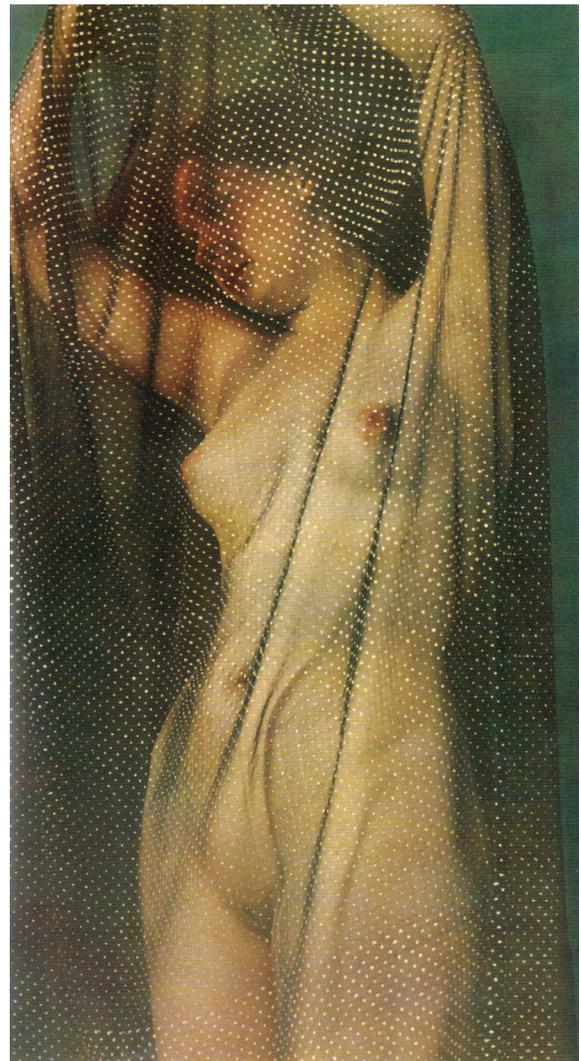
**Fig-ci-II-42** – Detalhes: Théodore Chassériau. *Vénus marines*. Gustave Moreau, *La naissance de Vénus*.



**Fig-ci-II-43** – Böcklin ou Kries. *Nascimento de Vênus*. Por volta de 1910. Coleção privada. 270 x 172 cm, óleo sobre tela.



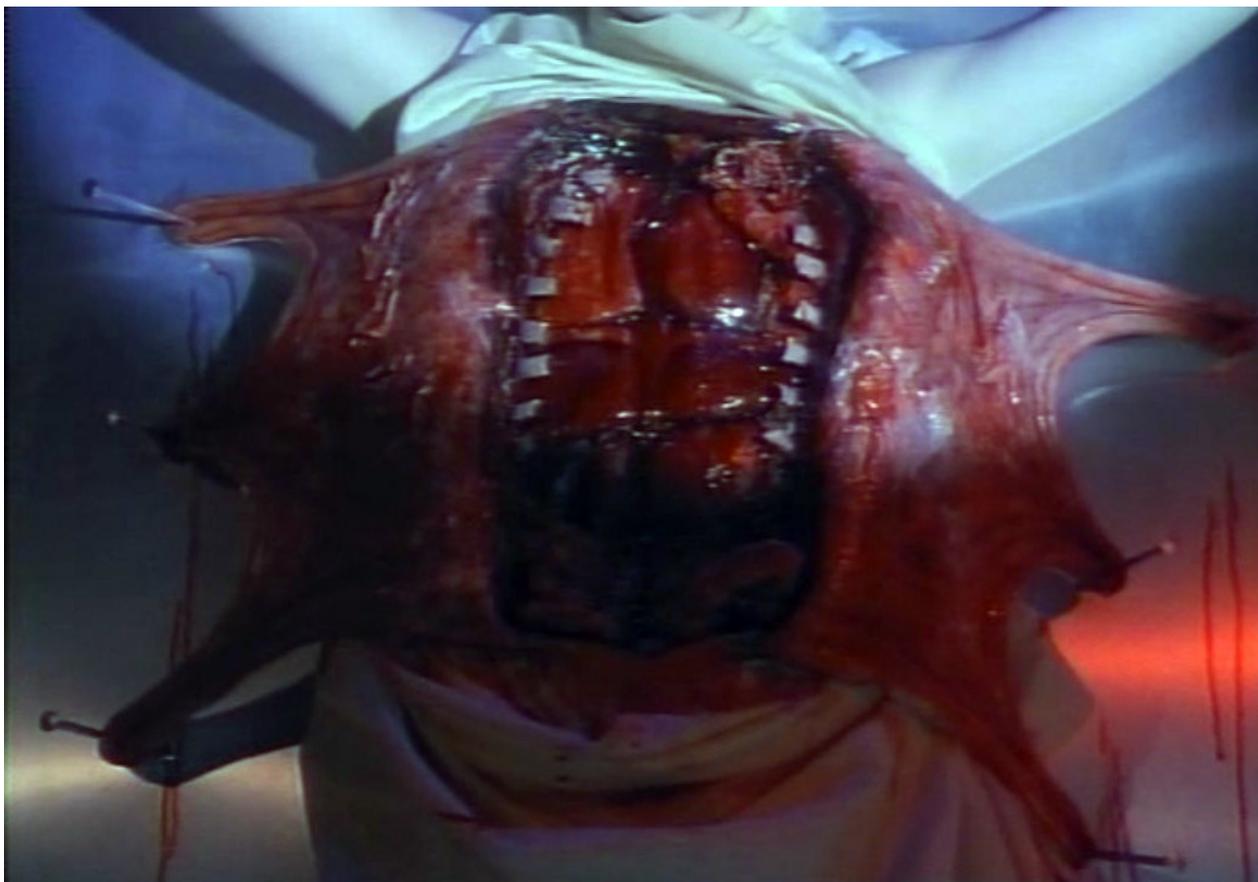
**Fig-ci-II-44** – Jean Delville. *L'idole de la perversité*. 1891. Coleção privada.



**Fig-ci-II-45** – Paul Outerbridge. *Descending Night*. Por volta de 1936. Coleção privada. 40,1 x 22,7 cm, impressão em carbono (carburo print).



**Fig-ci-II-46** – Claude Buck. *O renascimento de Vênus*. s/d. Coleção privada. 60,7 x 50,8 cm, óleo sobre madeira.



**Fig-ci-II-47** – Stephen Hopkins, *Tales from the Crypt: Beauty Rest*. 1992 (detalhe).



**Fig-ci-II-48** – Clemente Susini, *Vénus des médecins*. 1781-1782.



**Fig-ci-II-49** – Papperitz Fritz Georg, *Vénus*. s/d. Coleção privada. 103 x 84,5 cm, óleo sobre tela.



## PARTE II

### AGONIA, LUXO E DESTRUIÇÃO

Esta segunda parte aborda aspectos gerais da obra de Chassériau. Em primeiro lugar a questão da agonia. Em uma parte considerável de sua produção, a figura feminina apresenta-se fortemente em ameaça. *Suzana*, *Andrômeda* e mesmo *Sapho* pertencem a esta característica constante na obra do artista. Em perigo, por sua própria vontade, espécie de aporia como em *Sapho* ou *Cleópatra*<sup>[1]</sup>, por outro lado, posta de modo cruel, como em *Andrômeda* ou *Desdêmona*.

A imagem de sua *Diane surprise par Actéon* de 1840, sintetiza essas ideias. O banho da deusa surpreendida pelo caçador Acteão é inserido em uma paisagem terrosa,

1 A tela foi quase inteiramente destruída pelo próprio Chassériau. Indignado por causa da recusa de sua obra pelo júri, o artista não mantém senão um pequeno fragmento, hoje no museu de Marseille. Conhece-se outra versão, uma gravura dele próprio, em que a figura aparece com a posição muito semelhante a da tela dilacerada.

crepuscular e ao mesmo tempo com uma luz que doura os personagens. Na tela, Diana, se inclina em direção a uma ninfa que protege seu corpo, com um grande manto vermelho, da visão indiscreta do caçador.

Acuada, não vemos seu rosto, apenas suas costas, pernas e nádegas. Diana parece assustada e violada. A construção da deusa é muito mais a de vítima do que de mulher impiedosa e punitiva que encara o olhar impertinente do intrometido, como se descortina na imagem de 1856-1863, de Delacroix.

Em um segundo momento, a abordagem gravita em torno da ideia da ligação da obra de Chassériau com sensibilidade simbolista e, por vezes, decadentista. Esta ligação é proposta por alguns autores, sempre enunciada e, de fato, não levada a cabo. As relações amigáveis com Moreau, por exemplo, ou mesmo a presença de outros simbolistas são postas de modo apenas aproximativo.

A forte ligação com Moreau descortina outros aspectos, como uma androgenia latente em algumas figuras masculinas. Christine Peltre assinalava que o anjo pintado por Chassériau na igreja de Saint-Roch anuncia algumas dessas imagens em Moreau. Entretanto, as figuras, como as dos orientais nestes mesmos murais, são muito mais poderosas em tal aspecto, assim como os do mural *Le commerce rapproche les peuples*, de 1844-1848, integrante da escadaria da *Cour de Comptes*.

## CAPÍTULO III

### VÍTIMAS: ANGÚSTIA E CRUELDADE

Esta primeira parte deste capítulo se propõe a analisar a imagem *Diane surprise par Actéon* de Chassériau. Como a figura mítica da deusa caçadora é posta pelo pintor e como se diferencia, por exemplo, da tela com o mesmo tema de Delacroix. Este quadro é importante para o desenvolvimento das páginas que se seguem, pois ilumina um aspecto flagrante na obra de Chassériau: suas telas, em uma considerável parte do conjunto de sua produção, apresentam figuras femininas como vítimas.

O caminho escolhido sugere que a leitura da composição de Chassériau se aproxime de outra obra, *Les Troyennes*, um tipo de feminino que, de certa forma, apresentou-se nesta tese na figura de *Vénus*.

Maurice Denis assinala os aspectos decorativos da obra de Chassériau e de como suas telas podem ser entendida também por este viés (cf. pag. 214). Por um caminho similar,

a argumentação, a partir destes dois quadros de Chassériau (*Diane surprise par Actéon* e *Les Troyennes*) será atrelada a certa produção de Pierre Puvis de Chavannes e Maurice Denis e neste aspecto, a aproximação se dá muito mais por um sentimento partilhado entre os artistas do que a questão das vítimas propriamente dita.

### 3.1. DIANA, VÍTIMA E NEFASTA

Chassériau apresenta *Diane surprise par Actéon* ao Salão de 1840 [Fig. 01, p. 195]. A tela é recusada pelo júri. A composição é extremamente simétrica. Do lado esquerdo a presença negra da árvore em contraluz, do lado direito as ninfas quase petrificadas se dirigem como que para fora da tela. As cores possuem um caráter forte, o céu buliçoso e impreciso iluminam as figuras com tons avermelhados e terrosos. O crepúsculo eminente deixa algumas figuras quase apagadas, desfocadas, como duas mulheres que observam a cena à direita da obra [cf. Fig-ci-III-01, p. 218]. Saindo atrás das árvores percebemos uma figura masculina com chifres, uma matilha o acompanha e parece furiosa. É evidente que se trata de Acteão, o caçador que, por infortúnio, acaba por descobrir a Deusa em um banho. A cena é retirada de Ovídio:

Enquanto Diana se banha em uma fonte na Gargáfia, Acteão, errante com passos incertos neste lugar que lhe é desconhecido chega a um seio sagrado, levado pelo destino que o conduziu. Logo quando chega a gruta onde cai uma onda fugidia, as ninfas percebem que ele treme por vê-las nuas, elas escondem os seios, a floresta sente seus gritos e correm para a deusa para se protegerem dos olhos indiscretos. Mas, mais alta que suas companheiras, a deusa levantava sua cabeça em direção a elas. Como na noite uma nuvem se colore de fogo do sol que desce no horizonte; ou como o brilho na manhã incarnando a aurora nascente, enrubescou a tez de Diana exposta sem vestimentas a um olhar mortal<sup>[1]</sup>.

As cores escolhidas por Chassériau parecem ir ao encontro da narração de Ovídio: a imagem do brilho da manhã que se une ao desespero do caçador que se encontra sem saída é, de certo modo, impregnado nas cores cortantes e nos contrastes da tela do artista.

1 Ovídio. *Les métamorphoses: Illustrée par Pablo Picasso*. Trad. Fran. G. T. Villenave. Paris: chène, pp. 79-80.



Fig. 01 – Théodore Chassériau. *Diane surprise par Actéon*. 1840. Coleção Particular. 55 x 74 cm, óleo sobre tela.

O tema é amplamente reiterado na História da Arte, aparece, por exemplo, na métopla do templo de Hera em Selinunte, 480 a.C. e em diversos pintores, tais quais, Ticiano, Jean Mignon, Veronèse, entre muitos outros<sup>[2]</sup>.

A cena que Chassériau mostra é uma narração. Vemos a Deusa em primeiríssimo plano se protegendo com um manto vermelho trazido por uma ninfa, enquanto Acteão sofre o ataque implacável de seus cães que não mais o reconhecem. A maldição que a deusa aplica a Acteão já aconteceu. O caçador está longe da deusa, o vemos minúsculo perto da exuberância das costas e das nádegas de Diana. A cena se desenvolve como se as ações acontecessem de forma concomitante.

Léonce Bénédite, descreve um elemento com certa precisão:

---

2 Jacques Bonnet de modo claro e utilizando-se de um grande escopo de imagens, discorre sobre as cenas de banho na pintura ocidental. Diana é um dos capítulos, nele percebemos não apenas a amplitude do tema, mas a grande variação temporal e de espírito que aproxima e se distancia do texto de Ovídio. BONNET, Jacques. *Femme au Bain: Du voyeurisme dans la peinture occidentale*. Paris: Hazan, 2006, pp-58-77.

Um pouco mais longe, um grupo de quatro ninfas ocupadas sem desconfiar de nada, em suas toaletes, depois do banho. Saindo das águas, uma outra ninfa faz bruscamente um sinal para suas camaradas, avisando para fugir<sup>[3]</sup>.

Poderíamos questionar a relação das ninfas que saem da água com a aparente falta de consciência do que ocorre. As figuras no quadro se comportam todas de modo calmo, etéreo. Assim, as mulheres que caminham à direita do quadro podem ser entendidas elas também como ameaçadas pelo olhar impertinente do humano e saem de cena.

Esta presença incômoda do caçador parece não abalar as estruturas fixas e quase escultóricas das mulheres no quadro. A figura que se projeta para fora das águas e acena veementemente para as outras ninfas, também se mantém de modo fixo e calmo. O destempero e os fortes movimentos não fazem parte do vocabulário desta tela.

Um elemento parece ter escapado das descrições do quadro<sup>[4]</sup>. O diadema de Diana em forma de lua minguante aparece timidamente sobre a cabeça da deusa, mescla-se com céu e, no limite, transforma-se na própria lua no horizonte. A imagem feminina é ligada ao crepúsculo e às sombras noturnas. É o reino do desconhecido no qual olhares estranhos (como o de Acteão) são passíveis de punições.

A pose da deusa é semelhante ao nu em primeiro plano da imagem de Jacob Jordaens, *Alegoria da fertilidade*, de 1623 circa [Fig. 02]. A linha das costas e das nádegas é tal qual aquela de Diana. O panejamento vermelho que a ninfa segura para proteger Diana, parece se equivaler com a figura feminina que porta uvas na frente do nu em Jordaens, e mesmo o drapeado em tons brancos-amarelados estão postos no mesmo lugar em que a deusa protege seu corpo.

Provavelmente a aproximação entre imagem de Chassériau e de Jordaens foi feita pela primeira vez por Marc Sandoz, que inseriu ao lado da imagem *Diane Surprise par Actéon* essa nota: “impressionante analogia com a *Alegoria da fertilidade*, por Jordaens, que Chassériau pode ter visto no museu de Bruxelas, em sua viagem de 1837”<sup>[5]</sup>.

3 BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, p. 116.

4 Como o quadro foi negado pelo júri de 1840, as críticas são concentradas, sobretudo por leitores posteriores. Por certo Gautier e Janin (este último escreve para *L'artiste* e Gautier para *La presse*), nos anos de 1840 expressaram seus descontentamentos pela recusa, mas apenas recentemente o quadro esteve nos manuais sobre o pintor.

5 SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974. p. 160.



Fig. 02 – Jacob Jordaens. *Alegoria da Fertilidade*. Por volta de 1623. Musée Royaux des Beaux-Arts. 180 x 241 cm, óleo sobre tela.

No catálogo de 2002, por sua vez, Stéphane Guégan acrescenta:

Sandoz aproxima a impudica nádega de Diana com a *Alegoria da Fertilidade* de Jordaens. Mas podemos relativizar essa influência direta, em si possível, se nos lembrarmos de que este traço anatômico é recorrente na iconografia de Diana e mais geralmente nas representações de banhistas. [...] Notamos que um Galloche, um François de Troy e mesmo um Boucher abusaram dessas posições intempestivas no primeiro plano de seus quadros<sup>6</sup>.

Não há objeções na afirmação de Guégan. A presença desta posição em específico possivelmente não é fruto direto da composição de Jordaens. Entretanto a aproximação não pode ser deixada às margens. A semelhança ultrapassa a simples relação com a pose do nu. Se existe certa relação com a imagem da mulher nua, o mesmo pode ser desenvolvido, como feito na argumentação inicial, àquela figura que se aproxima desta. No caso de Jordaens, ela está abaixo da figura central e mantém um perfil que se concentra nas frutas, olhando portando para baixo. A imagem da ninfa em Chassériau esta fora das águas e desta forma acima da deusa, o seio se conserva nu, assim como na alegoria de Jordaens. No detalhe das imagens [cf. Fig-ci-III-02, p. 218], essas relações são evidenciadas. A posição do braço da figura que se mantém a frente à deusa é claramente próxima.

6 GUÉGAN, Stéphane. « Diane surprise par Actéon ». In PRAT, Louis-Antoine et. Al. Chassériau. *Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002, p. 99.

Se por um lado o nu atrela-se ao pudor do desconforto do voyeurismo, no caso de Jordaens, ele se mostra como um elemento somatório na alegoria da fertilidade.

### 3.1.1. A APROXIMAÇÃO COM DELACROIX, DIANA CARNÍFICE

A tela de Delacroix, *O verão – Diana surpreendida por Acteão*, 1856-1863<sup>7]</sup> [Fig. 03], pode ser posta lado a lado com a obra de Chassériau. As semelhanças e diferenças saltam de modo direto.



Fig. 03 – Eugène Delacroix. *O Verão - Diana Surpreendida por Acteão (As Quatro Estações de Hartmann)*. 1856-1863. Museu de Arte de São Paulo - MASP. 198 x 167 cm, óleo sobre tela.

7 A tela faz parte de uma série conhecida como *As quatro estações de Hartmann*. As obras foram encomendadas em 1856 pelo político e industrial André-Frédéric Hartmann. Os temas são escolhidos pelo próprio artista e são retirados das metamorfoses de Ovídio e da Eneida de Virgílio. A partir de Ovídio, Delacroix realiza três telas: *A primavera ou Orfeu e Eurídice*. A obra em questão, *O Verão ou Diana e Acteão* e *O Outono ou Baco e Ariadne*. Da Eneida, o artista elabora *O Inverno ou Juno e Eolo*. Estas obras, que não foram inteiramente acabadas pelo artista, hoje são parte integrante da coleção do MASP (Museu de Arte de São Paulo) e foram adquiridas em 1958. Cf. BROLEZZI, Renato. “O Verão ou Diana e Acteón de Delacroix: uma versão moderna de uma tragédia”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. N. 1, 1994. pp. 109-121.

Em Delacroix, a cena acontece de modo mais condensado em relação à imagem de Chassériau. Os personagens se concentram basicamente no conjunto do lado esquerdo da deusa e suas ninfas, e na outra extremidade, onde Acteão surge detrás das árvores. Ao fundo uma vasta vegetação se ergue até o céu e um outro conjunto de ninfas parece fugir das águas, evitando o olhar do caçador.

A tela inacabada de Delacroix possui um aspecto interessante, sobretudo na figura masculina que, ainda se formando nas pinceladas do artista se conserva entre o humano e o animal. Suas mãos são na verdade garras em formação e sua perna esquerda sugere algo entre a pele humana e a rugosidade do couro animal.

A imagem do banho da deusa casta é encarada de modo quase antagônico entre os dois artistas. A Diana de Delacroix mantém-se frontalmente ao espectador e completamente fora das águas. Seu dedo em riste aponta para o caçador e sugere uma maldição. Em Chassériau, as pernas da deusa estão submersas, não podemos ver seu rosto, mas sua posição protege seu corpo e insinua certa fragilidade. Curvada e abaixo da ninfa que a protege, a deusa não se mostra mais alta que suas companheiras, como é sugerido na obra de Delacroix e explicitado em Ovídio. Ao contrário, tudo na tela tende a mostrá-la indefesa e desprotegida.

Em Ovídio, Diana, desprovida de seu arco, ataca Acteão com as águas que se banhava e profetiza os maus agouros para o caçador:

Na sua ausência [de seu arco], é onda enquanto arma que corre sob seus olhos e jogando no rosto de Acteão esta onda vingativa, ela pronuncia essas palavras, presságios de um mal eminente:

“Vai agora, e esqueça que você viu Diana no banho. Se puder, eu consinto.”<sup>[8]</sup>

Imediatamente, Acteão é transmutado em cervo e seus cães, não mais reconhecendo o dono, acabam por destroçá-lo, “afundando seus dentes cruéis em todo o seu corpo<sup>[9]</sup>”.

---

8 Ovídio. *Les métamorphoses: Illustrée par Pablo Picasso*. Trad. Fran. G. T. Villenave. Paris: chêne, p. 80.

9 *Op. Cit.* P. 82.

Diana impiedosa não perdoa o olhar indiscreto de Acteão. Na tela de Delacroix, o toque nas águas parece um evento passado. A deusa profere as palavras malignas com um dedo acusador em direção ao caçador, nele podemos constatar a aparição de chifres e sua pele que está em meios de transformação.

Para a Diana de Chassériau, não há a maldição pelas águas (embora que, envergada, a obra pode ser lida também como se a maldição já tenha sido feita). A figura feminina está extremamente distante de Acteão que, de fato, pouco viu. A deusa da caça de 1840, não possui a potência nervosa e impiedosa daquela de Delacroix. Antes, se comporta acuada e com medo da situação.

Este aspecto descortina um fator importante da obra de Chassériau. Em diversos momentos as mulheres apresentadas pelo artista são vítimas. Mesmo Diana implacável com a falta de sorte de Acteão se comporta de modo passiva e amedrontada. Estas características serão postas efetivamente nas demonstrações que se seguirão neste capítulo.

### 3.2. O CANSAÇO E A DOR CALADA

Há uma característica no quadro *Diane* de Chassériau que foi apenas mencionada, mas que, certamente, precisa ser exemplificada com mais rigor. As figuras femininas e em especial o conjunto de ninfas do lado direito da composição [cf. Fig-ci-III-03, p. 218] estão quase paralisadas ou mesmo petrificadas. O movimento sugerido não perturba a paz avassaladora que parece encantar aquele espaço. Esta paz silenciosa, de um tempo que se mostra quase imensurável foi discutida, por outros mecanismos, com a tela de 1838, *Vénus Marine*. Contudo, outra obra aparece com força neste entremeio.

A pintura em questão é *Les Troyennes*. Também conhecida como *Sur une plage déserte, écartée, les Troyennes pleuraient la perte d'Achille et, en pleurant, elles regardaient toutes la mer profonde* [Fig. 04], nome que inicialmente era a nota que acompanhava o quadro no libreto do salão de 1842. Em relação, as obras se identificam e parecem obedecer a um mesmo padrão: o silêncio aparente, a calma quieta e uma tristeza que perpassa as duas

telas. O sentimento entre ambas é como equivalente, no detalhe [cf. Fig-ci-III-04, p. 219] as duas mulheres são como da mesma obra.



Fig. 04 – Théodore Chassériau. *Les Troyennes*. 1842. 168 x 216 cm, óleo sobre tela.

O quadro teve uma vida expositiva muito curta. Apresentado no salão daquele ano, a obra passa a venda em 1849 e logo vai para a coleção do Barão Hatvany<sup>[10]</sup>, em Budapeste. A obra foi destruída em um incêndio ocasionado pela guerra em 1945.

A reprodução existente é em preto e branco. As descrições das cores utilizadas pelo

---

10 O barão Hatvany (François de Hatvany) era pintor, colecionador e industrial húngaro. Como tinha descendência judia, a coleção do barão foi saqueada pelos nazistas. Entre os artistas colecionados pelo barão são assinalados: Tintoretto, Cézanne, Ingres, Renoir e, sobretudo Courbet, cuja tela *L'Origine du monde* foi sua propriedade. Após a guerra as tropas soviéticas tomaram as obras e Hatvany pode resgatá-las. O industrial volta a Paris em 1947 e oito anos depois *L'Origine du monde* é vendida em leilão. Contudo, diversas telas jamais foram encontradas, Monet, Manet etc. Recentemente, um jornalista teria descoberto o local no qual os nazistas teriam escondidos uma parte da coleção. Cf. « Cachées par les nazis, des toiles patienteraient encore dans une mine d'argent » in *Le journal des arts*. [http://www.lejournaldesarts.fr/site/archives/docs\\_article/99040/cachees-par-les-nazis-des-toiles-patienteraient-encore-dans-une-mine-d-argent.php](http://www.lejournaldesarts.fr/site/archives/docs_article/99040/cachees-par-les-nazis-des-toiles-patienteraient-encore-dans-une-mine-d-argent.php).

artista são conhecidas apenas através de alguns comentários, tal qual o “violeta escuro”, “drapeado verde” ou o “brilho suave das cores<sup>[11]</sup>”, que apenas indicam os tons procurados por Chassériau.

Henri Focillon, que escreve em 1927 e, portanto, quando o quadro ainda existia fisicamente, comenta que

*Les Troyennes* à beira do mar se agrupam com uma admirável harmonia. Nunca estivemos tão perto desta música divina que, para os gregos, inspirou a arte dos frontões e das frisas, mas uma nostalgia toda poderosa reside nessas formas tão belas<sup>[12]</sup>.

Em poucas linhas Focillon apreende elementos importantes para nosso estudo, a “admirável harmonia” que o autor salienta para o quadro de Chassériau de fato poderia ser posta atrelada a diversas composições de Puvis de Chavannes. Os precisos detalhes suscitam esta ideia de um local silencioso, do lamento e que ao mesmo tempo é um ambiente de uma “música divina”.

A descrição de Léonce Bénédite, mesmo um pouco mais alongada e descritiva, vai ao encontro de Focillon em muitos pontos:

Uma quinzena de mulheres é disposta no primeiro plano em três grupos exprimindo sua dor [...], o conjunto é de um ritmo grave e tranquilo. No primeiríssimo plano, quase no meio da cena, um pouco à direita, quatro mulheres sentadas, uma velha com cabelos brancos, o rosto coberto por um véu, drapeada estreitamente por um casaco, seus dois braços alongados sobre os joelhos [...] em um desespero mudo [...] Contra o ombro desta matrona no fundo plissada, de boca amarga, é posta melancolicamente a cabeça de uma jovem loira [...] desabada em uma lassitude da dor. Atrás deste primeiro grupo, em pé, mais elevado sobre o rochedo, seis jovens estão reunidas. [...] Uma, de perfil esquerdo, tem os olhos lacrimejados [...] olha distraidamente para a direita, todo um pensamento interior, o braço [...] pousado com abandono sobre o ombro e sobre a mão de uma outra jovem.

---

11 BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, pp. 167-168.

12 FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927, p. 294.

[...] Este singular espetáculo se desenvolve na grande clareza de um céu puro. Às bordas de ondas azuis e calmas, em uma serenidade da natureza que faz contraste, assim como a beleza das jovens criaturas e o doce estalo das cores, com este desespero silencioso, em sua indiferença aos desastres humanos, a natureza parece marcar intencionalmente a ideia antiga de fatalidade<sup>[13]</sup>.

A leitura de Bénédite é mais pormenorizada e aglomera elementos primordiais da composição. A união dessas mulheres que compartilham a dor em um ambiente de “desespero silencioso” com outras figuras, em que uma mantém seu braço “pousado com abandono”, são fortes e justas na descrição das Troianas de Chassériau.

As mulheres compadecidas em suas dores, não podem nada mais fazer senão chorar e lamentar. Os grupos descritos por Bénédite são bem delimitados. Por vezes as mulheres aparecem languidas, como no caso da troiana sentada à esquerda do primeiro grupo e, por outras vezes, solitárias e introspectivas, mesmo em grupos onde as mulheres se apoiam. As personagens que se mantêm de pé, atrás daquelas na parte central, unem-se e lamentam silenciosamente em conjunto, uma força quase telepática de um mesmo sentimento as acompanham.

O tema forte e emotivo é retirado da *Eneida* de Virgílio, Livro V, momento no qual as mulheres, chorando a perda de Anquises e cansadas das viagens, resolvem – por intermédio de Iris que se metamorfoseia em Béroé – atear fogo à frota de Enéias reivindicando uma cidade, um local no qual pudessem se assentar. Elas acabam na cidade de Acesta, fundada por Enéias e que servirá para aquelas que não desejarem seguir viagem.

Em remoto lugar as Teucas donas  
Na solitária praia pranteavam  
Morto Anquises e todas o profundo  
Ponto olhavam chorando: Ai! Tantas águas!  
Resta-nos inda tanto mar! Coitadas!  
Tal era a voz unânime de todas.  
Pedem habitação: tédio lhes causa  
Suportarem do pélagos trabalho<sup>[14]</sup>.

---

13 BÉNÉDITE, Léonce. *Op. cit.* pp. 167-168.

14 VIRGÍLIO, *Eneida*. Trad. Port. José Victorino Barreto Feio; José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 157. Na tradução de Odorico Mendes, mais fiel, contudo mais elaborada, a ideia do cansaço e do tédio aparece: “Lá sós, em borda escusa, o morto Anquises / As Tróades choravam, e o profundo / Ponto olhavam

Na obra de Chassériau a tristeza e a melancolia confluem com os desesperos e inquietações da *Eneida*. Se por um lado, as mulheres na composição choram a perda de Anquises, por outro, se mantêm impávidas, porém cansadas e mesmo reivindicam uma terra para que possam não mais viajar. Mesmo que muitas das figuras pareçam realmente sentir o pesar da ausência de Anquises [cf. Fig-ci-III-05 e Fig-ci-III-06, p. 219], outras mostram-se apenas fatigadas.

Como se pode notar na figura da velha, que serve inclusive como argumentação para Léonce Bénédite. Ela está em cansaço calado e a figura que se apoia na mulher envolta a um panejamento escuro parece apenas não aguentar mais as viagens [cf. Fig-ci-III-07, p. 219]. Os braços apoiados, sustentando o cansaço, os olhos erguidos mirando o horizonte à duras penas, em uma sensação de extremo torpor no qual os músculos não obedecem mais aos comandos. Neste aspecto, ultrapassa a ideia de que as troianas apenas “choravam a perda de Anquises”, para retomar a nota que acompanhava o quadro.

A composição das figuras e as características elencadas até então, assemelham-se de forma energética ao quadro de Debat-Ponsan, *La fille de Jephté*, de 1890 [Fig. 05]<sup>[15]</sup>. O tema do antigo testamento apresenta-se por meio do poema homônimo de Alfred de Vigny.

- « Moi ! » dit-elle. Et ses yeux se remplirent de larmes.  
Elle était jeune et belle, et la vie a des charmes.  
Puis elle répondit : « Oh ! si votre serment  
« Dispose de mes jours, permettez seulement

« Qu’emmenant avec moi les vierges, mes compagnes,  
« J’aïlle deux mois entiers sur le haut des montagnes,  
« Pour la dernière fois, errante en liberté,  
« Pleurer sur ma jeunesse et ma virginité !

« Car je n’aurai jamais, de mes mains orgueilleuses,  
« Purifié mon fils sous les eaux merveilleuses ;

---

chorando: ‘Ai! Tão cansadas / Que abismo que nos resta!’ à uma exclamam. / Pedem cidade; a rota longa entejam”. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp. 2005, p. 132.

15 Sob o mesmo tema, Henri Lehmann realiza uma tela em 1835 e a apresenta ao salão de 1836 [Cf. Fig-ci-III-08, p. 220]. Assim como Debat-Ponsan, Lehmann escolhe o momento preciso não do sacrifício da filha de Jefté, mas o período de exílio no qual as mulheres choram juntamente com a vítima que goza com pesar seus últimos meses de vida. Na tela de Lehmann, tudo é languido e tende a um forte torpor, as figuras alargadas e afiladas são como gotas de lágrimas. Diferente das mulheres em *Les Troyennes*, de Chassériau que possuem uma forte presença vertical e escultórica.

« Vous n’aurez pas béni sa venue, et mes pleurs  
« Et mes chants n’auront pas endormi ses douleurs ;

Après ces mots, l’armée assise tout entière  
Pleurait, et sur son front répandait la poussière.  
Jephthé sous un manteau tenait ses pleurs voilés ;  
Mais, parmi les sanglots, on entendit : « Allez. »

Elle inclina la tête et partit. Ses compagnes,  
Comme nous la pleurons, pleuraient sur les montagnes.  
Puis elle vint s’offrir au couteau paternel.  
- Voilà ce qu’ont chanté les filles d’Israël<sup>[16]</sup>.



Fig. 05 – Édouard Debat-Ponsan, *La fille de Jephthé*. 1890. Musée des Beaux-Arts de Carcassonne. 130 x 198 cm, óleo sobre tela.

Portanto, no quadro de Debat-Ponsan, as mulheres choram e estão de luto antecipado para a iminência do ato derradeiro. O pedido da filha de Jefthé é consentido e o que vemos nesta tela é o estado doloroso das virgens que a acompanharam para os dois meses finais de sua vontade em permanecer “vagando em liberdade”, chorando sua juventude e virgindade.

As estruturas dos quadros são em si próximas. Como podemos ver pelas montanhas

16 VIGNY, Alfred de. *Œuvres Poétiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978, pp. 101-104.

que delimitam o espaço à direita da composição ou mesmo a abertura à esquerda ao mar no caso de Chassériau, e à cidade no quadro de Debat-Ponsan.

O sentimento análogo das mulheres chorosas e tementes exhibe-se com uma diferença latente. Em Debat-Ponsan, a mulher centralizada, a própria filha de Jefté, olha aterrorizantemente ao espectador, não há aqui a complacência das mulheres de Chassériau. Antes, se mostra como se não aceitasse a sina, ou ainda, pronta a se vingar com ira e indignação. A força de seu olhar é contrastante com a lisura de sua pele [cf. Fig-ci-III-09, p. 220], de linhas bem definidas.

### 3.3. DE CHASSÉRIAU A PUVIS DE CHAVANNES E MAURICE DENIS

#### 3.3.1. PUVIS DE CHAVANNES

A tela de Chassériau descortina outro viés e que reiteradamente é marcada pela literatura sobre o artista: sua relação com Puvis de Chavannes<sup>17</sup>. De fato, há algo na pintura de Puvis, sobretudo no que diz respeito aos murais, que evidencia uma relação possível com Chassériau e, desta forma, o quadro *Les Troyennes* parece ser uma porta de entrada para esta relação.

Provavelmente *La Vision Antique*, 1886-1888 [Fig. 06], seja a obra de Puvis de Chavannes que mais se aproxime com *Les Troyennes*. Porém, o fato principal é que para além de uma ligação pontual, a obra de Puvis está intimamente ligada a certa produção de Chassériau.

---

17 Christine Peltre, por exemplo, elenca algumas obras que seriam relacionáveis entre os pintores, sem, contudo estabelecer com rigor como essas aproximações podem ser dispostas. Cf. PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001, pp. 222-223. Marc Sandoz, certamente com o rigor nas aproximações mais eficaz que Peltre indica que “Desta renovação moderna da inspiração [ou seja, da pintura mural de Chassériau, notadamente a escadaria da *Cour de Comptes*] se apreenderá Puvis de Chavannes, em suas grandes decorações históricas”. Cf. SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974, p. 89. Léonce Bénédite aponta para a linhagem que se segue quase mecanicamente entre Chassériau, Moreau e de Chavannes: “Nele [Chassériau], como mais tarde em seus dois discípulos, Gustave Moreau e Puvis de Chavannes, se distingue este contínuo ímpeto em direção os esplendores do gênio pagão, todo plástico, e em direção às emoções do sentimento cristão, essencialmente expressivo”. BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, p. 165. Jacques Foucart, talvez com a frase mais categórica e exagerada, diz que de Chavannes “veio inteiramente de Chassériau”. Cf. de um artigo citado em PELTRE, Christine, *op. Cit.* p. 222.



Fig. 06 – Pierre Puvis de Chavannes, *La vision Antique*. Por volta de 1886-1888. The Carnegie Museum of Art. 105 x 132 cm, óleo sobre tela.

A tela, assim como em Chassériau ou Debat-Ponsan, possui a forte presença do rochedo, que se espalha pelo lado direito da composição, e uma abertura para um rio, muito mais serena em relação às *Troyennes*. O tempo estanca com folhas e árvores imóveis apresenta-se como um espaço silencioso. Esta pesquisa encontrou elementos semelhantes quando falava da figura de *Vénus Marine*, de Chassériau. As águas calculadamente paradas na composição de Chavannes tem algo da serenidade e do mistério da ópera de Claude Debussy, *Pélleas et Mélisande* que se atrelou aqui à *Vénus* de Chassériau.

Todo o conjunto da composição e também cada pequeno elemento inserido nela, por menor que seja, está impregnado de um silêncio e paz quase atemporal. Aimée Brown Price evoca a ideia platônica e a arte helenística, mas a descrição ganha força quando faz o encontro entre *La Vision Antique* e *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier: “*Antique Vision* apresenta imagens que foram compartilhadas por outros, como é atestado por um sonho, Théophile Gautier conta que, por sua vez, se assemelha a uma série de passagens na literatura parnasiana dos anos 1860<sup>[18]</sup>”. Embora o texto de Gautier não cite em nenhum momento qualquer obra de Puvis de Chavannes, possui elementos preciosos para o entendimento:

---

18 PRICE, Aimée Brown. *Pierre Puvis de Chavannes*. New York : Rizzoli, 1994.

[...] Era uma profissão muito nobre que só provou o quão pouco entendemos o gênio da antiguidade [...]

Algumas vezes eu tenho outros sonhos, - são longas cavalgadas de cavalos totalmente brancos, sem arreios ou flanges, montados por belas jovens nuas que desfilam sobre uma faixa de cor azul escuro como sobre as frisas do Partenon, ou de teorias de jovens coroadas com tiras trajando túnicas plissadas e portando sistros de marfim que parecem girar em torno de um imenso vaso. – nunca nem bruma nem vapor, nunca nada de incerto e flutuante. Meu céu não tem nuvem, ou se tem, são nuvens sólidas e talhadas com tesouras, feitas com pedaços de mármore caídos da estátua de Júpiter<sup>19</sup>.

São destes sonhos que a pintura de Puvis de Chavannes trata. A descrição refinada de Gautier toca de forma intensa a obra do artista. “Nunca nem bruma nem vapor, nunca nada de incerto e flutuante”, ou seja, tudo se faz no mundo da ordem, não há desatino, ou quer que seja para embaraçar a organização pacífica das figuras e dos objetos que compõe a obra.

O filme de Bruno Gantillon, *Morgane et ses nymphes*, de 1971 partilha da mesma atmosfera dessas obras. Talvez, de forma interessante, una as obras de Chassériau e Puvis de Chavannes (cf. também a Fig-ci-III-14, p. 221). A cena na qual as mulheres são atraídas a uma ilha [DVD-III-01] atesta esta proximidade. Para além de seus aspectos formais - que por si deixam as imagens relacionáveis - o ambiente da cena é etéreo e calmo ao mesmo tempo em que paira algo misterioso e inquietante.

### 3.3.2. ENTRE *VISION ANTIQUE* E *MARIE L'ÉGYPTIENNE*

*La vision antique* de De Chavannes e *Les Troyennes* de Chassériau partilham deste tipo de serenidade descrita e de certa forma, deixa entrever a pintura mural do artista. As obras de de Chavannes provavelmente podem ser aproximadas aos murais de Chassériau. Em primeiro lugar *Conversion de Marie l'Égyptienne au seuil de l'Église de Jérusalem* ; *Ensevelissement de Marie l'Égyptienne*, 1841-1843 [cf. Fig-ci-III-10 e Fig-ci-III-11, p.

19 GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier et Cie, 1876, p. 193.

220], mas sem dúvidas a imensa decoração na escadaria de *Cour de Comptes* realizada entre os anos de 1844-1848.

*Marie l'Égyptienne* foi o primeiro mural do pintor, realizado para a Igreja de Saint-Merri em Paris. Trata-se de dois murais em uma mesma capela. Chevillard, para além de suas opiniões pessoais sobre as mazelas envolvendo a qualidade da conservação das paredes, descreve que os visitantes poderão:

Ainda admirar a arte angélica, pura e delicada, a imaginação oriental e florida com as quais o jovem pintor, por uma mistura de profano e sagrado de um sabor inexprimível, ilustrou a história dessa cortesã da antiguidade cristã<sup>[20]</sup>.

De modo tênue as imagens se ligam, tanto *l'Égyptienne* quanto *Les Troyennes* partilham desta mistura de uma arte divina e pura, oriental e florida. Puvis de Chavannes certamente está presente neste espaço. A associação do pintor com uma tela de Chassériau sugere que a aproximação entre os dois se dê em um espaço que esquiva da ligação apenas com as decorações para murais de Chassériau<sup>[21]</sup>.

Em uma das paredes [cf. Fig-ci-III-10, p. 220], a cortesã convertida medita calada e bela, seus pensamentos elevados não dizem respeito mais aos homens que a espreitam aos seus pés. Introspectiva de uma fina candura, a figura mantém sua mão esquerda sobre o peito, seu vestido acinzentado é decorado com bordas douradas. As duras figuras femininas escultóricas à sua direta parecem conjurar contra a cristã que se apoia de modo singelo sob a estátua orientalizante de uma madona de gosto quase pagão, com uma grande base ornada com motivos florais. No fundo uma prole se concentra entre os pilares: cidadãos, soldados e crianças.

A composição é equilibrada, as pilastras dão ritmo e harmonia à decoração. Não

---

20 CHEVILLARD, Valbert. *Un Peintre Romantique : Théodore Chassériau*. La Rochelle: Rumeur des Ages, 2002, p. 32.

21 Quando a crítica estabelece uma relação entre os pintores quase integralmente tenta-se provar que Puvis liga-se apenas com os murais de Chassériau, quando, na verdade, estes são elementos integrantes da obra de Chassériau e não um espectro à parte e sem ligações com o restante de sua produção. Como, por exemplo, Camille Mauclair em seu livro sobre Puvis de Chavannes: "Suas pinturas [de Chassériau] de Saint-Merri, de Saint-Roch, são muito típicas deste ponto de vista, e Puvis pode degustá-las, contudo menos do que as admiráveis pinturas em tons de cinza decorando a *Cour de comptes*, destruídas pelos incêndios da Comuna". Cf. MAUCLAIR, Camille. *Les maitres de l'Art: Puvis de Chavannes*. Paris: Librairie Plon, 1928, p. 142.

há o silêncio escancarado como em de Chavannes ou mesmo em *Les Troyennes*, senão na imagem centrada, séria e sublime da ex-cortesã, que fecha seus olhos em piedade.

Podemos perseguir essa ideia de um silêncio pertinente e a calma que os dois artistas partilham de forma muito próxima. Imagens de Puvis de Chavannes, tais quais *La Madeleine*, de 1869 [cf. Fig-ci-III-12, p. 221], *La Madeleine*, de 1897 [cf. Fig-ci-III-13, p. 221] e *Jeunes filles au bord de la mer*, de 1887 [cf. Fig-ci-III-14, p. 221], são obras que absolutamente pertencem à gramática de Chassériau.

Aimée Brown Price comenta que

De Ingres a Renoir e, claro, para além, artistas encontraram inspiração para banhos de nus em protótipos antigos. Aqui, a figura central mostrando suas costas para o espectador e segurando suas madeixas separadas é baseada na *Vénus Anadyomène*, a figura que segura seus cabelos como se torcesse o mar (do qual ela nasceu) a partir dele. Puvis certamente teve familiaridade com Théodore Chassériau e com o tipo de mulher com sua *Vénus Anadyomène* ou *Vénus Marine*, mas conhecida como *Afrogenéia* por conta das reproduções litográficas<sup>[22]</sup>.

Tal aproximação com *Jeunes filles au bord de la mer*, por certo não é direta, as formas são diversas e mesmo a pose parece distante. Entretanto, os cabelos nos dois casos possuem papel capital.

Mesmo a figura feminina que está virada para o espectador, com pensamentos tão distantes que mal podemos perceber suas feições, está apoiada nas pedras e seus cabelos aliviam a aspereza do contado direto com a pele. Este apoiar-se está muito mais para *Les Troyennes* do que para a *Vénus*. Como nos detalhes em destaque sugerem [cf. Fig-ci-III-15, p. 222], o tipo de desolação entre as figuras é próxima e relacionável. No entanto, as mulheres em Puvis de Chavannes mesmo avizinhas uma das outras se mantêm sozinhas, ao passo que em Chassériau ao menos o contato físico é possível e importante para aquela lamentação.

*La Madeleine*, de 1869, está consoando em *Jeunes filles au bord de la mer*. A longa

---

22 PRICE, Amiée Brown. *Op. Cit.* p. 76.

cabeleira dourada, quase preciosa de Maria Madalena, que orna e protege seus seios, pode ser posta ao lado da *Vénus* de Chassériau de modo muito mais profícuo e evidente.

Entretanto, nos desenhos preparatórios para *Marie l'Égyptienne* [cf. Fig-ci-III-16 e Fig-ci-III-17, p. 222], as proximidades são mais flagrantes. A imagem da cortesã muda substancialmente. Se na solução final ela aparece como uma bela mulher em uma elegante posição, com suas belas e delicadas mãos e o detalhe da finura de seus dedos sobre a base da estátua, nos desenhos a posição inclinada das costas intensifica a devoção e o comprometimento com o cristianismo, marcado ainda pela estátua de forma muito mais presente ocupando quase integralmente o lado esquerdo do desenho.

Se nos desenhos ela se mantém com uma pose mais humilde e temente à imagem da Virgem com menino, a mão esquerda no peito enquanto a direita toca a estátua, sugere uma força maior entre a convertida e o cristianismo impregnados nos muros de Saint-Merri.

A segunda versão de *La Madeleine* de Puvis de Chavannes, de 1897, assim como a versão de 1869, mostra Maria Madalena sozinha, perdida em seus pensamentos com seus cabelos dourados e seus seios à mostra. O rochedo do lado esquerdo continua presente, mas a figura, diferente da Egípcia de Chassériau, se mantém longe de ornamentos e completamente fora de um universo mundano. Contudo, um sentimento de paz: de um lado o despertar para uma nova realidade, cristã e beata, como para *l'Égyptienne* e, por outro, a forte melancolia introspectiva de Madalena de Puvis.

O universo dos dois pintores se toca para além de suas grandes decorações. Puvis de Chavannes, embora tivesse uma grande carreira como decorador e seus críticos tenham sempre identificado a presença de Chassériau a partir de suas composições para o *Palais d'Orsay*<sup>[23]</sup> (cf. nota 27), exhibe mesmo em suas telas de dimensões mais convencionais um certo modo próximo ao de Théodore Chassériau.

---

23 Camille Mauclair, por exemplo, afirma que “a influência do estilo de Chassériau é visível em *a Guerra* (fragmento dos murais no *Palais d'Orsay*). Encontra-se na *Paz* (fragmento do mesmo mural) uma preocupação do ‘belo pedaço de pintura’ que o artista infundirá cada vez mais severamente às necessidades dos conjuntos”. MAUCLAIR, Camille. *Op. Cit.* p, 32.

### 3.3.3. MAURICE DENIS

A passagem para (ou a ligação com) Maurice Denis e seu universo decorativo<sup>[24]</sup> é elucidativo e ilumina outros aspectos da pintura de Chassériau. Em primeiro lugar o ponto de encontro fulcral entre os artistas é exatamente o descrito até então entre este e Puvis de Chavannes: o silêncio latente das figuras, uma calma e introspecção que ditam o ritmo e a força de algumas de suas obras. Para Denis, “o gosto da ordem e da clareza, a preocupação do trabalho, uma noção moral do esforço e da vontade, o sentido de universal<sup>[25]</sup>” são energias que aparecem com veemência em sua produção.

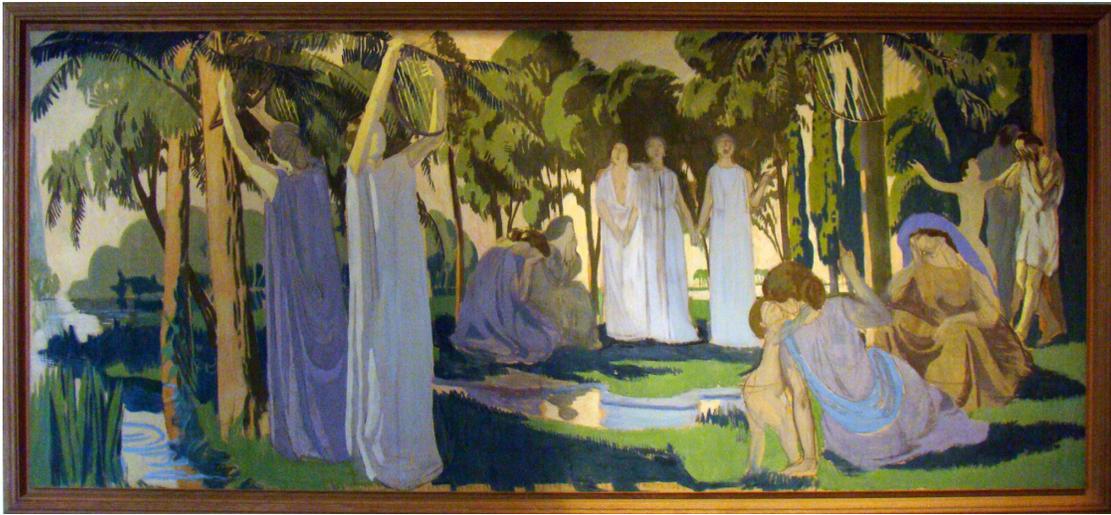


Fig. 07 – Maurice Denis, *En automne la musique adoucit les regrets et les tristesses*. 1905. Musée Départemental Maurice Denis.

Sua tela *En automne la musique adoucit les regrets et les tristesses*, de 1905 circa [Fig. 07], toca em diversos pontos que Terrasse indicou e liga-se com a argumentação que se identificou com as grandes decorações de Puvis de Chavannes e Chassériau. Tudo na imagem lembra tapeçarias, o aspecto decorativo e artificial da tela salta aos olhos. Assim como em *Les Troyennes*, a tristeza invade e contamina todos os elementos da composição. Nesta tela de Denis, a música surge quase centralizada, ligeiramente à direita na alegoria de três figuras femininas trajadas de grandes túnicas brancas. As três com as bocas abertas,

24 Decorativo aqui deve ser entendido fora de qualquer chave pejorativa ou depreciativa, antes é necessário compreendê-lo como um elemento necessário e poderoso na concepção de algumas dessas obras.

25 TERRASSE. Antoine. *Maurice Denis*. Paris: Polychrome/La Bibliothèque des Arts, 1995, p, 14.

cantando e em perfeita comunhão, de mãos dadas ou abraçadas, tentam, sem muito sucesso, apartar a forte tristeza e arrependimentos das demais personagens.

Tais figuras se prostram e sofrem em uma atmosfera próxima à ideia de uma Arcádia outra, em que não há a felicidade de um ambiente idílico. Contudo, essa lamentação e angústia são apresentadas de modo silencioso. As vozes são quase inaudíveis, assim como o chorar. Estamos extremamente próximos às composições de Chassériau e de Chavannes, *Les Troyennes* e *La vision antique*, respectivamente.

Puvis de Chavannes escreveu para Maurice Denis e suas ideias de fato ecoam em suas obras e fazem pensar em algumas composições de Chassériau:

Você me disse que o artista recupere as coisas segundo seu sonho; eu prefiro pensar em *ordenar* as coisas segundo seu sonho. Pois eu estou convencido que a concepção mais ordenada é também, ao mesmo tempo, a mais bela. Eu amo a ordem porque eu amo apaixonadamente a clareza<sup>[26]</sup>.

Esclarecedor da parte de Puvis de Chavannes, *ordenar* no lugar de *recuperar* as imagens do sonho. O importante para ele é a ordenação, pois por ela se chega à beleza e à clareza. Contudo as imagens nascem da imaginação, da intuição e das ebulições das imagens endógenas.

### 3.3.4. DENIS E *LA PAIX*

O grande estudo para *La Paix, protectrice des Arts et des Travaux de la terre*, 1844-1847<sup>[27]</sup> [Fig. 08] de Chassériau margeia essas questões. Evidentemente que para o artista

---

26 DE CHAVANNES, Puvis. "A Maurice Denis". In CHARPIER, Jacques ; SEGHERS, Pierre. *L'Art de la peinture*. Paris : Éditions Ségheers, 1957, p. 474.

27 O mural definitivo foi realizado na escadaria da antiga *Cour de Comptes*, o *Palais d'Orsay*, em Paris. Momento muito importante na carreira do pintor que suscitou uma enorme quantidade de críticas e artigos. O projeto era, de fato, de proporções ambiciosas, como se pode ver na reconstituição feita por Gérard Maurice Doyon [cf. Fig-ci-III-18, p. 223]. Contudo, com a Comuna de 1871, construções símbolos do governo, como palácios e prédios administrativos foram incendiados. *Cour de Comptes* foi um deles, reduzindo os murais de Chassériau a ruínas [cf. Fig-ci-III-19, p. 223]. O prédio que foi demolido e deu lugar a Gare d'Orsay (e se tornaria, em 1986, o Musée d'Orsay), precisou de uma comoção generalizada idealizada pelo Baron Arthur Chassériau, primo de Théodore, e encabeçada por Ary Renan, Théophile Gautier e mesmo Gustave Moreau, para salvar o que tinha restado da decoração. Os diversos fragmentos salvos foram levados ao Musée du Louvre em 1911.

esta ideia não estava impregnada em seu espírito, contudo a pureza das formas e a sobriedade das figuras estão na decoração realizada para o *Palais d'Orsay*. Maurice Denis indica que

O pintor que, nesta época longínqua (1843), tentava com todos os seus recursos de uma juventude fogosa, mas disciplinada, a renovação da pintura mural, estaria ele consciente da evolução na arte que ele estava determinando?<sup>[28]</sup>



Fig. 08 – Théodore Chassériau, *La Paix protectrice des Arts et des Travaux de la Terre*. 1844-1848. Musée du Louvre. 44,1 x 61,3 cm, grafite, lápis, esfuminho e pastel.

Maurice Denis afirmava “o fogo dramático ou a serenidade de Chassériau da *Cour des Comptes*<sup>[29]</sup>” e mais ainda traçava então a nítida linha que juntava este a Puvis de Chavannes. Seja como for, o desenho preparatório para a alegoria da Paz possui uma forte quietação e equilíbrio.

---

28 DENIS, Maurice. *Théories – 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris : Rouart et Watelin, 1920, p 121.

29 DENIS, Maurice. *Op. Cit.* p, 107.

A árvore que se projeta atrás da figura central, a Paz, é equilibrada e se insere como continuação estrutural da composição. A serenidade da qual dizia Denis acompanha todos os elementos da obra. Há de modo mais tímido, em relação às obras anteriores discutidas até este ponto, certa ideia de silêncio. Mesmo o arquiteto e o escultor, que trabalham na extrema direita do desenho, estupendamente elegantes, parecem executar suas tarefas com o barulho mínimo necessário. As mulheres, por sua vez, entregues à família, cuidando de seus filhos no lado direito e sob o braço erguido da Paz, estão mais próximas da ideia que transpassa *Les Troyennes* e se apresenta com uma presença significativa nas obras de Puvis de Chavannes e Maurice Denis.

Diferente de uma tela como a de Maurice Denis, *Orphée et Eurydice*, de 1910 [cf. Fig-ci-III-20, p. 223]. A serenidade e a calma que acompanham os personagens estão imersas na artificialidade da paisagem com tons verdes e lilases. A cortina de árvores no fundo antepara a visão e transforma o local quase em um santuário de acesso limitado àqueles que estão na cena. Os detalhes, os personagens, os objetos, todos se transmutam em algum grau, em forte decoração.

Neste aspecto, *Procession pascale sous les arbres*, de 1892 [cf. Fig-ci-III-21, p. 224], certamente potencializa estas características. Os elementos se mantêm, contudo os aspectos decorativos aparecem com maior rigor. As sombras das árvores são como decorações de tapeçaria e as árvores ao fundo de cor salmão estão longe da pretensão da ideia de uma apreensão das cores “reais” de uma árvore.

Se seguirmos os passos de Maurice Denis acerca de determinada produção de Chassériau, especialmente quando trata de *Deux Soeurs* e de como com esta imagem “[...] ficamos estupefatos, por outro lado, de tudo o que significa, do ponto de vista decorativo, e do ponto de vista da Arte francesa [...]”<sup>[30]</sup>, a vibração da fatura do tecido dos vestidos das irmãs na tela de Chassériau [cf. Fig-ci-III-22, p. 224] são como os elementos decorativos que apareceram na obra do segundo de forma incontornável e mais intensa adquirindo um papel, por vezes, central em suas composições.

---

30 Denis, Maurice. *Théories – 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris : Rouart et Watelin, 1920. p. 122. Ver também páginas 286-287, no capítulo IV da presente tese.



# CADERNO DE IMAGENS

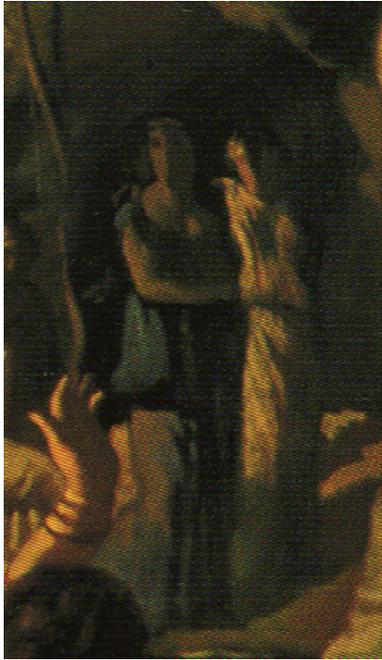
*PARTE II*

*AGONIA, LUXO E DESTRUIÇÃO*

*CAPÍTULO III*

*VÍTIMAS: ANGÚSTIA E CRUELDADE*

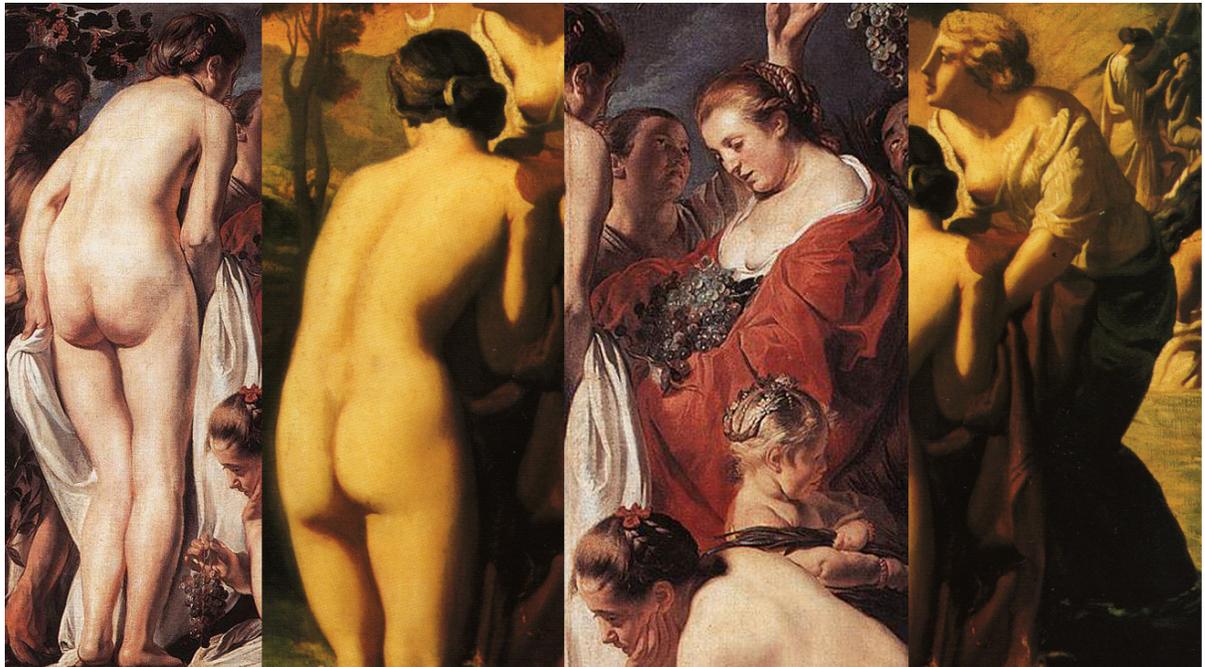
**PARTE UM: PRANCHAS FIG-CI-III-01 ATÉ FIG-CI-III-22**



**Fig-ci-III-01** – Théodore Chassériau, *Diane surprise par Actéon* (detalhe). 1840. Coleção Particular. 55 x 74 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-03** – Théodore Chassériau, *Diane surprise par Actéon* (detalhe). 1840. Coleção Particular. 55 x 74 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-02** – Jacob Jordaens, *Alegoria da Fertilidade*. Por volta de 1623. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique . 180 x 241 cm, óleo sobre tela (detalhe 1 e 3). Théodore Chassériau, *Diane surprise par Actéon* (detalhe). 1840. Coleção Particular. 55 x 74 cm, óleo sobre tela (detalhe 2 e 4).



**Fig-ci-III-04** – Esquerda: Théodore Chassériau, *Diane surprise par Actéon* (detalhe). 1840. Coleção Particular. 55 x 74 cm, óleo sobre tela. Direita: *Les Troyennes* (detalhe). 1842. Destruído em um incêndio em Budapeste em 1945. 168 x 216 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-05** – Théodore Chassériau, *Les Troyennes* (detalhe). 1842. Destruído em um incêndio em Budapeste em 1945. 168 x 216 cm, óleo sobre tela.



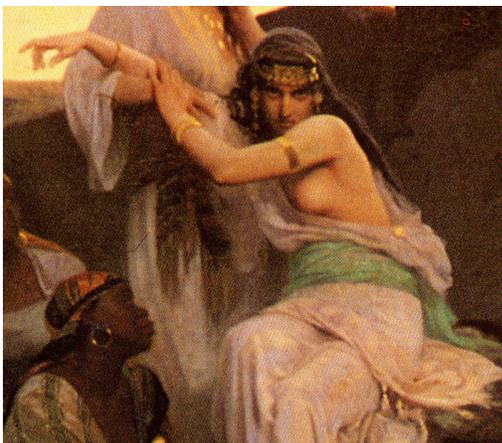
**Fig-ci-III-06** – Théodore Chassériau, *Les Troyennes* (detalhe). 1842. Destruído em um incêndio em Budapeste em 1945. 168 x 216 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-07** – Théodore Chassériau, *Les Troyennes* (detalhe). 1842. Destruído em um incêndio em Budapeste em 1945. 168 x 216 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-08** – Henri Lehmann, *La fille de Jephthé*. 1835. Prefeitura de Bourron-Marlotte. 128 x 161 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-09** – Édouard Debat-Ponsan, *La fille de Jephthé* (detalle). 1890. Musée des Beaux-Arts de Carcassonne. 130 x 198 cm, óleo sobre tela.

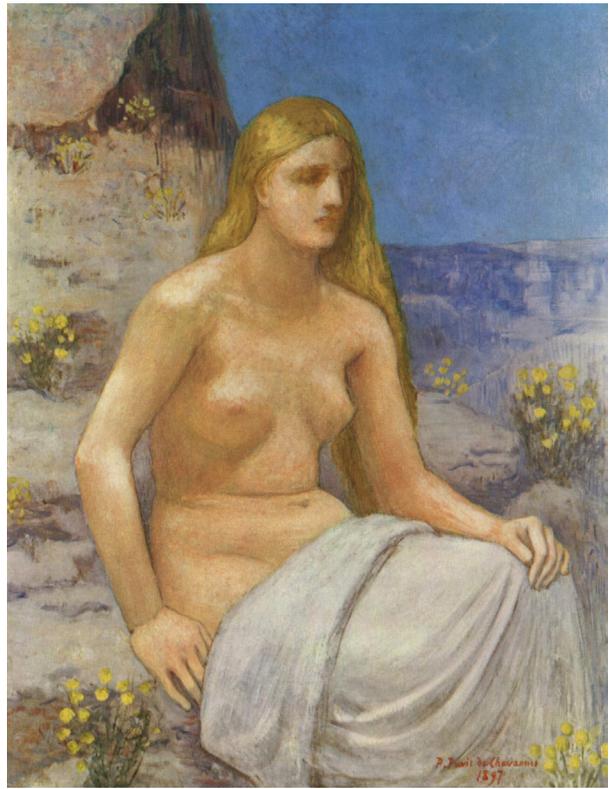


**Fig-ci-III-10** – Théodore Chassériau, *Conversion de Marie l'Égyptienne au seuil de l'Église de Jérusalem, Ensevelissement de Marie l'Égyptienne*. 1841-1843. Igreja de Saint-Merri. 600 x 350 cm.

**Fig-ci-III-11** – Théodore Chassériau, *Marie l'Égyptienne est enlevée au ciel par deux anges*. 1841-1843. Igreja de Saint-Merri. 600 x 350 cm.



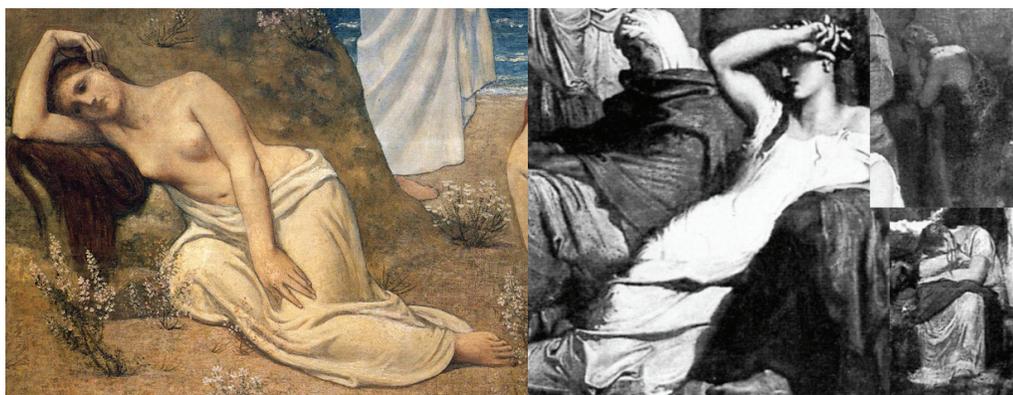
**Fig-ci-III-12** – Pierre Puvis de Chavannes, *La Madeleine*. 1869. Rijksmuseum Köller Müller. 53,5 x 37,5 cm, óleo sobre tela.



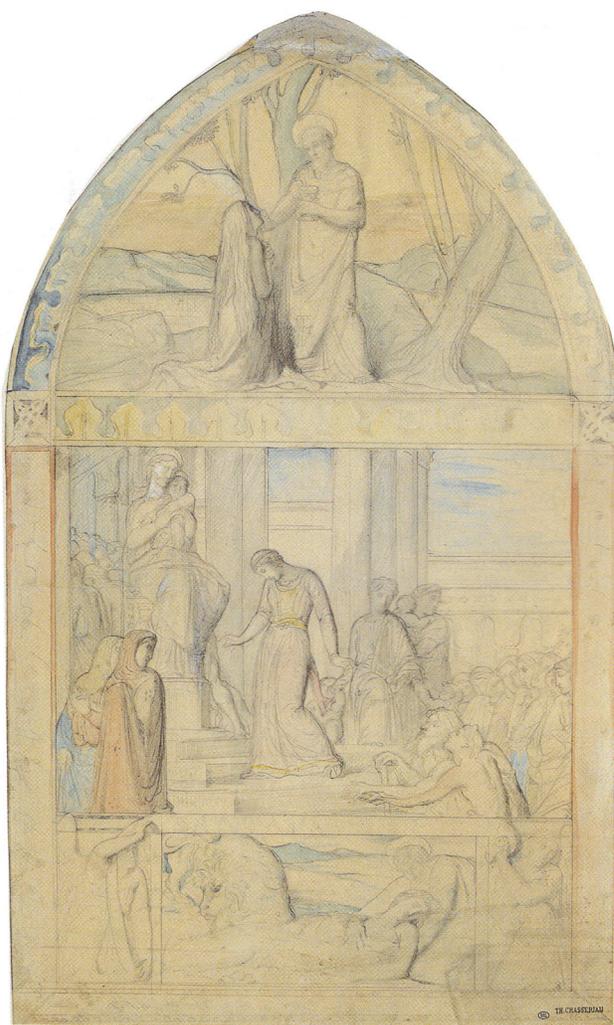
**Fig-ci-III-13** – Pierre Puvis de Chavannes, *La Madeleine*. 1897. Museu de Belas Artes de Budapeste. 116,5 x 89,5 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-14** – Pierre Puvis de Chavannes, *Jeunes filles au bord de la mer*. 1887. Musée d'Orsay. 61 x 47 cm, óleo sobre tela.



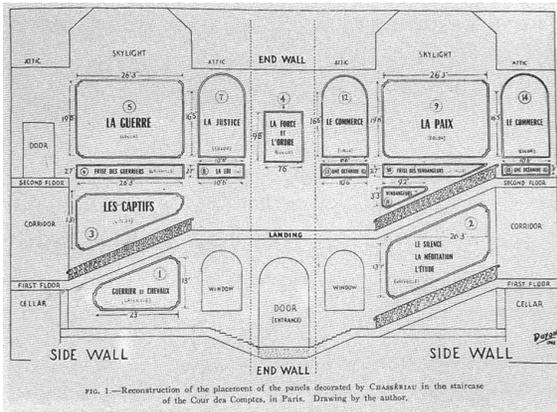
**Fig-ci-III-15** – Pierre Puvis de Chavannes, *Jeunes filles au bord de la mer* (detalhe). 1887. Musée d'Orsay. 61 x 47 cm, óleo sobre tela. Théodore Chassériau, *Les Troyennes* (detalhes). 1842. Destruído em um incêndio em Budapeste em 1945. 168 x 216 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-16** – Théodore Chassériau, *Scènes de la vie de Marie l'Égyptienne*. Por volta de 1841-1843. Musée du Louvre. 52,4 x 31,2 cm, grafite e aquarela.



**Fig-ci-III-17** – Théodore Chassériau, *Femme debout*. Por volta de 1841-1843. Musée du Louvre. 25 x 21 cm, grafite.



**Fig-ci-III-18** – Gérard Maurice Doyon, *Reconstitution de l'emplacement des peintures à la Cour de Comptes*. Publicado na *La Gazette des Beaux-Arts*, 1969.



**Fig-ci-III-19** – Vue de l'Escalier d'Honneur et du Panneau "La Paix Protectrice des Arts et des Travaux de la Terre".



**Fig-ci-III-20** – Maurice Denis. *Orphée et Eurydice*. 1910. The Minneapolis Institute of Arts. 114,9 × 165,1 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-21** – Maurice Denis. *Procession pascale sous les arbres*. 1892. Coleção Particular. 56 x 81 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-22** – Théodore Chassériau. *Portrait de Mlles C. ou Les sœurs de l'artiste* (detalhe). 1843. Musée du Louvre. 180 x 135 cm, óleo sobre tela.

### 3.4. SAPHO

A aquarela *Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade*, de 1846 [Fig. 09, p. 226]<sup>[31]</sup>, provavelmente seja a obra mais representativa do artista na questão abordada neste capítulo, ou seja, as vítimas. A imagem da mulher que, exaurida pelo abandono de seu amante, se perde no desespero e acaba por cometer suicídio jogando-se das altas montanhas de Leucádia, aparece de modo intenso nesta obra de Chassériau.

A poetisa está se jogando do penhasco<sup>[32]</sup>: sem desespero, seu rosto é uma combinação de ódio e ternura. As sobrancelhas estão bem definidas e podemos remarcar o leve franzido em sua testa. Sua longa cabeleira negra iluminada com manchas brancas-acinzentadas da luz noturna esvoaça com a impulsão que o corpo sofre ao começar a cair. Ela abraça de forma contundente o seu instrumento o qual tanto lhe serviu para cantar os amores e agruras: é a ele que ela se agarra no momento derradeiro de seu desespero.

Com seus braços cruzados ela protege a lira apertando contra seu peito como se isso a afagasse também (Interessante notar que o abraço em X aparece de modo muito semelhante na segunda versão de Suzana, de 1856, cf. Fig-ci-III-24, p. 255). Sua mão direita sugere inclusive soltar algumas notas finais antes do fim iminente. A lira, fortemente dourada lhe serve como ornamento e está em consonância com outros elementos. Seu brinco aparente na orelha esquerda lembra uma das borboletas que servem para afinar seu instrumento. O

---

31 Há também uma versão a Óleo sobre tela [cf. Fig-ci-III-23, p. 254] que é conhecida por uma reprodução em preto e branco do catálogo de Marc Sandoz. A pintura estava em localização desconhecida até no início dos anos 1990 quando passou à venda no Hôtel Drouot. Contudo, mesmo com esta repentina aparição a obra não foi reproduzida em nenhum meio e sua circulação é muito restrita. A composição se mantém quase inalterada e poucas diferenças são flagrantes, no cabelo que se esvoaça e se confunde com o céu, e a mão que agarra / abraça a lira, que se mantém de modo mais firme na pintura. Presumiu-se que esta pintura fosse datada de 1840, o que faria da aquarela uma retomada ou eco da versão primeira. Entretanto, depois da supracitada venda a moldura que era posta na altura da data foi retirada e foi revelada, passado por uma limpeza, a data de 1849. Com isso, a aquarela do Louvre recebeu o status de obra fundante de Sapho e a pintura, hoje em uma coleção particular, seria ela a revitalização ou retomada do tema por Chassériau. “A aquarela aqui apresentada seria o modelo e não a repetição”. PRAT, Louis-Antoine et. Al. Chassériau. *Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002, p. 292.

32 Provavelmente o mito do suicídio de Safo aparece pela primeira vez em um fragmento *Leukadia*, do poeta grego Menandro do quinto século a.C. “Onde dizem que Safo foi a primeira /caçar o Faón orgulhoso / e atirar-se da rocha, em seu desejo de incitar, / Que brilha de longe. Agora, de acordo com o seu enunciado sagrado / Senhor, o rei, que haja silêncio no recinto sagrado ao longo do promontório de Leukas”. Tradução realizada a partir da proposta em inglês do original grego. Cf. GREENE, Ellen (ed.) *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Londres: University of California Press, 1996, p 39. O autor ainda discorre sobre a presença marcante de Faón, personagem mítico, e sua relação e imbricações com o personagem real de Sapho. Seja como for, a aparição do amor não correspondido e a consequência no suicídio aparece com força na obra de Menandro e ganha outros contornos na História da Cultura.



Fig. 09 – Théodore Chassériau, *Sappho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade*. 1846. Musée du Louvre. 37 x 22 cm, aquarela e grafite.

punho da manga de seu vestido, em sua extremidade que também é dourada, assemelha-se a um bracelete.

O panejamento de uma finura e leveza extremas é coberto pelo forte sombreado cinza escuro na parte direita do corpo de *Sappho*. Vemos o penhasco iluminado pela noite, assim como ao fundo imerso às sombras traços de uma montanha a qual se perde à esquerda da composição. O céu é rajado por nuvens em manchas diagonais. Turbulento e nebuloso parece agitar também as águas avistadas na parte inferior. Embora em seu extremo horizonte esteja calma, essa movimentação das águas, quando próxima à poetisa, possui alguma agitação e mesmo formação de ondas, com cores variantes: do branco ao azul escuro, quase negro.

A paisagem parece obedecer às sensações das convulsões emocionais de *Sappho*, as ondas se formam perto (mesmo que elas estejam figuradas de modo prático, uma vez que

estão perto das margens) e a calmaria no horizonte, parecem ecoar em sua fisionomia. Ao mesmo tempo em que é sugerido uma calma, transparece também uma apreensão e adversidade com o que acontece. Do mesmo modo os céus rigorosamente tensos e tremulantes entram em forte contraste com a rigidez e silêncio do alto das montanhas. A própria *Sapho* que cai do penhasco está rígida, quase imóvel e tem uma coloração próxima a das montanhas, mesmo se em sua parte direita as cores pareçam contaminadas pelo céu e mar.

### 3.4.1. ENTRE CHASSÉRIAU, LAMARTINE E GOUNOD

Declaradamente, a obra faz eco a Lamartine, em específico a *Nouvelles méditations poétiques*, de 1823, cuja elegia, dita *Elegia Antiga*, *Sapho* faz parte. A aquarela de Chassériau é dedicada a Sra. de Lamartine, *A Madame Alphonse de Lamartine*<sup>[33]</sup>.

No poema de Lamartine é salientado poderosas figuras que fazem parte do suicídio da poeta.

L'aurore se levait, la mer battait la plage;  
Ainsi parla Sapho debout sur le rivage,  
[...]  
Fatal rocher, profond abîme !  
Je vous aborde sans effroi !  
[...]  
Toi qui fus une fois mon bonheur et ma gloire !  
Ô lyre ! que ma main fit résonner pour lui,  
Ton aspect que j'aimais m'importune aujourd'hui,  
Et chacun de tes airs rappelle à ma mémoire  
Et mes feux, et ma honte, et l'ingrat qui m'a fui !  
Brise-toi dans mes mains, lyre à jamais funeste !  
[...]  
Cependant si les dieux que sa rigueur outrage  
Poussaient en cet instant ses pas vers le rivage ?  
Si de ce lieu suprême il pouvait s'approcher ?  
S'il venait contempler sur le fatal rocher  
Sapho les yeux en pleurs, errante, échevelée

---

33 Além desta significativa dedicatória, a amizade entre Chassériau e Alphonse de Lamartine se atesta também no desenho datado de 1844, que foi igualmente dedicado a Madame de Lamartine e conservado no Louvre [cf. Fig-ci-III-25, p. 255].

Frappant de vains sanglots la rive désolée,  
Brûlant encor pour lui, lui pardonnant son sort,  
Et dressant lentement les apprêts de sa mort ?  
[...]<sup>[34]</sup>

Em diversos momentos do poema *Sapho* evidencia-se a presença das virgens de Lesbos: “Pleurez! Pleurez ma honte, ô filles de Lesbos<sup>[35]</sup>”, contudo o que prevalece são as agruras de Safo consigo mesma, em uma solidão que transpassa qualquer presença, o ambiente quase etéreo de fina melancolia liga-se à aquarela de Chassériau com força, na qual a poetisa aparece sozinha, na queda das montanhas de Leucádia.

A lira no poema de Lamartine assim como na aquarela de Chassériau, possui um papel fundamental. Quando indicávamos na aquarela certa consonância entre os elementos, dos quais o rosto que se mantém calmo e nervoso concomitantemente, se consolida também pela lira que é resguardada pelo abraço de Sapho. Mesmo que ela se destruirá juntamente com o corpo da poetisa, ou, por outro lado, ficará protegida pelo próprio corpo que a abraça. Instrumento do prazer, mas também da angústia e ingratidão, pois também serviu como partícipe das odes criadas para Faón.

Você que já foi minha felicidade e minha glória!  
Oh lira! que minha mão fez ressoar para ele,  
Seu aspecto que amava, hoje me aborrece  
E cada detalhe seu me devolve a imagem dele  
Meus fogos, minha vergonha, e o ingrato que me fugiu!  
Quebre-se em minhas mãos, lira para nunca mais funesta!<sup>[36]</sup>

O abraço carinhoso mescla-se com força pelo “Quebre-se em minhas mãos”. Esta angústia está presente na ária final da ópera *Sapho* de Charles Gounod, de 1851<sup>[37]</sup>. A trama

---

34 LAMARTINE, Alphonse de. *Œuvres poétiques*. Édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1963.

35 *Opt. Cit.* p. 116.

36 *Opt. Cit.* p. 116.

37 A ópera que estreou 16 de abril de 1851 contava com três atos e libreto de Émile Augier. Na montagem de 1884 houve mudanças significativas no libreto, três personagens são acrescentados e um quarto ato. Embora a ópera seja mais conhecida em sua versão original com os três atos, o libreto com quatro atos foi escolhido para a reunião do *Théâtre Complet* de Émie Augier, editado em 1894. Cf. AUGIER, Émile. *Théâtre Complet*. Paris: Calman Lévy, 1894.

é diversa daquela de Lamartine, insere alguns personagens e concentra-se no amor entre *Phaon*, *Sapho* e *Glycère*. Esta última é o elemento chave, destruidora do amor sublime e aparentemente inquebrantável de *Phaon* e *Sapho*. Cria a situação que separaria taxativamente os amantes, a fim de aproximar-se e oferecer a ele o seu amor sincero e súdito. Sapho, desesperada atira-se das montanhas da Leucádia.

Na famigerada ária, *Sapho*, sozinha e entregue às suas agruras, canta para sua Lira. Suas dores são incuráveis e desta vez a Lira não pode sequer apaziguar:

O ma lyre immortelle,  
Qui, dans les tristes jours,  
A tous mes maux fidèle,  
Les consolais toujours!  
En vain ton doux murmure  
Veut m'aider à souffrir;  
Non, tu ne peux guérir  
Ma dernière blessure:  
Ma blessure est au coeur!  
Seul le trépas peut finir ma douleur!  
Adieu, flambeau du monde,  
Descends au sein des flots;  
Moi, je descends sous l'onde,<sup>[38]</sup>

O doce toque da Lira ou a ferida última que não pode ser curada possui uma força extrema na ária. A correspondência com o poema de Lamartine e com a figura de Chassériau é flagrante. Embora a *Sapho* de Gounod seja traída por Glycère, e Phaon afastado de Sapho a contragosto, os elementos que variam entre amor e desespero, ódio e violência estão presentes em todos os casos.

38 Cf. Encarte da gravação de 1992 em Saint-Etienne, ópera conduzida pelo maestro Patrick Fournillier. Áustria, 1993.

Oh minha lira imortal,  
Quem, nos tristes dias  
Para todas as minhas dores, fiel  
As consolavas sempre!  
Em vão teu doce murmúrio  
Quer me ajudar a sofrer;  
Não, tu não podes curar  
Minha última ferida:  
Minha ferida está no coração!  
Somente a morte pode acabar com minha aflição!  
Adeus, tocha do mundo,  
Desço ao seio das ondas;  
Eu, eu desço sob a onda.

## Sapho continua

Dans l'éternel repos!  
Le jour qui doit éclore,  
Phaon, luira pour toi;  
Mais sans penser à moi  
Tu reverras l'aurore!...  
Ouvre-toi, gouffre amer,  
Je vais dormir pour toujours dans la mer!  
(Elle gravit le rocher du fond)  
Ouvre-toi, gouffre amer, ouvre-toi,  
Je vais dormir pour toujours dans la mer! <sup>[39]</sup>

A queda iminente e o choro compartilhado com a lira são como o olhar profundo da poetisa na aquarela de Chassériau que cerra seu braço formando um xis sobre seu peito apertando e aparentemente dedilhando sua última nota em seu instrumento.

### 3.4.2. ENTRE CHASSÉRIAU E GROS

A relação da imagem de Chassériau com a de mesmo tema de Gros [Fig.10] parece inegável<sup>[40]</sup>. Na Sapho de Gros, diferente daquela de Chassériau, a figura feminina não está com os pés para além dos rochedos, começando a cair. Antes, suas duas pernas se mantêm no chão, a queda fatal ainda não começou efetivamente, entretanto sua forte inclinação sugere que não há mais retorno. O ambiente, em específicas características, é próximo ao de Chassériau.

---

39 No eterno repouso !  
O dia que deve eclodir  
Faón brilhará por ti;  
Contudo sem pensar em mim  
Tu verás uma vez mais a aurora! ...  
Abre-te, poço amargo,  
Eu vou dormir para sempre no mar!  
Abre-te, poço amargo,  
Eu vou dormir para sempre no mar!

40 Marc Sandoz, timidamente apenas indica que “pode oferecer algumas relações”. Cf. SANDOZ, Marc. Théodore Chassériau: 1819-1856. *Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974, p, 166. Christine Peltre, por sua vez, indica que “a escolha do salto na Leucádia lembra a visão de Gros exposta no salão de 1801”. PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001, p. 194.



Fig. 10 – Antoine-Jean Gros, *Sapho à Leucade*. 1801. Musée Baron-Gérard. 122 x 100 cm, óleo sobre tela.

Em ambos os casos, a noite avança e um clima tempestuoso parece sobressair. As duas figuras femininas também seguram sua lira, contudo de formas diversas. Diferente das dualidades que remarcávamos em Chassériau, a Sapho de Gros aparece inteiramente como desespero e desvario, embora a calma prevaleça no semblante da poetisa.

A lira é abraçada sem a veemência presente na Sapho tempestuosa de Chassériau, sua boca entreaberta e seus olhos fechados sugerem um sofrimento no qual a lira mantém um papel importante, embora não seja indicado ou aludido o toque derradeiro nas cordas do instrumento. A posição do braço como que a laçando, envolve o pescoço deixando a figura feminina em uma posição que pode ser entendida também como sufocada pelo seu instrumento. O que, de fato, corrobora para uma leitura dos prazeres e dos dissabores que a lira provocou ou foi partícipe na vida de Sapho, elementos que estão presentes em quase todas as instâncias, de Lamartine a Gounod.

No lado direito do rochedo a lua escapa entre as nuvens pesadas e escuras. É sua luz

que incide sobre toda a composição e nos desvela Sapho, que aparece com tons prateados assim como as águas em Leucádia.

A crítica acerca de *Sapho* de Chassériaux de modo reiterado e evidente fala do parentesco formal com a imagem descrita de Gros [vide nota 40]. Contudo, parece escapar a relação com a água-forte de Chassériaux datada do mesmo ano [Fig-11]. A posição de fato é a mesma do quadro e da aquarela, mas não chega a ser como indica Sandoz uma “reprodução do quadro de mesma composição<sup>[41]</sup>”.



Fig. 11– Théodore Chassériaux,  
*Sapho se jetant dans les flots*. 1844. Bibliothèque  
Nationale de France, BnF. 12,9 x 8,8 cm, água-  
forte.

O abraço em X envolvendo sua lira ou a turbulência do céu e das nuvens são elementos importantes na água-forte como na aquarela, mas há a forte presença da lua no lado direito de Sapho, na altura de seu sexo. A luz da lua, assim como em Gros, contamina toda a composição, espelha-se na água e aparece de modo contundente nas vestes da poetisa.

Chassériaux coloca sua figura feminina precipitando-a na Leucádia e Gros, por sua vez, insere a figura com os dois pés no chão em um momento anterior ao da poetisa

---

41 SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériaux: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974, p, 418.

de Chassériau, embora a queda também seja iminente. Há uma outra versão da *Sapho* de Gros<sup>[42]</sup> [cf. Fig-ci-III-26, p. 256], a queda neste último não tem a calma ou a naturalidade das figuras descritas até então. De fato ela se precipita como que não enxergasse o fim do penhasco a sua frente. Uma de suas sandálias ficou pelo caminho, o modo com que suas vestes e seus cabelos esvoaçam sugerem que ela se move rapidamente. Apenas um de seus braços segura a lira, o outro se levanta ao horizonte em direção ao céu, lugar apontado também pelo seu olhar.

Com os seios à mostra, Sapho atira-se e a brancura de sua pele contrasta com o entorno, muito mais terroso em comparação com a outra tela, toda prateada.

### 3.4.3. O PENHASCO E A QUEDA, SOBRE SAPHOS

A imagem de Chassériau liga-se prontamente a uma temática forte na arte ocidental, a saber, o suicídio feminino. O tema esteve presente em todas as esferas, da literatura à ópera, da escultura à caricatura. As imagens incontáveis de Lucrecias, Cleópatras, Sofonisbas, Brünnhildes, Saphos e tantas outras formam, de fato, um poderoso tema que sempre causou atração nas representações. A indústria do cinema evidentemente e como de costume, não fica alheia.

Se pensarmos apenas nos suicídios femininos que se atiram de algum lugar, a quantidade é marcante. Para citar apenas alguns mais conhecidos: a morte da tenente Ripley (Sigourney Weaver) em *Alien*<sup>3</sup>, de David Fincher, 1992, no qual, sem outra saída aparente atira-se para que o Alien encubado em seu organismo seja destruído pelas chamas; a queda de Mal (Marion Cotillard) em *Inception*, de Christopher Nolan, 2010, ou a suposta queda mortal do alto da torre de Madeleine (Kim Novak) em *Vertigo*, 1958 de Alfred Hitchcock. E, sobretudo, na famosa tentativa de suicídio de Rose (Kate Winslet), em *Titanic*, de James Ca-

---

42 Este óleo sobre tela foi posto à venda em 20 de junho de 2011 pela Artcurial - Briest - Poulain - F. Tajan em Paris. A tela foi atribuída a Antoine-Jean Gros e a data, 1801 é aproximativa, foi dada pelos curadores da exposição *Au-delà du maître, Girodet et l'atelier de David* ocorrida em 2005 no Musée Girodet, Montargis, no qual esta obra foi exposta.

meron, 1992, que é salva no momento preciso em que se jogaria da proa do navio, entediada e saturada de toda uma situação em um mundo do qual ela não se achava pertencente<sup>[43]</sup>.

Todas essas referências dizem respeito à força inegável do suicídio na cultura ocidental. Contudo, centrado naquilo que por hora interessa, é preciso entender a imagem de Chassériau em diálogo com outras representações de *Sapho*. O ponto principal é a utilização de imagens nas quais a poetisa aparece em vias de cometer o ato derradeiro ou em queda. Deste modo, as imagens de Sapho e Phaon ou de cenas lésbicas de Sapho foram deixadas de lado, para que se possa iluminar outros aspectos da imagem do artista e mesmo destas outras imagens a partir daquela de Chassériau.

#### 3.4.3.1. ENTRE LEMOINE E GASTALDI, ÀS MARGENS

A fotografia de Achille Lemoine [Fig. 12] possui uma tristeza e melancolia diferentes daquelas da aquarela de Chassériau. A primeira remarca é a forte presença de Sapho à beira das águas. Desta vez, não no alto do penhasco, mas como declamasse sua poesia antes de precipitar-se.

Embora seu rosto esteja visível apenas parcialmente, a imagem sugere que não há raiva ou tormenta, apenas o fardo da tristeza do abandono. Se na aquarela de Chassériau a paisagem se fecha e pouco aparece, em que a tensão é concentrada na figura de Sapho, a fotografia de Lemoine abre o mar ao espectador. A imensidão da paisagem é correlata ao pranto silencioso e sozinho.

A imagem pode ser vista ao lado da obra de Andrea Gastaldi [Fig. 13]. Sua Sapho tal qual a de Lemoine não está no alto do penhasco. O modo no qual a poetisa se coloca, assim como na anterior, com o seio à mostra, relaciona-se de modo poderoso à imagens como *Vénus Marine* [Fig. 01, capítulo II, p. 120] ou o estudo para *Marie l'Égyptienne* [Fig-ci-III-17, p. 222] de Chassériau. A Sapho de Gastaldi comporta-se como se perambulasse pela praia, lançada aos seus próprios sentimentos. A paisagem é aberta e ao fundo

---

43 No caso específico de *Titanic*, a imagem de Rose na proa do navio é particularmente interessante, ela se aproxima como Sapho do penhasco e as imagens são perfeitamente comparáveis, cf. Fig-ci-III-27, p. 256.



Fig. 12— Achille Lemoine, *Sapho*. 1899. PhotoSeed. 29.3 x 20.6 cm, similigravura.



Fig. 13— Andrea Gastaldi, *Sapho*. 1872. Galleria Civica Torino. 217x135 cm, óleo sobre tela.

pode-se ver algo como um penhasco, provavelmente o grande rochedo de Leucádia. A tempestade lança-se do fundo da composição, avança e anima as ondas que crescem próximas à poetisa.

A figura segura a lira com uma força extrema, seus dedos crispados talvez sejam o único ponto na composição em que é sugerido um destempero emocional, uma raiva que ainda é controlada transparecida pela fisionomia que permanece impávida.

Nestas duas composições o ato de Sapho parece preceder o que acontece efetivamente na aquarela de Chassériau. Vítimas do abandono, as figuras femininas se comportam de maneiras diversas, uma com seu instrumento dedilhando algumas notas (Lemoine), outra erra sozinha pela areia na praia (Gastaldi). Ambas realizam apenas vagas ações e anunciam de modo poderoso a sina que as acompanham.

### 3.4.3.2. À BEIRA DO PENHASCO

A Sapho de Chassériau possui algo de misterioso e inquietante no momento da queda que se inicia. A figura feminina não está mais nos rochedos, apenas seu pé esquerdo se mantém no chão e mesmo assim por uma fração de segundos. Aquilo que é dado a ver é a queda. Não se trata da espera, da dúvida ou mesmo do sofrimento que precederia o suicídio. Tem-se efetivamente a queda, sem desespero ou medo.

Muito diverso dos tratamentos dados a poetisa, a imagem de Jean-Joseph Taillasson [cf. Fig-ci-III-28, p. 256], por exemplo, apresenta uma mulher que em tudo é sofrimento. Sua lira jogada no chão não mais importa e sua mão parece apartar uma dor abaixo do peito. A tempestade se anuncia e o próximo passo é o vazio. Seu rosto choroso, olhos vermelhos e lagrimejados, é distante da figura imparcial de Chassériau [cf. Fig-ci-III-29, p. 256].

O desespero também toma conta da imagem de Victor Schnetz [cf. Fig-ci-III-30, p. 257]. Ela se força para não ver o que está prestes a fazer. Sua mão esquerda tampa a visão, enquanto a direita se impulsiona pela força do corpo que cai. As árvores secas que a circundam acompanham a inclinação de seu corpo. A presença de uma mulher à esquerda da composição é inútil. Embora tente dizer algo e estender a mão em direção à figura feminina, pouco pode fazer para impedir que ela se jogue. Os cabelos da poetisa que se esvoaçam são como os galhos secos dessas árvores.

Outras duas imagens são importantes neste aspecto. A primeira de Burthe [Fig. 14] se porta quase como uma estátua de marfim, estancada nas rochas de Leucádia. Os cabelos esvoaçados sugerem uma fraca ventania, uma vez que suas vestes da cintura para baixo permanecem imóveis. A noite começa a cair e a tempestade não existiu ou se dissipou. O ato de dedilhar o instrumento está presente, entretanto a figura feminina de Burthe mostra-se muito mais melancólica e pensativa que suicida propriamente dita. A de Stückelberg [cf. Fig-ci-III-31, p. 257] figura em um ambiente de calma. Não há traços de algo tempestuoso ou de tormenta. Calmamente ela olha para baixo, uma rosa escapa antes da poetisa e cai. Com pequenos e curtos passos, Sapho vai de encontro à queda. No horizonte da composição, um pequeno barco não chega a perturbar a paz nas águas paradas. No alto do penhasco não há ninguém que possa ver ou tentar impedi-la.



Fig. 14– Leopold Burthe, *Sapho joue de la lyre*. 1848. Musée des Beaux-Arts de Carcassonne. 106 x 69 cm, óleo sobre tela.

Nestas composições, apesar do desespero que envolve a figura feminina, a poetisa toma conta da situação. Ela sobe no promontório, vacila ou não, mas se joga e o único medo que a persegue é o de viver com a certeza do amor impossível.

O que não ocorre no óleo de Kanoldt [cf. Fig-ci-III-32, p. 257]. Safo aparece cercada pela forte natureza. Frágil e pequena diante da força tempestuosa das águas e do gigantismo dos rochedos. A figura se apoia em uma rocha com uma mão, que se perde no meio de sua lira que vemos com clareza encostada na pedra, e com a outra protege o rosto das águas revoltosas. Acuada e aparentemente amedrontada a figura quase desvanece no meio da paisagem. Aqui, a força dada à natureza é raivosa e esta Safo se comporta como temente à ela. A força para chegar até à beira e se jogar, de fato, é uma tarefa mais árdua do que nas imagens apresentadas até este momento.

A decorada imagem de Cronenberg visa às águas [cf. Fig-ci-III-33, p. 257], medita encarando o horizonte. Sua mão é crispada e o panejamento que está por cima de sua lira

é fortemente marcado por suas mãos. O fim da estrutura de madeira da lira que cerca sua mão assemelha-se com um objeto cortante ou de tortura, como se fosse apertá-la. Sua mão direita, por sua vez, segura com ternura as rosas. Ela própria está envolta às rosas, quase não se consegue enxergar as rochas por detrás dos elementos decorativos. Suas vestes são incididas pelo vento e o movimento cobre a rocha e se confunde com as nuvens com tonalidades preciosas. Esta dualidade, entre a mão crispada, o rosto forte e marcado e a mão terna e as cores preciosas e artificiais, está presente de modo latente na *Sapho* de Cronenberg, assim como se havia marcado, de modo diverso, na aquarela de Chassériau.

### 3.4.3.3. EM HESITAÇÃO OU ESPERA

No salão de 1851 Chassériau apresenta uma outra *Sapho* diversa daquela realizada em 1849 [Fig. 15, p. 239]. Diferente da aquarela, este pequeno óleo mostra uma mulher em posição e com sentimentos novos. Encostada no rochedo, a poetisa se segura com a mão direita enquanto a outra se encarrega da lira. O vento faz um pouco suas vestes voarem. Com a cabeça inclinada, *Sapho* de modo introspectivo e melancólico olha para o mar. Parece hesitar um instante, talvez muito breve. A mão que segura a rocha pode ser aquela que a ajudará a levantar.

Seja como for, a figura feminina com rosto de traços fortes e cortantes, em que apenas uma pequena parte é visível, pois o restante é dominado pelas sombras, parece rancorosa, tempestuosa e fora de si. A noite não é mais algo que chegará em breve, a figura contempla as águas incididas pela luz noturna (como o é em Gros) e suas vestes são pesadas, não há elementos etéreos e do sonho como na versão aquarelada do Louvre.

Gautier no jornal *La Presse*, do mesmo ano em que a obra tinha sido exposta no Salão, indicava as qualidades cromáticas dos quadros desses anos do artista e menciona também a *Sapho*.

Nós que temos fé no talento do Sr. Chassériau, fomos um dos primeiros a apoiar, não faremos nenhum alarme em suas tentativas com a cor. Nós vemos a prova de uma inteligência que quer assimilar todos os recursos da arte, não negligencia nenhum modo, o que libera todo o seu pensamento. O

jovem artista poderia simplesmente reproduzir aquilo o que ele sabe, e ele sabe muito, mas procura crescer e lançar-se com risco e perigos para viagens a terras desconhecidas<sup>[44]</sup>.



Fig. 15– Théodore Chassériau, *Sapho*. 1849. Musée d’Orsay. 27 x 21 cm, óleo sobre madeira.

Notório o comentário de Gautier. A vontade de ver em Chassériau e em suas obras deste período, uma emancipação em direção a um tratamento mais acentuado no uso das cores. Um acento que seria próprio à escola romântica, exponenciada por Delacroix. A imagem de fato nos traz um colorido diferente daquele empregado, por exemplo, em *Vénus Marine*, de 1839 [cf. Fig-01, capítulo II, p. 120] e os tons terrosos e com pinceladas bem demarcadas lembra em alguns momentos o Delacroix da *Medée Furieuse* [cf. Fig-ci-III-34, p. 258], 1838, por exemplo.

44 GAUTIER, Théophile. "Feuilleton de la Presse : Salon de 1850-1851". In *La Presse*. Paris, 01 de março de 1851.

O comentário de Marc Sandoz também diz respeito às investidas técnicas de Chassériau e decreta quase aos moldes de Gautier, uma ruptura em relação à Ingres:

O que era de início um estilo de esboço [falando de quadros como *Sapho*, porém realizados antes deste último], e, portanto confidencial, torna-se um estilo público do artista; trata-se de uma ruptura completa com a escola de Ingres, e uma aventura em direção a vias naturais, aliás, explorada já sobre uma veia paralela por Delacroix. Basta comparar este quadro com aquele de 1840 [ou seja, a tela de *Sapho*, cf. Fig-ci-III-23 e nota 31], para apreender as imensas possibilidades de expressão e de criação que criou o artista, e a orientação em direção a um fazer muito pessoal. De um desenho sempre controlado, a obra passa a ser de um sentimento intensamente romântico<sup>[45]</sup>.

As considerações de Sandoz trazem algumas remarca importantes. Primeiramente indicar, assim como o fez Gautier, um Chassériau mais colorista. A inclinação romântica deste quadro é irrefutável, de fato se aproxima mais de um Delacroix ou de um Géricault, mas ao mesmo tempo aponta para algo que Sandoz chama de “um fazer muito pessoal”.

Christine Peltre indica que a obra foi pouco acolhida pela crítica, provavelmente pelo número de outras obras enviadas por Chassériau (sete no total), além da tela possuir dimensões diminutas. A autora remarca que:

Mesmo miniaturizada, *Sapho* se mantém como uma obra forte, última encarnação de uma figura lendária que incessantemente interrogou o artista desde que ele realizou a primeira versão de 1840 [...] O corpo exprime a tensão da alma até no pé esquerdo, crispado em um maneirismo desesperado e a liberdade total do pincel sublinha a distração desses últimos instantes<sup>[46]</sup>.

Certamente trata-se de uma *Sapho* mais obscura do que aquela da aquarela, o corpo é mais tensionado e a calma aparente da figura da aquarela é convertida em uma espécie

---

45 SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974, p. 262.

46 PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001, p. 194.

de fúria que se quer explodir. A posição da poetisa pode ser como sugere Peltre<sup>[47]</sup>, análoga a escultura de Pradier, contudo a força explosiva seguramente é díspar. A calma aparente em Pradier é inexistente na tela de Chassériau [Cf. Fig-ci-III-35 e fig-ci-III-36, p. 258]. A inclinação da cabeça pode ser também aproximada à escultura de Pierre Loison, *Sapho sur le rocher de Leucade*, de 1859 [Fig-ci-III-37, p. 259]<sup>[48]</sup>. Assim como a escultura de Pradier, a Sapho de Loison mantém-se prostrada e envolta aos seus próprios pensamentos, suas mãos não estão crispadas [cf. Fig-ci-III-38, p. 259], antes aparecem ternamente se tocando e segurando seu instrumento.

#### 3.4.3.4. DELAUNAY, GUÉRIN E ANCELOT

A iconografia apresentada por Chassériau em 1851, da figura da poetisa encostada no rochedo, meditativa e introspectiva foi tratada em diversas oportunidades por alguns artistas. Trata-se de uma constante.

Jules Delaunay por duas vezes realiza as agruras da poetisa: *Sapho*, em 1876 [Cf. Fig-ci-III-40, p. 260] e *Sapho embrassant sa lyre*, em 1891 [Cf. Fig-ci-III-41, p. 260]. A primeira, trajada com um forte vestido vermelho, apoia-se no rochedo enquanto recebe ou entrega sua lira para um cupido. Este se esforça com seu braço esquerdo tentando esconder o rosto, aparta possivelmente o choro. Se nega a ver Sapho pela última vez. A poetisa tem um dos pés solto no ar de modo mais dramático em relação à hesitação da personagem em Chassériau, cuja perna encosta-se aos rochedos.

No segundo caso, Sapho agarra a lira como a um amante e lança um beijo caloroso do qual os traços dos lábios que se contraem são acentuados. No fundo, esvanecendo-se se vê uma lua com uma presença muito mais tímida do que na imagem de Gros ou na água-forte de Chassériau.

Em Guérin [Fig. 16] a composição é regrada, a sobriedade das formas e o tratamento dado à pele da poetisa dão um aspecto quase escultórico à figura. A cabeça inclina-se

---

47 “[...] a inclinação evoca aquela da escultura de James Pradier (1852)”. Cf. PELTRE, Christine. *Op. Cit.*

48 Existe uma versão em mármore no corredor norte da fachada do Louvre desta escultura de Loison, cf. Fig-ci-III-39, p. 259].

quase na mesma intensidade da imagem de Chassériau, contudo, a expressividade de uma é diversa da outra. Ao colocar em relação [cf. Fig-ci-III-42, p. 260] a paz incorruptível da figura de Guérin se evidencia ainda mais. O braço direito que pousa pesado e sem energia em Guérin seria impensável em uma composição como a de Chassériau em que o braço direito da poetisa segura firmemente e de modo tempestuoso a rocha.

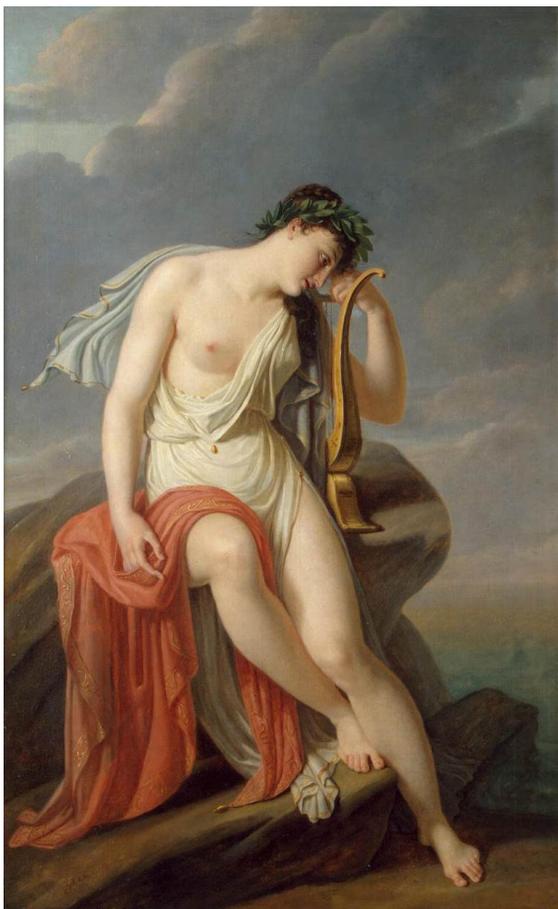


Fig. 16– Pierre-Narcisse Guérin. *Sapho au Leucade*. Por volta de 1800. Museu Hermitage. 188 x 114 cm, óleo sobre tela.

Para Henri Focillon o estilo da obra de Guérin, juntamente com Girodet e Gérard é aquilo que ele chama de *Style Empire*:

O estilo império na pintura é inicialmente a frieza na execução, não digo da palheta [...] mas, quando pintam, por exemplo, uma batalha, uma cena antiga ou um retrato, eles tem uma unidade compacta do fazer e como uma desconfiança dos recursos da pintura [...]. Esta característica impassível associada às carícias gélidas do modelo: esta é a dominante<sup>[49]</sup>.

49 FOCILLON. Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927, p. 50.

De fato, as “carícias gélidas” podem ser aplicadas claramente em uma imagem como a de Sapho. O modelado do panejamento se dispõe como o de uma escultura, se prolonga pela rocha ao lado da figura feminina. Na parte superior deixa à mostra um dos seios e a graciosa abertura na coxa esquerda. São aspectos diversos do ar furioso da Sapho de Chassériau. A imagem de Virginie Ancelot [cf. Fig-ci-III-43, p. 261] assemelha-se em partes desses aspectos. Senta-se calmamente e apoia seu braço esquerdo sobre sua lira enquanto seu braço direito se estende até o joelho. O mau tempo toma conta do lado direito da composição, o mesmo lado do qual a figura inclina seu rosto. A imagem da loira figura jovial não sugere um suicídio, parece descansar, seu corpo se alivia apesar de algo incomodar, como indica a força de suas sobrancelhas.

#### 3.4.3.5. SAPHOS DE MOREAU

Gustave Moreau tratou o tema reiteradas vezes, assim como suas imagens de Salomé, Sapho é uma parte considerável e importante de sua produção. Não se manteve representando a poetisa em uma mesma posição ou situação. Quase uma narração dos últimos instantes da vida de Sapho, entre uma possível hesitação, o ato do suicídio e, por fim, o corpo morto exibido espetacularmente. É impressionante como algumas dessas aparições da poetisa se assemelham particularmente às imagens de Chassériau<sup>50</sup>.

Para tanto, a atenção será focada em três imagens específicas. Em primeiro lugar *Sapho sur les rochers*, de 1871-1872 [Fig. 17]. Imediatamente pode-se colocar esta imagem ao lado do pequeno óleo de Chassériau [cf. Fig-ci-III-44, p. 261] É importante notar que uma obra como esta de Moreau ao mesmo tempo em que se aproxima da tela com o mesmo tema de Chassériau liga-se com a produção de início de carreira deste último.

Se as posições das poetisas assemelham-se, o sentimento sugerido nesta obra de Moreau, um silêncio e introspecção poderosos, lembram imagens como a de *Vénus Marine* [cf. Fig. 01, capítulo II, p. 120] ou *Les Troyennes* [cf. Fig. 04, p. 201].

---

50 A aproximação entre Gustave Moreau e Theodore Chassériau está para além dessas ligações entre as imagens de Safo. No capítulo IV da presente tese serão abordados outros aspectos de tais proximidades. Principalmente as primeiras obras de Moreau enviadas ao Salão nos anos de 1850 permite uma leitura na qual a obra de Moreau pode ser entendida na chave de algumas obras de Chassériau. Vendo tais obras podemos entender sob outros prismas a produção tanto de um quanto a de outro.



Fig. 17 – Gustave Moreau. *Sapho sur les rochers*. 1871-1872. Victoria and Albert Museum. 18.4 × 12.4 cm, aquarela.

Em uma nota datada de 1858 e extraída de um caderno de viagem, Moreau faz a seguinte anotação:

A pintura, a primeira das artes pelo silêncio.  
Amor verdadeiro, o primeiro dos sentimentos pelo silêncio.  
Plástica do estilo:  
A nobreza inata da inteligência suprema  
Entusiasmo racional da inteligência  
Aspiração formulada em direção ao belo  
Potência de uma grande alma  
Expressão da inteligência em posse dela mesma  
O portal da alma  
Expressão da beleza<sup>[51]</sup>.

De fato, as imagens de Moreau pensam por meio desse silêncio expressivo que, como mostrado também no capítulo II, faz parte do trabalho de Chassériau. A poetisa de

---

51 MOREAU, Gustave. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Sur ses œuvres et sur lui-même. Théorie et critique d'art*. Vol. II. Paris: Fata Morgana, 2002, p.219.

Moreau habita uma paisagem fantástica em que a ornamentação possui um papel primordial. O vestido vermelho em detalhes azuis é transpassado de pedras preciosas, elementos dourados. A própria lira, cuja extremidade é vista atrás das costas de Safo é uma joia. A iluminação que incide sobre os rochedos os deixam também com essas tonalidades raras, azuis que se encontram na coluna à direita e nas asas da misteriosa figura alada, talvez um cavalo marinho, que figura acima de tal coluna.

Moreau realiza no mínimo mais uma Sapho em posição análoga, do mesmo ano [cf. Fig. 18]. Contudo, ela é apresentada de modo extremamente mais sóbria que a imagem precedente. Os tons preciosos e a paisagem fantástica dão espaço para uma criação mais próxima das cores utilizadas por Chassériau. O vestido da poetisa é vermelho, menos intenso e mais escuro em relação à imagem do Victoria and Albert Museum. A composição inteira é mais terrosa, os braços de Sapho bem como sua lira são quase partes dos rochedos. As imagens em relação [cf. Fig-ci-III-45, p. 262] nos permitem perceber as diferentes maneiras não apenas na concepção da poetisa, mas também do local onde ela se apoia ou hesita. Em Moreau, as rochas caprichosamente lhe servem como apoio, quase um momento de descanso e desolação, enquanto na imagem de Chassériau ela se agarra fitando a imensidão do penhasco e da queda.



Fig. 18 – Gustave Moreau. *Sapho Sur La Falaise*. Por volta de 1872. Coleção Particular. Aquarela.

No horizonte, o pôr do sol se esvai entre os rochedos. Diferente das outras apresentações de Sapho que a mostram como uma figura da noite acompanhada quase sempre pela lua, as imagens de Moreau apresentam a poetisa em meio ao por do sol, a uma atmosfera crepuscular, no momento impreciso da mudança do dia para noite.

A queda de Sapho, como aquela representada por Chassériau na referida aquarela, também foi um importante motivo a Moreau que a pintou desta maneira ao menos em duas oportunidades: *Sapho à Leucade*, 1864-1865 e *Sapho se jettant de sumet de la Roche de Leucade*, de 1893 [cf. Fig-ci-III-46 e fig-ci-III-47, p. 263]. Em ambos os casos, as figuras estão imersas em elementos preciosos e seguram cuidadosamente suas liras. As imagens das figuras femininas são leves. No segundo caso, por exemplo, a figura parece planar no ar, como uma pena. A pose dessas mulheres é semelhante àquela de Chassériau, mas a queda não é figurada em seu início. Entretanto a Sapho parece não mais sofrer, antes sugere uma paz estranha, da vida exaurida antes mesmo da queda.

Ao separar os detalhes dos rostos das três figuras, a atitude posta na poetisa muda consideravelmente [cf. Fig-ci-III-48, p. 263]. Nas imagens de Moreau, mesmo sendo distintas, há um silêncio etéreo, próximo daquilo que ele mesmo postulou (cf. pag. 244). A dor consome a primeira figura, ao passo que a segunda está mais meditativa, seus olhos estão totalmente abertos, quase hipnóticos. Não possui vacilo ou arrependimento do ato que cometeu. No rosto da figura de Chassériau, ao contrário, mantém elementos contraditórios e claros. Sapho sofre e também medita, mas inatacavelmente sente, suas sobranceiras frissadas e sua testa crispada sugerem não o sofrimento da queda, mas da raiva e incompreensão do amor malogrado.

As imagens do corpo morto da poetisa são visões que correspondem às figuras analisadas de Moreau. Como as outras, a ornamentação, o luxo e o aspecto precioso da composição estão presentes, cf. Fig. 19 e Fig. 20. No segundo caso, *La mort de Sapho*, 1876, a luz do Sol, que se põe, doura as nuvens criando uma folhagem de ouro, bem como as águas ao seu redor. O vestido vermelho de Sapho sugere a lembrança do sangue que esvai de seu corpo. Na primeira imagem, *La mort de Sapho*, 1873-1874, este fator ainda é mais evidente pelo tratamento dado à pele da poetisa, de um branco-gelo, um aspecto cadavérico que aumenta o contraste com o rubro intenso do vestido. Nesta mesma obra a lira aparece tam-

bém cadavérica, tons cinzentos beirando ao branco, como se a alma do instrumento tivesse abandonado aquele “corpo”.



Fig. 19 – Gustave Moreau. *La mort de Sapho*. Coleção Particular. 1873-1874. 81 x 62 cm, óleo sobre tela.

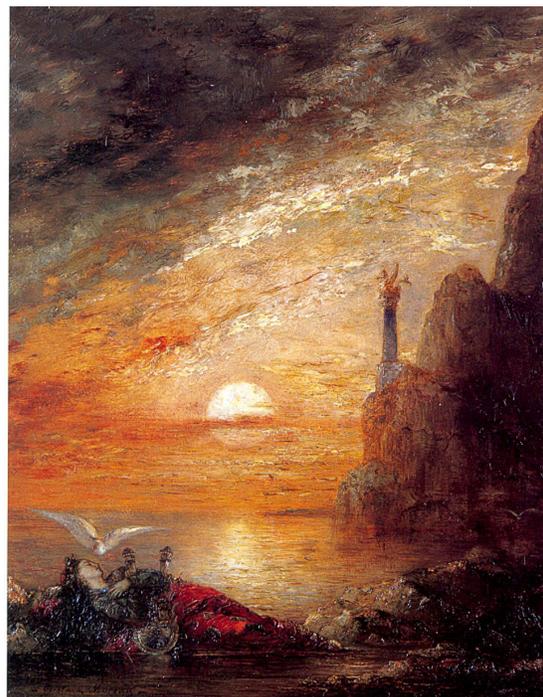


Fig. 20 – Gustave Moreau. *La mort de Sapho*. Musée Municipal de Saint-Lo. 1876. Óleo sobre tela.

Há uma pequena nota de Moreau sobre suas imagens de Safo, ele salienta aspectos que são conjugados para suas pinturas, de temas “complexos” e “variados”:

Para minha Safo, eu quero o caráter sagrado de uma sacerdotisa, de uma sacerdotisa poética. Eu combino, portanto sua roupa de maneira a despertar no espírito a ideia da graça, da severidade e antes de tudo da variedade que é a maior qualidade do poeta, a imaginação.

Eu empoo esta roupa com flores, com pássaros e com todos os objetos da criação que vierem se refletir na cabeça do poeta, e isto é uma maneira material de pintar este ser tão variado e tão complicado que é o homem de poesia e de pensamento<sup>[52]</sup>.

De fato, suas imagens de Sapho, seja a poetisa sofrendo ou hesitando sentada no

52 MOREAU, Gustave. *Op. Cit.* p, 99.

alto dos rochedos, seja seu corpo exibido morto às margens da água, um caráter sacerdócio sempre sobressai. O ser criado por Moreau é ambíguo e misterioso.

Chassériau realiza apenas um estudo, um pequeno esboço<sup>[53]</sup> para uma Sapho cuja posição é análoga a estas de Moreau e de certa forma antecipa as criações do pintor. A imagem *Sapho roulée sur la greve* [Fig. 21], nos apresenta a poetisa em primeiro plano abraçada com sua lira, ao fundo, avistamos grandes rochas e ao lado a imensidão das águas. Como no caso das imagens da queda em Moreau, o sofrimento não transparece na fisionomia da poetisa que se mantém calma como em um sono profundo e tranquilo.

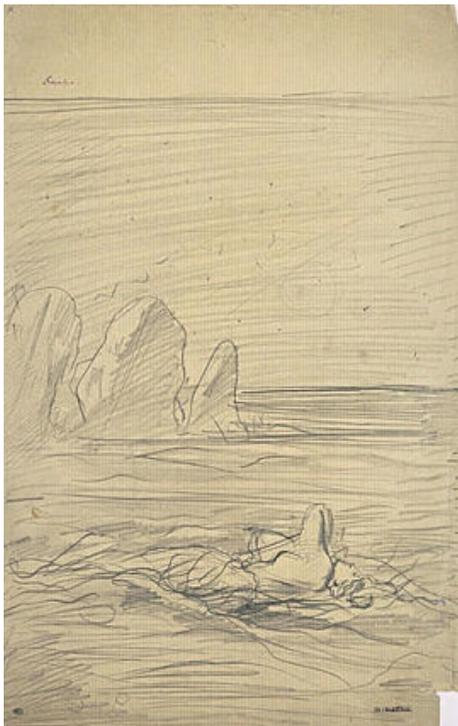


Fig. 21 – Théodore Chassériau. *Sapho roulée sur la greve*. Musée du Louvre. s/d. 47,5 x 30,8 cm, grafite.

### 3.5. OUTRAS VÍTIMAS

Salvo em poucas oportunidades<sup>[54]</sup>, Chassériau coloca suas figuras femininas sempre em posição de vítima. Algumas vezes, como em sua *Esther se parant pour être présent*

53 Segundo Marc Sandoz, trata-se de um desenho preparatório para um quadro homônimo desaparecido durante a Segunda Guerra Mundial e que foi pertencente à coleção de Tocqueville, o autor ainda aproxima a composição com *La tempête* de Géricault, cf. Fig-ci-III-49, p. 264. Aproximação claramente pertinente e apesar da figura feminina estar em posição invertida possui uma sensibilidade parelha. Cf. SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974, p 264.

54 É evidente que não se leva em conta, neste aspecto, os retratos ou cenas domésticas de Chassériau.

*tée au roi Assuérus*, de 1841 [Fig. 22] ou *Cléopâtre se donnant la mort*, de 1845 [Fig. 23] esta característica aparece timidamente. No caso de Ester, a bela judia se prepara, incondicionalmente, aos caprichos de Assuero. Braços fortes, seios brilhantes e dourados e a cabeleira loira sendo penteada enquanto as criadas do rei trazem os apetrechos<sup>[55]</sup> necessários para sua apresentação. Embora seu olhar perdido sugira uma espécie de convicção e a figura apresente-se com uma força bela e delicada, ela foi retirada de sua casa para, juntamente com outras virgens, ser escolhida pelo rei.



Fig. 22 – Théodore Chassériau. *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus*. Musée du Louvre. 1841. 45,5 x 35,5 cm, óleo sobre tela.



Fig. 23 – Théodore Chassériau. *Cléopâtre se donnant la mort*. Musée des Beaux-Arts de Marseille. 1845. 63 x 33 cm, óleo sobre tela.

No caso de Cleópatra não se tem senão um pequeno fragmento da obra de Chassériau, que foi recusada pelo júri<sup>[56]</sup>. A rainha do Egito se entrega ao suicídio, provavelmente picada por uma naja egípcia. Na obra do artista, ela aparece com os olhos lagrimejados e envolta às

---

55 Este tema dos ornamentos será tratado no capítulo IV desta tese.

56 Os fatos que sucederam à recusa são interessantes. Chassériau teria se dedicado extremamente à composição – e seus inúmeros estudos acerca do quadro atestariam tal empenho – e, de fato, não sendo aceito foi acometido por uma fúria incontrollável e acabou por dilacerar seu quadro, o fragmento restante é conservado no Musée des Beaux-Arts de Marseille.

preciosidades de seus ornamentos. Théophile Gautier<sup>57</sup> descreve de modo preciso o quadro antes da mutilação:

É a composição a mais simples, a maior, a mais antiga que se pode sonhar; acreditávamos diante um afresco destacado dos muros de Pompéia. A rainha se retirou em um quarto com seus tesouros, deitada sobre uma pequena cama, em companhia de duas criadas que a olham com um terror misturado com dor. A áspide negra e viscosa que versará o veneno no belo corpo de mármore vivaz que as fadigas da realeza e do prazer não puderam remover nem uma ruga. Eis o assunto, novo, arriscado e subversivo [...], esta tela é um dos maiores sucessos do artista. Esta exclusão não impede que o Sr. Théodore Chassériau seja a esperança da jovem escola de pintura que, em um futuro próximo, ocupará a primeira classe. *Cleópatra*, recusada não eclipsa os magníficos cartões que ele prepara para o seu gigantesco trabalho no palácio do *Quai d'Orsay*<sup>58</sup>.

Porém, o que nos interessa neste ponto preciso, é a imagem de Cleópatra, que eleva sua mão na altura da boca, suas joias são bastante aparentes e seu rosto sugere uma mistura entre medo e arrependimento.

Michelle Perrot resvala em nossa problemática quando diz que o

[...] corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado [...] o que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e o das mulheres, a história de sua queixa<sup>59</sup>.

---

57 Antes de iniciar a descrição do quadro, Gautier bastante indignado com a recusa, escreve: “Mas sob qual pretexto vocês recusaram a *Cleópatra* do Sr. Théodore Chassériau, um jovem nutrido dos mais severos estudos com o mestre mais austero e mais sóbrio destes tempos? [...] O estilo lhes desagrada, vocês não gostam de nada que seja belo, em um sentido ou em outro, vocês não são clássicos nem românticos”. Cf. GAUTIER, Théophile. “Salon de 1845: Le Jury – Tableaux Refusés”. In *La presse*. Paris : Béthune et Flon, Mardi, 11 mars 1845.

58 Cf. *Op. Cit.* É preciso lembrar que em diversas vezes a crítica indica este artigo como sendo do dia 18 de março do referido jornal. Entretanto, trata-se de um erro. No referido dia, Gautier limita seus comentários aos quadros expostos no salão de 1845, no caso de Chassériau apenas um e o autor não deixa de remarcar, de modo ácido, o papel do júri: “Não temos, graças ao júri, tão indulgente para os medíocres os mais insignificantes, senão uma única tela do Sr. Théodore Chassériau, o *Portrait équestre d'Ali-Bem-Hamet, Khalifat de Constantine, chef des Haractas, et suivi de son escorte*”. Cf. GAUTIER, Théophile. “Horace Vernet – Eugène Delacroix – Théodore Chassériau”. In *La presse*. Paris : Béthune et Flon, Lundi, 18 mars 1845.

59 PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Port. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2007, p. 76.

Por outro viés, Mirelle Dotin-Orsini, indica a violência contra o corpo feminino, atrocidades diversas, como uma vingança – ou mesmo um meio de evitar que elas destruam o sexo masculino:

Decepá-la, dilacerá-la, cortá-la a cabeça, estripá-la, despenteá-las (“mês irmãos, despenteemos primeiramente! Depois veremos!” dizia Laforgue), arrancá-las os olhos, quebrar-lhes “seus pequenos ossos de gata”, fazê-las agonizar “durante uma hora” e “rapidamente sobreviver a elas” (mais uma vez Laforgue)... a mulher-criança, “ele não matará rapidamente. Ele vai mordê-la, dilacerá-la”. [...] Matá-la não é apenas o desenho do herói dado às vezes como neurótico, masoquista e, aliás, incapaz de passar ao ato. É também um dever solene, o dever do homem (do masculino) ao seu igual, um ato de caridade, de justiça e de profilaxia<sup>[60]</sup>.

De certo modo, é o que transparece em algumas imagens, como *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, de 1840 [cf. Fig-ci-III-50, p. 264] ou nas diversas obras realizadas sobre Othello de Shakespeare em que o desespero e sofrimento de Desdemona são feitos reiteradamente<sup>[61]</sup>.

No caso da água-forte, prancha XIII *Il l'étouffe* [cf. Fig-ci-III-51, p. 264] a força bestial de Othello é sugerida nas mãos muito marcantes do mouro, o travesseiro é apertado demasiadamente. Por baixo, vemos apenas um dos braços de Desdemona e sua longa cabeleira que escorre pela cama, como sangue.

Na tela de 1849, *Il l'étouffe!* o tema é retomado por Chassériau [cf. Fig-ci-III-52, p. 265]. Othello olha de soslaio para sua direita, ergue um pouco o travesseiro. O suficiente para que abaixo dele descobrimos Desdemona. Diferente da água-forte em que o ato está consumado, o corpo morto sem forças da filha de Brabantio quase despenca da cama. A roupa vermelha-carmesim sugere a morte ocasionada pelo forte ciúme semeado por Iago. Desdemona, inocente em seus atos, não pode defender-se ou argumentar alguma coisa, foi asfixiada deitada em sua cama.

60 DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Bernard Grasset, 1993, pp . 270-271.

61 Nos anos de 1847 e 1849 diversos óleos foram realizados sobre o tema. Em 1844 foram realizadas dezesseis gravuras em água-forte ilustrando *Othello*. Foi publicado conjuntamente apenas em 1900 na *Gazette des beaux-arts*, prefaciado por Ary Renan. Cf. PRAT, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002, pag. 196.

Chassériau se atrai por estes temas, “arriscados e subversivos” para tomar emprestadas as palavras de Stéphane Guégan. As imagens das figuras femininas sempre estiveram presentes com força em toda sua produção e o espaço dado às mulheres vitimadas deve ser notado, como foi pretendido acentuar neste capítulo.

# CADERNO DE IMAGENS

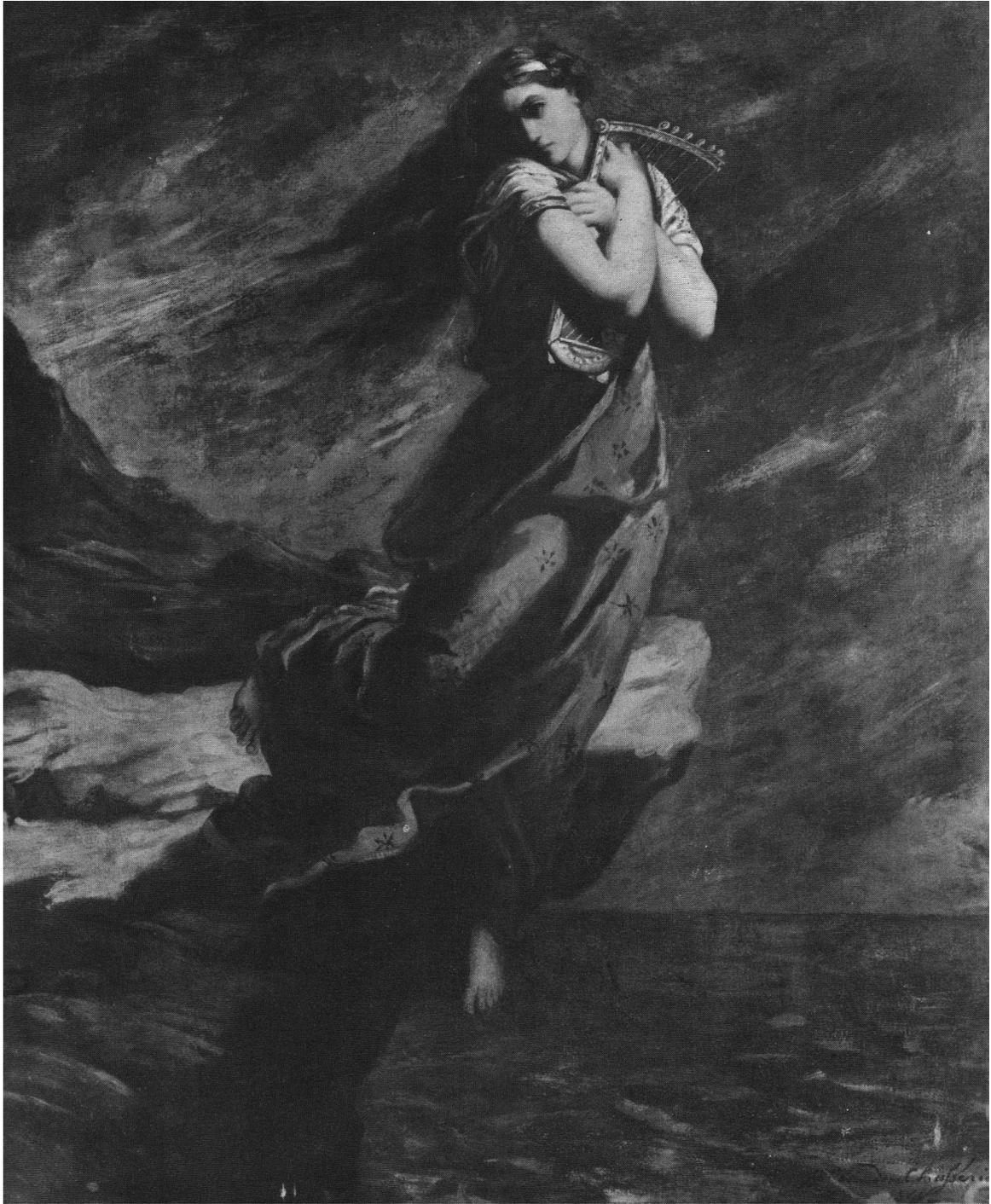
*PARTE II*

*AGONIA, LUXO E DESTRUIÇÃO*

*CAPÍTULO III*

*VÍTIMAS: ANGÚSTIA E CRUELDADE*

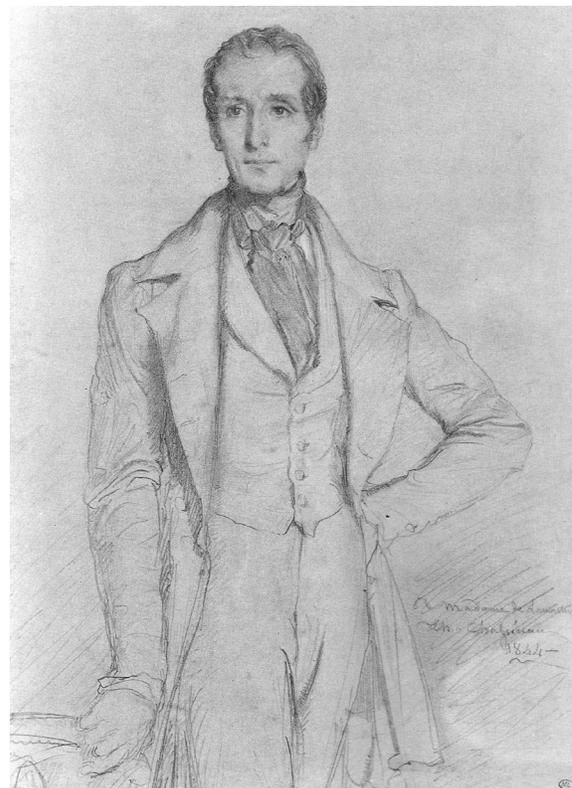
**PARTE DOIS: PRANCHAS FIG-CI-III-23 ATÉ FIG-CI-III-51**



**Fig-ci-III-23** – Théodore Chassériau. *Sappho se précipitant dans la mer*. 1840. Coleção Particular. 71 x 59 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-24** – Esquerda: Théodore Chassériau. *Suzanne surprise par les vieillards*. 1856. Musée d'Orsay. 40 x 31 cm, óleo sobre tela. Direita: detalhe da mesma obra.



**Fig-ci-III-25** – Théodore Chassériau. *Portrait d'Alphonse de Lamartine*. 1844. Musée du Louvre. 31,5 x 22,7 cm, grafite.



**Fig-ci-III-26** – Atribuído a Antoine-Jean Gros. *Sappho à Leucate*. 1801. Artcurial - Briest - Poulain - F. Tajan (vendida pela casa em 2011). 34,5 x 25,5 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-27** – James Cameron. *Titanic*. 1992. Frames do suicídio malgrado de Rose.



**Fig-ci-III-28** – Jean-Joseph Taillasson. *Sappho se précipitant à la mer*. 1791. Musée des Beaux-Arts de Brest. 225 x 190 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-29** – Esquerda: Jean-Joseph Taillasson. *Sappho se précipitant à la mer* (detalhe). 1791. Musée des Beaux-Arts de Brest. 225 x 190 cm, óleo sobre tela. Direita: Théodore Chassériau. *Sappho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade* (detalhe). 1846. Musée du Louvre. 37 x 22 cm, aquarela.



**Fig-ci-III-30** – Victor Schnetz. *Sapho se laissant tomber dans la mer*. Segunda metade do século XIX. Musée Magnin. 29,8 x 23,50 cm, aguada e tinta.



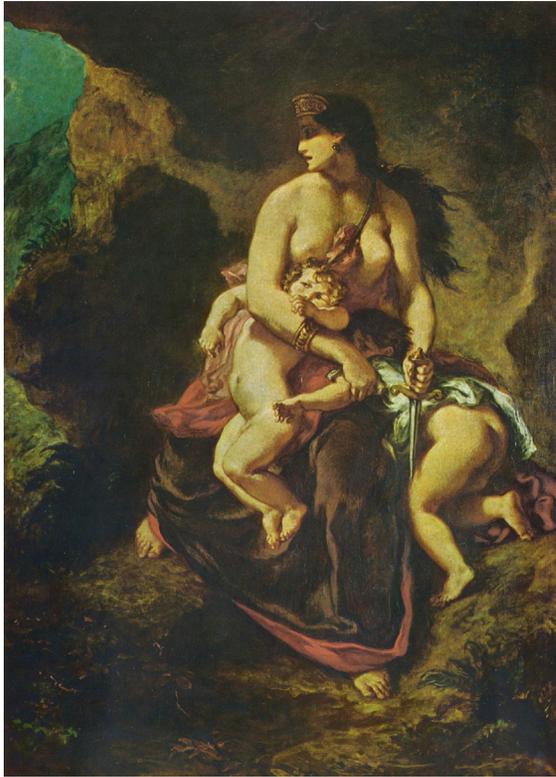
**Fig-ci-III-31** – Gemälde von Ernst Stückelberg. *Sappho*. 1897. Kunsthaus Zürich. 80 x 100 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-32** – Edmund Friedrich Kanoldt. *Safo sobre as falésias de Leucádia*. 1879. Coleção Particular. 101 x 137,2 cm, óleo sobre tela.



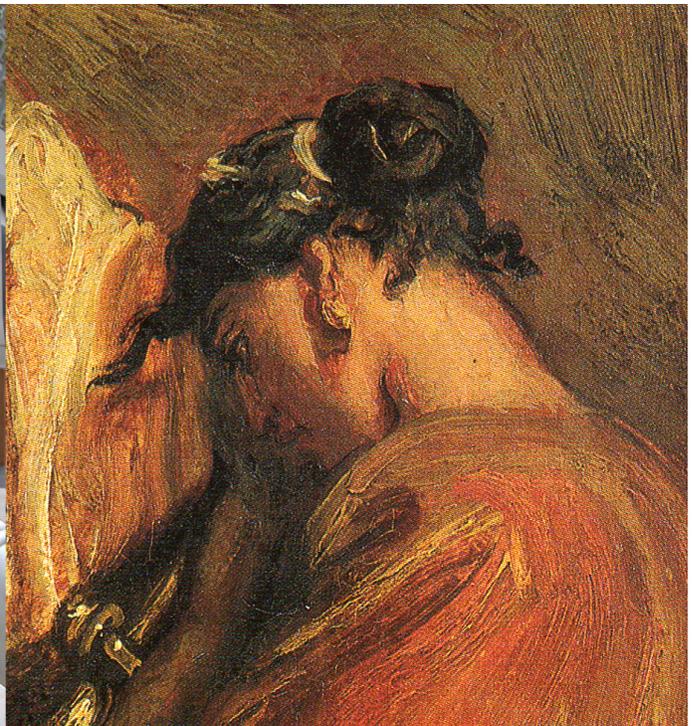
**Fig-ci-III-33** – Julius Johann Ferdinand Cronenberg. *Sappho*. 1913.



**Fig-ci-III-34** – Eugène Delacroix. *Medée Furieuse*. 1838. Palais de Beaux-Arts de Lille. 260 x 165 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-35** – James Pradier. *Sappho*. 1852. Musée d'Orsay. 117 x 70 x 120 cm, escultura em mármore.



**Fig-ci-III-36** – Esquerda: James Pradier. *Sappho* (detalhe). 1852. Musée d'Orsay. 117 x 70 x 120 cm, escultura em mármore. Direita: Théodore Chassériau. *Sappho prête à se précipiter du rocher de Leucade* (detalhe). 1849. Musée d'Orsay. 27 x 21 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-37** – Pierre Loison. *Sappho sur le rocher de Leucade*. 1859. Musée de Blois. Escultura em gesso.



**Fig-ci-III-38** – Pierre Loison. *Sappho sur le rocher de Leucade* (detalhe). 1859. Musée de Blois. Escultura em gesso.



**Fig-ci-III-39** – Pierre Loison. *Sappho sur le rocher de Leucade*. 1859. Decoração externa do Musée du Louvre (quadrilátero norte). Escultura em mármore.



**Fig-ci-III-40** – Jules Elie Delaunay. *Sapho*. 1876. 24 x 19 cm, óleo sobre madeira.



**Fig-ci-III-41** – Jules Elie Delaunay. *Sapho Embrassant Sa Lyre*. 1891.



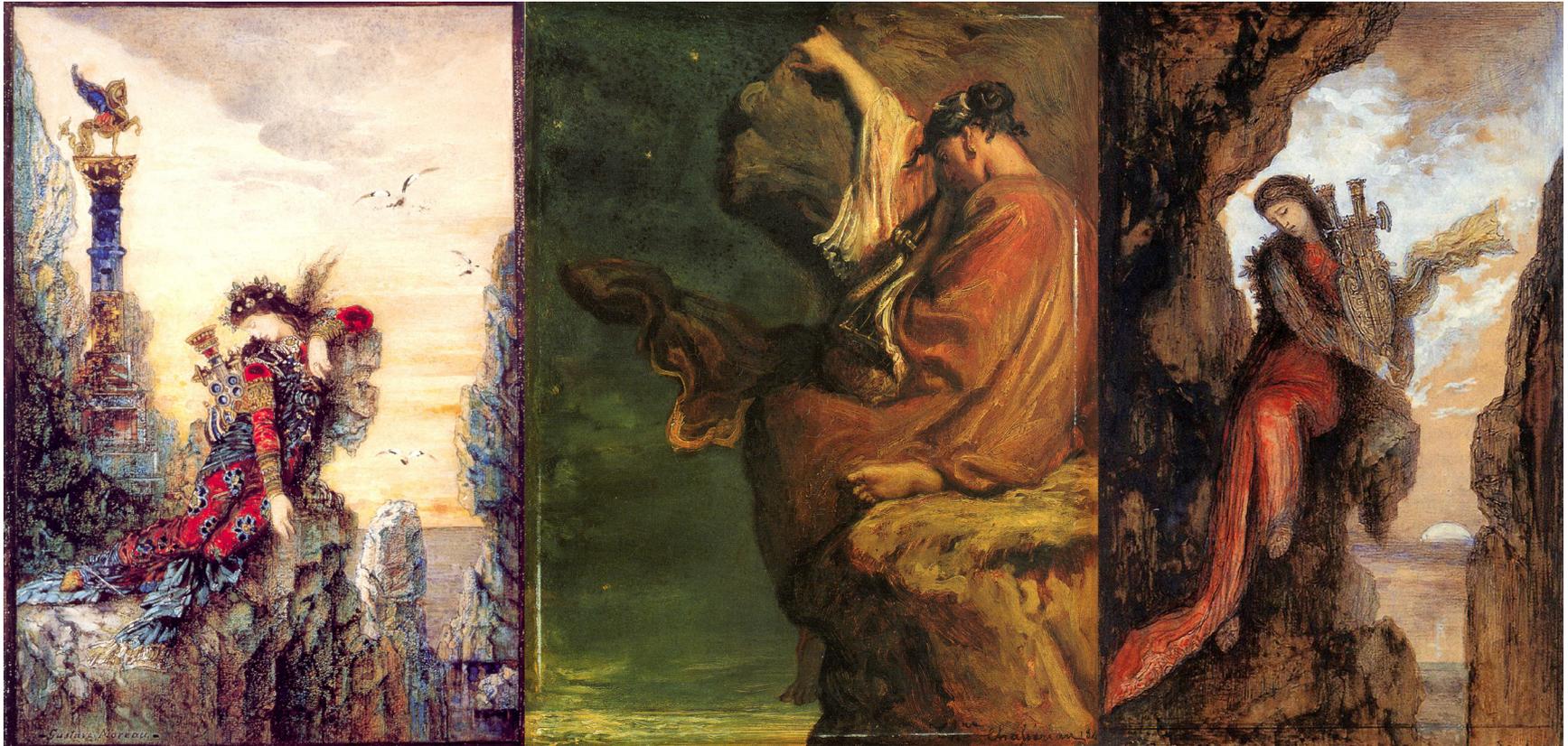
**Fig-ci-III-42** – Esquerda: Pierre-Narcisse Guérin. *Sapho au Leucade*. Por volta de 1800 (detalhe). Museu Hermitage. 188 x 114 cm, óleo sobre tela. Direita: Théodore Chassériau. *Sapho prête à se précipiter du rocher de Leucade* (detalhe). 1849. Musée d'Orsay. 27 x 21 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-43** – Virginie Ancelot. *Sappho*. s/d. Museu de Arte de Łódź. 160 × 122 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-44** – Esquerda: Gustave Moreau. *Sappho sur les rochers*. 1871-1872. Victoria and Albert Museum. 18.4 × 12.4 cm, aquarela. Direita: Théodore Chassériau. *Sappho prête à se précipiter du rocher de Leucade*. 1849. Musée d'Orsay. 27 x 21 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-45** – Esquerda: Gustave Moreau. *Sappho sur les rochers*. 1871-1872. Victoria and Albert Museum. 18.4 × 12.4 cm, aquarela. Centro: Théodore Chassériau. *Sappho prête à se précipiter du rocher de Leucade*. 1849. Musée d'Orsay. 27 x 21 cm, óleo sobre tela. Direita: Gustave Moreau. *Sappho Sur La Falaise*. Por volta de 1872. Coleção Particular. Aquarela.



**Fig-ci-III-46** – Gustave Moreau. *Sapho à Leucade*. 1864-1865. Coleção Particular. 33 × 20 cm, aquarela.



**Fig-ci-III-47** – Gustave Moreau. *Sapho se jettant de sumet de la Roche de Leucade*. Por volta de 1893. Coleção Particular. 82 × 65 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-48** – Esquerda: Gustave Moreau. *Sapho à Leucade* (detalhe). 1864-1865. Coleção Particular. 33 × 20 cm, aquarela. Centro: Gustave Moreau. *Sapho se jettant de sumet de la Roche de Leucade* (detalhe). Por volta de 1893. Coleção Particular. 82 × 65 cm, óleo sobre tela. Direita: Théodore Chassériau. *Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade* (detalhe). 1846. Musée du Louvre. 37 × 22 cm, aquarela.



**Fig-ci-III-49** – Théodore Géricault. *L'épave ou La tempête*. s/d. Musée des Beaux-Arts de Rouen. 62 x 51 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-50** – Théodore Chassériau. *Andromède attachée au rocher par les Néréides*. 1840. Musée du Louvre. 92 x 74 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-III-51** – Théodore Chassériau. *Planche XIII. II l'étouffe*. 1844. BnF - Bibliothèque National de France. 34,7 x 24,8 cm, água-forte.



**Fig-ci-III-52** – Théodore Chassériau. *Il l'étouffe*. 1849. Musée des Beaux-Arts de Metz. 26 x 21 cm, óleo sobre tela.



## CAPÍTULO IV

### THÉODORE CHASSÉRIAU E UMA SENSIBILIDADE DECADENTISTA E SIMBOLISTA

Em graus diversos, os biógrafos de Chassériau o colocam como um homem atento à produção de seu tempo. Ligações com as obras de Delacroix, Couture e mesmo Courbet são frequentemente lembradas<sup>1</sup>. Essas ideias são inclusive atestadas pela famosa carta que Chassériau endereça de Roma ao seu irmão Frédéric:

Em uma conversa muito longa com o Sr. Ingres, eu vi que sob muitos pontos jamais poderíamos nos entender. Ele viveu seus anos de força e ele não tem nenhuma compreensão

---

1 Valbert Chevillard, o primeiro biógrafo de Chassériau, apontava para Moreau desde 1893. Cf. *Théodore Chassériau: une peintre romantique*. Paris: Rumeur des Ages, 2002. Christine Peltre enfatiza a presença nos simbolistas. Cf. PELTRE Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001. Louis-Antoine Prat, por sua vez, não se furta ao por imagens de Chassériau ao lado de algumas obras de Manet. Cf. PRAT, Louis-Antoine. *Inventaire Général des dessins. École Française. Dessins de Théodore Chassériau*. Paris: RMN, 1988. Jonathan Ribner estabelece uma relação entre “o silêncio sugestivo” e as obras de Moreau. RIBNER, Jonathan. “Théodore Chassériau and the Anti-Heroic Mode under the July Monarchy”. In: GUÉGAN, Stéphane (Org.) *Chassériau (1819-1856) Un autre romantisme*. Paris: Louvre, 2002.

das ideias e das mudanças que foram feitas nas artes em nossa época: ele está em uma ignorância completa de todos os poetas desses últimos tempos. Para ele está tudo bem, ele continuará como uma lembrança e uma reprodução de certas idades da arte do passado, sem ter nada criado para o futuro<sup>[2]</sup>.

Momento delicado no qual se afasta de seu mestre e procura aspirações novas, sem, contudo perder a mão dos ensinamentos do ateliê de Ingres. A forte acusação ao professor, espécie de desabafo, afirmando que “ele está em uma ignorância completa de todos os poetas desses últimos tempos”, potencializa o espírito inquieto e convicto do artista.

Neste trecho da correspondência, mais do que Delacroix, Chassériau procura uma aspiração mais completa, um modo fractal de encarar seu tempo. Provavelmente, este fator corrobora a visão de tais biógrafos quando apontam para certa produção futura em relação às obras de Chassériau.

Entretanto, essas aproximações são apenas enunciadas, nunca levadas a cabo verdadeiramente. Deste modo, como podemos perceber que o “universo onírico dos simbolistas já está presente naquele que dá ao sono, ao sonho e a vida interior em geral um lugar essencial<sup>[3]</sup>” sem antes por as imagens em relação, perceber as nuances e como a obra de Chassériau pode, de alguma forma, estar presente nas obras simbolistas, por exemplo?

#### 4.1. PREÂMBULO

Este capítulo se balizará, sobretudo em questões intimamente ligadas à temática desenvolvida nas últimas décadas do século XIX. Temáticas em que a ornamentação das figuras em obras que são verdadeiramente *decorativas* (sem, entretanto, tal termo cair em menosprezo, ou de alguma forma mostrar-se taxativo), a articulação entre morte e prazer e a feminização das figuras masculinas são elementos fulcrais.

2 Cf. VC: 25-27.

3 PELTRE, Christine. *Op. cit.*, p. 228.

Talvez tais elementos possam ser constatados e vistos com maior clareza na obra de Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalo*, de 1827 [Fig. 01]. A visão da derradeira ação do Rei da Assíria e de Nínive é tensionada na obra de Delacroix. A tela retoma o drama de Lord Byron. Nele, tudo é da ordem dos excessos, como ao rei fala Salemenes, seu cunhado:

Você acredita que exista outra tirania senão aquela da carnificina e do ódio? Aquela do vício, dos excessos e dos transbordamentos da libertinagem, da indolência, da apatia, das conseqüências de uma suave ociosidade dar à luz a milhares de tiranos cuja crueldade ultrapassa os atos mais odiosos de um déspota enérgico, quais que sejam a impetuosidade e a violência de seu caráter<sup>[4]</sup>.



Fig. 01 – Eugène Delacroix. *La mort de Sardanapale*, 1827. Musée du Louvre. 392 × 496 cm, óleo sobre tela.

---

4 BYRON, George Gordon (Lord). *Ouvres complètes*. Trad. Fran. Paulin Paris. Paris : Dondey-Dupré père et fils. Tome septième, 1830. p. 6.

Para Salemenes, a displicência e os excessos do rei serão responsáveis por sua queda. De fato, o Sardanapalo de Byron não era impiedoso ou opressor, antes, um rei que aproveita os prazeres de ser um rei. Contudo, sua desgraça é selada exatamente por sua falta de tato como comandante ou guerreiro.

O rei se vê em uma aporia completa. Seus amigos, seus soldados: todos dilacerados, um a um. Não lhe resta outra coisa senão entregar-se à morte. Resolve, então, juntamente com sua amante predileta, Mirrha, ser consumidos juntos, pelas labaredas que arruinariam o palácio:

Sua coragem não foi abalada. Oh, meus pais! Aos quais me juntarei, purificado, talvez pela morte. Paixões grosseiras, domínio dos seres materiais, não quis deixar sua antiga morada ao poder rebaixado desses rebeldes. Se eu não soube conservar sua herança, ao menos não abandonarei essa porção brilhante: seus tesouros, seu palácio, suas armas, seus monumentos, as lembranças de sua glória, seus espólios sagrados, dos quais eles esperavam tomar: eu os levo comigo neste momento, imagem personificada da alma do qual ele destrói a superfície material. E, eu espero que a luz desse incêndio real não seja uma simples pirâmide de chamas e fumaças, um fenômeno de um dia no horizonte e enfim, um monte de cinzas: se tornará um farol através do tempo, para a instrução de nações rebeldes e de príncipes voluptuosos. O tempo afundará no esquecimento as gloriosas lembranças de vinte povos, as façanhas de milhares de heróis: como o primeiro dos impérios, fará mais uma vez entrar no nada império sobre império, mas salvará para sempre a memória de meu último dia; e, se apresentado como um problema que raramente é imitado, mas que jamais se desrespeitará o exemplo, talvez, pelo menos, irá impedir mais de um príncipe seguir um plano de vida que conduz a uma catástrofe parecida<sup>[5]</sup>.

Na obra de Delacroix, não há o incêndio eminente que desfêcha o drama de Byron. Entretanto, a escolha do pintor em apresentar o rei desta maneira é condizente ao espírito do escritor, e certamente do romantismo efervescente.

---

5 BYRON, George Gordon (Lord). *Op. cit.* P. 69.

A beleza na explosão dos horrores, a beleza do corpo moribundo são postas suntuosamente aos olhos do espectador. O Rei, ante ao fato irremediável da tomada do trono pelos rebeldes, prefere entregar-se à morte. No entanto, sua morte é conjunta, e ao seu redor são assassinadas as mulheres de seu harém, seus cavalos, servos com todas as suas joias e ornamentos. Ele por fim, se embebedará com um veneno, cuja baixela podemos ver ao seu lado, à esquerda da composição. Neste quadro, Sardanapalo aparece como voyeur do massacre. Sua morte é convertida em um grande espetáculo.

Ainda, em primeiríssimo plano, uma mulher é contorcida pela dor do punhal que entra implacavelmente em seu peito. Podemos remarcar uma forte erotização, sobretudo pela sapatilha que perdura no chão apesar do pé contraído ornado com uma tornozeleira e a exibição bem marcada de suas nádegas. Tudo é composto com extremo requinte, o braço e a mão entrecortados por vistosos braceletes e o rosto numa mescla de desejo e dor da agonia desta personagem são fortes características da cena que se desenvolve bem à frente do espectador. A pose em espiral corrobora para a elegância e sedução desse massacre. A mão do carrasco que segura tal mulher assemelha-se a garra de uma rapina.

A vibração de cores que varia em sua maioria entre o dourado e o vermelho é cortada por penumbras poderosas que ressaltam ainda mais as figuras. Estes jogos de contrastes também estão presentes em outras figuras: à esquerda um servo negro traz um cavalo branco, o próprio Rei com suas vestes brancas, faz uma forte oposição com o vermelho que jorra da cama. Joias estão derramadas, assim como corpos ao pé ou em cima da cama. Tudo é da ordem do luxo e da extravagância. O vermelho, que está presente em todo o quadro, sobretudo no lençol, no tapete, nos detalhes dos escravos ou do cavalo, converte-se em um mar de sangue onde são misturadas, numa espécie de carnaval da luxúria, do prazer, da dor e da morte.

Um processo que podemos também constatar com as obras de Georges-Antoine Rochegrosse, sobretudo sua *Andromaque*, de 1883 [Fig. 02]. A presença do espetáculo do massacre é distante de Delacroix, a violência é muito mais evidente:

O quadro de grande formato (4,79 x 3,35 m) é extremamente violento. No centro direito da tela, no início da escada, que corta o espaço em diagonal, cinco soldados separam a

mãe, em desespero, de seu filho pequeno, enquanto, no alto, Ulisses, na contraluz de um céu nebuloso, aguarda. Os detalhes macabros se concentram no lado inferior direito - onde se vê várias cabeças cortadas em meio ao sangue e cadáveres queimados enfileirados na horizontal - e no alto do lado esquerdo – onde apenas pernas de enforcados pendurados na muralha são apresentadas, num corte duro, fotográfico<sup>[6]</sup>.



Fig. 02 – Georges-Antoine Rochegrosse. *Andromaque*, 1883. Musée des Beaux-Arts de Rouen. 480 x 335 cm, óleo sobre tela.

De fato, a exibição da violência extremamente marcada, como diz Maraliz, sobretudo pelas imagens das cabeças decepadas e os corpos pendurados, tem uma importância particular nesta tela de Rochegrosse.

---

6 CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005 (Tese de Doutorado). p. 256. Maraliz aponta ainda para uma relação com o cinema. Ora, essas imagens de Rochegrosse, assim como as de Gérôme, procurava uma exatidão arqueológica e a minúcia da fatura, tais imagens podem ser postas lado a lado com certa produção cinematográfica. Filmes como *Alexander*, 2004, de Oliver Stone, *Troy*, 2004, de Wolfgang Petersen, *Gladiator*, 2000, de Ridley Scott e mesmo filmes como *Lord of the Rings*, 2001, de Peter Jackson são comparáveis a obras como esta. Cf. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “Para uma revisão das imagens entre cinema e artes plásticas”. In GERALDO, Sheila Gargo; COSTA, Luiz Cláudio da. *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

A obra, embora se mantenha fortemente ligada a uma teatralização das figuras, sua ornamentação é precisa e partícipe dos anos 1860-1900. Para tal, basta vermos o forte brilho lustrado das armaduras, dos elmos coloridos pelas plumas e também dos ornamentos de Andromaque que, em sua dor incontrolável exhibe os seios e o ventre: uma figura ricamente erotizada em seu corpo ornamentado. Os tons preciosos, dourado e vermelho-ouro-sangue banham a tela: não estamos distante de obras como as de Franz von Stuck ou mesmo Gustav Klimt.

A estirpe de Heitor sendo massacrada pela ordem de Ulisses é tensionada na obra de Rochegrosse. Andrômaca mantém o braço firme, em uma reta, buscando seu filho e ao mesmo tempo apontando para o sombrio Ulisses no alto da escada. A tragédia completa-se no sacrifício de Astyanax<sup>[7]</sup>, filho de Andrômaca e Heitor, que será arremessado das muralhas por Ulisses, minando qualquer possibilidade da criança algum dia iniciar qualquer revolta em nome do pai e do principado que ele representava.

A Andrômaca de Rochegrosse, de maneira extremada, liga-se ao Sardanapalo de Delacroix. Uma outra imagem, de 1855, desta vez de Chassériau pode ser pensada neste entremeio.

#### 4.1.1. LA DÉFENSE

Trata-se da tela *La défense des Gaules*, exibida na exposição universal daquele ano [cf. Fig. 03]. A obra de Chassériau, assim como *Andromaque* de Rochegrosse impõe-se primeiramente pelo seu tamanho (5,20 x 3,10 m).

Chassériau realizou o quadro justamente para levar à exposição algo novo. Certamente, como todos os artistas naquele ano, pretendia participar com distinção desta manifestação internacional<sup>[8]</sup>. O artista estava enfraquecido, com sua saúde bastante debilitada

---

7 Astyanax aparece rapidamente na *Ilíada*, na despedida de Heitor a sua família. Sua morte é explicitada, sobretudo em *As troianas*, de Eurípides.

8 A participação de Chassériau foi discreta, contando com cinco telas: além da *Défense...*, o artista contou com: *cavaliers arabes elevant leurs morts*, *Chefs arabes se défiant en combat singulier*, *Tepidarium* e *Suzanne surprise par les deux vieillards*. Diferentemente do tratamento retrospectivo que teve Ingres e Delacroix. “Mas inicialmente é claro que ele [Chassériau] não estava entre os faróis da manifestação; esta honra foi reservada a quatro anciões: Delacroix, Ingres, Decamps e Vernet, que fazem cada um, objeto de uma verdadeira retrospectiva”. Cf. Peltre, Christine, *Théodore Chassériau. Op. Cit.* p. 208-209.

e, sobretudo pela realização da decoração na igreja Saint-Philippe-du-Roule. Ainda assim, realizou mais uma tela além da *La défense des Gaules*, *Macbeth voyant le fantôme de Banco* – recusada pelo júri<sup>9</sup>.

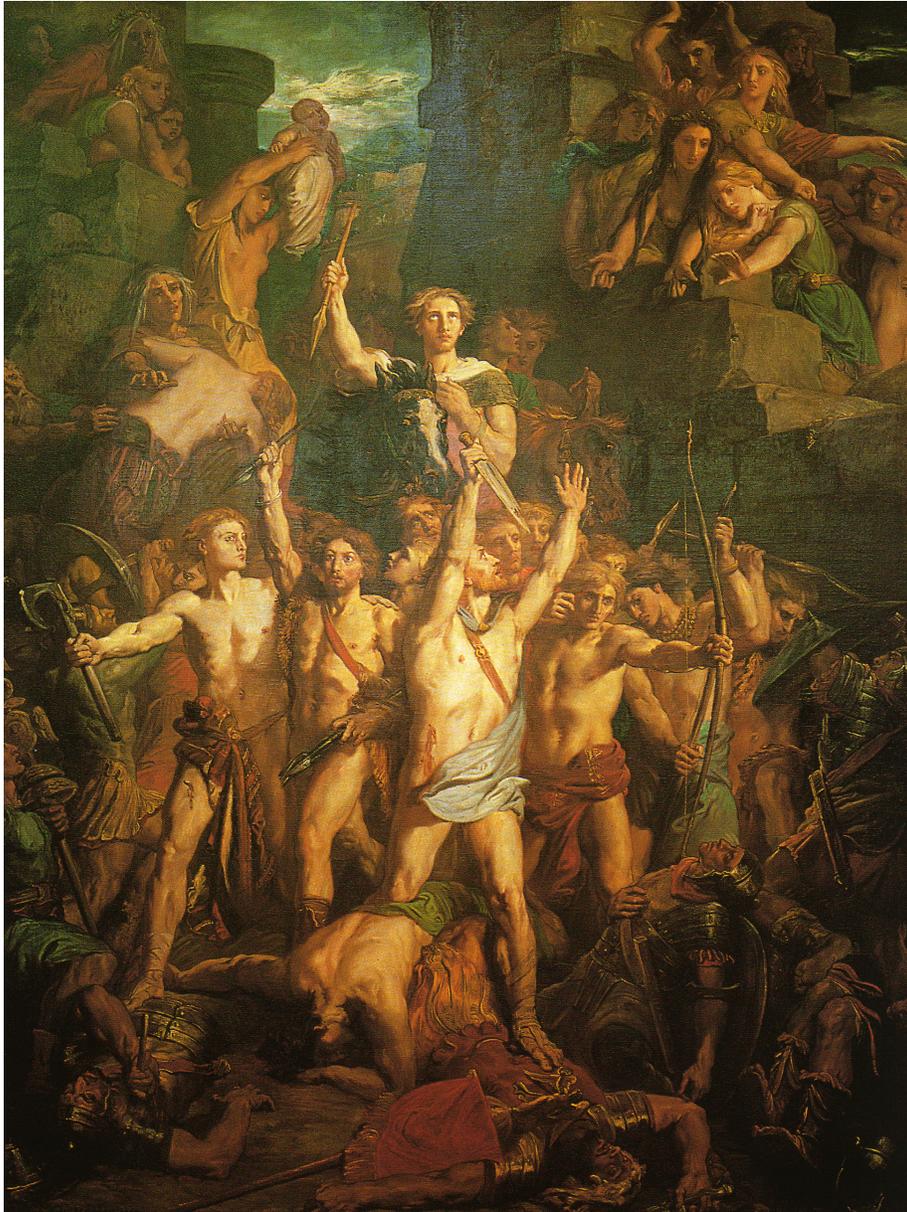


Fig. 03 – Théodore Chassériau. *La défense des Gaules*, 1855. Musée d'Art Roger Quillot, Clermont-Ferrand. 520 x 310 cm, óleo sobre tela.

9 O artista sente-se profundamente lesado pela exclusão de *Macbeth*, como atesta a carta endereçada ao Sr. de Mercey: “Conhecendo, caro Senhor, a muito tempo, sua boa vontade comigo, eu venho lhe pedir que dê indicações para que aquilo que me resta na Exposição seja ao menos bem colocado”. Cf. LB: 466. Chassériau parece satisfeito com o resultado já que escreve ao pintor e pupilo Alberto Pasini que estava em Teera : “Meu grande quadro foi muito bem posto no Salão e estou satisfeito com o resultado, é, no dizer dos fortes, a coisa mais acabada e pretendida que eu produzi fora a última igreja.”. Cf. BC: 32.

A escolha do tema do quadro é novidade para o pintor, o assunto histórico, de fato, não fazia parte do escopo de Chassériau<sup>[10]</sup>. Podemos pensar em como o artista procurava um reconhecimento na exposição universal trazendo à baila um assunto do orgulho do povo francês, da resistência dos gauleses frente aos romanos, liderados pela figura mítica de Vercingétorix. O tema é retirado de Júlio César em *De Bello Gallico*, no episódio no qual Vercingétorix abate César na batalha de Gergóvia. Como se pode ler em uma das passagens:

(1) Nossas tropas pressionadas por todos os lados, foram expulsas de suas posições com uma perda de 46 centuriões, mas a décima legião, colocada como uma esquadra de reserva em uma posição um pouco mais vantajosa parou os inimigos ansiosos demais em nos seguir. (2) Ela foi apoiada pelas coortes do décima terceira legião, vinda do pequeno acampamento e colocadas um pouco mais alto, sob o comando do tenente T. Sextius. (3) Assim que as legiões ganharam as planícies, pararam e enfrentaram o inimigo. (4) Vercingétorix levou suas tropas descendo a colina em um canto. O dia custou-nos cerca de 700 homens<sup>[11]</sup>.

Na explicação das obras do Salão de 1855, *La défense de Gaules* era acompanhado de um resumo dos comentários de Júlio César à luz do próprio quadro de Chassériau:

Comandados por Vercingetorix, os gauleses expulsam de Gergóvia as legiões de César. Suas mulheres desgrenhadas imploram, mostrando do alto das ameias suas crianças, excitando-os ao combate<sup>[12]</sup>.

Na tela, toda banhada por tons terrosos e dourados, um grupo se sobressai. Os heróis gauleses seminus e feridos tais quais mártires, propagam-se como ondas. A forte

---

10 “Estamos ainda diante da antiguidade, mas desta vez, nada de mitologia, nada de Ninfas, nada de Dafnes, nada de Vênus e nada de Dianas, nada de figuras lendárias e poéticas tais quais Safo. É um episódio histórico e escolhido nas origens de nossa história nacional”. BÉNÉDITE, Léonce. *Op. Cit.* pp. 466-467.

11 CÉSAR, Júlio. *De la guerre des Gaules*. Trad. Fran. Jean Schumacher. Bibliotheca Classica Selecta. << <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/CAES/BGI.html> >>.

12 SALON. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*. 15/05/1855. Para Vincent Pomarède, sem dúvidas é um texto do próprio Chassériau: “Eis o texto, escrito sem dúvidas pelo próprio Théodore Chassériau”. In PRAT, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. Paris: RMN, 2002. p. 376.

luminosidade de seus corpos, logo entra em contraste com a escuridão dos moribundos aos seus pés: a investida romana.

Na parte central da composição, Vercingetorix montado em um inquieto cavalo negro e branco, parece agir em nome de uma espiritualidade, seu olhar perdido aos céus parece pedir aprovação ou perdão pelos atos sangrentos. Em sua mão direita uma flecha dourada pronta para o ataque.

No nível superior da composição as mulheres brandem aos seus homens coragem e força para destruir os inimigos. Apontam, escondem-se, enfurecem-se, lamentam-se. Enquanto algumas protegem seus filhos se agarrando a eles, outra ergue o rebento como quem mostra o manto do inocente manchado de sangue, enfurecendo ainda mais a alma dos guerreiros.

Embora a composição seja piramidal com Vercingetorix no vértice dessa pirâmide, o fluxo energético do quadro vem das quatro extremidades da obra, numa força centrípeta, empurrando as linhas para o herói, onde se convergem e ganham maior potência e luminosidade.

No momento de sua apresentação na Exposição Universal, o quadro esteve longe de uma unanimidade. As opiniões divergem em maior ou menor grau, em um ataque preciso, no qual Chassériau seria apenas um pastiche de Delacroix. O afastamento das concepções de seu antigo mestre, neste momento, parece pesar de forma latejante nas críticas acerca do *La défense de Gaules*. Henry Marcel, por exemplo, afirma que *La Défense*,

[...] que reapareceu na Exposição de 1899 e que foi dada pelo Estado ao Musée de Clermont-Ferrand, foi um dos fracassos mais caracterizados da carreira do pintor. Uma última vez a imprensa teve a oportunidade de por em prática suas reprovações habituais<sup>[13]</sup>.

Delécluze, de forma áspera condena o artista não apenas por ter deixado os ensinamentos do primeiro Mestre, mas por copiar de modo ineficaz Delacroix:

---

13 MARCEL, Henry. *Théodore Chassériau*. Paris : L'art de notre temps, 1911.

[...] e enfim o Sr. Chassériau, que das alturas dos ensinamentos do pintor de Homero<sup>[14]</sup>, se deixou cair em uma imitação fraca e servil de trabalhos menores do Sr. E. Delacroix<sup>[15]</sup>.

E ainda:

A esta série de artistas elevados fora da escola em Roma, se junta ainda mais três dos quais suas obras mais recentes não satisfazem as expectativas que fizeram nascer no momento em que iniciaram brilhantemente suas carreiras: Srs. Chassériau, Couture e Charles Muller. Já observamos o Sr. Chassériau, um desertor da escola do Sr. Ingres, que imita Delacroix, e apesar de todos aqueles que se interessam pelo seu futuro o saudarem pelo seu passageiro retorno ao bom gosto quando exibiu em 1853, suas mulheres de Pompéia no *Tepidarium*, ele voltou com todas as suas aberrações pitorescas em sua nova obra, *La défense de Gaules*<sup>[16]</sup>.

Maxime du Camp, por sua vez, não acha louvável nem mesmo falar das obras de Chassériau:

A verdadeira vítima do Sr. Delacroix, foi o Sr. Théodore Chassériau. Apesar dos sábios e reiterados conselhos que a crítica tem dado a ele há tanto tempo, o artista continuou na estrada onde está agora, equivocado para sempre. Está hoje na Exposição Universal com obras das quais não vamos nem falar sobre, uma vez que não pertencem mais à pintura<sup>[17]</sup>.

De fato, a presença de Delacroix neste momento nas obras de Chassériau mantém um papel central. Contudo, longe de enquadrar-se num simples pastiche de Delacroix, a

14 Ou seja, Delécluze faz referência a Jean-Auguste Dominique Ingres, por meio de sua obra de 1827, *L'Apothéose d'Homère*. Importante Delécluze se utilizar exatamente dessa obra para indicar Ingres. *Homère* foi apresentada no mesmo salão que *Sardanapale*, e de forma sistemática exibida aos olhos dos críticos uma clara oposição entre os dois pintores, duas escolas distintas.

15 DELÉCLUZE, Etienne J., *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*. Paris : Charpentier & Cie – Librairies-Éditeurs, 1856. p. 212.

16 *Op. Cit.* p. 244.

17 DU CAMP, Maxime. *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855: peinture | sculpture*. Paris: Libraire nouvelle, 1855. p. 118.

obra de 1855 possui clareza e força na composição. Edmond About, distante da limitação dessas críticas, expõe um ponto interessante: a forte presença das carnes nos guerreiros:

O que percebemos em uma rápida olhada, é muita carne humana: e é isto que tocava os Romanos em suas guerras contra os Gauleses. Os historiadores falam com certa emoção desses grandes corpos nus, dos quais a carne branca correu ao encontro das feridas e pareceria desafiar a morte...<sup>[18]</sup>

De fato, a força das carnes dos gauleses e da extrema brancura das luzes em seus corpos, ao mesmo tempo em que aparenta desafiar a morte, possui um forte acento espiritual. Esta luz, inclusive pode ser vista paralelamente com outra obra de Chassériau, *La descente de Croix*, de 1842 [Fig-ci-IV-01, p. 300]. Na qual o próprio Cristo, ruivo, cujo peitoral conserva-se fortemente iluminado, poderia ser visto como um Gaules.

O olhar da figura da Virgem, doloroso e questionador, está direcionado aos céus, assim como o olhar de Vercingetorix [Fig-ci-IV-02, p. 300], que parece guerrear em nome de algo extraordinário, como que recebendo aprovação e força para a sua empreitada. O destino de sua flecha em riste está muito além de interesses pessoais.

#### 4.1.1.1. ENTRE *LA DÉFENSE* E *LA LIBERTÉ*

O ímpeto dos guerreiros avançando em direção aos inimigos pode ser posto lado a lado com a precipitação da *Liberdade* de Delacroix [cf. Fig-ci-IV-03, p. 300], evidentemente guardando as imensas diferenças entre as telas. O movimento que atravessa os cadáveres – nos dois casos em nome de uma liberdade – é análogo. Se em Delacroix, a passagem é mais sutil, pois a liberdade não pisa efetivamente nos cadáveres<sup>[19]</sup>, em Chassériau, os romanos são massacrados naturalmente pelos gauleses, entre os quais o primeiro, de braços erguidos segurando um punhal, pisa no peitoral do guerreiro defunto.

18 ABOUT, Edmond. « La Défense des Gaules » In MARCEL, Henry. *Théodore Chassériau*. Paris : L'art de notre temps, 1911. p. 105.

19 Em relação aos gauleses de Chassériau, a alegoria de Delacroix é, sobretudo, mais espiritualizada e mais idealizada, frente à recriação histórica que, também remetendo a elementos espirituais, mantém os guerreiros fortemente carnais e terrenos.

Os cadáveres em primeiro plano na famigerada tela de Delacroix também são distintos de Chassériau. Para Jorge Coli, o corpo morto em primeiro plano na *Liberdade*

[...] nada tem em comum com as belas anatomias das escolas. Seco, magro, amarelado – poder-se-ia dizer realista. Acrescente-se o fato de que o despojamento total, que tende a abstrair a nudez do cotidiano para enobrecê-la, foi aqui evitado: não se trata realmente de um ‘nu artístico’, mas de um cadáver sem calças – o que sugere o saque – do qual não foram sequer dissimulados os pelos pubianos e que conserva ainda a camisa e uma meia num dos pés<sup>[20]</sup>.

Em Chassériau, os corpos agonizantes ou mortos são tratados com uma dignidade das “belas anatomias”, poses definidas e, mesmo escultóricas. Existe um heroísmo nos moribundos, como na figura masculina no canto inferior direito da tela [cf. Fig-ci-IV-04, p. 301]. Uma morte glorificante, comparável às agonias criadas nas escadarias do Vale do Anhangabaú por Luigi Brizzolara sobre motivos de óperas de Carlos Gomes<sup>[21]</sup> [cf. Fig-ci-IV-05, p. 301] ou mesmo no detalhe da tela de Pedro Américo, *A batalha de Campo Grande de 1871*<sup>[22]</sup> [cf. Fig-ci-IV-06, p. 301].

O horror da exposição de corpos em primeiro plano é tratado com forte presença por Géricault em *Le radeau de la Méduse*, de 1818-1819 [cf. Fig-ci-IV-07, p. 301]. Tanto Géricault como Delacroix partem de situações ocorridas em seus cotidianos<sup>[23]</sup>. Este fato

20 COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: CosacNaify, 2010, p. 95.

21 Este conjunto escultórico em homenagem a Carlos Gomes faz parte das investigações da dissertação de mestrado do departamento de História da Arte da Universidade de Estadual de Campinas de Fanny Tamisa Lopes. Em um artigo, a autora enfatiza este aspecto da morte em Condor: “[...] ao descermos as escadas temos a oportunidade de vislumbrar a expressão da face do “Condor” e o gesto abissal de seus dedos perdendo a vida”. Cf. LOPES, Fanny. “Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo”. In *Atas do V Encontro de História da Arte. Campinas*: CHAA, 2009. pp. 275-281.

22 Apesar da grande conotação heroica, do combatente desfalecendo e segurando o ferimento, Maraliz Christo salienta a forte presença do frade que segura o soldado brasileiro: “O frade de Pedro Américo está de frente para o espectador, segurando o ferido, formando um todo escuro, isolado pelo contraste dos demais feridos paraguaios. Através desse grupo, o artista diferencia a morte civilizada e cristã dos brasileiros”. CHRISTO, Maraliz. “Quando subordinados roubam a cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo”. In *sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [19]; João Pessoa, jul./ dez. 2008, pp. 81-101.

23 “A *Medusa*, uma fragata oficial que ia para o Senegal, naufragou. Fez-se uma jangada, que deverão ser rebocada pelos barcos salva-vidas. Mas, não se sabe bem por que, os marinheiros dos barcos cortaram as cordas de reboque e a jangada, com cerca de 150 pessoas, ficou à deriva no mar. Houve cenas terríveis: marinheiros rebelando-se contra seus chefes; atormentados pela fome e pela sede, pessoas ensandecidas lutavam entre si bestialmente, até que, finalmente, depois de doze dias no mar, os sobreviventes foram resgatados por um brigue.

deixa as telas ainda mais dramáticas e cruéis, diferente do alhures distante que projeta a obra de Chassériau. Contudo, ao colocarmos detalhes em relação, o parentesco fica mais evidente [cf. Fig-ci-IV-08, p. 302], e também suas diferenças. Embora a pose seja semelhante, o tratamento dado ao corpo morto muda consideravelmente. Em Géricault, o apodrecimento da pele, em Chassériau a carne em evidência.

Ao concentrarmo-nos na figura feminina encontraremos outros pontos relevantes. Em primeiro lugar a imagem da *Liberdade* e sua semelhança com a figura do bravo guerreiro em *La défense*. A pose dos braços, num caso a bandeira tricolor, no outro a lança impiedosa. A movimentação em direção ao espectador [cf. Fig-ci-IV-09, p. 302].

O sentimento também parece análogo com aquele de *Sardanapalo* e *Andromaque*, a exploração da violência, sobretudo, em relação à mulher. Em *Sardanapalo* não apenas o espetáculo da morte em primeiríssimo plano, mas o belo torso jogado à cama chama a atenção. Rochegrosse, por sua vez, exibe o horror em corpos dilacerados e na angústia da mãe, agarrada fortemente por quatro homens. O desespero da mulher colabora na força destrutiva da tela.

A semelhança com a imagem de Chassériau é evidente, sobretudo em Delacroix. O corpo caído em *Sardanapalo* reaparece em Chassériau de forma mais terna, sendo segurado pela mãe ou uma compatriota que, ao mesmo tempo em que segura o corpo, não deixa de incentivar os soldados. [cf. Fig-ci-IV-10, p. 303].

Em um desenho conservado no Louvre, percebemos as diferentes ideias de Chassériau ao exibir o corpo da mulher morta. Primeiramente pensou em exibi-la frontalmente. Seios a mostra tal qual *Andromaque*, sem a rigidez ou a inquietação [cf. Fig-ci-IV-11, p. 303]. Figura quase do gozo, uma morte em êxtase nas quais elementos como o seio aparente, a boca semicerrada e o detalhe da joia no braço esquerdo são fortemente sensuais e sedutores.

---

De volta a Paris, esse terrível acontecimento causou uma tremenda sensação, que aumentou ainda mais com a brochura publicada em 1817 por dois dos sobreviventes". cf. FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: CosacNaify, 2001, p. 149.

#### 4.1.1.2. LA DÉFENSE E SAINT SYMPHORIEN

Seus contemporâneos marcaram com clareza a forte presença de Delacroix nestas imagens. Théophile Gautier, por sua vez, reprova apenas o uso aparente dos pinceis<sup>[24]</sup>; deste modo, a presença de Ingres não existiria senão na indicação da filiação do artista<sup>[25]</sup> e fora este pequeno detalhe a imagem estaria quase em sua totalidade próxima ao universo de Delacroix.

Léonce Bénéдите, contudo, remarca que tais críticos

[...] não foram perspicazes, pois poderiam ter notado o contrário, aqui, mais ainda que em *Tepidarium*, um retorno ao passado, e de modo algum uma imitação de Delacroix, mas uma lembrança muito flagrante de Ingres, já que este quadro, como composição, parece uma transposição do *Martyre de Saint Symphorien*<sup>[26]</sup>.

De fato, a presença de Ingres nesta obra está para além da simples nomeação nas explicações do salão. Evidente que parece não ser também uma simples imitação de Delacroix, embora a obra seja marcadamente incidida por ele. Ao compararmos as imagens, vemos que Bénéдите exclamava com propriedade a relação entre os artistas [cf. Fig-ci-IV-12, p. 304].

Marc Sandoz observa essas relações e identifica, assim como Bénéдите, algo para além de um pastiche de Delacroix, fundamentalmente arraigado a preceitos da “simetria e harmonia” clássicas:

Nessa perspectiva onde ele aparece, o quadro de Chassériau, que não assemelha ser alvo de hesitações nem de arrependimentos, se apresenta como uma composição densa, amiga da simetria e do equilíbrio clássicos, onde

---

24 GAUTIER, Théophile. *Les Beaux-Arts en Europe - 1855*. Paris: Michel Lévy frères, 1856. “A única censura que faríamos ao artista, é ter deixado em vários locais o trabalho do pincel muito visível; a rudez não é a força”.

25 Nas explicações das obras do salão de 1855, o artista, apesar das altercadas com Ingres e o notório afastamento, é marcado ainda como “Aluno do Sr. Ingres”. In SALON. *Op. Cit.* p. 276.

26 BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931. p. 469.

prevalece uma linguagem decididamente moderna, rompida aos jogos e às lutas da sombra e da luz<sup>[27]</sup>.

As indicações de Bénédite e Sandoz são poderosas e sugerem que *La Défense des Gaules* esteja ligada não apenas a Ingres, mas a um passado do “equilíbrio clássico”. Léonce Bénédite avança de modo astuto indicando que “como composição” *Saint Symphorien* e *La Défense* são análogos.

As demonstrações que até este ponto aproximaram *La Défense* com a energia e ímpeto de algumas imagens de Delacroix são verdadeiras, tanto como se fez necessário aproximá-la de *Saint Symphorien*. Por muito tempo a literatura acerca da obra de Chassériau, de modo simplório, o inseriu na dualidade Ingres-Delacroix<sup>[28]</sup>.

Todavia, *La Défense* que foi realizada em 1855, o que significa que o artista neste ponto há muito tempo estava distanciado de seu antigo mestre, provavelmente seja a obra-chave que permite compreender de que modo Ingres e Delacroix inatacavelmente sempre estiveram presente na obra de Chassériau. E, por outro lado, é possível apreender as especificidades de *La Défense*, como demonstrado em suas relações com Géricault ou Rochemore ou nas análises que se seguem, em que elementos poderosos como os cabelos sugerem uma leitura mais incisiva.

A estrutura entre o quadro de Chassériau e aquele de Ingres parece análoga. A presença de grupos femininos na parte superior, o homem na parte central montado a cavalo, o sacrifício eminente e a continuação da cena para além do enquadramento da pintura podem ser postos lado a lado. São imagens intimamente próximas. A espessura dos braços femininos também se assemelha. A mãe do santo ou a mulher que envolve a criança na parte inferior à esquerda em Ingres e, em Chassériau, os braços másculos da mulher exibindo a criança ou no alto à direita, outra, que levanta os cabelos num ataque de fúria e nervosismo.

Manuel Jover comenta *Le Martyre de Saint Symphorien* com essas palavras:

---

27 SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974. p. 64.

28 Evidentemente há exceções. Louis Peisse, por exemplo, em seu *Salon* de 1842, indicava certa autonomia de Chassériau por meio de sua tela *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”. Cf. PEISSE, Louis. “Salon”. In *Revue des deux mondes*. Paris, 01/04/1842.

São os membros, justamente, que saltam aos olhos, braços musculosos e veias dos dois carrascos, braços massivos da mulher segurando sua criança, braços cheios e enérgicos da mãe do santo, braços incrivelmente torcidos do próprio Symphorien<sup>[29]</sup>.

As semelhanças não se dão apenas na composição, mas os detalhes parecem, desta forma, ressaltados. Os membros que “saltam aos olhos” são elementos importantes também na obra de Chassériau. A inserção muito marcante das veias nos gauleses possuem forças equiparáveis daquelas dos carrascos.

Quando os detalhes das imagens são aproximados vemos que as indicações de Léonce Bénédite de fato são pertinentes [cf. Fig-ci-IV-13, Fig-ci-IV-14 e Fig-ci-IV-15, p. 304 e 305]. Na primeira imagem há um aspecto curioso e importante que se relaciona intimamente com uma questão formal. A abertura dos braços do santo em Ingres corresponde aos braços erguidos dos dois gauleses na parte central da composição de Chassériau. A proximidade se torna ainda mais clara quando a cabeça de um terceiro gaulês que aparece entre estes dois citados é isolada. A posição desta cabeça é comparável ao do Santo de Ingres. Para que se identifique com maior clareza, as imagens foram sobrepostas [Cf. Fig-ci-IV-16, p. 306].

As duas outras imagens comparativas [Fig-ci-IV-14 e Fig-ci-IV-15, p. 305], exibem certamente as correspondências na composição das obras. A posição central do homem montado a cavalo e a proliferação de corpos que se seguem ao seu redor ou o grupo superior feminino com os braços tensionados são próximos e partilham do mesmo espírito de composição. *La Défense* de Chassériau se exhibe desta forma, como uma recriação intensa da obra de Ingres, ou se desejarmos, uma recriação romântica.

#### 4.1.2. FIGURA FEMININA

A figura que levanta a criança, entretanto, lembra imediatamente a obra de Jacques-Louis David, *Les Sabines*, de 1799 [cf. Fig-ci-IV-17 e Fig-ci-IV-18, p. 307] e que mantém relações próximas com a obra citada de Ingres. Este mesmo gesto é inserido na tela de Fran-

29 JOVER, Manuel. *Ingres*. Paris: Terrail, 2006, p. 177.

çois-Léon Benouville, *Martyrs chrétiens entrant à l'amphithéâtre*, de 1855 [Fig-ci-IV-19, p. 308]. A força e a animalidade da figura feminina presentes na imagem de Chassériau, dão lugar a pureza e polidez das formas e a alvura dos tecidos que as envolvem [Fig-ci-IV-18]. O céu é revoltoso, e o tumulto das carnes dos indivíduos e de seus drapeados são potencializados na cena dos gauleses. Na imagem dos mártires cristãos, a ordem e harmonia são características fortes.

Contudo, os braços na imagem de Ingres são macios e polidos, enquanto em Chassériau, explosivos e selvagens. De fato, esses braços tão marcadamente de Chassériau (vide figuras como *Andrômeda*, *Ester*, *Safo*<sup>[30]</sup>, entre tantas outras) são comparáveis com imagens tais quais de Stuck ou Amisani.

Na imagem de Franz von Stuck, *O beijo da esfinge*, 1895, a imagem da mulher enfeitiça a figura masculina envolvendo-o em seus braços poderosos e enérgicos. Não há escapatório ou reação. Os sentimentos são antagônicos, e, sobretudo o tratamento dado aos braços em tais figuras é comparável. Na mesma medida da imagem de Amisani, *Cleopatra Lussiriosa*, 1900. O braço poderosíssimo que segura um tecido, deixa a mostra um pequeno bracelete que quase não se contem nos músculos da rainha. O poder do beijo fatal é ressaltado e completado pelo braço sobrenatural da Cleópatra. Postas uma ao lado da outra, essas imagens parecem compartilhar esses elementos assinalados até então [cf. Fig-ci-IV-20, Fig-ci-IV-21 e Fig-ci-IV-22, p. 308].

A figura ao alto à direita, com mãos levadas ao cabelo, tem uma expressão à beira de um colapso, trafega entre a loucura e a fúria [cf. Fig-ci-IV-23, p. 309]. Seus braços também são torneados e musculosos, algo quase dos sentimentos mais primitivos é solto pela gaulesa de Chassériau.

A cabeleira posta à mostra pela gaulesa está além de uma lembrança do prazer que os gauleses teriam em tocá-la, como sugere Antoine Vicaro. Pensando claramente na figura feminina que está logo abaixo desta que salientamos [Fig-ci-IV-24, p. 309] e que está muito mais calma, segurando seus cabelos com maior ternura: “O famoso gesto de segurar os cabelos significava sem dúvidas: Lembre-se que, se vencido; você não poderá tocar mais nesta cabeleira”<sup>[31]</sup>.

30 Essas imagens são discutidas detidamente no capítulo III e IV da presente tese.

31 VICARO, Antoine. “La défense des Gaules par Vercingétorix (tableau de Chassériau) ». In *L'art libre*, numéro 17, avril-mai, 1911, p. 559.

A tal sentimento e expressividade da imagem não serão raros os paralelos com figuras tais quais os delírios de insanidades em algumas representações de mulheres do fim do século.

A *Cassandra*, de 1895 de Frederick Sandys está entre elas [cf. Fig-ci-IV-25, p. 309]. A loucura aparente da profetisa, da qual ninguém mais acredita<sup>[32]</sup>, é evidenciada pela expressão forte do rosto, com os olhos esbugalhados e a boca aberta. Cabelos e vestes ao vento quase possuem vida própria. Fora de si, Cassandra não se contém em fúria. Sensação análoga à cólera da gaulesa de Chassériau.

A força da representação dos cabelos está presente nas duas obras<sup>[33]</sup>. E pode ser vista também e posta em comparação com a fotografia de Theda Bara, ou *O crepúsculo da manhã*, de 1896 de Carlos Schwabe [cf. Fig-ci-IV-26 e Fig-ci-IV-27, p. 309].

As duas últimas, em particular, banham-se em uma estética decadentista, mais fortemente que as anteriores. A figura de Theda Bara, por si só, suscita elementos da mulher fatal: possuída ou portadora do próprio mal. A imagem de Carlos Schwabe, por sua vez, retoma o poema de Baudelaire das *Flores do Mal*. Nesta mulher, um espírito atormentado, seus longos cabelos fundem-se com as nuvens tempestuosas. Ela com seus olhos de esfinge demoníaca, porta também crianças, desta vez, mortas e moribundas.

Embora diferentemente, a imagem de Chassériau parece fazer eco a tais representações.

---

32 Na mitologia grega, Apolo se apaixona por Cassandra, visto sua grande beleza, contudo ela se nega a deitar com ele. Por vingança, ele a amaldiçoa fazendo com que ninguém mais acredite em suas profecias. Deste modo, suas inúmeras súplicas para a destruição do Cavalo de Tróia foi em vão e logo foi considerada como louca. “Nenhum dos Tróicos e Troianas, belas-cinturas, deu-se conta, só Cassandra, símil à áurea Afrodite, viu, do alto de Pérgamo, o pai, de pé, na biga, e o arauto voz-da-póslis. E avistou, sobre os mulos, jazendo na essa, Héctor. Gemendo, gritou para a cidade inteira: “Ó habitantes de Tróia, vinde, todos, ver Héctor! Quando em vida, ao voltar da batalha, exultáveis: para a urbe e os cidadãos era uma glória!” Disse. E homem nenhum, mulher nenhuma na urbe quedam-se; transidos e indomável dor, chegam-se às portas, dirigindo-se a Príamo, condutor do morto” in Homero, *Iliada*. São Paulo: ARX, 2003, p. 481.

33 Em sua tese de doutorado, Alexander Gaiotto Miyoshi investiga a partir das representações de Ofélia tal iconografia, sua força e, sobretudo sua relação com a *Moema* de Victor Meirelles. Cf. MIYOSHI, Alexandre. *Moema é morta*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010 (Tese de doutorado).

## 4.2. ORNAMENTAÇÃO

Em um artigo sobre a ornamentação nas figuras femininas em Chassériau<sup>[34]</sup>, Valérie Goupil pontua que

Encontram-se, na obra de Chassériau, dois tipos de mulheres. Há primeiramente as mulheres imaginárias ou distantes, aquelas que pertencem ao passado. Elas encontram sua origem na Bíblia, na história ou na mitologia, mas também no distanciamento geográfico, no exotismo proposto pelo Oriente e pela Argélia. Entretanto, Chassériau representa igualmente mulheres de seu tempo e de seu mundo, aquelas que ele encontra nos salões ou em um ambiente mais íntimo e do qual ele faz o retrato. As primeiras, as mulheres do passado e aquelas da Argélia são cercadas por uma atmosfera de tons dourados, quentes, “vermelho-ouro”, estes tons que dão vida. Enquanto que os retratos das segundas são banhados por uma tonalidade mais branca. As primeiras mostram seus corpos inteiramente ou parcialmente nus, cheias de acessórios, joias, tecidos extravagantes, coloridos e matizados: elas estão ornadas extraordinariamente. As segundas, as mulheres contemporâneas, exibem quanto a elas toaletes monocromáticos, simples, e joias mais discretas, escondidas ou secretas<sup>[35]</sup>.

Podemos concordar apenas parcialmente com Goupil. De fato, essas mulheres distantes, temporal ou geograficamente têm um tratamento acentuado nos ornamentos. Entretanto, obras como *Portrait de Marie d'Agoult* de 1841 [cf. Fig. 04], *Portrait de l'amirale Duperré et de ses filles*, também de 1841 [cf. Fig-ci-IV-28, p. 310] e, sobretudo o famoso retrato de suas irmãs *Portrait de Melles Chassériau* ou *Les Deux Sœurs*, de 1843 [cf. Fig-ci-IV-29, p. 310], mostram que a ornamentação dos tecidos e mesmo das joias e apetrechos decorativos estão distantes de serem escondidos ou secretos.

---

34 GOUPIL, Valérie. “Peinture et Parure”. In PRAT, Louis-Antoine et. Al. Chassériau. *Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002, pp. 137-169.

35 GOUPIL, Valérie. *Op. Cit.* p. 137.



Fig. 04 – Théodore Chassériau. *Portrait de Marie d'Agoult*, 1841. Musée du Louvre. 34,5 x 26,5 cm, grafite.



Fig. 05 – Henri Lehmann. *Portrait de la Comtesse d'Agoult*, 1843. Musée Carnavalet. 93,5 x 73,5 cm, óleo sobre tela.

*Les Deux Sœurs*, em específico, possui forte marca decorativa. As duas figuras femininas ricamente ornadas com o xale vermelho com motivos florais em tons negros, em consonância com o dourado-palha da roupa e o exuberante fundo em tons verdes deixam a figura vibrante. Maurice Denis, não fica indiferente frente a esta tela, e a indica como uma grande representante da arte decorativa, com uma importância particular:

Ficamos estupefatos, por outro lado, de tudo o que significa, do ponto de vista decorativo, e do ponto de vista da Arte francesa, uma obra nítida de tom, franca de silhueta, modelada em plena luz, como, *Les Deux Sœurs* – cronologicamente posta entre a *Belle Zélie* e a *Loge* de Renoir, entre a *Odalisque de Valpinçon* e a *Olympia* de Manet<sup>[36]</sup>.

Claro que Denis estava atento a esses detalhes, que serão explorados de maneira intensa em muito de suas obras.

36 DENIS, Maurice. *Théories – 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris : Rouart et Watelin, 1920. p. 122.

#### 4.2.1. MARIE D'AGOULT

No retrato de Marie d'Agoult<sup>[37]</sup>, por exemplo, além do bracelete e dos anéis, temos as grandes dobras da cortina, criando um ritmo que se repete com maior intensidade no drapeado do vestido.

A forte e exagerada linha das costas e do pescoço lembram retratos de Ingres como *Portrait de Madame Aymon* [cf. Fig-ci-IV-30, p. 310], de 1806 ou mesmo da imagem de *La Grande Odalisque* [cf. Fig-ci-I-09, p. 80], de 1814. Essa linha alongada assemelha-se a uma ave, um cisne ou um ganso. Segundo Jover, essas figuras de Ingres

[...] são definidas por formas e linhas de grande amplitude, escolhidas por suas faculdades expressivas e *decorativas*. Mas esta 'abstração' linear é compensada pela densidade das formas vivas, amorosamente modeladas, e pelo realismo agudo dos detalhes e das matérias<sup>[38]</sup>.

Comentário que se aplica perfeitamente a alguns desenhos de Chassériau, como o retrato em questão. Os ombros descobertos, e a estranha e ao mesmo tempo graciosa linha, são aparados pelo babado do vestido que delicadamente vai até os seios que são mostrados parcialmente.

A condessa está apoiada em um móvel cuja estampa recebe um tratamento quase autônomo. À extrema direita, em uma mesa coberta com uma grande toalha, vemos algo semelhante a uma porcelana, um colar ou rosário que repousa sob algumas folhas ou livros. Com um olhar profundo e leve, a condessa parece cansada.

Este desenho de Chassériau data do mesmo ano em que Marie d'Agoult lança seu

---

37 Marie d'Agoult (1805-1876), nascida Marie Catherine Sophie de Flavigny, foi uma escritora e teve participação importante no cenário cultural francês dos anos 1830-1850. Seu relacionamento com Franz Liszt foi decisivo em sua vida, ficaram juntos quatro anos (entre 1835 e 1839). Liszt era cinco anos mais jovem, contudo tinha obtido grande notoriedade como compositor e pianista. D'Agoult escrevia sob o pseudônimo de Daniel Stern, que ela mesma conta como o conseguiu em uma conversa com de Girardin: "Então tome um pseudônimo. – Qual? – Tente um nome", ele me disse. – Ele tinha sobre a mesa um mata-borrão e um lápis. Peguei maquinalmente o lápis e escrevi *Daniel*. Era o nome que eu tinha dado a um de meus filhos, o nome do profeta salvo da jaula dos leões, que lia nos sonhos. Esta história era a que mais me agradava na Bíblia. Provavelmente eu fazia uma volta em mim mesma, sozinha! Exposta ao ódio. *Daniel*... mas e depois? Eu procurei um nome alemão, me sentindo alemã... *Daniel Wahr*; eu queria ser verdadeira antes de tudo. *Daniel Stern*, talvez quisesse uma estrela". D'AGOULT, Marie. *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Mesnil-sur-l'Estrée: Mercure de France, 2007, p. 407.

38 JOVER, Manuel. *Ingres*. Paris: Terrail/Édigroup, 2005, p.38.

primeiro sucesso, a novela *Hervé*. No retrato, apresentada em pé, de frente a uma mesa, na qual, como salientado, livros e papéis estão presentes entre outros elementos. O olhar cansado e um leve sorriso mostram-na, talvez, em uma pausa entre a escrita e o lápis do artista.

A relação entre os dois se dá claramente por intermédio de Henri Lehmann, pintor alemão que neste mesmo momento partilhava o ateliê de Ingres. Lehmann era grande amigo da condessa e de seu marido, o famoso músico Franz Liszt. Os laços de intensa amizade podem ser constatados facilmente nas cartas trocadas entre os três: Lehmann, d'Agoult e Liszt<sup>[39]</sup>.

#### 4.2.2. D'AGOULT, CHASSÉRIAU E LEHMANN

Chassériau e Lehmann viajam juntos para Itália. Nápoles e depois Pompéia. Em uma carta enviada a seu irmão, Chassériau esclarece do que consiste a querela que nasceria entre ele e o então amigo, Lehmann.

Vi muito frequentemente o abade Lacordaire que está aposentado no convento de Sainte-Sabine. Ele trabalha, agora que é irmão pregador, em se instruir mais para ir a França levar sua pregação. Você sabe que eu lhe pedi para fazer seu retrato, que todos os artistas da Villa Médicis e, sobretudo Lehmann que está aqui, gostariam muito de poder pintá-lo. Inicialmente ele tinha me respondido que refletiria sobre minha proposta, que era pouca coisa para classificar dentro do clero e que seu retrato seria visto sem interesse, etc etc... Eu falei calorosamente sobre ele e disse tudo que eu podia dizer sobre a curiosidade e o prazer que o público teria em vê-lo em dominicano. Internamente ele sabia muito bem, pois ele é muito refinado. Estávamos separados sem nada decidir, quando ontem eu recebi uma encantadora pequena carta dele, onde me agradece e aceita com prazer<sup>[40]</sup>.

---

39 Esta correspondência foi compilada em livro, cf. JOUBERT, Solange. *Une correspondance romantique : Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann*. Paris : Flammarion, 1947. Em uma carta datada de 12/06/1840 lemos essas linhas iniciais: "Eu não conheço nada tão embaraçoso quanto encontrar-lhe um nome epistolar que seja pouco adequado; acho que 'Senhora' é demais cerimonioso, 'Marie ou Zy', muito familiar, 'cara senhora e amiga', detestável, 'minha cara amiga', muito terno ou conjugal demais, 'amiga', bastante pretensioso, enfim, eu não sei como fazer, cara Zy, aconselhe-me". Cf. SJ: 98.

40 Carta reproduzida em CHEVILLARD, Valbert. *Op. cit.*, pp. 25-27. Cf. VC: 25-27.

O retrato que Chassériau realiza para Lacordaire é o motivo da discussão. Como ele bem indica em sua carta, “sobretudo Lehmann” gostaria de realizá-lo. Lacordaire tinha sido apresentado a Lehmann por Liszt. Para Lehmann, isto se tornou um duro golpe reverberado nas discussões com Marie d’Agoult, o artista jamais perdoaria Chassériau.

Contudo, pouco antes, no momento em que viaja conjuntamente com Chassériau, Lehmann, não poupa elogios.

Eu e Chassériau estaremos sozinhos no carro e iremos juntos até Roma. Seu espírito me agrada muito cada vez mais, eu não vejo frequentemente alguém tão naturalmente original<sup>[41]</sup>.

Eu tive a oportunidade de estudar Chassériau e Chevandier, são duas naturezas as mais distintas que eu encontrei nesses últimos tempos<sup>[42]</sup>.

Entretanto, quando do ocorrido e logo após:

A propósito de Chassériau não retiro nada do que eu disse ou escrevi sobre ele, mas é necessário que eu te conte um pequeno caso, totalmente inexplicável para mim [...] O Sr. Ingres se engana grosseiramente, aliás, sobre Chassériau, que acredito ser realmente ciumento, cá entre nós, pois ele deprecia de maneira chocante obras verdadeiramente admiráveis e, sobretudo que fazem parte do espírito que ele ensina, ele o acha falso, tímido, sem espírito e sem conversação<sup>[43]</sup>.

O pequeno Chassériau deu uma nova prova. É um grande vilão, e mais uma vez, eu não cedi a impressões pessoais; ao contrário, eu tomei partido sozinho a favor dele, contra todos e até o último momento, mas a posição não era sustentável de tantas coisas inconvenientes e indignas que ele fez<sup>[44]</sup>.

---

41 Cf. SJ: 98.

42 Cf. SJ: 111.

43 Cf. SJ: 119.

44 Cf. SJ: 143.

Talvez, sobretudo pela amizade com Lehmann, o julgamento de Marie d'Agoult sobre o retrato realizado por Chassériau tenha sido áspero e curto:

Logo quando você chegar, eu pedirei que faça um magnífico desenho meu para o Franz, o seu tornou-se muito lamentável, eu não sou mais tão poética e ele não quer ter outro retrato meu senão feito por você. Aquele de Chassériau o deixou completamente descontente<sup>[45]</sup>.

Seja como for, o desenho de Chassériau, de maneira direta, dialoga com o retrato realizado por Henri Lehmann de Marie d'Agoult [cf. Fig. 05, p. 287], datado também dos anos 1840.

No detalhe das imagens [cf. Fig-ci-IV-31, p. 310], podemos observar como a linha das costas e do pescoço são extremamente próximas entre os dois artistas. Se a escolha de Chassériau é mostrar a escritora no interior de sua casa, Lehmann opta por uma representação da paisagem tempestuosa e forte, entre uma luz opaca e o agudo cinza das nuvens.

A condessa, com a mão apoiada no queixo, mantém-se absorta em seus pensamentos, olhos pesados e concentrada. O livro entreaberto, segurado pela mão esquerda de d'Agoult com uma elegância e requinte que acompanham toda a composição. O ar sonhador e meditativo, com força, passa pela ideia de um pensamento inspirado pela leitura do livro. Se a pausa em Chassériau acontece para que a condessa seja retratada, aqui só é possível para a meditação e a compenetração oriundas do próprio ato de leitura.

Embora a figura de Lehmann esteja ornada com um elegante penteado, cujas tranças transformam-se em elementos decorativos autônomos, e um lenço que segura os cabelos vermelhos-escuro fazendo eco à boca semiaberta com cores e tonalidade bem semelhantes, tais elementos parecem mais fortes do que os dois anéis e o majestoso vestido portado pela escritora.

Na imagem de Chassériau, mesmo as tranças tendo um papel menor em relação ao retrato de Lehmann, o fundo, o vestido, as joias e os elementos que figuram ao redor de d'Agoult tendem a ser mais ornamentados.

---

45 Cf. SJ: 176.

No frame [Fig-ci-IV-31, p. 310] do filme *Tales of Terror*, de Roger Corman, de 1962 a mulher de Valdemar, Helena, conversa com o médico de seu marido moribundo<sup>[46]</sup>. A descrição da personagem feminina vai ao encontro com a forma dos retratos analisados de Lehmann e Chassériau. Não apenas o vestido que deixa o ombro aparente e o penteado com coque, mas especialmente a linha das costas e do pescoço. O vestido que desce abaixo dos ombros, deixa a figura semelhante aos retratos de Marie d'Agoult.

Lehmann ainda retoma a imagem de Marie d'Agoult em outras oportunidades. Um retrato de 1839 e outro, oval, datado do mesmo ano [cf. Fig-ci-IV-32 e Fig-ci-IV-33, p. 311]. E outros dois desenhos, sendo um deles preparatório para o quadro do museu Carnavalet [cf. Fig-ci-IV-34, Fig-ci-IV-35, p. 311].

Entretanto, o famoso retrato do museu Carnavalet parece ter se tornado uma espécie de apresentação oficial da condessa. A fotografia de 1861, de Adam Salomon [cf. Fig-ci-IV-36, p. 312], por exemplo, é em tudo grata ao quadro de Lehmann. A posição da mão direita, o olhar centrado no horizonte e perdido em uma severa introspecção e os detalhes da coluna à esquerda e a forte presença dos livros.

### 4.3. JOIAS E APETRECHOS

Tratar das joias e apetrechos nas composições de Chassériau é praticamente traçar um grande percurso em suas telas. De *Suzana*, de 1839 à *Suzana*, de 1856, passando por *Tepidarium*, 1853 ou *Esther*, 1841, o artista de modo incansável utilizou tais elementos em abundância.

Se a *Vénus Marine*, 1839 e a *Baigneuse endormie*, 1850, não possuem joias e a ornamentação de seus corpos não é senão seus próprios corpos, a *Suzanne au bain* [Fig. 06] do mesmo ano de *Vénus Marine*, neste aspecto, anda pelo sentido contrário.

---

46 O filme apresenta três histórias inspiradas nos contos de Edgar Allan Poe e tem como protagonista Vincent Price. No frame em questão, a história se passa a partir de *The Facts in the Case of M. Valdemar*, de 1845.

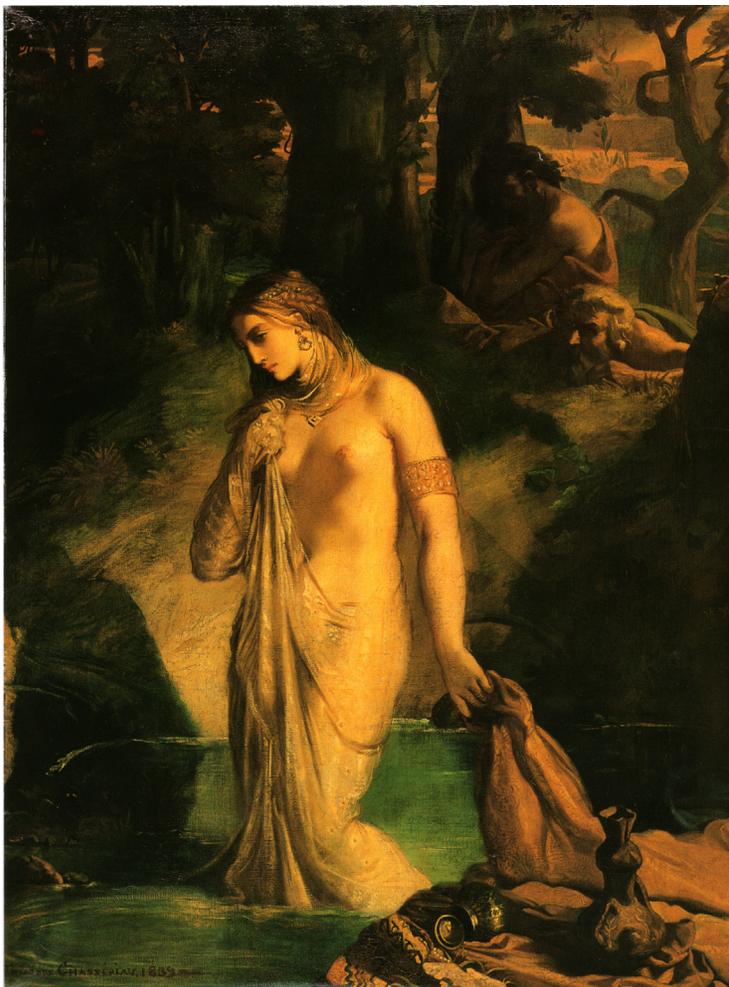


Fig. 06 – Théodore Chassériau. *Suzanne au bain*, 1839. Musée du Louvre. 255 x 196 cm, óleo sobre tela.

A composição é muito mais escura em relação à *Vénus*, a iluminação é presente, sobretudo, na figura da mulher, melancólica e silenciosa. Introspectiva, Suzana tem um olhar perdido. O forte sombreamento ao redor de seu olho esquerdo corrobora para uma sugestão de mistério e tristeza.

A iconografia, amplamente difundida, conta a história de Suzana que era a jovem esposa de Joaquim, um rico judeu e um dos mais ilustres entre os exilados na Babilônia. Os velhos eram juizes e frequentavam a casa de Joaquim. Eles estavam atraídos por ela.

Suzana, num dia de grande calor, resolve banhar-se, e pede para que suas criadas busquem óleos e perfumes, os velhos já estavam seguindo-a. Eles surgem e pedem a ela seus favores, e, ameaçando, dizem que caso contrário, a denunciariam, dizendo que a tinham visto cometendo adultério sob uma árvore do jardim com um homem jovem, o qual teria fugido com a aproximação deles. Apesar da ameaça ela nega o pedido, e os velhos cumprem o que tinham dito.

Ela foi condenada, e apela ao Senhor uma intervenção, é nesta hora que Daniel aparece, em forma de criança, e pede para interrogar os dois velhos separadamente. Cada um repete a mesma história, todavia trocam o nome da árvore na qual ela teria cometido o ato, desta maneira descobre-se a trama e os dois velhos acabam condenados e executados. Suzana, por sua vez, inocentada.

Na tela de Chassériau, nós, espectadores podemos observar o corpo de Suzana de modo mais eficaz que os próprios velhos que muito se esforçam e pouco veem à direita do quadro<sup>[47]</sup>. Um deles se contorce agarrado em uma árvore. Parece se extasiar com a presença de Suzana, o outro é composto como um réptil que se arrasta pela vegetação, esforçando-se para não ser notado. Théophile Gautier acentua a participação das figuras sedentas dos velhos: “Entre as folhas, percebe-se os dois velhos, deitados com a barriga achatada na relva, espalhando cuidadosamente os ramos e avançam, rastejando em direção à presa.<sup>[48]</sup>”

Ambos estão quase camuflados com tons ocre e esverdeados, e como cobras, prontos para dar o bote e realizar a proposta indecente que culminará na destruição dos próprios velhos.

O silêncio que, como vimos, está impregnado na figura de Vênus, não é diferente na Suzana. Uma sensibilidade que, como assinalado no próximo tópico, é abundante nas composições de Gustave Moreau. Léonce Bénédite, com grande astúcia, enuncia algumas características de Suzana:

[...] a ingenuidade imprevista da torção, o movimento cheio de nobreza e de candura, uma gravidade um pouco melancólica, um caráter frio, severo e desdenhoso da atração e a maior parte de suas qualidades não eram aquelas que se tinha de mais honrado no ateliê de Ingres<sup>[49]</sup>.

---

47 O tema da Suzana é um tema *voyeur*. A escolha na apresentação dos velhos que observam o corpo da mulher que se refresca no verão e a presença do espectador que também a observa é constante na representação desta iconografia. “O célebre episódio de Suzana no banho é um tema frequentemente tratado em pintura, permitindo evocar uma cena edificante da Bíblia, seguido de um julgamento justo do profeta Daniel, dando igualmente aos artistas a possibilidade de descrever com sensualidade o contraste entre a beleza do corpo nu de uma jovem e a caricatura dos rostos torturados pela luxúria dos dois velhos *voyeurs*”. Pomarède, Vincent. “Suzanne au bain” in PRAT, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002. p. 85. Para uma análise do tema cf. BONNET, Jacques. *Femmes au bain*. Paris, Ed: Hazan, 2006.

48 GAUTIER, Théophile. “Le Salon de 1839” in *La Presse*, 13 de abril de 1839, pp. 3-4.

49 BÉNÉDITE, Léonce. BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. p. 97, 1931.

Os elementos elencados por Bénédite são poderosos, como a melancolia ou o “movimento cheio de candura”, contudo, deixa de lado um ponto importante para o aspecto que visamos neste momento, a ornamentação da Suzana.

Os ornamentos inseridos na cabeça, joias que seguram o panejamento no cabelo, o largo brinco, o grande bracelete e os vasos e potes em cima do pano a beira do rio, são todos elementos de aspirações orientalistas.

O pano que cobre Suzana é um rendilhado decorativo e semitransparente que faz um jogo entre o velar e o desvelar de seu corpo. Seu braço que segura fortemente este panejamento – pesado, pois molhado – desvela o corpo para nós e exhibe um dos seios que aparece com uma forte iluminação, sobretudo no bico cortado em uma diagonal de sombra, formando o volume. Este bico de seio [cf. Fig-ci-IV-37, p. 312] é praticamente uma joia. No detalhe, vemos a correspondência entre ele e os outros elementos decorativos de Suzana. A coloração muito próxima ao colar ou ao bracelete, brilha mais intensamente que os próprios objetos metálicos.

O espesso bracelete, divide o braço em dois e parece deixar a figura ainda mais sensual em uma imagem que é “também um de seus nus mais eróticos.”<sup>[50]</sup>

#### 4.3.1. ESTHER E ANDROMÈDE

Este mesmo elemento aparece em outra imagem do artista, *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus ou La Toilette d’Esther*, de 1841 [Fig. 07]. Na tela de Chassériau, a judia que se tornará a rainha da Pérsia, está se preparando para ser ofertada ao rei Assuero<sup>[51]</sup>.

A jovem está entre duas servas que trazem joias e perfumes para ela. A serva à direita de Ester carrega um grande vaso dourado com pedras incrustadas. Em seu braço um

---

50 POMARÈDE, Vincent. “Suzanne au bain”. In Prat, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, p. 86, 2002.

51 O tema é retirado do novo testamento, *Livro de Ester*, capítulo II, versículo 2. Para o salão de 1842, Chassériau transcreveu a passagem que o inspirou: “Hegai, eunuco que cuidava das jovens meninas, lhe deu para se arrumar tudo o que ela queria; pois ela era muito bonita, e seu rosto de uma graça tão perfeita que ela parecia amável e feliz para aqueles que a viam”.

tatuagem lhe serve de ornamento, tal qual um bracelete discreto. A serva à esquerda é extremamente forte, e sua pele de ébano contrasta com suas jóias douradas ou pérolas.



Fig. 07 – Théodore Chassériau. *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus ou La Toiletté d'Esther*, 1841. Musée du Louvre. 45 x 35 cm, óleo sobre tela.

Reluzente, com sua pele de madrepérola, Ester mantém seu olhar perdido. Tudo o que a compõe são como joias e materiais luxuosos. O tecido em suas pernas é como fios de ouro, assim como seus cabelos e seus olhos, que são pedras azuis preciosas. Sob a figura feminina uma pele de tigre que lembra algumas composições do fim do século em que a imagem da mulher é relacionada com a força, astúcia, instinto e impulsos selvagens<sup>[52]</sup>.

Seu bracelete, não tão espesso quanto o de Suzana é revestido por diversas pedras coloridas e também divide seu braço, roliço e poderoso. Bem atrás de Ester, uma grande árvore se projeta para fora da tela e parece multiplicar sua cabeleira, em uma relação daquilo que floresce na vegetação e na figura feminina.

52 Dentre os muitos exemplos podemos remarcar a imagem de *Salomé* de Henri Regnault [Fig-ci-IV-38], em que além da pele do animal, a filha de Herodíades aparece em um ambiente que todo cintila com vibrações de ouro. Ou, outra *Salomé*, de Pierre Bonnard [Fig-ci-IV-39, p. 312] na qual este elemento é ainda mais evidente.

Em detalhe os braceletes de Ester e de Suzana [Fig-ci-IV-40, p. 313]. Embora em ambas as imagens o nu apareça como algo contemplativo e meditativo, em Suzana o ar crepuscular ganha contornos tensivos com a presença dos velhos. Na imagem de 1841, a melancolia e o desdém aparente de Ester são fatores importantes. Diferente de Suzana, a Ester parece ser mais intensamente um objeto precioso e, suas joias, potencializam a erotividade da imagem.

Vincent Pomarède inclusive associa a tela de Chassériau com uma passagem de *La Sultane favorite*, parte integrante de *Les Orientales* de Victor Hugo.

N'ai-je-pas pour toi, belle juive  
Assez dépeuplé mon sérail  
[...] Tu n'es point blanche ni cuivrée  
Mais il semble qu'on t'a dorée  
Avec un rayon de soleil<sup>[53]</sup>

Certamente, as figuras das judias são próximas. São figuras iluminadas, como que solares, mas a judia de Chassériau possui uma anatomia muito próxima a algumas figuras de Ingres. O grande pescoço alongado e a posição quase impossível das pernas podem ser vistas em relação *La grande Odalisque*, de 1814 [Fig-ci-I-09, p. 80].

O bracelete aparece de forma semelhante ainda na figura de *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, de 1840. O sofrimento da figura se mescla com sua sensualidade e com a seriedade e calma das Nereidas que a aprisionam<sup>[54]</sup>.

O cabelo negro e revoltoso de Andrômeda contrasta com sua pele alva. A agonia e a crueldade ditam a força da composição. Contudo, mesmo em sacrifício, Andrômeda se

---

53 “É claro que a figura distante e sensual de Ester contém também um pouco da languidez exótica de *La sultane favorite*”. Pomarède, Vincent. “Esther se parant pour être présentée au roi Aussérus ou La toilette d’Esther” In Prat, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, p. 86, p. 142, 2002. Tradução:

Não fiz por você, bela judia  
Tanto despovoar meu serralho  
[...] Você não é branca nem acobreada  
Mas parece dourada  
Com um raio de sol.

54 Para a análise da imagem, ver o capítulo III desta tese.

mantém com suas joias. Em seus cabelos, criando um forte contraste, identificam-se pérolas e em seu braço, um bracelete dourado.

As correntes presas pelas Nereidas transformam-se também em ornamento, e são joias para Andrômeda. No detalhe da perna direita, quase um ouro-branco ou prata extremamente polida e no braço esquerdo um bracelete de turmalina negra [cf. Fig-ci-IV-41, p. 313]. A nereida que acorrenta o braço de Andrômeda está como que prendendo delicadamente um brinco ou abotoando algo. “Elas prendem suas correntes como se elas colocassem guirlandas<sup>[55]</sup>”.

O efeito das correntes quase como objetos preciosos também está presente na escultura de Giacomo Ginotti, *La schiava*, s/d. [cf. Fig-ci-IV-42, p. 313]. Não apenas as correntes, mas a junção da acorrentada e dos ornamentos, como o bracelete de pérolas está presente nas duas imagens.

Assim, como Ester, a escrava é fortemente erotizada. Enquanto tenta quebrar as correntes, seus seios são exprimidos pelos braços, ressaltando ainda mais as formas suntuosas da figura feminina. Sua pose está entre a libertação e uma contorção de prazeres.

Andrômeda é indefesa, não há resistência nas correntes-joias que são postas, diferente da escrava que luta friccionando os objetos em suas mãos [Cf. Fig-ci-IV-43, p. 313].

---

55 FOCILLON, Henri. *La peinture au XIXeme Siècle : Le retour à l'Antique – Le Romantisme*. Paris : H. Laurens, 1927, p. 294.

# CADERNO DE IMAGENS

## *PARTE II*

*AGONIA, LUXO E DESTRUIÇÃO*

### *CAPÍTULO IV*

*THÉODORE CHASSÉRIAU E UMA SENSIBILIDADE DECADENTISTA E SIMBOLIS-  
TA*

PARTE UM: PRANCHAS **FIG-CI-IV-01** ATÉ **FIG-CI-IV-43**



**Fig-ci-IV-02** – Théodore Chassériau, *La défense des Gaules*. 1855. Musée d'Art Roger Quillot (detalhe).

Théodore Chassériau, *La descente de Croix*. 1842. Église Notre-Dame de Saint-Étienne (detalhe)

**Fig-ci-IV-01** – Théodore Chassériau, *La descente de Croix*. 1842. Église Notre-Dame de Saint-Étienne. 300 x 220 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-03** – Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*. 1830. Musée du Louvre. 260 x 325 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-04** – Théodore Chassériau, *La défense des Gaules*. 1855 (detalhe).



**Fig-ci-IV-05** – Luigi Brizzolara , *Condor*. 1922.



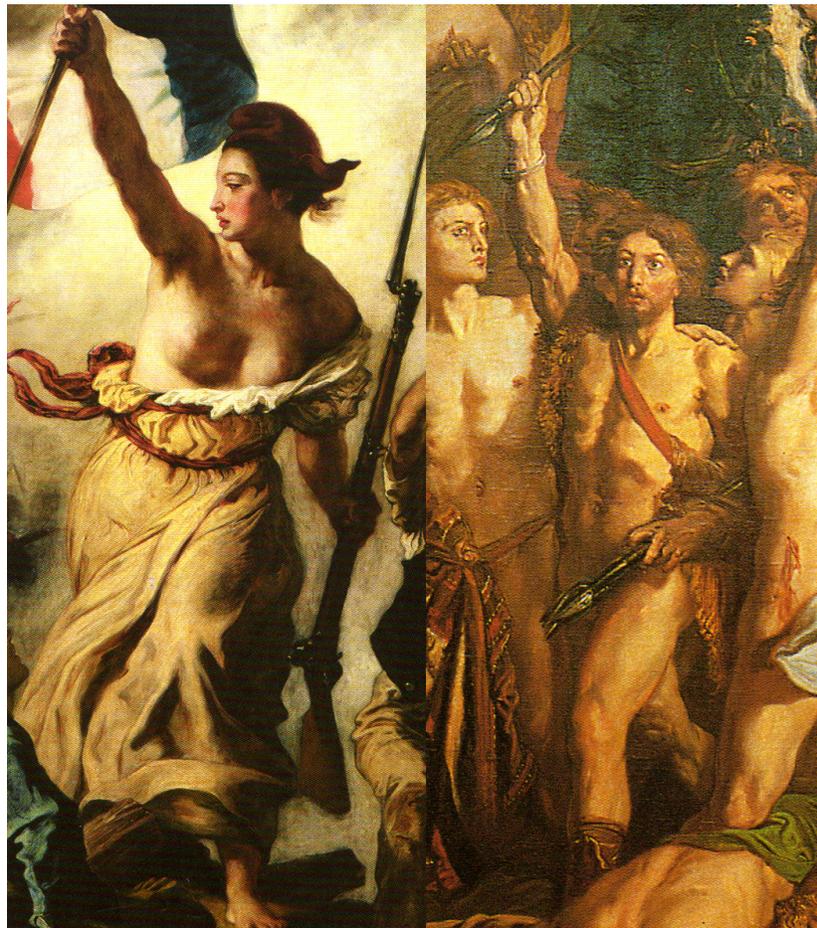
**Fig-ci-IV-06** – Pedro Américo, *Batalha de Campo Grande*. 1871 (detalhe). Museu Imperial.



**Fig-ci-IV-07** – Théodore Géricault, *Le radeau de Meduse*. 1818-1819. Musée du Louvre. 491 x 716 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-08** – Théodore Chassériau, *La défense de Gaules*. 1855 (détalhe).  
 Théodore Géricault, *Le radeau de Meduse*. 1818-1819 (détalhe). Musée du Louvre.



**Fig-ci-IV-09**– Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*. 1830 (détalhe).  
 Théodore Chassériau, *La défense de Gaules*. 1855 (détalhe).



**Fig-ci-IV-10**– Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale*. 1827 (detalhe). Théodore Chassériau, *La défense de Gaules*. 1855 (detalhe).



**Fig-ci-IV-11**– Théodore Chassériau. *Jeune femme défaillante, retenue par un bras*, 1854. Musée du Louvre. 26 x 20 cm, grafite e pedra negra.



**Fig-ci-IV-12**– Jean-Auguste Dominique Ingres. *Le Martyre de Saint Symphorien*, 1834. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun. 407 x 339 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-13**– Esquerda: Théodore Chassériau. *La défense des Gaules*, 1855. Musée d'Art Roger Quillot, Clermont-Ferrand. 520 x 310 cm, óleo sobre tela. Direita: Jean-Auguste Dominique Ingres. *Le Martyre de Saint Symphorien*, 1834. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun. 407 x 339 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-14**– Esquerda: Théodore Chassériau. *La défense des Gaules*, 1855. Musée d'Art Roger Quillot, Clermont-Ferrand. 520 x 310 cm, óleo sobre tela. Direita: Jean-Auguste Dominique Ingres. *Le Martyre de Saint Symphorien*, 1834. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun. 407 x 339 cm, óleo sobre tela.



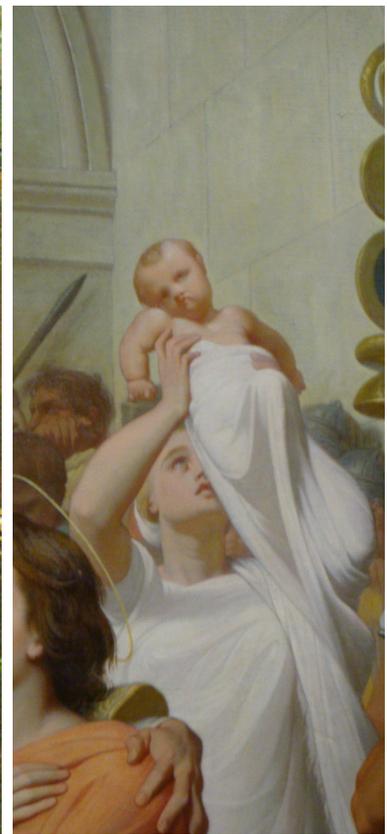
**Fig-ci-IV-15**– Esquerda: Théodore Chassériau. *La défense des Gaules*, 1855. Musée d'Art Roger Quillot, Clermont-Ferrand. 520 x 310 cm, óleo sobre tela. Direita: Jean-Auguste Dominique Ingres. *Le Martyre de Saint Symphorien*, 1834. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun. 407 x 339 cm, óleo sobre tela.



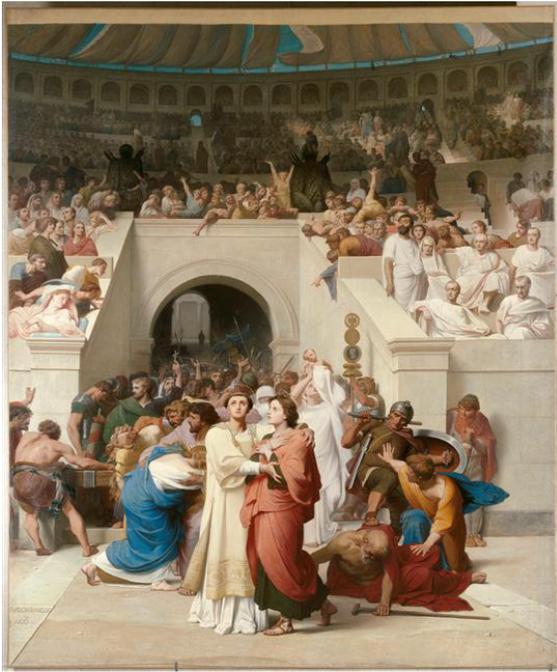
**Fig-ci-IV-16**– Imagens sobrepostas Théodore Chassériau. *La défense des Gaules*, 1855. Musée d'Art Roger Quillot, Clermont-Ferrand. 520 x 310 cm, óleo sobre tela; e Jean-Auguste Dominique Ingres. *Le Martyre de Saint Symphorien*, 1834. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun. 407 x 339 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-17**– Jacques-Louis David. *Les Sabines ou L'Intervention des Sabines*, 1799. Musée du Louvre. 385 x 522 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-18** – à esquerda: Jacques-Louis David. *Les Sabines* (detalhe). Centro: Théodore Chassériau, *La défense de Gaules* (detalhe). À direita: Léon François Benouville, *Martyrs chrétiens entrant à l'amphithéâtre* (detalhe).



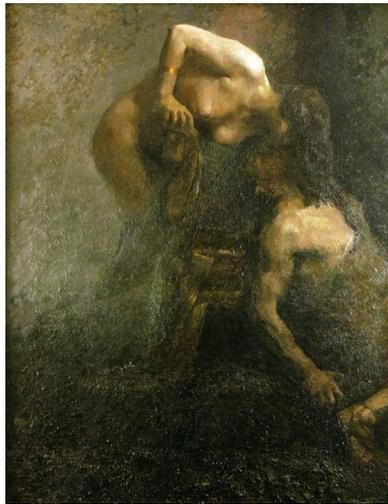
**Fig-ci-IV-19** – Léon François Benouville, *Martyrs chrétiens entrant à l'amphithéâtre*, 1855. Musée d'Orsay. 459 x 391 cm, óleo sobre tela.



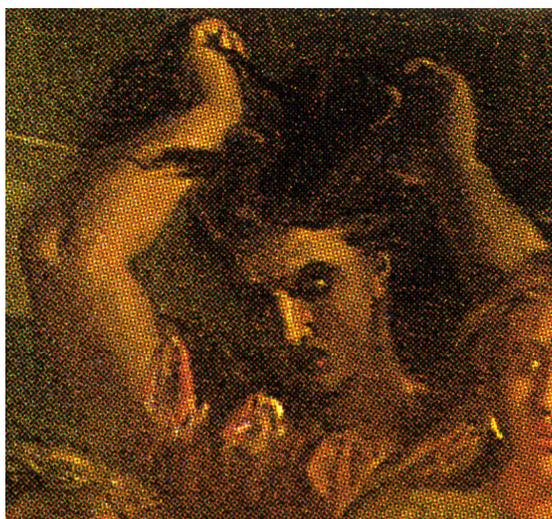
**Fig-ci-IV-20** – Théodore Chassériau, *La défense de Gaules*, 1855 (detalhes).



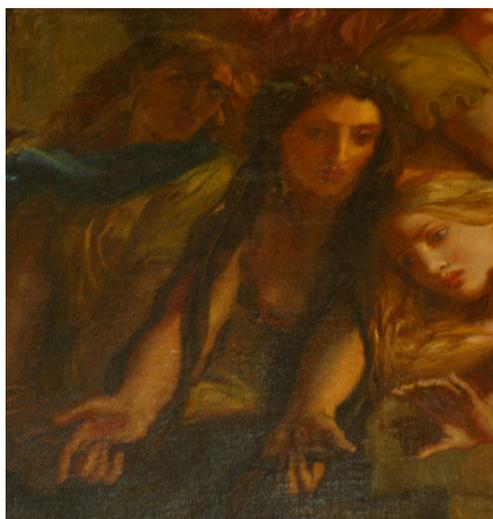
**Fig-ci-IV-21** – Franz von Stuck, *O beijo da esfinge*, 1895. 160 x 145 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-22** – Giuseppe Amisani, *Cleopatra lussuriosa*, 1900. Comune di Mede. 193 x 151 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-23** – Théodore Chassériau, *La défense de Gaules*, 1855 (detalhe).



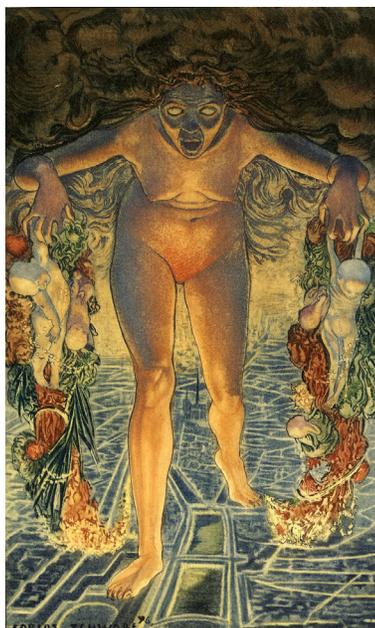
**Fig-ci-IV-24** – Théodore Chassériau, *La défense de Gaules*, 1855 (detalhe).



**Fig-ci-IV-25** – Frederick Sandys, *Cassandra*.1895. 37,7 x 34,9 cm.



**Fig-ci-IV-26** – Theda Bara.



**Fig-ci-IV-27** – Carlos Schwabe, *O crepúsculo da manhã*.1896. 11,4 x 40,6 cm, litografia pintada sobre papel.



**Fig-ci-IV-28** – Théodore Chassériau. *Portrait de l'amirale Duperré et de ses filles*, 1841. Musée du Louvre. 35, 9 x 27 cm, grafite.



**Fig-ci-IV-29** – Théodore Chassériau. *Portrait de Melles Chassériau ou Les Deux Sœurs*, 1843. Musée du Louvre. 180 x 135 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-30** – Jean-Auguste Dominique Ingres. *Portrait de Madame Aymon ou La Belle Zélie*, 1806. Rouen. Musée des Beaux-Arts. 49 x 59 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-31** – Esquerda superior: Théodore Chassériau, *Portrait de Marie d'Agoult*, 1841 (detalhe).

Direita superior: Henri Lehmann, *Portrait de la Comtesse d'Agoult*, s/d (detalhe).



Esquerda inferior: Roger Corman, *Tales of Terror*, 1962.



**Fig-ci-IV-32** – Henri Lehmann. *Portrait de la comtesse d'Agoult*. Por volta de 1839. Coleção privada, Paris.



**Fig-ci-IV-33** – Henri Lehmann. *Portrait de la comtesse d'Agoult*, Por volta de 1839. Museu Richard Wagner, Beirute.



**Fig-ci-IV-34** – Henri Lehmann. *Portrait de la comtesse d'Agoult*, 1842. Coleção Privada.



**Fig-ci-IV-35** – Henri Lehmann. *Portrait de la comtesse d'Agoult*, 1840. Coleção Mme Edme Jeanson, Paris.



**Fig-ci-IV-36** – Adam Salomon. *Portrait de la comtesse d'Agoult*, por volta de 1861. Coleção Mme Edme Jeanson, Paris. 16 x 16,9 cm.



**Fig-ci-IV-37** – Théodore Chassériau. *Suzanne au bain*, 1839 (detalhe).



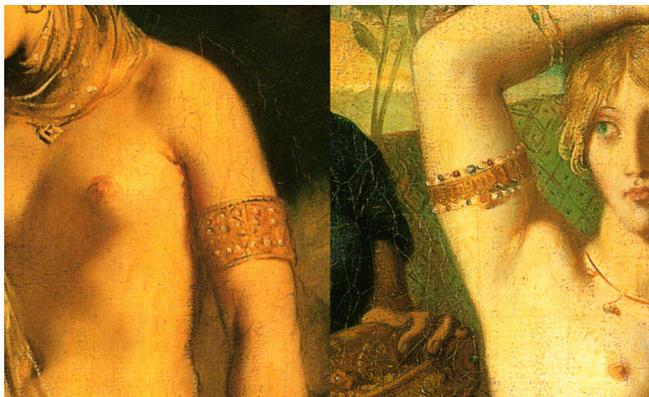
**Fig-ci-IV-38** – Henri Regnault. *Salomé*, 1870, Metropolitan Museum of Art. 160 x 102,9 cm, óleo sobre tela.



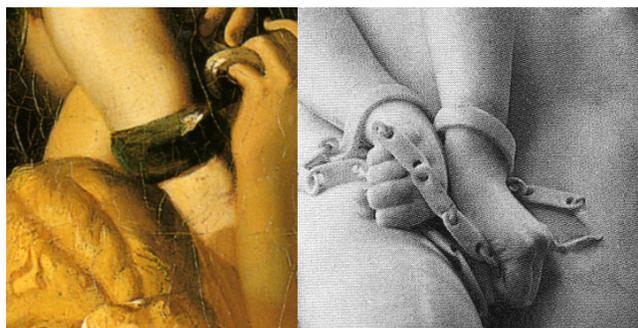
**Fig-ci-IV-39** - Pierre Bonnard. *Salomé*. Óleo sobre tela.

**Fig-ci-IV-40** – Esquerda: Théodore Chassériau. *Suzanne au bain*, 1839 (detalhe).

Direita: Théodore Chassériau. *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus ou La Toilette d'Esther*, 1841 (detalhe).



**Fig-ci-IV-41** – Théodore Chassériau. *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, 1840 (detalhe).



**Fig-ci-IV-43** – Esquerda: Théodore Chassériau. *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, 1840 (detalhe).

Direita: Giacomo Ginotti. *La schiava*, s/d (detalhe).

**Fig-ci-IV-42** – Giacomo Ginotti. *La schiava*. Por volta de 1877. Galeria d'Arte Moderna, Turin.



#### 4.4. A PRESENÇA DE CHASSÉRIAU EM MOREAU

As ligações amigáveis que Théodore Chassériau e Gustave Moreau mantinham é fato bem conhecido pelos historiadores da arte e estes laços produziram reflexos na obra do segundo<sup>56]</sup>. As obras realizadas na juventude de Moreau atestam, de certa forma, uma forte incidência de Chassériau, telas como *Le Cantique des cantiques* [cf. Fig. 08, p. 318], de 1853, e também *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles* [cf. Fig-ci-IV-44, p. 336], de 1852, são os grandes emblemas da forte admiração por Chassériau.

Em um rascunho de uma carta conservado no Musée National Gustave Moreau, podemos constatar a preocupação e empenho do pintor em proteger o que fosse possível dos escombros da *Cour des Comptes*:

Pedido a quem for de direito para, o mais rápido possível, remover o que resta das pinturas murais que Théodore Chassériau executou nas escadarias do Palácio da *Cour de Comptes*. É urgente; teme-se um colapso total.

Estes preciosos fragmentos devem ser cuidadosamente recolhidos e conservados, pois do jeito que estão ainda são espécimes de uma arte requintada! Adorável!

Continuam sendo um das mais raras lembranças que possuímos deste pintor tão pouco conhecido, tão pouco fracassado durante sua vida, e, entretanto tão digno de nossa admiração e de nosso respeito.

Essas pinturas, feitas, como todos sabem, sobre um revestimento aplicado sobre o muro, poderiam (sem dúvida) ser destacados e conservados por fragmentos enquadrados, como aquela feita para certos fragmentos de afrescos italianos – os *Luini* do Louvre e *l'Enfant* de Rafael na Academia de São Lucas em Roma.

Seria muito desejar para a arte, e para todos aqueles que

---

56 Marc Sandoz chega a identificar a partir do catálogo organizado por ele um total de 12 imagens de Chassériau que possuiriam alguma analogia com obras de Moreau. Sobre a *Baigneuse Endormie près d'une source*, ele pontua que se assemelha com "*Léda*, de Gustave Moreau, cujo todos os nus são parentes daqueles de Chassériau". Cf. SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974. p.298. e 503.

são artistas para além do nome, que se persuadissem e dessem conta que os trabalhos que restam, merecem que tomemos todos os cuidados para conservá-los.

Essas pinturas são obras-primas de sentimento e estilo nobre e elevado – sobretudo a composição da Paz – são manifestação as mais originais e as mais perfeitas da arte de nosso tempo<sup>[57]</sup>.

Nessa súplica em nome de um dos exemplos mais perfeitos “da arte de nosso tempo”, Moreau atesta sua admiração e a importância capital que Chassériau tem, não apenas para ele, mas num quadro mais geral, para arte naqueles anos.

Em 1893, Chevillard identificava alguma ligação entre os artistas que ultrapassasse as relações pessoais, deste modo se perguntava:

Qual parentesco nas artes existe, portanto, entre Chassériau e o Sr. Gustave Moreau? Ambos românticos, seguramente, mas operários da arte de forma diversa. Como comparar a impetuosidade soberba, a expansão luxuriante, o toque largo, franco, fácil e claro de um, ao trabalho minucioso e complicado, de extrema pesquisa, ao extraordinário final do pintor de Eurídice? Neste aqui a expressão da beleza é desconcertante por suas oposições. [...] Como então explicar o elo que liga um mestre tão severo e tão concentrado ao pintor entusiasta, amante da vida, cheio de animalidade, embriagado do sol e do ar perfumado da Grécia, que seguiu toda a sua vida as belas formas harmoniosas como um jovem deus que escapou do Olimpo? É necessário procurar no fundo de suas obras e descobrir o santuário onde vela essa chama invisível e, entretanto ardente que se chama alma do artista<sup>[58]</sup>.

---

57 MOREAU, Gustave. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Sur ses œuvres et sur lui-même. Théorie et critique d'art*. Paris: Fata Morgana, 2002. p. 333. Redigida provavelmente no ano de 1882, Moreau, juntamente com Ary Renan encabeçaram o apelo para salvar o restante dos fragmentos dos murais no *Cour de Comptes*, alvo da famigerada Comuna de 1871. Cf. o capítulo III da presente tese. Outra nota, acompanhando alguns rápidos desenhos de Moreau sobre os murais de Chassériau, lemos: “Procurar todas as gravuras em água-forte, as litografias e tudo o que Chassériau pode ter produzido. Escrever uma notícia sobre as obras perdidas no incêndio do conselho de estado”. Cf. op. Cit. p. 334. Tal notícia jamais foi escrita por Moreau.

58 CHEVILLARD, Valbert. *Un Peintre Romantique : Théodore Chassériau*. La Rochelle: Rumeur des Ages, 2002. p. 109. Chevillard, em traços gerais, marca algumas importantes características que a princípio seriam antagônicas.

Embora lacunoso em alguns aspectos, Chevillard, expõe com clareza que existe, segundo ele, uma ligação entre as obras dos dois artistas, mesmo que seja uma ligação invisível. De fato, podemos intuir nas formas semelhantes, na maneira de pintar dos artistas e, por outro lado, algo compartilhado e ao mesmo tempo escondido, uma sensibilidade, sentimento e gozo que Chevillard identifica com a “alma do artista”.

Ary Renan, em 1900 declara abertamente que Moreau, em seus primeiros anos como artista, tinha apenas Chassériau como mestre. E, de modo eficaz, indica ligações entre os artistas:

Apenas um único mestre moderno teve sobre Gustave Moreau uma influencia nitidamente clara; e não foi nem Ingres, nem Delacroix, foi o grande esquecido para quem a ingratitude ainda se perpetua: Théodore Chassériau. A arte deste, perfumada, sensual e rítmica, gozava como uma fonte inebriante e febril em um pequeno vale do atlântico. O molde das figuras era de uma suavidade latente, de uma austera languidez; a invenção plástica respirava uma poesia desconhecida, uma serenidade majestosa e difusa. Moreau o adorava, e nutria por ele um culto, e certamente, dele tomou fecundas as lições<sup>[59]</sup>.

As ligações propostas por Renan são importantes. Mesmo que um tanto abstratas, ajudam a compreender como os dois artistas podem ser aproximados.

#### 4.4.1. *LE CANTIQUE DES CANTIQUES*

Em um romance de Huysmans, a tela de Moreau, *Le Cantique des cantiques* [Fig. 08] é contemplada como uma obra menor do pintor, e sua relação com a tela de Chassériau é algo depreciativo. Como transparece no narrador de *L'oblat*, Durtal<sup>[60]</sup>, que parte desta vez

---

Desta forma, Moreau com seu trabalho “minucioso e complicado” e Chassériau com sua “impetuosidade soberba” guardariam pontos de encontro. Mesmo superficial, o autor consegue intuir de maneira eficaz como um está presente no outro mesmo quando aparentemente antagônicos.

59 RENAN, Ary. *Gustave Moreau (1826-1898)*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1900.

60 Personagem principal em quatro romances de Huysmans, tido como uma espécie de duplo romanesco do

para a vida monástica tornando-se um oblato e visita o museu de *Beaux-Arts* em Dijon:

[...] depois, uma obra da juventude de Gustave Moreau, ‘*Les cantiques des cantiques*’ uma tela mais que medíocre, do gênero Chassériau, que não permite, de nenhuma maneira suspeitar do futuro talento do pintor de Herodes<sup>[61]</sup>.



Fig. 08 – Gustave Moreau. *Le cantique des cantiques*, 1853. Musée des beaux-Arts, Dijon. 300 x 319 cm, óleo sobre tela.

---

próprio escritor aparece pela primeira vez no famoso *Là-bas*, no qual Durtal flerta com o satanismo quando resolve escrever a vida de Gilles de Rais. A vida de Durtal, de modo transparente, reflete os acontecimentos da vida de Huysmans, que em 1899 muda-se para Ligugé, ao lado da abadia beneditina de Saint-Martin. Cf. SAGERET, Jules. *Les Grands Convertis*, Paris: Société du Mercure de France, 1906. p.111.

61 HUYSMANS, Joris-Karl. *L'oblat*. Paris: P.-V. Stock, 1903. p. 218. Evidente que, para o autor de *Às avessas*, o interesse maior está nas obras simbolistas/decadentistas de Moreau, a predileção por temas como a morte, a luxúria e os excessos ornamentais é aparente em diversos momentos. No romance, tais páginas dedicadas à arte contemporânea francesa [claro que se trata da produção dos anos 50 do século XIX até meados do fim do século] presente no museu de Dijon são verdadeiramente reflexos do espírito *fin-de-siècle* impregnados nas obras de Huysmans.

Aqui o parentesco “do gênero Chassériau” é aproximado à mediocridade, sem nenhum interesse aos olhos do narrador de *L’oblat*, que se encanta com a obra de Alphonse Legros, *ex-voto*, de 1860.

Nas obras de Moreau, mesmo depois de suas aproximações com a arte italiana<sup>[62]</sup>, algo dos anos de proximidade com o pintor da Avenida Frochot<sup>[63]</sup> parece permanecer. Contudo, é preciso antes, entender como e com qual intensidade Chassériau esteve presente nas obras do amigo Gustave Moreau.

Em 2004, Edwart Vignot<sup>[64]</sup> realizou uma conferência a propósito de uma série de vinte e oito desenhos oriundos de sua própria coleção, e inéditos até aquele momento, comprados em uma feira de arte como obras anônimas realizadas provavelmente nos anos 1930; a partir deste momento Vignot submeteu esses desenhos a um estudo aprofundado o que lhe rendeu um artigo intitulado *Quand Chassériau signait Moreau*. A aposta era de que estes desenhos com caráter tão inéditos na obra de Moreau fossem na verdade realização diretamente da mão de Chassériau, deste modo Vignot estabelecia influências recíprocas entre os dois artistas. Entretanto, fruto de novos estudos por parte de outros historiadores<sup>[65]</sup>, a série descoberta por Vignot figura entre as obras de Moreau ligadas profundamente aos primeiros anos de sua carreira, incidida pelo amigo artista.

A grande parte desses desenhos relaciona-se com as duas telas acima citadas de Moreau, tratando-se de desenhos preparatórios realizados com um traço rápido, mas forte, proporcionando uma noção de posições e estudos de expressões, joias, adereços e apetrechos bélicos que seriam utilizados também nos personagens das telas referidas.

Além desse conjunto de estudos há também integrando os desenhos de Vignot có-

---

62 “No entanto, os artistas que parecem ter exercido influência mais duradoura e profunda no artista, foram os mestres renascentistas, cujas obras ele viu no Louvre e durante uma longa estadia na Itália, de outubro de 1857 a setembro 1859”. CF. LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*. Chicago: RMN/Art Institute of Chicago, 1999, p. 5.

63 No fim de 1850, Moreau se instala em um ateliê na Avenue Frochot, a mesma avenida na qual Chassériau tinha seu ateliê. A mítica avenida ainda foi morada para, entre outros, Toulouse-Lautrec, Alexandre Dumas, Victor Hugo e Auguste e Jean Renoir.

64 BRUGEROLLES, Emmanuelle (dir.). *Quando Moreau Signait Chassériau*. Paris: ENSBA, 2005.

65 Louis-Antoine Prat rejeitou formalmente estes desenhos como sendo de Chassériau e Marie-Célile Forest redescobriu desenhos inéditos conservados no Museu Gustave Moreau que dialogavam com a série de vinte e oito desenhos de Vignot. Esses fatores puseram em liça mais uma vez a autoria desses desenhos, o que corroborou para as ideias iniciais de Edwart Vignot. Cf. BRUGEROLLES, Emmanuelle (dir.). *Op. Cit.*

pias de retratos do século XVIII, como o *Portrait en médaillon du buste d’Alexandrine Fanier*, feito a partir de uma estampa de autoria anônima conservada na Comédie-Française em Paris e outras variações com um acento mais livre, nas quais a linha, sobretudo a do pescoço feminino é priorizada.

Entretanto, para a sequência deste estudo, neste momento cabe-nos retornar a uma das telas referidas, O *Cântico dos cânticos*, e procurar seguir os passos de Moreau e os diversos pontos de encontro com Chassériau, como atestam, antes da pintura, os desenhos postos em evidência por Vignot dos quais este estudo aproveitará em grande parte como propulsor.

A obra referida de Gustave Moreau nos diz respeito ao livro homônimo e controverso da bíblia. A cena escolhida é exatamente o momento em que Sulamita, procurando seu amado, é surpreendida e atacada pelos soldados guardiães de uma cidade: “Encontraram-me os guardas que faziam a ronda da cidade: bateram em mim e me feriram, arrancaram-me o manto as sentinelas das muralhas” (Cântico dos Cânticos. V, 7). Na tela de Moreau a tensão é centralizada na figura feminina impávida e encurralada por cinco sedentos soldados. Os detalhes da paisagem são poucos priorizados, apenas referências no lado esquerdo e às muralhas no lado direito são esboçadas. A atmosfera crepuscular, as nuvens buliçosas – rajadas entre um cinza acobreado e um branco irregular – parecem perturbar ainda mais a cena, certamente é nesta atmosfera que quase toda paisagem é perdida, num espaço em que a tensão e o mistério se sobressaem.

#### 4.4.2. ENTRE MOREAU, CHASSÉRIAU E DELACROIX

O tratamento dado aos drapeados dos soldados pode ser posto em comparação com aquele executado por Chassériau em *Sapho* de 1849 ou *Apollon et Daphné* de 1844-1845 que foram executados no momento em que o artista alinhado aos preceitos do antigo mestre, Ingres, cada vez mais, em suas obras, avança em direção à uma maneira de pintar de Delacroix. Estes detalhes, inclusive parecem estar em sintonia, e certamente partilham do mesmo espírito, com os acordes cromáticos de *Pietà* de Delacroix, 1844 [cf. Fig-ci-IV-45,

p. 336]. Os detalhes das obras em relação às aproximam uma das outras: a tormenta e a atmosfera inquieta das obras parecem passar pelo tratamento dado ao panejamento das roupas das personagens [cf. Fig-ci-IV-46, p. 337].

O interesse em Delacroix era mútuo, em Chassériau vemos uma aproximação dada aos poucos e nunca completa, pois o artista sempre manterá uma forte disposição ingresca e mesmo em suas obras finais nunca abandonará por completo os ensinamentos e muitos dos preceitos nos anos passados ao lado de seu mestre<sup>[66]</sup>. Ao passo que em Moreau, o interesse descortina-se desde suas primeiras obras e evidentemente que tal interesse está presente de alguma forma nos trabalhos posteriores do artista.

Théophile Gautier, certo em sua análise, interessa-se pela obra inicial de Gustave Moreau, e em tom sarcástico, escreve sobre a proximidade que vê entre o pintor de *Le Cantique des cantiques* e Delacroix e a relação com o então professor de Moreau, François-Eduard Picot. Para ele trata-se de uma

Coisa singular. O Sr. Gustave Moreau é aluno do Senhor Picot que deve estar tão espantado em ter produzido tal discípulo como uma galinha que chocou ovos e vê pequenos pintainhos, com a casca logo quebrada, vai se jogar na lagoa vizinha. O verdadeiro mestre do Sr. Moreau é Delacroix. Ele o procede diretamente; a cor é forte, apoiada, vigorosa nesta gama de tons asfixiados e sombrios que tira à pintura a fenda penetrante da novidade e precede o harmonioso trabalho do tempo <sup>[67]</sup>.

A “gama de tons asfixiados” fortuitamente comentada por Gautier corrobora na descrição de uma atmosfera repleta de desespero e, dessa forma, reforça a posição de Sulamita claustrofobicamente inserida de modo que não se perceba uma escapatória possível entre os cinco soldados que a rodeiam. Contudo, mais do que proceder diretamente de Delacroix (como reivindicava Gautier na citação acima), insistimos que nesta tela em específico

66 Chassériau entra muito jovem ao atelier de Ingres, em 1832 quando o pintor tinha 12 anos. Oito anos depois redige a famosa carta reproduzida por Chevillard na qual Théodore escreve de Roma suas insatisfações com Ingres, Cf. VC: 25-27. Mais do que insatisfações, Chassériau se mostra indignado ao perceber que Ingres mantém-se impávido em seus preceitos. E Chassériau que fora, nas palavras do próprio Ingres, o futuro “Napoleão da pintura”, torna-se alvo do desgosto e do desprezo de seu antigo mestre.

67 GAUTIER, Théophile *apud* FOREST, Marie-Cécile. “Carnets inédits de Gustave Moreau. Le romantisme à son crépuscule”. In BRUGEROLLES, Emmanuelle. Op. Cit., p. 21.

Moreau identifica-se ainda mais claramente com Chassériau, e os elementos constitutivos desta aproximação se descortinam e se multiplicam diante de nossos olhos.

A composição em geral nos faz lembrar obras como *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, de 1840 [cf. Fig-ci-IV-47, p. 337] ou mesmo em um dos poucos vestígios<sup>[68]</sup> que sobraram da *Cour des Comptes* (1844-1848), como notadamente *Le commerce rapproche les peuples*, hoje conservado no Louvre, em que assinalamos como o tratamento dado a forma dos orientais assemelha-se.

No primeiro caso, Andrômeda, tal qual Sulamita, é vítima e está rodeada por um conjunto de cinco figuras que a querem de alguma forma: seja para possuí-la, seja para destruí-la. A atmosfera é distinta, se o mau tempo, um prelúdio do sofrimento de Sulamita na tela do Moreau faz-se notório, a desgraça de Andrômeda acontece em uma aurora tranquila e clara. A agitação dos mares parece acontecer apenas pelo monstro marinho que aparece no lado esquerdo da composição.

Assim como a Andrômeda de Chassériau, a Sulamita de Moreau sabe que a resistência é inútil, embora Sulamita esteja muito mais complacente com o ataque e distante do desespero que aflige Andrômeda, senão pela sua boca que fragilmente se abre ou nos sutis movimentos dos braços: o direito que tenta inutilmente afastar a mão de um soldado e o esquerdo que procura manter os seios cobertos ao mesmo tempo em que o soldado puxa violentamente sua roupa e procura tocá-los com algum sucesso.

Os três soldados mantidos em pé são mais agressivos e tocam a mulher com sarcasmo e violência, ela, todavia, mantém-se inerte – nem mesmo suas pernas parecem querer sair desta perseguição (mesmo que a leve torção da perna direita procure tampar o sexo), como uma provação, ela parece acreditar na necessidade deste evento.

Um detalhe [cf. Fig-ci-IV-48, p. 337] chama a atenção. As formas bem aparentes do sexo de Sulamita que com o drapeado de sua roupa – largo e ao mesmo tempo colado – deixa a cavidade do sexo visível. Os soldados que estão em sua volta, sedentos, parecem sentir o cheiro da fêmea e farão de tudo para possuí-la.

---

68 *Cour de Comptes* foi incendiada em 1871 na famigerada *Comuna de Paris*. Chassériau havia se debruçado na decoração da grande escadaria com diversas figuras alegóricas entre 1844-1848, quase tudo foi perdido. Hoje, os poucos fragmentos que infelizmente não nos dão dimensão da força daquelas imagens (contudo, os desenhos preparatórios, os esboços existentes e os projetos da obra, formam juntamente com esses fragmentos um bom panorama do que foi a decoração), foram transferidos para o Louvre.

Esta composição descrita como “piramidal”<sup>[69]</sup> – e de fato compõe-se de tal maneira – pode também ser considerada em uma leitura circular: os soldados que envolvem Sulamita, um a um, são parte de uma espécie de ciranda envolvendo o olhar. O soldado em pé à direita da protagonista liga-se ao da esquerda que porta uma lança, a imagem circular continua com o soldado um pouco abaixo deste passando pelas pernas de Sulamita e chega aos outros dois que estão sentados. Esta forma corrobora para o caráter inebriante da cena da qual o vinho que escapa da taça de um dos soldados é testemunha.

Este mesmo soldado aparenta não mais aguentar-se por conta dos efeitos do vinho, sua posição retorcida e seu pescoço caído estão quase sem energia e o braço estendido com objetivo ambíguo mantém a composição instável. O evento, desta maneira, torna-se muito mais dramático e dinâmico: neste aspecto não estamos mais diante de influências acerca a concepção de imagem de Chassériau. Embora haja esta dinâmica circular, todas as figuras, e principalmente a feminina, conservam-se introspectivas: o movimento e a interação estão para o grupo – para a forma – e não individualmente.

#### 4.4.3. ASPECTO PIRAMIDAL

No departamento de Artes Gráficas do Louvre, há um pequeno desenho (32,5 x 42,7 cm) na qual a composição assemelha-se bastante àquela de Moreau. Esta aquarela e guache com o nome de *Invasions barbares (scène de massacre avec des cavaliers barbares)* [Fig. 09] foi atribuída a Chassériau tanto por Chevillard quanto por Bénédite e Sandoz. Contudo, no catálogo geral do departamento de Artes Gráficas do Louvre dos desenhos de Chassériau, Louis-Antoine Prat recusa esta atribuição. Para Prat, os motivos para não aceitar este desenho como sendo de Chassériau são claros. É preciso notar que o desenho reproduzido no livro de Bénédite não é o mesmo conservado no Louvre. Prat se atenta a este detalhe, mas argumenta que:

É evidente que estes dois desenhos vieram do mesmo artista e não pode ser confundido com Chassériau; composição

---

69 Cf. Sobretudo o trabalho de Geneviève Lacambre, no catálogo dos anos iniciais de Moreau. LACAMBRE, Geneviève. *Between Epic and Dream*. Chicago: RMN/Art Institute of Chicago, 1999.

volumosa, canhão arrochado de figuras, falta refinamento dos coloridos; o peso dos acentos faz pensar em um artista próximo a Henri Lehmann, que tratou uma cena bem próxima em um dos hemicíclios na Salle du Trône no Palais du Luxembourg, *La France sous les Mérovingiens et les Carolingiens*.<sup>[70]</sup>



Fig. 09 – Théodore Chassériau? *Invasions Barbares*. s/d. 32,5 x 42,7 cm, aquarela, grafite e óleo sobre papel.

Entretanto, trata-se de uma obra próxima ao universo de Chassériau e não é sem motivo que mesmo com a indicação de Louis-Antoine Prat o museu do Louvre manteve a atribuição a Chassériau. O desenho descreve uma cena na qual vemos em primeiro plano um soldado bárbaro com seu cavalo em riste, e em sua mão direita um machado pronto para atacar um homem, com contornos muito bem delimitados, que tenta contra-atacar apenas com a força de seu corpo, desarmado, na tensão e torção muscular pronto para investir em

---

70 PRAT, Louis-Antoine. *Inventaire Général des dessins. École Française. Dessins de Théodore Chassériau*. Paris: RMN, 1988, p. 979.

um muro, enquanto sua mão esquerda força a crina do cavalo para impulsionar-se com maior força e precisão. Na mão esquerda do bárbaro uma cabeça degolada.

A composição segue um triângulo cuja base se vê corpos mortos e duas mulheres caídas, uma com as mãos atadas parece começar a ser arrastada, enquanto a outra tenta impedir o infortúnio; o cavalo cumpre sua sina com muito esforço, mas obedece a seu cavaleiro, passa por cima de cadáveres e de homens feridos sem força para se moverem do local. A cena do massacre continua tensamente por toda obra, no fundo à esquerda quase totalmente na penumbra, outro soldado segura um bebê pela perna e a mãe suplica inutilmente pela vida do filho. Do outro lado, em meio à confusão de corpos que lutam e corpos mortos, a súplica e a violência dialogam com a indiferença de um soldado ao fundo, montado em seu cavalo não ataca, apenas observa, embora guarde naquilo que podemos ver em seu rosto um ar raivoso pronto para atacar. A composição fortemente triangular pode ser posta ao lado da *Cantique des cantiques*.

Se pensarmos como Prat, e aproximar essa imagem a Lehmann, sobretudo de sua decoração no Luxemburgo, um desenho pode ser aproximado, intitulado *Scène de Combat* [cf. Fig-ci-IV-49, p. 338]. Embora, tido como um possível estudo para a composição de Luxemburgo, a cena parece autônoma e muito próxima ao desenho do Louvre. Tanto o desenho de Rouen quanto o desenho do Louvre são partes do mesmo escopo dos quais se inserem duas obras certamente de Chassériau: *Combata u bord d'un ravin entre des spahis et des Kabyles*, de 1853 [cf. Fig-ci-IV-50, p. 338] e *Bataille de cavaliers arabes autor d'un étendard*, de 1854 [cf. Fig-ci-IV-51, p. 338].

A forma piramidal, os corpos abaixo da linha dos cavalos são análogos, mas a confusão tempestuosa com inúmeros personagens lembra as batalhas de Delacroix, ou mesmo uma obra de Antoine Barye, *Chasse au taureau sauvage*, de 1836 [cf. Fig-ci-IV-52, p. 338]. Cujas massas de homens, cavalos e touro se confundem com os panejamentos, sobressaindo a lança no alto, prestes a ser cravada no animal<sup>[71]</sup>.

---

71 Tais imagens parecem se filiar a celeberrima imagem de Leonardo da Vinci, *A batalha de Anghiari*, 1504-1506, que conhecemos hoje, sobretudo pela cópia de Pieter Paul Rubens.

#### 4.4.4. O LUXO EM CHASSÉRIAU E MOREAU

O luxo do ornamento em tais obras de Chassériau – os detalhes dourados nos cavalos, o pano vermelho-rubi da cela, os azuis brilhosos do soldado moribundo à direita –, podem figurar ao lado do requinte das joias no *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, de 1852 de Gustave Moreau.

Separando algumas figuras, podemos perceber semelhanças que estão para além da composição. Não se pode afirmar que um tenha visto a obra do outro, mas as semelhanças são diretas, embora o desenho não mantenha a impressionante circularidade da tela de Moreau, possui uma dinâmica equiparável, espécie de força centrípeta que culmina no soldado com seu cavalo em riste, tal qual a lança no caçador na obra de Barye. Em Moreau as figuras possuem certa leveza, a carne terrosa não é áspera e cortante como as do desenho em questão.

Nas figuras de *O Cântico dos cânticos* podemos perceber um conjunto de referências aos trabalhos de Chassériau. As figuras masculinas são concebidas de maneira muito próxima as suas. As cores dos personagens orientais e o tratamento dado aos drapeados da vestimenta são semelhantes aos de Chassériau, especialmente quando estas figuras são postas lado a lado com o trabalho realizado pelo artista na Igreja de Saint-Roch em Paris entre os anos de 1850-1853, ou seja, nos mesmos anos da realização do quadro de Moreau e na qual Chassériau pinta duas cenas de batismo, *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie* e *Saint François Xavier baptise les Indiens* [cf. Fig-ci-IV-53 e 54, p. 339]. O eunuco, os indianos e seus animais cobertos com joias e diversos elementos decorativos são certamente imagens muito próximas das telas de Moreau destes anos.

As posições dos personagens não possuem muitas semelhanças, contudo a forma, a maneira de se pintar o oriental aproxima-se muito. A carne terrosa da qual falávamos em Moreau se repete em St. Roch, com mais evidência, quando no contraste das cores dos personagens o tom amarronzado se sobressai. No batismo do Eunuco por São Philippe Xavier, Christine Peltre indica o caráter andrógono do anjo como anunciador do que faria Moreau<sup>[72]</sup>.

---

72 Essa feminização das formas masculinas será mencionada novamente nas considerações finais.

Entretanto não é apenas o anjo que aponta para um Moreau além de suas obras iniciais, o caráter acentuado no uso do ornamento, joias e, sobretudo uma palheta que tende ao dourado e a um brilho intenso, em suma, algo de precioso que também se anuncia nessas obras e que terá uma importância singular nas obras de Moreau.

Nos detalhes da Fig-ci-IV-55, p. 339 pode se ver alguns aspectos das obras comentadas. A posição da cabeça na obra de Moreau e no batismo dos indianos em Chassériau, e na posição melancólica de Dário buscando água.

O detalhe da obra de Chassériau foi invertido neste estudo para destacar as semelhanças entre elas. Mais do que a posição, a linha, a boca que se abre cuidadosamente, em um caso pela embriaguez, noutro a epifania na conversão cristã e finalmente na saciedade da sede.

Os brincos grandes, exóticos e brilhantes como o elmo na figura de Chassériau ou em Dário, reforçam a preciosidade ainda latente em Moreau, e prenunciam o segundo no primeiro. Nos detalhes da Fig-ci-IV-56, p. 340, outros aspectos das obras: neste caso apenas as costas dos personagens.

Nestes murais de Chassériau, sobretudo em *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiope*, 1850-1855 podemos contemplar os elementos dos ornamentos postos incansavelmente nas figuras masculinas e nos animais. O exótico, o outro, é território profícuo para tais questões.

No detalhe [Fig-ci-IV-57, p. 341], podemos ver os animais que de tão ornamentos custamos a perceber que se tratam realmente de cavalos, em uma mescla entre o uso prático para proteção dos animais e a pura ornamentação. As soberbas figuras masculinas, também são devidamente ornadas e olham com ternura o batismo. Um tipo de ornamentação muito próxima àquela utilizada por Moreau, como, por exemplo, no estudo para *La Péri* [Fig-ci-IV-58, p. 341], em que o elefante toma conta do desenho com suas riquezas de joias e apetrechos de toda ordem.

Ou, por outro lado, próximo também de uma visão de Antão, nas tentações de Flaubert. O nível decorativo da descrição partilha do mesmo sentimento de Moreau e, sobretudo Chassériau:

Ouve som de castanholas e címbalos e, no meio de uma multidão rústica, homens vestidos de túnicas brancas com riscos vermelhos conduzem um jumento ricamente ajaeado, fitas na cauda, os cascos pintados.

Uma caixa, coberta com um xairel amarelo, balança no dorso do jumento entre duas cestas; uma recebe as oferendas que lhe lançam: ovos, uvas, peras e queijos, aves moedas; a outra está cheia de roas que os condutores do animal desfolham diante dele, sempre caminhando.

Os homens usam brincos, grandes mantos, os cabelos trançados, as faces caiadas; na cabeça uma coroa de oliveira rematada por um medalhão; punhais na cintura; e faz estalar chicotes de cabo de ébano com três correias guarnecidas de ossos.

Os últimos do cortejo pousam no chão, direito como um candelabro, um grande pinheiro ardendo no topo e cujos ramos mais baixos dão sombra a um cordeiro.

O jumento para. Retiram o xairel. Por baixo, há uma segunda cobertura de feltro escuro. Em seguida, um dos homens das túnicas brancas começa a dançar, tocando crótales; outro, de joelhos diante da caixa, toca tamborim [...]<sup>[73]</sup>

Os animais decorados, os homens de brincos e mantos estampados, que aparecem para Antão, ecoa nas figuras de Chassériau e também de Moreau. Os apontamentos de Maurice Denis (vide capítulo III) parecem potencializados e os elementos decorativos na obra de Chassériau, de fato, possuem uma importância capital em seu conjunto.

Entre as obras *Invasions Barbares*, *Cantique des cantiques* e *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, a semelhança entre a posição das figuras é notória, apesar da musculatura masculina na tela de Moreau seja bastante demarcada, a torção é muito próxima. A linha dessas figuras mostra uma concepção diferente do desenho: no caso de *Invasions* a linha está muito mais ligada à escola ingresca. Há uma regularidade nessa linha que acompanha toda a figura. Em *Cantique*, o jogo cromático ganha mais importância em relação à linha, os tons acobreados, vermelhos, negros e amarelados dão forma à imagem. A graça na pose da figura em *Daryus* se junta aos elementos dourados da figura, da qual a própria pele parece refletir.

---

73 FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antão*. Trad. Port. Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 118.

Na imagem do batismo de Chassériau, cujo desenho, de primeiro momento, não se enquadra em uma comparação na posição das outras duas imagens, mantém sua força no contraste entre o marrom escuro (que passa pelo preto e pelo branco no sombreamento) da carne e o vermelho manchado do pano que cobre a parte traseira da figura. Esta pele com essas colorações e esse trabalho de sombreamento possui um modulado e uma dinâmica – um molejo por assim dizer – que confere um aspecto vivo para a imagem que a difere das outras duas.

#### 4.4.5. ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA DA FIGURA FEMININA

É a partir de elementos formais de Chassériau (e também de Delacroix) que Moreau ensaia algo novo para suas primeiras obras. Entretanto, desta vez, destaquemos apenas a figura feminina e a semelhança e pontos de encontro com Chassériau ficam ainda mais claros.

Os adereços de Sulamita (sobretudo seus braceletes) são facilmente postos lado a lado com os de *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus* de 1841 [Fig. 07, p. 296] ou a primeira versão de Chassériau para *Suzanne au bain* de 1839 [cf. Fig. 06, p. 293]. Os braços grossos e divididos por tais espessos braceletes bem como a posição de Sulamita também nos lembram os de Chassériau<sup>[74]</sup>.

Se concentrarmos nossa atenção para essa figura não hesitaremos em indicar uma colagem de posições e objetos (embora a figura de Moreau seja muito mais carregada nas joias: anéis em quase todos os dedos, um grosso colar, brincos e alguns adornos nos cabelos, além dos dois braceletes referidos) usados anteriormente em muitas pinturas e desenhos de Chassériau. Como, por exemplo, a extrema semelhança – e parece pertinente apontar essa aproximação – com o retrato de meio corpo da atriz e amante do pintor Alice Ozy<sup>[75]</sup> reali-

---

74 Veja o tópico 4.2. desta tese para a análise desses elementos nas figuras femininas na obra de Théodore Chassériau.

75 Alice Ozy e Théodore Chassériau tiveram um relacionamento que aparentemente durou dois anos. Os traços de Ozy foram importantes para outras obras que Chassériau comporia. Há também a anedota contada por Victor Hugo em *Choses vues*, de 1887 na qual por meio de apelidos muito próximos aos nomes verdadeiros o narrador

zado em 1848 pelo artista [Fig. 08, capítulo I]. A leve torção do pescoço (evidente que na pintura ele inverte a posição para a composição) e mesmo o penteado escolhido por Moreau parecem ter sido realizados a partir deste retrato.

Há também um grande parentesco com outro desenho de Chassériau, *Portrait de Rachel*, 1856 [Fig-ci-IV-59, p. 341], a posição da mulher desenhada é muito próxima à utilizada para o retrato de Alice Ozy o rosto inclinado e mais uma vez o desenho do penteado do retrato são extremamente próximos à Sulamita de Gustave Moreau. Há algo para além da forma da figura feminina que nos remete a Chassériau e que, de certa maneira Gustave Moreau conserva em suas futuras obras.

Mais do que retomar esses aspectos formais, Moreau tenta compreender a obra de seu amigo e captar outros fatores, como a introspecção das figuras e um ar crepuscular que parece dominar as composições e as figuras femininas de ambos os artistas, voltaremos em breve a este ponto. No desenho *Étude de femme assise dans un intérieur* [Fig-ci-IV-60, p. 341], conservado no museu Gustave Moreau, o artista utiliza a posição para a figura feminina, a leve torção no pescoço que colabora para uma visão de introspecção e mistério está presente (no estudo para a Sulamita, podemos ver como esses mesmos elementos ganham maior dramaticidade, e podemos correlacionar à leitura de *Vênus* feita no capítulo II, 2.5. Outros aspectos de *Vênus Marine*).

Podemos inferir também no tratamento dado à roupa desta mulher. Com grandes motivos decorativos, o vestido possui uma autonomia e ao mesmo tempo a envolve, quase que em comunhão com a indumentária. Elemento de sedução, o vestido liga-se aos outros ornamentos como o vistoso brinco e o anel bem delimitado na mão direita desta figura que possui um braço tão espesso quanto nas figuras de Chassériau. Mesmo a *Sapho*, de 1849, o fragmento da *Cour de comptes de La paix*, 1844-1848 e também *Suzanne au bain* de 1839, todos de Chassériau, parecem conter tais elementos.

Os braços comentados estão presentes em diversas obras, tornando-se quase uma marca do artista, sobretudo em sua produção dos anos 40. A pose para as pernas de Sulamita obedecem também a um padrão ‘chasseriesco’ Desta forma podemos por fragmentos das obras lado a lado [cf. Fig-ci-IV-61, p. 342].

---

traça um perfil irônico de uma mulher dominadora e de um pintor extremamente feio e submisso. Cf. Capítulo II da presente tese.

Como se pode notar nos detalhes das imagens [cf. Fig-ci-IV-61, p. 342], as semelhanças entre inúmeros detalhes na obra de Moreau ligam-se claramente com diversas obras de Chassériau. Embora muito salientada pela crítica, a aproximação entre os dois pintores – sobretudo nas obras de início de carreira de Gustave Moreau – ainda carece de um estudo mais detalhado<sup>[76]</sup>.

Claro que a maneira empregada por Moreau em suas primeiras telas enviadas ao salão não são simplesmente referências a Chassériau e como este capítulo deixa transparecer, as imbricações são mais complexas.

Em um curto artigo sobre o tipo heróico e a atmosfera introvertida se seus personagens, Jonathan P. Ribner apenas enuncia – sem se aprofundar – um elemento importante para a nossa perspectiva. Segundo ele, pensando exclusivamente em *Le Jeune Homme et la mort*, 1856-65, há um ponto de intersecção entre os pintores:

Aqui Chassériau está idealizado como um jovem pálido na frente de uma figura feminina retraída que poderia ser considerada como prima de *Vénus Marine*. O torpor melancólico e a imobilidade dessa pintura – tão apropriada para esse propósito elegíaco – são igualmente ressonantes com respeito para o silêncio sugestivo característico de muitos trabalhos de Chassériau<sup>[77]</sup>.

Mesmo não analisando ou pondo a prova o que escreveu, Ribner parece ir ao encontro de nossas expectativas. Há algo de Chassériau na obra subsequente de Moreau, algo que passa por características formais, sem dúvida, mas que está na maneira de conceber as figuras, sobretudo a feminina. O “torpor melancólico” e a introspecção das figuras fazem parte de toda a obra de Gustave Moreau, de forma mais acentuada nas obras posteriores, mas inseridas nessas primeiras telas.

---

76 Entre o fim de 2011 e início de 2012, o Musée des Beaux-Arts de Dijon organizou uma exposição intitulada *La Sulamita dévoilée*, que aproximava o quadro *Le cantique des cantiques* de Gustave Moreau com a obra de Théodore Chassériau. Com caminhos análogos ao perseguido neste capítulo, o catálogo da exposição traz ainda importantes comparações da figura feminina. a inclinação introspectiva da imagem é posta lado a lado, por exemplo, com os desenhos preparatórios para a *Santa Egípiaca* em Saint-Merry, Paris. Cf. Barthélémy, Sophie ; Gilles, Matthieu (Commissaires). *La Sulamite dévoilée. Genèse du Cantique des Cantiques de Gustave Moreau*. Dijon : Gourcuff Gradenigo, 2011.

77 RIBNER, Jonathan. “Théodore Chassériau and the Anti-Heroic Mode under the July Monarchy”. In: GUÉGAN, Stéphane (Org.) *Chassériau (1819-1856) Un autre romantisme*. Paris: Louvre, 2002, p. 14.

O quadro do qual se refere Ribner, *Le Jeune Homme et la mort* [cf. Fig-ci-IV-62, p. 343], foi realizado em homenagem ao amigo e pintor, morto precocemente. O Chassériau apresentado no quadro claramente não possui traços semelhantes com o modelo<sup>[78]</sup>, contudo a forma heroica da qual Moreau apresenta o pintor que tem atrás de si uma mulher sentada tranquilamente (a própria morte), nos indica a grande admiração que Moreau nutria por Chassériau.

A figura da morte está calma, cumpriu a sua sina, introspectiva e inundada por um ar crepuscular, guarda poucos laços com a pintura de Chassériau, senão esses que acabamos de descrever. O seio de bico tão escuro quanto os cabelos também difere muito dos que havia feito o artista. Retratado de maneira pálida, beira ao esverdeado, porém fortemente exaltando o pintor são-dominguense: como um herói, o próprio artista se coroa com os louros da glória. Neste período grande parte dos especialistas concentra-se suas análises numa chave distante da influência de Chassériau, afirma-se, por exemplo, os estudos debruçados sobre a obra de Rafael. Moreau também realizou diversas cópias de obras de Leonardo da Vinci e de Michelangelo Buonarroti e de fato essas referências também são capitais em sua obra.

Christine Peltre refletindo sobre a época em que Moreau inicia esta obra em homenagem a Chassériau (Moreau leva nove anos para concluí-la), afirma que “ele tem trinta anos e este dia para ele é o epílogo de uma amizade fecunda que decidiu sua carreira, antes de viajar para a Itália que lhe dará uma nova impulsão”<sup>[79]</sup>. Por certo a carreira de Moreau ganha novos contornos com sua viagem a Itália e com a influência recebida dos mestres renascentistas, atendo-se ainda a importância do período anterior (dos primitivos como eram então conhecidos), copiados por Moreau – como esclarecem suas cópias conservadas no Museu Nacional Gustave Moreau.

E também suas perseguições ao mundo oriental, um mundo no qual ele não foi

---

78 Além de dois autorretratos, temos o retrato de A.-Ch. Masson, *Portrait de Théodore Chassériau* de 1887 e mesmo um desenho do próprio Gustave Moreau no qual há uma grande tentativa em retirar os traços são-dominguenses do pintor, afinando o nariz, deixando os cabelos sem ondulações etc., ao passo que, na referida obra, não há a preocupação em fazer um retrato que se assemelhe de alguma forma ao pintor.

79 PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001, 219.

senão por meio de desenhos, fotografias etc., realizando cópias de estampas japonesas ou estatuárias egípcias e budistas. Todo este universo configura-se nas obras de Moreau em um mundo misterioso e imaginário, lúdico, luxuoso e precioso, melancólico e decorativo, sem jamais abandonar as aspirações românticas (embora transfiguradas em algo totalmente novo) e os anos de convivência com Chassériau.



# CADERNO DE IMAGENS

## *PARTE II*

*AGONIA, LUXO E DESTRUIÇÃO*

### *CAPÍTULO IV*

*THÉODORE CHASSÉRIAU E UMA SENSIBILIDADE DECADENTISTA E SIMBOLIS-  
TA*

PARTE DOIS: PRANCHAS **FIG-CI-IV-44** ATÉ **FIG-CI-IV-62**



**Fig-ci-IV-45** – Eugène Delacroix. *Pietà*, 1844. Ingreja de St. Denis du Saint Sacrement, Paris. 355 x 475 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-44** – Gustave Moreau. *Darius après la bataille d'Arabelles, poursuivi par les Grecs s'arrête dans sa fuite-épuisé, il boit dans une eau fangeuse*, 1852. Musée National Gustave Moreau, Paris. 245 x 165 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-46** – Detalhes da esquerda para direita: Gustave Moreau, *Le cantique des cantiques*, 1853. Théodore Chassériau, *Sapho*, 1849. Eugène Delacroix. *Pietà*, 1844.



**Fig-ci-IV-47** – Théodore Chassériau. *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, 1840. Musée du Louvre. 92 x 74 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-48** – Gustave Moreau. *Le cantique des cantiques*, 1853 (detalhe).



**Fig-ci-IV-49** – Henri Lehmann. *Scène de Combat*, Por volta de 1850. Musée des Beaux-Arts de Rouen. 20,4 x 28,4 cm, pedra negra.



**Fig-ci-IV-50** – Théodore Chassériau. *Combat au bord d'un ravin entre des spahis et des Kabyles*, 1853. Northampton, Smith College Museum of Art. 42 x 60 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-51** – Théodore Chassériau. *Bataille et cavaliers arabes autour d'un étendard*, 1854. Galerie Daniel Malingue, Paris. 54 x 64 cm, óleo sobre tela.



**Fig-ci-IV-52** – Antoine Barye. *Chasse au taureau sauvage*, 1836. Musée du Louvre. 51,2 x 61 x 30 cm, gesso retocado com cera.

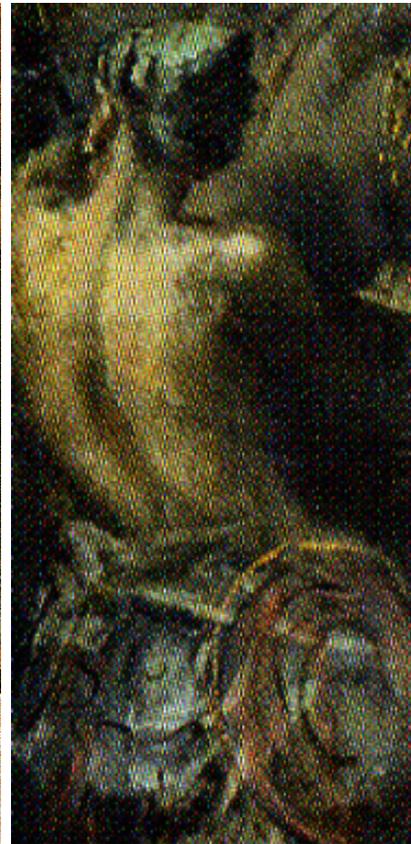


**Fig-ci-IV-53** – Théodore Chassériau. *François Xavier baptise les Indiens*, 1850-1853. 500 x 200 cm, pintura mural.

**Fig-ci-IV-54** – Théodore Chassériau. *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, 1850-1853. 500 x 150 cm, pintura mural.



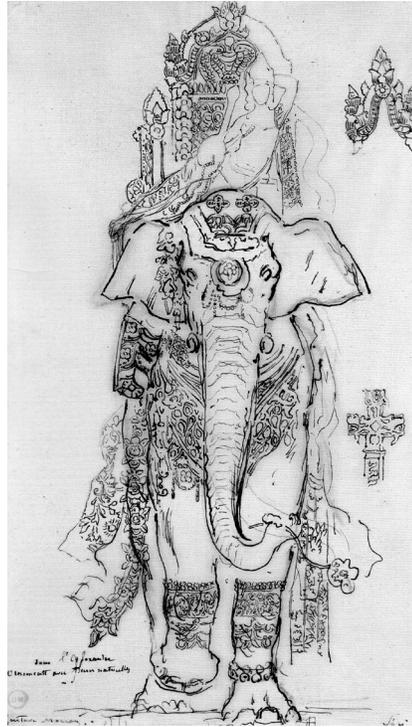
**Fig-ci-IV-55** – Detalhe do soldado em *Cântico dos Cânticos*, 1853 de Gustave Moreau, detalhe de figura masculina em *Saint François Xavier* (invertida), 1850-53 de Théodore Chassériau e detalhe de Dario em *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, 1853 de Gustave Moreau



**Fig-ci-IV-56** – Esquerda superior: Gustave Moreau, *Cântico dos Cânticos*, 1853 (detalhe). Esquerda inferior: Théodore Chassériau? *Invasions Barbares* (detalhe). Centro: Théodore Chassériau, *Saint François Xavier baptise les Indiens*, 1850-53 (detalhe). Direita: Gustave Moreau. *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, 1853 (detalhe).



**Fig-ci-IV-57** – Théodore Chassériau, *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, 1850-1853, (detalhe).



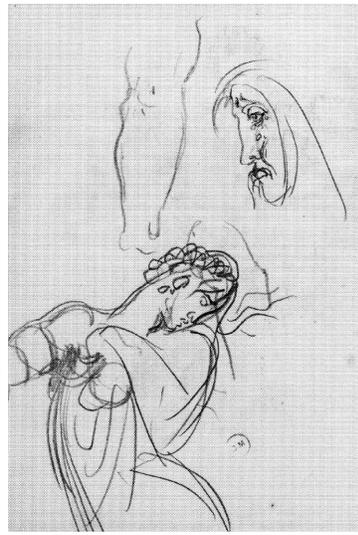
**Fig-ci-IV-58** – Gustave Moreau, *Étude pour la Péri*, segunda metade do séc XIX. 40,5 x 23,8 cm.



**Fig-ci-IV-59** – Théodore Chassériau, *Portrait de Rachel*, 1856. Musée National Gustave Moreau. 17 x 8 cm, grafite.



**Fig-ci-IV-60** – Gustave Moreau, *Étude de femme assise dans un intérieur*. s/d. Musée National Gustave Moreau. 25,5 x 16,5, lavis de tinta negra sobre esboço em grafite.



**Fig-ci-IV-61** – Detalhes da figura femina das obras: Gustave Moreau, *Les cantiques de cantiques*, 1853. Gustave Moreau, *Étude de femme assise dans un intérieur*. Gustave Moreau, *Trois études dont La Sulamita*, por volta de 1852. Théodore Chassériau, *Vénus marine*, 1838. Théodore Chassériau, *Suzanne au bain*, 1839. Théodore Chassériau, *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus*, 1841. Théodore Chassériau, *Alice Ozy*, 1848. Théodore Chassériau, *Portrait de Rachel*, 1853, respectivamente.



**Fig-ci-IV-62** – Gustave Moreau. *Le Jeune Homme et la mort*, 1856-1865. 213 x 216 cm, óleo sobre tela.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

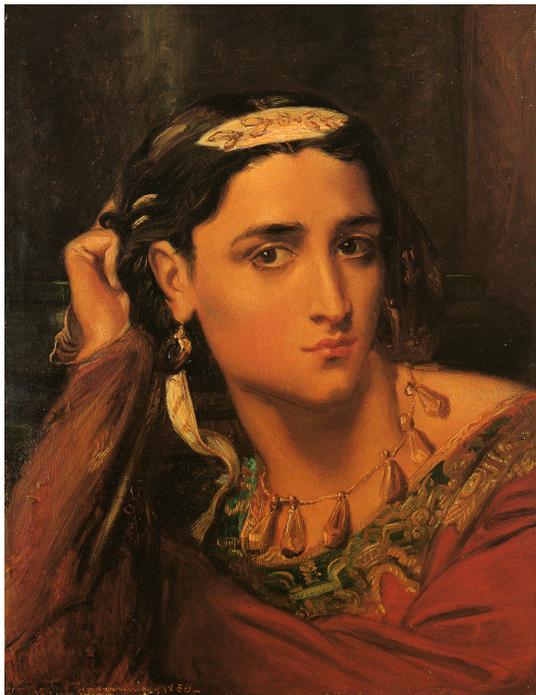
Tratar acerca da figura feminina na obra de Chassériau é apenas aparentemente andar por um caminho bem sedimentado. De fato, o artista sempre foi considerado como um pintor de mulheres<sup>[1]</sup>, uma afirmação que à primeira vista se faz verdadeira quando se olha a produção de Chassériau. Mesmo em suas pinturas murais a figura feminina mantém um papel primordial nas composições. As decorações em Saint Merri ou os fragmentos das decorações na escadaria da *Cour de Comptes* são flagrantes.

Contudo esta justa fama parece não ser convertida em estudos acadêmicos sobre o artista. Nas escassas teses e dissertações sobre sua produção<sup>[2]</sup>, apenas uma procura inda-

1 O que se atesta com clareza nos diversos artigos dedicados ao artista. Mesmo em vida diversos críticos identificavam o potencial de suas figuras femininas.

2 A tese de Gerard Maurice Doyon trabalha com as decorações na escadaria da *Cour de Comptes*, as implicações históricas da encomenda e possíveis fontes que Chassériau teria se apoiado. Trata-se de um dos primeiros esforços acadêmicos sobre o artista. DOYON, Geard Maurice. *The mural paintings of Théodore Chassériau*. Ann Arbor: University of Michigan, 1964 (Tese de doutorado). Há outra tese alemã que aproxima a Esther de Chassériau com a Salomé de Moreau, contudo a questão primordial da tese é a ligação entre poesia e pintura. HIRDT, Willi. *Esther und Salome : zum Konnex von Malerei und Dichtung im Frankreich des 19*. Tübingen: Universität Tübingen, 2003 (Tese

gações sobre uma de suas mulheres: o retrato de *Rachel*, 1856 [Fig. 01]. Nesta dissertação, Catherine Girard realiza um extenso trabalho identificando no retrato de Rachel no papel de Judite uma mistura de valores e mundos que seriam intrínsecos ao artista. A saber, como a antiga querela do artista crioulo e sua produção “exótica” se relaciona com uma arte inglesa ou, em outros termos, francesa. Fatores que, a rigor, para a autora, estariam explicitados no quadro de Rachel. Contudo a dissertação se mantém no discurso dos orientalistas e o trabalho empreendido versa em direção a problemas da sociologia e da filosofia, afastando-se do primordial, sua obra.



**Fig-01** – Théodore Chassériau. *Rachel*. 1856. 52 x 40 cm, óleo sobre madeira.

A questão então, fundamental, pela qual esta tese se balizou, foi encarar a obra de Chassériau, centrado em algumas figuras femininas, para entendê-la em suas potencialidades, e, sobretudo se interessando pelas ramificações: como os diversos temas podem se relacionar com outras imagens, mesmo que a primeira vista pareçam díspares. Como elas podem iluminar certos aspectos da produção do artista e como esta última pode também iluminá-las.

---

de doutorado). Por fim a dissertação de mestrado de Catherine Girard sobre a imagem de Rachel. A dissertação é fortemente crítica com a literatura a respeito do artista e, sobretudo do quadro em questão. GIRARD, Catherine. *Mises en scène de l'héroïne juive. Le Portrait de l'actrice Rachel par Théodore Chassériau (1819-1856)*. Montréal : UdeM-Faculté des études supérieures, 2006 (Dissertação de mestrado).

Desta forma, os dois primeiros capítulos foram insistentes. Em primeiro lugar são duas imagens importantes na história das obras de Chassériau. Sua *Vénus Marine* praticamente o coloca – como atesta a crítica – no seio das atenções daqueles anos. E anos depois, a *Baigneuse endormie*, embora em relação à *Vénus* seja muito menos trabalhada pela literatura da época, foi uma imagem impactante aos olhares de certos críticos.

## II.1. UM ROMÂNTICO MODERNO

As duas imagens, cada qual de sua maneira, exibem potencialidades modernas flagrantes. No caso de *Vénus* uma beleza calada onde o torpor e a melancolia possuem um papel importante para que se entenda a imagem.

Bruno Foucart indicava uma “beleza estranha” presente nas figuras femininas de Chassériau, sobretudo, em sua *Vénus*:

Uma vida interior – e isto era o que incomodava – parecia animar o mármore [A tela da *Vénus Marine*]. A “deusa branca” que torce sua loira cabeleira abaixa pensativamente a cabeça como absorvida em uma reflexão pudica, e como ausente à beleza deste corpo novo, dourado pela luz que também é sombra. As mulheres de Chassériau podem ser belas e lisas como suas irmãs em Ingres ou violentas e coloridas como suas primas em Delacroix. Mas, antes de tudo, elas sonham e o mistério desta reflexão intriga e seduz incessantemente<sup>3</sup>.

Este mesmo sentimento sugerido por esta obra se relaciona intimamente com imagens como *Les troyennes* e, claramente sua relação com Puvis de Chavannes, como se exemplificou no Capítulo III desta tese.

A imagem, desta forma, faz pensar em uma parcela importante de obras que ganharam força especialmente nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX. Uma estética simbolista, por assim dizer, é flagrante em uma imagem como esta. Talvez e possivelmente não se trate de um primeiro suspiro de tal sensibilidade, mas a maneira pela qual o artista a utiliza nos permitiu, confrontando a imagem com diversas outras, esta leitura.

3 FOU CART, Bruno. « Chassériau ou la Beauté bizarre ». In *Connaissance des arts*, nº592, março de 2002, p. 69.

A *Baigneuse*, por sua vez, sugere outra modernidade. Desta vez, a carne, diferente do mármore animado da *Vénus*, é suada e sexualizada. O corpo da banhista na relva que exhibe para os espectadores os pelos da axila não é imaginado ou etéreo. Antes de qualquer indicação é preciso ater-se ao fato que o rosto da banhista era conhecido, alguém importante daquela sociedade. Chassériau nos apresenta a atriz e amante Alice Ozy. Este simples fato de um nu que não se quer álibi o coloca de frente com Manet e Courbet, por exemplo, mas não só.

Neste sentido, mais do que indicar, como ocorreu em algumas vezes em artigos espalhados sobre Chassériau, a tese procurou demonstrar como esta imagem pode ser próxima a estes artistas e a certa cultura cinematográfica.

Ao confrontar as imagens, tanto com a *Vénus* como com a *Baigneuse*, os resultados foram expressivos. As análises levaram a comparações e aproximações que se mostraram férteis e pertinentes à compreensão das imagens. O parentesco da *Baigneuse*, por exemplo, com imagens de voyeur ou marcadamente eróticas fortalece e exemplifica as ramificações de uma imagem como esta.

## II. 2. CRUELDADE LATENTE

O fato evidente da supremacia da crueldade nas imagens femininas em Chassériau é facilmente constatado. Rapidamente, olhando suas obras, entende-se de modo claro que o artista dedicou-se quase inteiramente para apresentar suas mulheres padecendo em crueldades. Ester, Sapho, Diana entre tantas outras exibem este potencial das mulheres que sofrem as mais diversas ações.

Talvez seja isso que Focillon estava dizendo quando falava da presença problemática de Ingres na pintura de Chassériau: “A mulher de Chassériau não é a mulher de Ingres, ela é mais cavalheiresca e mais escrava, ela vem de um mundo de sonhos, estranho e distante<sup>[4]</sup>”.

De fato as classificações ou grau de presença de determinado artista em outro são problemáticas, difíceis de medir precisamente. Entretanto, a constatação de Focillon mostra ao mesmo tempo em que Ingres faz parte de Chassériau, seu distanciamento. As mulheres

---

4 FOCILLON, Henri. La peinture au XIX siècle. 1ed. Paris : Renouard, 1927, p. 294.

em Ingres não possuem (ao menos não na mesma proporção que a produção de Chassériau se coloca) o mesmo acento dramático, das mulheres em perigo, sofredoras.

Neste entremeio poderoso, *Sapho* se destaca, sobretudo, por ser provavelmente a mais representativa entre essas figuras femininas. A aquarela que foi dedicada a Sra. Lammartine foi pouco tratada pela crítica e aparece apenas esporadicamente em artigos. A ligação com a *Sapho* de Gros, sem a menor dúvida é a relação mais citada entre aqueles que dedicaram algumas linhas à imagem de Chassériau. Contudo nunca efetivamente posta em prova, lado a lado, confrontando e analisando em conjunto. A tese caminhou em caminho análogo e pondo em liça outras imagens que se relacionaram diretamente com a mulher da figura à beira do suicídio iminente.

### II.3. DESTRUIDORAS EM EBULIÇÃO

Apesar da supremacia das imagens de mulheres como vítimas, em poucos casos a obra de Chassériau descortina outra faceta na visão do feminino. Quase um oposto a mulher aparece como destruidora, comanda a situação a afugenta o sexo masculino.

Nos dois casos mais marcantes os temas são retirados de textos. *La Tentation de Saint Antoine* [Fig. 02] trata do episódio da vida do santo místico redigido pelo Santo Atanásio. Vincent Pomarède indica que provavelmente Chassériau não deveria conhecer os projetos para o livro de Flaubert, *As tentações de Santo Antão*, lançado em 1874. Na imagem de Chassériau, como em diversos casos na pintura com o mesmo tema no século XIX, os demônios se revestem de formas femininas. Longas cabeleiras, seios à mostra e braços potentes dos quais a figura em primeiro plano estende em direção ao eremita.

Na parte inferior as pernas dessas mulheres-demônios são como inacabadas. Um tratamento fugidio, esfumaçado como se a forma se desse aos poucos, uma aparição. No fundo, esboçado vemos um demônio com chifres que ergue os braços em direção a uma das mulheres. No lado direito, apoiado em uma rocha, o santo agarra-se à cruz, procurando a fé para manter-se fora da tentação.

No segundo caso a obra refere-se a Hamlet de Shakespeare. *Macbeth suivi de Banquo rencontre les trois sorcières sur la bruyère* [Fig. 03]. No fatídico encontro, Macbeth

e Banco espantam-se, espécie de “curiosidade inquieta” pela bestialidade sobrenatural da aparição das bruxas. Podemos como Saint-Rieul-Dupouy, nos perguntar se as figuras do modo em que foram tratadas são mulheres, uma vez que o pintor parece ter “esquecido toda anatomia humana<sup>[5]</sup>”.



**Fig-02** – Théodore Chassériau. *La tentation de saint Antoine*. 1850-1855. 89,5 x 74 cm, óleo sobre madeira.



**Fig-03** – Théodore Chassériau. *Macbeth suivi de Banquo rencontre les trois sorcières sur le bruyère*. 1855. 72 x 90 cm, óleo sobre madeira.

De fato, as bruxas criadas por Chassériau são como divindades infernais, seus cabelos esvoaçados não tem a leveza ou beleza da longa cabeleira de Vênus, são pesados e desfiados. Tudo na composição tende a nos levar para a maldição/predileção das figuras femininas.

Mesmo que sejam casos esporádicos e oriundos de obras escritas é interessante notar como o artista começa, de modo tímido, a se interessar por temas que serão fortes e amplamente difundidos na cultura do fim do século XIX.

## II.4. O FIN DE SIÈCLE

Por diversas vezes a tese avizinhou-se de uma leitura que aproxima a produção de

---

5 SAINT-RIEUL-DUPOUY, J. *Le courrier de la Gironde*, 31 de janeiro de 1856.

Chassériau com a cultura *fin de siècle*. Huysmans<sup>[6]</sup> que por certo era adepto àquela cultura e cultivava vivo entusiasmo às obras de Gustave Moreau, provavelmente desaprovava tal aproximação. Basta que nos lembremos da citação retirada de *L'oblat*:

[...] depois, uma obra da juventude de Gustave Moreau, ‘*Les cantiques des cantiques*’ uma tela mais que medíocre, do gênero Chassériau, que não permite, de nenhuma maneira suspeitar do futuro talento do pintor de Herodes<sup>[7]</sup>.

É evidente que tal leitura seja interessante e importante em diversos graus. Contudo, não foi possível fazer valer tal afirmação para o desenvolvimento deste trabalho. Ao contrário, serviu como base de indagação e instigou ainda mais o olhar, objetivando relacionar a obra de Chassériau com elementos da cultura *fin de Siècle*, não para confirmar dados<sup>[8]</sup> ou estabelecer simples paralelos.

Antes, o foco foi criar mecanismos com os quais fosse possível a leitura das obras de Chassériau para além das comparações com Gustave Moreau. Deste modo, a aproximação e leituras trafegaram por caminhos ramificados e nem sempre diretos. Pierre Louÿs, Puvis de Chavannes, Franz von Stuck, Frederick Sandys, Maurice Maeterlinck, entre outros, tiveram alguma participação no emaranhado das relações possíveis com Chassériau.

## II.5. A FEMINIZAÇÃO DAS FORMAS MASCULINAS

Longe de exaurir o tema das figuras femininas na obra de Chassériau, uma outra

---

6 A admiração por Moreau é hiante, aparece tanto em suas obras literárias, sobretudo em *Às avessas*, como nos textos de crítica de arte em que o espaço dedicado ao artista é singular. Chassériau, por sua vez, não aparece em seus textos senão em uma pequena passagem de seu livro *L'oblat*, explorado nesta tese quando se indicava a relação de Chassériau com Moreau (vide página 318), na qual a pintura do artista é tida como medíocre.

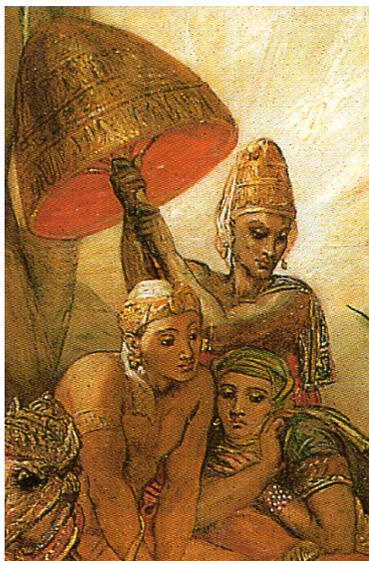
7 HUYSMANS, Joris-Karl. *L'oblat*. Paris: P.-V. Stock, 1903. p. 218.

8 Trata-se de uma característica fundamental no estudo das obras de Chassériau. A literatura especializada embora indique que exista tal relação, apenas raramente procura de modo sistemático estabelecer tais aproximações. Christine Peltre, por exemplo, anuncia no início do capítulo intitulado *Le jeune homme et la Mort* que “universo onírico dos simbolistas já está presente naquele que dá ao sono, ao sonho e a vida interior em geral um lugar essencial”, contudo sem maiores conclusões. PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*, p. 228. Henri Focillon, com objetivos alheios aos de Peltre, pois seu livro não é uma monografia sobre um pintor, mas um estudo acerca do século XIX faz uma importante indicação ao dizer que “Das *Troyennes à Paix*, as harmonias profundas do gênio Chassériau formaram Puvis de Chavannes”. FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927, p. 299.

problemática se coloca com força, a feminização das formas masculinas. O tema não foi trabalhado na tese, pois nos afastaríamos dos objetivos centrais e ele próprio é um forte material que requer uma explanação mais detalhada. Porém, não será furtada destas considerações a apresentação deste tema que aparece com força em algumas composições.

O ponto crucial é a decoração na igreja de Saint-Roch, em Paris. No capítulo IV desta tese foi indicada a proximidade desta decoração com a produção de Gustave Moreau, especialmente sua pintura *Les cantique des cantiques*, de 1853. Contudo, podemos voltar a um detalhe daquela imagem e apontar também para outros caminhos. O detalhe [Fig. 04] é do mural *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, executado entre os anos de 1850-1853. As formas dos orientais são marcadamente feminizadas.

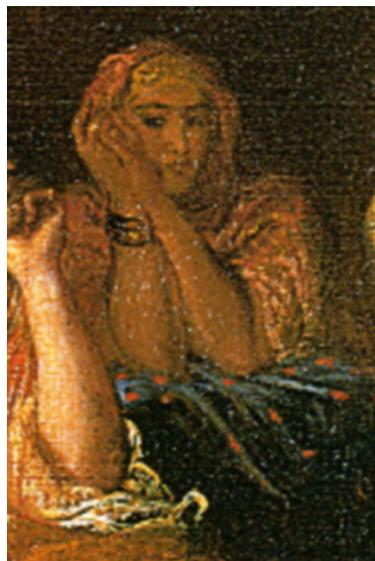
Claro que esta conotação aparece pelo uso abusivo de elementos decorativos, como brincos, chapéus ou braceletes. Mas este é apenas um ponto. Eles estão maquiados, suas sobrancelhas estão aparadas e bem delineadas. A tal ponto que mesmo a pinta na bochecha do eunuco posicionado no topo da composição piramidal parece um elemento decorativo e não podemos ao certo dizer se trata-se de um aspecto da maquiagem ou uma pinta de fato.



**Fig-04** – Théodore Chassériau. *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, 1850-1853, (detalhe). 500 x 150 cm.



**Fig-05** – Théodore Chassériau. *Deux Juives de Constantine berçant un enfant* (detalhe). 1846. 55 x 38,5 cm, aquarela, guache e goma-arábica.



**Fig-06** – Théodore Chassériau. *Femme mauresque, sortant du bain au sérail* ou *Intérieur de harem*. 1854, (detalhe). 67 x 54 cm, óleo sobre tela.

A figura da extrema direita que parece apoiar-se ao homem ao seu lado poderia figurar ao lado de algumas imagens femininas do próprio Chassériau. O universo deste oriental não é distante, por exemplo, da imagem da mulher à direita e em pé na aquarela *Deux Juives de Constantine berçant un enfant* [Fig. 05] ou no detalhe da mulher com as mãos no rosto em *Femme mauresque, sortant du bain au sérail* ou *Intérieur de harem* [Fig. 06].

Esta característica tão marcante e presente também em um dos fragmentos da Cour de Comptes, *Le commerce rapproche les peuples (marchands orientaux sur une rive occidentale)* parece se sobressair em algumas composições de Chassériau.

É evidente que a figura masculina na produção do artista possui um papel de primeira importância, seus retratos, as diversas investidas em guerras ou retratos equestres são obras conhecidas e poderosas. Todavia, o pintor de mulheres, em determinadas situações não se resguarda em afeminar algumas de suas formas masculinas. Pode-se dizer que era quase um lugar comum, uma vez que essas formas são aplicadas em personagens orientais e, por conseguinte “exóticos”. Contudo, o acento dado para essas características é muito expressivo.

Este aspecto poderia claramente fazer parte da presença de Chassériau em Moreau. Inúmeras vezes um acento andrógono parece destacar-se de maneira latente nas obras de Moreau. Para tanto, basta que se volte a atenção para imagens como *Darius après la bataille d'Arabelles, poursuivi par les Grecs s'arrête dans sa fuite- épuisé, il boit dans une eau fangeuse*, de 1853 em que a estranha beleza feminina de Dario saciando sua sede salta aos olhos, ou no detalhe da figura moribunda em *Les prétendants*, de 1852. A figura de vestes azuis, de tons preciosos tem claramente formas menos masculinas do que o corpo morto ao seu lado. Há ainda a abertura na calça que deixa transparecer um pouco a pélvis da figura.



## CONCLUSÃO

O trabalho realizado por certo não esgota o tema. O recorte escolhido almejou abranger os aspectos mais relevantes para a construção dos argumentos. As imagens representativas, mesmo aquelas que foram destruídas ou que existe apenas um fragmento foram importantes. Não esgotar o tema talvez deixe o objeto ainda mais atraente, abra a produção de Chassériau para outros caminhos e para outras leituras diferentes daquelas comumente empregadas para as diversas análises sobre a produção do artista, de Valbert Chevillard a Christine Peltre. As aproximações empreendidas neste trabalho e a possibilidade existente em indicá-las e demonstrá-las, de fato, corroboram para a ampliação da compreensão da produção Chassériau sempre em relação.

Este caráter comparatista da tese obedece primeiramente às obras. Evidentemente que o olhar comprometido do pesquisador pode ser tendencioso e as comparações são levadas para outras vias que são claramente diversas de outros pesquisadores. O que não invali-

da nenhuma dessas investidas, desde que as comparações sejam feitas com o rigor do olhar, nunca perdendo de vista o objeto de estudo em questão. Um pouco como Michaud indicava a respeito do Atlas Mnemosyne de Warburg, no qual as aproximações das imagens “visava ativar as propriedades dinâmicas que a consideração isolada delas teria deixado latentes”<sup>[1]</sup>.

A ideia central foi partir de imagens que serviram de chaves para entender um aspecto mais abrangente da obra do artista. A partir deste momento objetou compará-las para que as ramificações, presenças ou distanciamentos das obras de Chassériau aparecessem de fato na História da Cultura. Para tanto foi preciso não abrir mão, mesmo o contrário disto, da literatura existente acerca da produção do pintor, da crítica e das cartas escritas por ele ou direcionadas a ele. A divisão sistemática em diversos subitens durante a tese proporcionou uma leitura que fosse ao mesmo tempo aberta, ou seja, suscetível a diversas comparações e aproximações e que atingisse as obras de Chassériau de modo não aleatório, procurando um encadeamento do pensamento.

Mais uma vez Michaud sobre as imagens do Atlas Mnemosyne, indica que eram

Imagens extraídas de diferentes camadas do passado, descontextualizadas, abandonadas à sua ondulação figural, na qual os encontros regulados pelo jogo dos intervalos vêm despertar significações transversais, como nos gabinetes de curiosidades<sup>[2]</sup>.

O que se aplica nesta tese apenas em partes. As imagens embora em diversas vezes apareçam ligadas apenas formalmente, não estão descontextualizadas ou abandonadas, há sempre um caráter demonstrativo que procura inseri-las aos temas propostos em cada subitem ou capítulo. No entanto, mesmo apontando caminhos e obedecendo certas regras na construção dos argumentos, quando postas lado a lado as imagens estão claramente suscetíveis a outras interpretações ou outros diálogos.

Entender o fator preponderante da realização de uma imagem pelo artista em um determinado local é, antes de tudo, compreender a obra não em chaves de originalidade, mas percebê-la em um ambiente cultural que dialoga e se mostra a partir das relações segui-

---

1 MICHAUD, Philippe-Alain. “Mnemosyne I: Zwischenreich - Mnemosyne, ou a expressividade sem sujeito” In *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Port. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 296.

2 *Op. Cit.* p. 301.

das de demonstrações em cada obra. Este ambiente cultural não diz respeito apenas aos anos que circundam a vida do artista, mas àqueles que a obra analisada suscita.

Esta tese sobre Théodore Chassériau caminha por estas vias, a obra do artista sempre em relação e pensada dentro de um escopo cultural que cujo caráter temporal é percebido através das forças que cada imagem sugere.



# BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS:

ANGRAND, Pierre. *Monsieur Ingres et son époque*. Lausanne-Paris : La Bibliothèque des Arts, 1967.

ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien: descriptions*. Paris: Denoël, 2000

ARASSE, Daniel. *Le detail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 2004.

AUGE, Lucy. *Une muse romantique : Alice Ozy et Théodore Chassériau*. Paris : Le monde nouveau, 1925.

AUGIER, Émile. *Théâtre Complet*. Paris: Calman Lévy, 1894.

AUVRAY, Louis. *Exposition des beaux-arts: Salon de 1863*. Paris: A. Lévy Fils, Éditeur. 1863.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Coleção Poetas do Brasil. São Paulo: Martins Fontes, 1996

B., L. *Les Bains : considérés au point de vue Historique, Hygiénique et Thérapeutique*. Nimes : Baldy et Roger, 1855.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres de Théodore de Banville*. Paris :Alphonse Lemèrre, 1889.

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

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Calmann-Levy, s/d.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Paris : Gallimard, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Lettres : 1841-1866*. Paris: Société du Mercure de France, 1907.

BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Fran. Sabatier de Castres. Paris: Ebooks, 2007.

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

BORTOLATTO, Luigina Rossi. (coord.) *L'opera pittorica completa di Delacroix*. Milano: Rizzoli Editore, 1972.

BOUVENNE, Aglus. *Souvenirs et indiscretions*. Paris : Le bulletin des Beaux-Arts : Répertoire des artistes français, 1884.

BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des Peintres Pompiers*. Paris: Bibliothèque des Introuvables, 2010.

BRUGEROLLES, Emmanuelle (dir.). *Quando Moreau Signait Chassériau*. Paris: ENSBA, 2005.

BYRON, George Gordon (Lord). *Ouvres complètes*. Trad. Fran. Paulin Paris. Paris : Dondey-Dupré père et fils. Tome septième, 1830.

CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CÈSAR, Júlio. *De la guerre des Gaules*. Trad. Fran. Jean Schumacher. Bibliotheca Classica Selecta. << <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/CAES/BGI.html> >>.

CHARPIER, Jacques; SEGHERS, Pierre. *L'art de la peinture*. Bélgica: Éditions Séghers, 1957.

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

CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris: Hachette, 1980.

CLARK, KENNETH. *Le nu*. Trad. Fran. Marine Laroche. Paris : Hachette, 1998 (2 Vols.).

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. Port. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. 2ed. São Paulo: SENAC, 2005.

COLI, Jorge. *L'atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007.

- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- CORBIN, Alain et. al. *História do corpo. Vol. 2: Da Revolução à Grande Guerra*. Trad. Port. João Batista Kreuch e Jaime Clasen. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- D'AGOULT, Marie. *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Mesnil-sur-l'Estrée: Mercure de France, 2007.
- DE BOUCHARD, Pierre. *Sur les chemins de la vie*. Paris : Alphonse Lemerre, 1900.
- DELACROIX. Eugène. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Séguier, 1998.
- DELÉCLUZE, Etienne J., *Journal des Débats : Politiques et Littéraires*. Paris: 01/03/1836.
- DELÉCLUZE, Etienne J., *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*. Paris : Charpentier & Cie – Librairies-Éditeurs, 1856.
- DELÉCLUZE, Etienne J., *Louis David. Son École et son temps*. Paris: Macula, 1983.
- DENIS, Maurice. *Théories – 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris : Rouart et Watelin, 1920.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

DIJKSTRA, Bram. *Naked: The nude in america*. New York: Rizzoli, 2010.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Bernard Grasset, 1993.

DU CAMP, Maxime. *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux salons*. Paris: Jules Renouard Libraire, 1867.

DU CAMP, Maxime. *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855: peinture | sculpture*. Paris: Libraire nouvelle, 1855.

DUVAL, Amaury. *L'atelier d'Ingres : Souvenirs*. Paris : G. Charpentier, 1878.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Port. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

ESCHOLIER, Raymond. *Gros, ses amis et ses élèves*. Paris: Librairie Floury, 1936.

FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antônio*. Trad. Port. Luis de Lima. 1ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FLAUBERT, Gustave. *Novembro – Seguido de treze cartas do oriente a Louis Bouilhet*. Trad. Port. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.

FLAUBERT, Gustave. *Salambô*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Três Contos*. Trad. Port. Flávio Moreira da Costa. 1ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas, seguido de Elogia da mão*. Trad. Port. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927.

FRASCINA, Francis et. Al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Trad. Port. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: CosacNaify, 1998.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. Trad. Port. L. V. Machado. 1ed. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

FOUCART, Bruno ; MOULINAT, Francis. *Chassériau à Saint-Roch*. Paris : Tête d’affiche, 1992.

GAUTIER, Théophile. *L'art moderne*. Paris: Michel Lévy frères, 1856.

GAUTIER, Théophile. *Les Beaux-Arts en Europe - 1855*. Paris: Michel Lévy frères, 1856.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier et Cie, 1876.

GAUTIER, Théophile. *Portraits Contemporains*. Paris: Charpentier et Cie, 1874.

GAUTIER, Théophile. *Salon de 1848*. Feuilleton de La Presse, 22/04/1848.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Trad. Port. Paula Reis. Colônia: Taschen, 2006.

GONCOURT, Edmond et Jules de., *Manette Salomon*. Paris : L'Harmattan, 1993.

GRUNCHEC, Philippe ; THUILLIER, Jacques. *Le grand prix de peinture : les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1983.

GUÉGAN, Stéphane et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. Paris : Beaux Arts magazine, 2002.

GUÉGAN, Stéphane (Org.) *Chassériau (1819-1856) Un autre romantisme*. Paris: Louvre, 2002.

GUÉGAN, Stéphane. *Ingres : Erotic drawings*. Paris : Flammarion, 2006.

GUÉGAN, Stéphane. *Théophile Gautier*. Paris : Gallimard, 2011.

GREENE, Ellen (ed.) *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Londres: University of California Press, 1996.

HADDAD, Michèle. *La divine et l'impure: Le nu au XIXe*. Paris : Éditions du Jaguar, 1990.

HOMERO. *Iliada*. 2vol. Trad. Port. Haroldo de Campos. São Paulo : ARX, 2003.

HUGO, Victor. *Choses Vues : 1830-1848*. Paris : Folio classique, 1997.

HUGO, Victor. *Les Orientales; illustrées par MM Gérôme et Benjamin Constant*. Paris: Georges Chamerot, 1882.

HUSSLEIN-ARCO, Agnes ; KOJA, Stephan. *Lovis Corinth : A feast of painting*. Viena : Prestel, 2009.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. Port. José Paulo Paes. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Écrits sur l'art. 1865-1905. Édition établie par Patrice Locmant.*  
Paris : Bartillat, 2006.

HUYSMANS, Joris-Karl. *L'oblat.* Paris: P.-V. Stock, 1903.

HUYSMANS, Joris-Karl. *O castelo de Lourps.* São Paulo : Clube do Livro, 1944 .

JOBERT, Barthélémy. *Delacroix.* Paris: Gallimard, 1997.

JOVER, Manuel. *Ingres.* Paris: Terrail, 2006.

JOUBERT, Solange. *Une correspondance romantique : Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann.* Paris : Flammarion, 1947.

JULLIAN, Philippe. *Esthètes et Magiciens: L'art fin de siècle.* Paris: Librairie académique Perrin, 1969.

LACAS, Martine. *Désir et peinture.* Paris : Seuil, 2011.

LAFONT-COUTURIER, Hélène. *Gérôme.* Paris: Herscher, 1998.

LAMARTINE, Alphonse de. *Oeuvres poétiques.* Édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1963.

LEMAIRE. Gérard-Georges. *Histoire du Salon de peinture*. Paris: Klincksieck Études, 2004.

LEMAIRE. Gérard-Georges. *L'univers des Orientalistes*. Paris: Éditions Place des Victoires, 2000.

LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Trad. Port. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac-Naify, 2007

LOVIOT, Louis. *Alice Ozy*. Paris: Dorbon Ainé, 1910.

LOUÏS, Pierre. *Aphrodite*. Paris : Gallimard, 1992.

LOUÏS, Pierre. *La Femme et le Pantin*. Paris : Gallimard/Folio.

LUDERIN, Pierpaolo. *L'art Pompier: immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*. Castelo: Leo S. Olschki Editore, 1997.

MAETERLINCK, Maurice. *Péleas et Mélisande*. Bruxelles: Paul Lacomblez Éditeur, 1912

MARCEL, Henry. *Théodore Chassériau*. Paris : L'art de notre temps, 1911.

MAUCLAIR, Camille. *Les maitres de l'Art: Puvis de Chavannes*. Paris: Librairie Plon, 1928, p. 142.

MÉRIMÉE, Prosper. *Novelas completas*. Trad. Port. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1954.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Port. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MICHEL, André. *Puvis de Chavannes*. Paris: L'Art de notre temps.

MOREAU, Gustave. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Sur ses oeuvres et sur lui-même. Théorie et critique d'art*. Paris: Fata Morgana, 2002.

MUSSET, Alfred de. *Oeuvres de Alfred de Musset: Poésies, 1833-1852*. Paris: Alphonse Lemerre, 1876.

NÉRET, Gilles. *Erotica Universalis – Vol. I*. Trad. Ingl. Chris Miller. Colônia: Taschen, 2000.

NÉRET, Gilles. *Erotica Universalis – Vol. II: From Rembrandt to Robert Crumb*. Trad. Ingl. Chris Miller. Colônia: Taschen, 2000.

NOCHLIN, Linda. *Les politiques de la vision: Art, société et politique au XIXe siècle*. Trad. Fran. Oristelle Bonis. Marseille: Jacqueline Chambon, 1995.

OVÍDIO. *Les métamorphoses: Illustrée par Pablo Picasso*. Trad. Fran. G. T. Villenave. Paris: chène.

PÉLADAN, Joséphin. *De l'androgynie : théorie plastique*. Paris : Allia, 2010.

PELTRE, Christine. *Les Orientalistes*. 1ed. Paris: Hazan, 2000.

PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Port. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007

PETROZ, Pierre. *L'art et la critique en France: depuis 1822*. Paris: Germer Baillièrre, 1875.

PIOT, Eugène. *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*. Paris : Bureau du Jornal, 1842.

PORTO-RICHE, Georges de. *Théâtre d'Amour*. Tome IV. Paris: Albin-Michel, 1928.

PRAT, Louis-Antoine et. Al. Chassériau. *Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad port. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

- PROUST, Marcel. *Trois notes sur le « pays mystérieux » de Gustave Moreau*. La Rochelle : Rumeurs des Ages, 2008.
- REBATET, Lucien. *Une histoire de la Musique: des origines à nos jours*. Paris: Robert Laffont, 2007.
- RENAN, Ary. *Gustave Moreau (1826-1898)*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1900.
- REWALD, John. *História do Impressionismo*. Trad. Port. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- RILKE, Rainer Maria; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RIMBAUD, Arthur. *Arthur Rimbaud Poesia completa*. Trad, port. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks. 1995
- ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romantisme et Réalisme: Mythes de l'art du XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1986.
- ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris : Macula, 1987.
- ROUILLÉ, André. *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. La Rochelle: Contrejour, 1986.

ROZAS, Diane; GOTTERHER, Anita Bourne. *American Venus: the extraordinary life of Audrey Munson, Model and Muse*. Los Angeles: Balcony Press, 1999.

RUPP, Henri; LACAMBRE, Geneviève. *Musée Gustave Moreau*. Paris: RMN, 1990.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALON. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*. Paris: Panis/Vinchon, 1855.

SAGERET, Jules. *Les Grands Convertis*, Paris: Société du Mercure de France, 1906.

SCHIFF, Gert et. Al. *German masters of the nineteenth century*. Nova York: Harry N. Abrams, 1981.

TERRASSE. Antoine. *Maurice Denis*. Paris: Polychrome/La Bibliothèque des Arts, 1995.

THORÉ, Théophile. *Les Salons de T. Thoré*. Paris : Librairie Renouard, 1968.

THUILLIER, Jacques. *History of Art*. Trad. Ingl. Deke Dusinberre. Paris: Flammarion, 2003.

- THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*, Paris: PUF, 1980.
- TUCKER, Paul Hayes (Ed.). *Masterpieces of Western Painting ; Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Vol2. Arles: Actes Sud, 2005.
- VIGNY, Alfred de. *Œuvres Poétiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
- VIRGÍLIO, *Eneida*. Trad. Port. José Victorino Barreto Feio; José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- WAKEFIELD, David. *The French Romantics: Literature and Visual Arts – 1800-1840*. London: Chaucer Press, 2007.
- WARBURG, Aby. *Le rituel du Serpent*. Paris: Macula. 2003
- WHITE, Harrison, C.; WHITE, Cynthia, A. *La carrière des peintres au XIXe siècle: Du système académique au marché des impressionnistes*. Trad. Fran. Antoine Jaccottet. Paris: Flammarion, 1991.
- ZOLA, Émile. *A Obra*. São Paulo: CIA Brasil Editora, 1956.

ZOLA, Émile. *A batalha do impressionismo*. Trad. Por. Martha Gambini, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

## ARTIGOS:

ALAZARD, Jean. « Théodore Chassériau ». In *Gazette des Beaux-Arts*. Jan/Jun (1<sup>o</sup> semestre), Tomo 9. Paris, 1933.

BASCHET, Armand. « Les Ateliers de Paris ». in *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles Lettres* Paris : Bureaux de l'Artiste, 1834.

BETZER, Sarah. “Afterimage of the Eruption: An Archaeology of Chassériau’s *Tepidarium* (1853)”. In *Art History*. Vol 33. June/2010.

BOUVENNE, Aglus. “Souvenirs et Indiscretions”. In *Le Bulletin des Beaux-Arts : Répertoire des artistes français*. Paris : Fabré. 1883-1884.

BROLEZZI, Renato. “O Verão ou Diana e Acteón de Delacroix: uma versão moderna de uma tragédia”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. N. 1, 1994.

« Cachées par les nazis, des toiles patienteraient encore dans une mine d’argent » in *Le journal des arts*. [http://www.lejournaldesarts.fr/site/archives/docs\\_article/99040/cachees-par-les-nazis-des-toiles-patienteraient-encore-dans-une-mine-d-argent.php](http://www.lejournaldesarts.fr/site/archives/docs_article/99040/cachees-par-les-nazis-des-toiles-patienteraient-encore-dans-une-mine-d-argent.php).

CASSAGNAU, Marcel. « Zubiri (Haute-Navarre) et V. Hugo ». in *Bulletin Hispanique*. Tome 64, 1963.

CHRISTO, Maraliz. “Quando subordinados roubam a cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo”. In *sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [19]; João Pessoa, jul./ dez. 2008.

COLI, Jorge. “A selva de cabelos”. *Folha de S. Paulo, caderno Mais!* São Paulo, 3 de maio de 2009.

COLI, Jorge. “Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH, n. 16, jul-dez. 2011.

COLI, Jorge. “Matissismo”. *Folha de S. Paulo, caderno Mais!* São Paulo, 23 de agosto de 2009.

COLI, Jorge. “Rituais Litúrgicos”. *Folha de S. Paulo, Ilustríssima*. São Paulo, 25 de setembro de 2011.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “Para uma revisão das imagens entre cinema e artes plásticas”. In GERALDO, Sheila Gargo; COSTA, Luiz Cláudio da. *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

CULPO, Sebastian. *La défense de Gaules: Théodore Chassériau*. Paris: musée d’art Roger-Quilliot, 2010.

DE GEOFFROY, Louis. « Le Salon de 1850 ». in *Revue des deux mondes*. XXI année, Tome IX. Paris: Gerdès, 1851.

FOUCART, Bruno. « Chassériau ou la beauté bizarre ». In : *Connaissance des arts*, n°592, março de 2002. pp. 66-73.

GAUTIER, Théophile. « Atelier de feu Théodore Chassériau » in *L'artiste*. n.14, 15 mars 1857. Paris: Bonaventure et Ducessois, 1857.

GAUTIER, Théophile. “Horace Vernet – Eugène Delacroix – Théodore Chassériau”. In *La presse*. Paris : Béthune et Flon, Lundi, 18 mars 1845.

GAUTIER, Théophile. ”Feuilleton de la Presse : Salon de 1850-1851”. In *La Presse*. Paris, 01 de março de 1851.

GAUTIER, Théophile. « Salon de 1839 » in *La presse*. 3<sup>ème</sup> année. Samedi, 13 avril 1839.

GAUTIER, Théophile. “Salon de 1845: Le Jury – Tableaux Refusés”. In *La presse*. Paris : Béthune et Flon, Mardi, 11 mars 1845.

GOETZ, Adrien. “Chassériau et les belles des églises”. in *L' Œil*. Paris: Artclair Éditions, mars, 2002.

JACOBS, Carol. “On looking at Shelle’s Medusa”. In *Yale French Studies*, n. 69, 1985. pp. 163-179.

JOUMOT, Paul. “La ‘Vénus Marine’ de Chassériau”. In *La Revue de l’art ancien et moderne*, Paris. n.38, 1920.

JOUMOT, Paul. “Le don Chassériau au Musée du Louvre”. In *La Revue de l’art ancien et moderne*. Paris. N. 37, 1920.

LOPES, Fanny. “Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo”. In *Atas do V Encontro de História da Arte. Campinas*: CHAA, 2009. pp. 275-281. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/LOPES,%20Fanny%20-%20VEHA.pdf>

MARTIN-PRUVOT, Chantal. “Thermes Publics”. In *Archeologie Suisse: As*. Bâle, 2011.

McILHENNY, Henry P. «David to Toulouse-Lautrec At the Metropolitan Museum». In *The Art Bulletin*. Junho de 1941. Vol. XXIII, N.2, pp. 170-172.

PEISSE, Louis. «Salon». in *Revue des deux Mondes*. Paris. 01/04/1842.

PIOT, Eugène. “Bulletin-Chronique”. In *Le cabinet de l’amateur et de l’antiquaire*, 1842

POMMIER, Amédée. «Sonnets sur le salon de 1851 : Baigneuse endormie près d’une source». In *L’artiste. Revue de Paris*. 5 série – Tome VI. Paris : Aux Bureaux de L’Artiste, 1851.

PRAT, Louis-Antoine. « Théodore Chassériau, oeuvres réapparues : études, portraits, ambiguïté ». In *Revue de l'Art*. N° 171, janeiro de 2011, pp. 39-48.

PRAT, Louis-Antoine. « Théodore Chassériau, oeuvres réapparues. In *Revue de l'Art*. N° 125, março de 1999, pp. 71-77.

RENAN, Ary. *Théodore Chassériau et les peintures du Palais de la Cour des Comptes*. Paris : Aux bureaux de la Gazette des Beaux-Arts, 1898.

THORÉ, Théophile. “Salon de 1839”, *Le Constitutionnel*, Paris, 1839.

VACHON, Martius. « Puvis de Chavannes » in *La nouvelle revue*. Paris, Tome 97, Novembro-Dezembro, 1895. pp. 483-499.

VAUDOYER, J-L. « Le centenaire de Chassériau ». Paris, 1925.

VAUDOYER, J-L. « Les portraits de Chassériau ». in *Feuillets d'Art*. No 3, Paris : Lucien Vogel, 1921. pp. 37-42.

VEROUGSTRAETE, H. (Dir.) “Portrait de femme (coll. Privée)” in *Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques*. Louvain: Université catholique de Louvain. 2008

VICARO, Antoine. “La défense des Gaules par Vercingétorix (tableau de Chassériau) ». In *L’art libre*, numéro 17, avril-mai, 1911.

## CATÁLOGOS:

AUBRUN, Marie-Madeleine. *Henri Lehmann (1814-1882): Portraits et décors parisiens*. Paris: Les musées de la ville de Paris, 1983.

AUBRUN, Marie-Madeleine. *Henri Lehmann 1814-1882: Catalogue raisonné de l’œuvre (2 vols)*. Paris: Association Les Amis de Henri Lehmann, 1984.

BARTHÉLÉMY, Sophie ; GILLES, Matthieu (Commissaires). *La Sulamite dévoilée. Genèse du Cantique des Cantiques de Gustave Moreau*. Dijon : Gourcuff Gradenigo, 2011.

BELLENGER, Sylvain. *Girodet. 1767-1824*. Paris: Gallimard, 2005.

BEYER, Victor ; MOULIN, Jean-Marie. Et. Al. *L’art en France sous le Second Empire*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

COGEVAL, Guy, et al. *Debussy : La musique et les arts*. Paris : Skira Flammarion, 2012.

DELEVOY, Robert L. Et. Al. *Fernand Khnopff : catalogue de l'oeuvre*. Bruxelles : Éditions Lebeer-Hossmann, 1987.

DE MICHELI, Mario. *La scultura dell'ottocento*. Torino : UTET, 1992.

FISHER, Jay M. *Théodore Chassériau: Illustrations for Othello*. Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1979.

FOREST, Marie-Cécile, et. all. *Gustave Moreau : Sueños de oriente*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

FOUCART, Bruno. *Amaury-Duval (1808-1885)*. Ville de Montrouge, 1874

FOUCART, Bruno; etl. Al. *Henri Gervex – 1852-1929*. Paris: Paris Musées, 1992.

GATTI, Chiara ; LECCI, Leo. *Giuseppe Amisani : il pittore dei re*. Milão : Skira, 2008.

LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*. Chicago: RMN/Art Institute of Chicago, 1999.

MAZZOCA, Fernando. *Francesco Hayez: catalogo ragionato*, Milano: F. Motta, 1994.

PINGEOT, Anne. Et. Al. *La sculpture française au XIXe siècle*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

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*. Paris: RMN, 1988.

PRICE, Aimée Brown. *Pierre Puvis de Chavannes*. New York : Rizzoli, 1994.

ROSENBLUM, Robert. *1900: art at the crossroads*. New York: Harry N. Abrams, 2000.

SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974.

SIGAL-KLAGSBALD, Laurence. Et. Al. *Les Juifs dans l'Orientalisme*. Paris: Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, 2012.

## TESES E DISSERTAÇÕES:

ALVIM, Pedro de Andrade. *As obras de Edouardo Manet pertencentes ao acervo do MASP*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996 (Dissertação de mestrado).

BALLON, Patricia. *La femme dans la peinture de Toulouse-Lautrec*. Paris: Sorbonne-Paris IV, 1984 (Maitrise d'Histoire de l'Art et Archiologie).

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Americo e "Tiradentes Esquartejado"*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005 (Tese de Doutorado).

DOYON, Geard Maurice. *The mural paintings of Théodore Chassériau*. Ann Arbor: University of Michigan, 1964 (Tese de doutorado)

GIRARD, Catherine. *Mises en scène de l'héroïne juive. Le Portrait de l'actrice Rachel par Théodore Chassériau (1819-1856)*. Montréal : UdeM-Faculté des études supérieures, 2006 (Maitrise en Arts-Histoire de l'art).

HIRDT, Willi. *Esther und Salome : zum Konnex von Malerei und Dichtung im Frankreich des 19*. Tübingen: Universität Tübingen, 2003 (Tese de doutorado)

MESNAGE, Jean-Paul. *Contradictions dans la representation picturale de la femme sous le second empire*. Paris: Sorbonne-Paris VIII, 1995 (Maitrise d'arts plastiques).

MIYOSHI, Alexandre. *Moema é morta*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010 (Tese de doutorado).

SARTORI, Ana Paula Corrêa, *Erotomania: Amor e Sexuação*, Rio de Janeiro: IP-UFRJ, 2009 (Tese de doutorado).

## FILMOGRAFIA:

A FOOL there was (1915). Direção: Frank Powell. Kino video, 2002. 1 DVD (67 min).  
Título em português: Escravo de uma Paixão.

BEATUY Rest (1992). Tales from the crypty - Temporada 4, episódio 5. Direção: Stephen Hopkins. (30 min).

DEBUSSY: Pelléas et Mélisande (1992). Direção: Peter Stein. Condução: Pierre Boulez. Deutsche Grammophon, 2002. 2 DVD (158 min).

FERRIS Bueller's Day Off (1986). Direção: John Hughes. Paramount, 2009. 1 Blu-Ray (103 min). Título em português: Curtindo a Vida Adoidado.

FRIDAY the 13th: A New Beginning (1985). Direção: Danny Steinmann. Vintage. 1 DVD (92 min). Título em português: Sexta-feira 13 - Parte 5 - Um Novo Começo.

I SPIT on your grave (1978). Direção: Meir Zarchi. Elite, 2002. 1 DVD (101 min). Título em português: A Vingança de Jennifer.

ONDINE (2009). Direção: Neil Jordan. Imagem filmes, 2011. 1 DVD (102 min). Título em português: Ondine.

SWIMMING Pool (2003). Direção: François Ozon. Imovision. 1 DVD (102 min). Título em português: Swimming Pool - À Beira da Piscina.

TALES of Terror (1962). Direção: Roger Corman. Magnus Opus, 1 DVD (99 min). Título em português: Muralhas do Pavor.

THE Immoral Mr. Teas (1959). Direção: Russ Meyer. Arrow Films, 2011. 1 DVD (63 min). Título em português: O Imoral Sr. Teas.

# ANEXOS

## CARTAS TRADUZIDAS

## VC: 25–27

Roma, 09 de setembro de 1840.

Meu caro Frédéric,

Estou completamente ocupado, mas, entretanto eu não quero lhe preocupar, e deixar-lhe de escrever.

Sua pequena carta de outro dia me deu grande prazer, como todas as outras. Não deixarei de conversar com o Senhor de Rayneval consulado na Itália. Estamos muito próximos, e quase ligados. Meus estudos daqui agradaram muito a ele, que sempre procura com espontaneidade a ocasião para me agradar.

Voltarei bem rico para França, com muitas composições para o futuro, e com estudos feitos para obras que gostaria de fazer no meu retorno. Eu olho para Roma como um lugar da terra em que as coisas sublimes estão em grande número, como uma cidade onde devemos refletir bastante, mas também como uma tumba.

Não encontrei em Roma senão o Coliseu cristão; São Pedro não tem nenhuma aparência religiosa, e os monumentos pagãos são tão comuns, embora em ruínas que é a antiguidade que está sempre presente na imaginação. Como não podemos ter nenhuma simpatia no coração por Júpiter, Platão, Vesta e uma multidão de outros deuses e deusas, não é em Roma que podemos ver a vida atual, e quando deixamos os olhos sempre em direção ao passado, arrisca-se muito em ficar, em suas obras, em uma agradável felicidade que lhe calma.

Não tive nada a temer das febres que foram muito fortes, sendo estrangeiro com pouco tempo no país. Apenas com um ou dois anos de estadia que elas podem lhe ser prejudiciais.

Faço estudos do campo tão célebre por sua beleza e que de fato o é. É uma coisa única no mundo, do desenho o mais bonito, o mais elevado, da cor mais rica e com uma grande tristeza e uma gravidade que é sublime na pintura grandiosa – pois não quero dizer a palavra vilã *histórica* tão fria e tão acadêmica e, sobretudo tão nula.

Vi muito frequentemente o abade Lacordaire que está aposentado no convento de

Sainte-Sabine. Ele trabalha, agora que é irmão pregador, em se instruir mais para ir a França levar sua palavra. Você sabe que eu lhe pedi para fazer seu retrato, que todos os artistas da Villa Médicis e, sobretudo Lehmann que está aqui, gostariam muito de poder pintá-lo. Inicialmente ele tinha me respondido que refletiria sobre minha proposta, que era insignificante classificá-lo dentro do clero e que seu retrato seria visto sem interesse, etc, etc... Eu falei calorosamente sobre ele e disse tudo que eu podia dizer sobre a curiosidade e o prazer que o público teria em vê-lo em *dominicano*. Internamente ele sabia muito bem, pois ele é muito refinado. Estávamos separados sem nada decidir, quando ontem eu recebi uma encantadora pequena carta dele, onde me agradece e aceita com prazer. Eu fiquei muito feliz com isso e vejo a carta sob todos os ângulos, como uma boa sorte para mim. Eu te guardo a carta com cuidado, já que você faz uma coleção de autógrafos. É um homem que, estou certo, não parou de fazer falar dele. É um dos espíritos mais profundos que possa ter neste mundo. Eu precisava fazer um belo quadro para o salão – Eis-me aqui contente. M. Ingres me encarrega de te cumprimentar. O sucesso de sua *Stratonice* lhe agrada muito.

Eu entreguei para ele meus estudos de Pompéia e do museu napolitano. Ele ficou muito contente me dizendo, inúmeras vezes, que tinham sido feitos por alguém que não tinha mais nada a aprender.

Eu fiz para ele um pequeno esboço que fiz de lembrança de meu Cristo. A composição da qual ele pode apenas julgar o agradou bastante e ele me disse que deseja ver uma coisa mais completa. Peço-te o favor de me informar se seria possível no lugar onde ele se encontra fazê-lo apreender pelo daguerreotipo. Isto seria maravilhosamente bem sucedido e seria de grande utilidade para executar em seguida uma gravura. Responda-me sobre isto e, sobretudo não te endereças ao Sr. Cavé, que deixarei dormir tranquilo até o momento em que eu o deixarei louco com a demanda.

Em uma longuíssima conversa com o Sr. Ingres, eu vi que sob muitos pontos jamais poderíamos nos entender. Ele viveu seus anos de força e ele não tem nenhuma compreensão das ideias e das mudanças que foram feitas nas artes em nossa época: ele está em uma ignorância completa de todos os poetas desses últimos tempos. Para ele está tudo bem, ele continuará como uma lembrança e uma reprodução de certas idades da arte do passado, sem ter nada criado para o futuro. Meus desejos e minhas ideias não são nada parecidos. Por

isso que em dezembro, nos primeiros dias, estarei na França, carregado de estudos de toda espécie, e para ir ao campo eu levarei o retrato do abade comigo, o que é muito suficiente para minha exposição, se houver uma, todavia.

Assim procuro um atelier positivamente. Eu queria ter visto Veneza e todo o norte da Itália, mas não poderei ir neste momento, Roma me sendo mais necessária, e você sabe que ver um país sob um aspecto negativo é muito triste, o que me impedirá de ir neste inverno. Terei visto desta vez Gênova, Roma, Nápoles, Florença e seus arredores. Farei o mais rápido que o tempo permitir em seguida, uma viagem para o norte da Itália, onde a vida é menos cara e mais fácil. Todas as vezes que eu tiver três ou quatro meses de tranquilidade irei estudar e sonhar em Roma que não esquecerei jamais.

Você compreende, meu caro irmão, eu falo muito longamente com você, sabendo que te agrado assim como a todos. Diga a mamãe que mando um beijo assim como para minhas irmãs que irei atormentá-las logo quando chegar. Adeus, hoje eu estou horrivelmente apressado de todos os lados e sou obrigado terminar esta longa conversa deixando um beijo a todos.

Théodore

VC: 27-29

Roma, 23 de novembro de 1840.

Meu caro Frédéric,

Estou horrivelmente ocupado com mil estudos dos quais preciso e acabo de receber uma grande feliz chance de artista sabendo que há dois dias Madame \*\*\* desejava seu retrato feito por mim. Eu comecei este retrato ontem, e eis aqui como tudo se passou. E se sob

todos os ângulos a coisa não é tão brilhante como poderia ter sido, certamente não é falta de interesse de minha parte.

A embaixadora tinha vindo ver o retrato do Padre Lacordaire. Ela tinha feito muitos elogios e uma vez na casa dela, tinha falado com seu marido que está sempre sofrendo. Como ele queria oferecer a sua sogra que mora em Paris o retrato de sua filha, ele implorou ao Senhor de Rayneval de se informar comigo, com diplomacia, na época de minha partida, e perto de meu amigo Paul<sup>[1]</sup>, se eu faria o retrato de sua mulher, dizendo que o Sr. Ingres era demasiadamente demorado. Eu encarreguei Paul de responder sim. Ficava apenas a questão do valor tão grave para todas as pessoas ricas, como eu já aprendi com o pedido que o Senhor de Rayneval me fez. Eu pedi para que Paul perguntasse, com muita moderação, dois mil e quinhentos francos. Sobre isso, o marido, que quer fazer um presente sem se arruinar, agitou-se dolorosamente sobre sua cama e disse que eu era muito caro, e que eu tinha muito talento para sê-lo, que ele sentia muito, mas não poderia oferecer mais do que mil francos.

Este pobre Senhor de Rayneval saiu todo vermelho e contou a anedota para Paul que lhe disse que, já que o Senhor de Rayneval não queria dar nada além de mil francos por um retrato que valia o triplo e que em poucos anos valeria dez vezes mais, eu me encarregaria da coisa, que sua mulher já estava informada e que se ele quisesse com dez pés de altura eu o faria. O velho, sabendo que todos os artistas gostariam de fazer este retrato, o quer por nada. E pensando que o artista estaria muito feliz e que seria compensado completamente, já que uma vez vendo uma bela mulher como um anjo e embaixadora que tinha sido pintada por um jovem homem, logicamente todos vão querer ser pintados por ele.

Enfim, eu ainda estou encantado apesar disso, e ficarei em Roma até o tempo que este trabalho exigirá. Madame \*\*\* é cordial e perfeitamente elegante. M. Ingres me enviou quando eu lhe disse que eu a pintava.

Desejo fazer muitos retratos para me fazer conhecido primeiramente, ganhar dinheiro em seguida, a fim de adquirir a independência necessária que me permitirá realizar os deveres de um pintor de história.

Restam-me ainda 500 francos do que trouxe de Paris. Eu não gastei mais, graças a Chavandier que tem dois apartamentos e que me emprestou um. Ele quer que eu jante quase todos os dias na casa dele ou de sua irmã. Estou, portanto muito bem instalado para pintar

1 M. Paul Chevandier de Valdrôme

desde ontem no palácio Colonna onde mora a embaixadora. Conhecemo-nos ontem e nos demos muito bem.

O Abade Lacordaire vai chegar a Paris para passar algum tempo; ele queria que eu fosse com ele e eu tinha feito as malas, quando minha última aventura retardou um pouco minha partida. Ele leva para mamãe, Adèle, Aline e Madame Monnerot e a sua filha os rosários que havia prometido. Ele mesmo os benzeu e te dará para que você entregue. Eu gostaria que as moças os tivessem para o Natal.

Agora, meu caro Frédéric, que tanto falei de mim por consciência, eu desejo saber detalhes de sua nova posição. Você ainda está bem com o almirante e espera ser nomeado auditor no *Conseil d'État*, como dizia? Eu te desejo o melhor e acredito que você conseguirá. Logo quando voltar farei de tudo para ter belos trabalhos e eu os terei. Então cada um de nós em uma posição feita, teremos menos a temer o futuro.

Lembranças a nossos amigos. Diga a todos que o último retrato que eu comecei me reteve alguns dias a mais, mas forçado a retocar meus retratos em Paris e acabar minha *Andromède* antes de enviá-los ao Salão, cujo prazo final é 25 de fevereiro, conto estar em Paris mais ou menos no dia 20 de janeiro.

Em três dias te enviarei cartas para meu pai, para Ranchicourt e para Mottez. Esperando, dê lembranças de minha parte ao Almirante. Um beijo em todos.

Teu irmão devoto

Théodore

Acabei meus estudos e esboço meu retrato. Espero que meu novo atelier seja bom e, sobretudo grande. Eu comprei aqui muitos tecidos antigos, terão um ótimo efeito. Saio para fazer uma visita ao Monseigneur de Falloux.

VC: 55

Constantina, 13 de maio de 1846.

Meu caro Frédéric,

Estou em Constantina desde segunda. Fiz uma viagem muito fácil e simples. Em Marselha mudei minha passagem de Argel para a de Philippeville. Trocaram-me sem nenhuma taxa, graças ao Sr. Jacques, que vi um instante e que estava muito bem.

Quanto a minha saúde, ela está perfeita. Estou bem acomodado, janto com os capitães da artilharia e não me falta nada. O país é muito bonito e muito novo. Vivo dentro das Mil e Uma Noites. Acredito poder tirar um bom proveito para minha arte. Trabalho e olho.

Recebi a carta do Senhor de Tocqueville pelo general Lamoricière.

Deixarei Constantina para ir a Argel. Fiz minha viagem com M. Martin, que estava em missão pelo Ministério da Guerra e que partirá muito provavelmente no mesmo tempo que eu.

Dar-te-ei mais detalhes sobre este na minha volta. Amanhã, irei à casa do general Bedeau.

Mande um beijo para minha mãe e minhas irmãs e esteja tranquilo sobre mim; o clima me convém. Sigo os conselhos dos militares que vivem aqui e que são robustos, e, além disso, encontro um verdadeiro tesouro para um artista.

Adeus, meu caro irmão, te escrevo com pressa. O general Bedeau deseja me ver.

Teu irmão e amigo

Théodore

## VC:55–56

Constantina, 23 de maio de 1846.

Meu caro Frédéric,

Ainda estou em Constantina e estarei por mais uma quinzena. Parece que é a única cidade verdadeiramente árabe que resta neste país, assim eu aproveito. Daqui, iriei a Argel onde espero encontrar novidades suas sobre todos.

Meu negócio com o Califa que me recebeu perfeitamente estará bem terminado antes de minha partida de Constantina.

O general Bedeau foi o mais amável e complacente comigo possível. Eu encontrei em todos os lugares um acolhimento verdadeiramente cordial. Estou instalado com o capitão Napoleão Bertrand e dois outros jovens chefes dos spahis que me dão hospitalidade.

Não fique preocupado se escutar sobre uma expedição no Cabília, conduzida pelo general Bedeau. Encontrei em Constantina tudo o que queria ver dos Cabilas e não tenho nenhum interesse em continuar. Assim continuarei minha viagem sem me envolver. Eles querem fazer campanha durante um mês e isto não é de minha lavra. Mande um beijo para minha mãe, Adèle e Aline. Estarei em Paris no meio de julho. O clima está muito saudável e sofro menos aqui do calor que na França, onde as grandes ruas deixam o sol queimar à vontade. Aqui temos sempre sombra e as ondas de calor não são verdadeiramente fortes senão em julho e agosto, momento em que não estarei mais aqui.

Diga mil coisas afetuosas para M. Ravaisson<sup>[2]</sup>. Eu encontrei nele o coração de um amigo, eu não o esqueço e quando retornar eu espero mostrar-lhe coisas que poderão lhe interessar como artista.

Adeus meu caro irmão, não vejo a hora de te rever e na espera deixo um beijo a todos.

Théodore

---

2 M. Félix Ravaisson, membro do Instituto.

VC: 56

Constantina, 4 de junho de 1846.

Meu caro Frédéric,

Estou ainda trabalhando em Constantina. Todos os projetos de guerra do general Bedeau foram paralisados por tempo indeterminado e toda a província está tranquila. O general me concede toda liberdade para que eu faça meus estudos que me forem necessários.

Partirei para Argel apenas no dia 15 e seria um prazer encontrar novidades de todos.

No dia 17 te escreverei de Argel e por volta do dia 15 de julho estarei em Paris.

Até agora não sofro com o calor, ele é bem suportável. Segundo o que escuto dizer, faço bem em ficar mais alguns dias por aqui. É o único lugar verdadeiramente árabe que resta na África.

Sou cumprimentado por todos e o general escreveu para que o restante da viagem me seja totalmente agradável e fácil.

Adeus, me caro irmão, te escrevo apressadamente para não lhe deixar nenhuma preocupação. Um beijo na minha mãe e em minhas irmãs. Logo voltarei a retomar meus trabalhos.

Seu irmão e amigo

Théodore

Meus cumprimentos a Ravaisson, em Gilly, se você o ver e a Gras que é para todos nós um amigo.

VC: 57-58

Philippeville, 13 de junho de 1846.

Meu caro irmão,

Acabo de deixar Constantina e depois de amanhã eu embarcarei em direção à Argel onde espero receber notícias suas. Escrevo-te com pressa, em um hotel de Philippeville onde não há condições adequadas.

O general Bedeau me deu a passagem para ficar na mesa do comandante, como um oficial superior. Eu encontrei nele um homem tão distinto quanto cordial e bom.

Estou muito contente com o califado. Ele me deu mil e quinhentos francos da soma que ele me deve e me prometeu os oitocentos que restam o mais breve possível. Ele está muito constrangido neste momento e me pediu, como amigo, para esperar um pouco o restante que será enviado pelo Senhor de La Rüe.

Já passou da hora de te ver, e se eu não tivesse um objetivo tão sério eu partiria amanhã para o navio que me levou de Marseille até aqui e voltaria de Stora para a França.

Vi coisas muito curiosas, primitivas e deslumbrantes, tocantes e singulares. Em Constantina que é elevada sobre as enormes montanhas, pode-se ver a raça árabe e a raça judia como se elas estivessem em seu primeiro dia.

Te contarei tudo isso e você verá estudos numerosos, tudo o que é possível fazer vendo passar, em pouco tempo, coisas tão diversas diante dos olhos. Tomei notas e com a lembrança penso que não esquecerei nada.

De resto, tudo se tornará francês em pouco tempo nas construções neste país, e a cidade em que estou agora é tão grande e tão francesa quanto Châlons, Mâcon, etc., e ela foi feita em quatro anos. É, portanto falso dizer que não tivemos resultado. Os resultados obtidos são muito grandes sobre uma terra fértil e selvagem, e se pagamos tudo isso com sacrifícios, ao menos temos resultados verdadeiros.

Mande um abraço em minha mãe, e diga a ela que no dia 17 estarei em Argel onde

encontrarei Frédéric<sup>3]</sup>. O general de Bara foi prevenido pelo general Bedeau de minha chegada e eu penso encontrar com ele a mesma complacência que me deixou útil e encontrei até aqui. Nos primeiros dias de julho, eu voltarei sem falta e eu levarei para Adèle e Aline uma pequena lembrança de minhas compras.

Acredito que elas estão contentes com o pregador que eles possuem agora. Diga a elas que durante minha estadia em Constantina, o general me levava a missa no domingo, em uma mesquita que hoje é uma igreja francesa.

Adeus, meu caro irmão, preciso saber se você está contente. Depois de ter recebido de você novidades em Argel, eu te escreverei longamente um carta registrada. Diga mil coisas para nossos amigos. Diga a Ravaisson que ele teria se interessado por este lado da África, que o calor é suportável e que eu estou ótimo de saúde. No meu retorno, retomaremos nossos trabalhos.

Mande um abraço em Adèle e Aline, de seu dedicado  
Théodore

O califa meu deu como lembrança um lindo iatagã em prata.

VC:58-59

Argel, 20 de junho de 1846.

Meu caro irmão,

Acredito que esta manhã um barco à vapor parte para a França, eu te escrevo, portanto, essas linhas para tirar qualquer inquietude. Não se inquiete quando não tiver novidades minhas. Os serviços de postagem não são muito exatos e acredito não ter esquecido

3 Sr. Frédéric Chassériau, arquiteto da cidade de Argel.

nenhuma ocasião para lhe dar preocupações. De qualquer forma, o correio em Argel chega antes daquele de Philippeville, e quando eu estava em Constantina eu escrevia por este correio.

Agora estou em Argel, instalado na casa de Frédéric, que está em Marseille por alguns dias. Eu olho, eu desenho e eu tomo notas sobre este belo e singular país tão próximo a perder sua originalidade para se tornar totalmente francês. O que resta da antiga Argel dá bem a ideia de um covil de piratas ricos e poderosos. O aspecto da cidade é branco sobre o mar azul e tem um aspecto de mármore grego. É totalmente diferente dos outros países da África, mais mulçumanos e mais turcos.

Quanto ao calor, pegando uma caban branco, um chapéu branco cheio de coisas que param o sol, estamos parelhos às roupas dos árabes que não sofrem com o calor. Esta temperatura é boa para a minha saúde e tenho sofrido menos com o calor do que atravessando as grandes pontes em Paris.

Não sei ainda se irei a Orã. Frédéric tem o desejo de ir comigo. Eu vi ontem o Sr. marechal. Ele me pareceu sofrer de esfolamentos que querem destruir o seu renome, os invejosos que teimam em manchar o que reluz. A guerra não acontecerá senão no interior, nas tribos. Nas cidades nunca tem nenhum perigo;

Eu penso que a câmara deve estar em férias neste momento e que você tem um pouco de descanso.

Mande um abraço na minha mãe, na Adèle e na Aline e diga mil coisas a nossos amigos. Você os conhece assim como eu, são os mesmos.

Estarei de volta na mesma época que eu tinha fixado em julho. Eu te escreverei até lá, mais não se preocupe se atrasar alguns dias. Em viagem somos escravos do mar, dos barcos e dos carros. O mar, de resto, nesta estação é de uma beleza inalterável e lisa como o gelo.

Diga à Ravaisson que sua carta me fez grande prazer e que logo nos retomaremos nossos trabalhos.

Adeus! Um abraço e até logo.

Seu irmão devoto

Théodore

Lembre-me da lembrança do Sr. Alexis de Tocqueville, se ele estiver ainda em Paris.

Estou contente que expediram o mandato do ministério. Sirva-se e também minha mãe assim deste dinheiro. Eu trarei comigo ao menos entre mil e mil e duzentos francos intactos. Poderei comprar as coisas das quais preciso para minhas pinturas em Paris.

**LB: 17**

Carta de Théodore a seu amigo Sr. De Ranchicourt

Sei que você gosta de mim, assim eu mesmo quero lhe dizer a dor assustadora que cai sobre nós;

Meu pai acaba de morrer em Porto-Rico, com cuidados apenas em suas últimas horas por estrangeiros.

Foi necessário dizer a minha pobre mãe e para minhas irmãs. Você que viu de perto tais dores, sentirá o quanto isso é desolador.

Enfim, agora elas estão mais calmas e a fé as ajuda muito nessa prova dolorosa.

Quanto a mim, eu estou infinitamente triste. Eu devo a minha vida a minha família que me resta e a meu irmão que devo ajudar com metade de suas tarefas, de fazê-las existir, de mostrar firmeza e força. Espero fazer meu dever. Adeus. – tenho muitas coisas para lhe enviar. Se você tiver de vir neste inverno, as guardarei e dividindo, você as levará contigo. Se, ao contrário, você ficar em Ranchicourt, me diga o mais certo jeito de fazer com que essas lembranças cheguem a você.

Adeus, dê lembranças para a Sra. De Ranchicourt. Eu estou certo de que ela entenderá está dor que ela provou há tão pouco tempo.

Abrace Raymond, seu grande amigo

Théodore Chassériau

LB: 59

Carta de Frédéric Chassériau a Ingres

É com viva satisfação que soubemos de sua chegada a Roma. Tristes circunstâncias nos impediram, até este momento, de responder aos pedidos de meu irmão – de ter a continuação de seus conselhos e de suas bondades. Ele se reanima com a notícia de que isto é apenas passageiro; e tomo todas as providências para ele possa partir em maio.

Mais do que nunca, Senhor, meu irmão aprecia tudo que ele lhe deve, e eu não saberia exprimir-lhe todo o seu reconhecimento senão dizendo que é igual ao seu respeito.

Estou feliz em poder testemunhar que desde que ele está responsável por ele mesmo e, embora o desespero que o deixou com sua partida, ele não cessou de seguir a estrada tão bela que você havia traçado e que fará remarca na história da arte. Ele pode permanecer no ponto em que você o deixou, até que ele se encontre novamente diante de sua alta direção.

Se me privei, Senhor, de lhe dar adeus, é porque sabia o quanto seus momentos estavam contados com os preparativos de tal mudança.

Fico lisonjeado por você ter grande justiça em não duvidar do arrependimento que senti obedecendo a este sentimento de severa discricção. Uma das grandes felicidades da vida é o convívio com homens superiores e me permita dizer-lhe que os momentos de convívio que você quis me conceder me deixaram lembranças indeléveis.

Meu irmão está comigo em um mesmo sentimento de respeito e de gratidão para lhe oferecer, Senhor, e nossos votos e segurança da mais absoluta devoção.

Frédéric Chassériau

Paris, 1º de abril de 1835

**LB: 67**

Carta de Ingres endereçada ao Sr. Gatteaux

É necessário, meu caro, que você me faça o favor de me auxiliar em uma coisa que me é de grande necessidade. O esboço que mando junto lhe indicará o que eu quero. É necessário, portanto, encontrar entre meus alunos aquele que melhor sabe realizar um retrato de um modelo e, se você não me encontrar melhor eu acredito pode lhe indicar o jovem Chassériau. Eu lhe peço, portanto, procurá-lo e colocá-lo a par de minha proposição. Sobretudo que ele copie o tipo do indivíduo o mais possível. Eu lhe peço recomendá-lo segredo. Que ele feche seu ateliê aos ociosos durante este tempo. Como eu não tenho nada a lhe esconder, o motivo que eu quero tratar é o *Seigneur chassant le Démon du haut de la montagne*. Quanto ao aluno, ele não precisa saber; eu peço apenas uma simples figura de negro nesta atitude.

**LB: 69**

Carta de Chassériau endereçada ao Prof. Ingres

Senhor, eu posso lhe enviar o estudo que você quis me pedir. O senhor Marcotte que parte amanhã para Roma tem a tarefa de se encarregar, o que me dá grande prazer, não podendo aproveitar desta última ocasião, as cores não estão secas.

Desejo vivamente que você o tenha como boa, enquanto o fiz, o sr. Callamatta que veio me ver ficou contente, assim como o Sr. Gatteaux. Resta-me agora lhe pedir toda a sua indulgência, tendo sido assim por muito tempo para lhe dar satisfação, mas tive desprazeres da parte do modelo que achava a pose horrivelmente desgastante e que não queria posar mais.

Durante algum tempo, eu esperava poder chegar e lhe entregar eu mesmo este estudo de negro, mas ainda não estou livre, minha está ainda em Paris, e foi necessário renunciar minha ida para a Itália, apesar do grande desejo que tenho de lhe rever e de lhe esperar para me fortificar. Eu trabalhei bastante este ano em meu quadro em que vimos progressos. Eu me lembro do tanto que possível do que você me dizia. Meu pobre quadro foi recusado para a Exposição e como o motivo é muito simples: *Elisée qui ressucite le fils de la Sunamite*, e tinham me recebido até então, todo mundo ficou surpreso, meus amigos o achavam muito bom.

Peço-lhe perdão de ter falado tão longamente, me pareceu poder lhe rever e lhe falar.

Adeus, Senhor, o desejo que eu formo todos os dias é de ir o mais rápido possível perto de você.

Receba, eu lhe peço, a certeza de meu respeito,

Seu aluno devoto

Théodore Chassériau

Queira por favor, dar lembranças para a Sra. Ingres.

LB: 141

Meu caro Oscar,

Há muito tempo sou alvo de uma horrível preguiça em relação com você, e quero hoje fazer todo o possível para reparar meus erros.

Te vejo daqui muito feliz em suas terras, levando a vida de privilégios do tempo, montando à cavalo e caçando, ou mesmo perto da Sra. De Ranchicourt e de Raymond que cresceu.

Desde que eu estou na Itália tenho enormemente trabalhado, e, espero progredir. Eu não quis passar sete meses fazendo apenas estudos e terei para a exposição deste ano o retrato do padre Lacordaire que está aqui no convento de Santa Sabina. Este retrato que fiz pela amizade pelo homem do qual me liguei muito, foi visto por todos os artistas de Roma e eles ficaram muito satisfeitos.

A senhora Condessa de La Tour Maubourg, a embaixatriz, me pediu o retrato depois de ter visto o outro, de maneira que eis-me aqui instalado no palácio Colonna, que você conhece, sem dúvidas, em um soberbo ateliê que a princesa me deu. Meu retrato avança e logo o último traço dado, parto imediatamente para a França e espero, meu caro Oscar, que nossa correspondência possa seguir e que nos veremos ao menos algumas vezes quando você estiver em Paris.

Se meu irmão não pode lhe enviar, agradecendo, mil vezes a soma que lhe devo, logo quando chegar em Paris, ela será entregue ou ao sr. De Ablegise.

Você deve ter sabido, sem dúvidas, prazerosamente que meu irmão foi nomeado chefe do gabinete do ministro da Marinha, Sr. Almirante Duperré, eu desejo que isto o coloque em uma posição digna de seu caráter e de seu talento.

Perdoe o meu silêncio e não esqueça um amigo que te ama ternamente.

Apresente todo o meu respeito a Sra. De Ranchicourt, seu amigo fiel,

Théodore Chassériau.

LB: 388

Paris, 13 de junho de 1887.

Meu caro amigo,

Que desprezo tenho por este homem de gênio que chamamos de Hugo. Nunca antes nada parecido tinha acontecido diante Chassériau. Trata-se de maldade pura. Ele se vinga dos belos versos que seu filho fez para mim. Se eu tivesse chamado Chassériau de *mon pauvre* e se eu tivesse mostrado *mon bras*, eu não seria deste mundo. Onde este gênio encontra essas coisas? Nada é verdade senão o frango que ele devorou me prometendo um papel principal no *Français*; chamando-me de *flor*, e *estrela*. Eu tenho cartas dele, das mais cordeais. É, portanto uma vingança. E essas palavras de *moça* e *canalha* que aparecem frequentemente provam com força.

Sua devota Alice Ozy.

Estarei em Enghien amanhã.

Leia *Choses vues* (livro novo) o capítulo *D'après nature*. Pobre Chassériau, tão delicado, tão distinto, eu sofro por ele, *por sua memória*. Este genial pai Hugo é um saltimbanco que quis uma cópia imaginada. É uma injustiça.

LB: 394

24 de janeiro de 1887.

Caro amigo, bom-dia,

Espero que esteja feliz. Estou aqui há um mês nesse paraíso. Sol atroz ontem. Teve

neve, chuva, mas isso não dura e as plantas não parecem sofrer.

Um mundo louco, absurdo. Eu pago 30 francos por dia sem o menor extra, mas eu estou no primeiro hotel. De minha cama, eu vejo o mar e o sol de lá se levantar. É mágico. E minha segunda não tem preço, pois há de tudo em *hotéis duvidosos*. Você sabe que eu não estrago minha estadia brincando. É idiota. Só tem o banqueiro que ancinha tudo o que não é besta.

Assisto ao concerto, grátis, no teatro, como convidada, estou, portanto no melhor.

Passeios, leituras, cozinha requintada, enfim é um sonho estrelado.

Como pude ficar 16 anos sem vir para este Éden?

Estou certa que nossa Suzana está mal colocada nesta sala dos Estados; você sofre. Aqui eu admiro a bela dançarina de Doré, eu lamento. Eu pedi uma escultura para ele sob minha tumba. Tudo está acertado para meu funeral. Um amigo quis se encarregar desta labuta. Eu espero que ele agradeça a Deus.

Eu te aperto a mão de todo meu coração. Dê-me rapidamente novidades.

Alice Ozy

**LB: 466.**

Carta de Chassériau endereçada ao Sr. de Mercey.

Quarta

Meu caro Senhor,

Soube que um de meus quadros, por alguns admiradores, para a Exposição foi recusado: *Macbeth voyant le fantôme de Banco*. Tenho a lamentar, como você pode notar, a equidade que me fez confiar minhas pinturas na justiça e *inteligência* deste júri. Eu lamento também ter de falar do descontentamento que isto me suscita.

Conhecendo, caro Senhor, a muito tempo, sua boa vontade comigo, eu venho lhe pedir que dê indicações para que aquilo que me resta na Exposição seja ao menos bem colocado. Isto será uma compensação aos meus primeiros aborrecimentos. Tenho pouco tempo para mim, e você ainda menos. Encarrego o Sr. de Loynes entregar-lhe esta carta Queira lhe dar, por favor, verbalmente sua resposta.

Meu irmão diz a você mil coisas e eu lhe peço para aceitar a expressão de minha inteira devoção.

Théodore Chassériau

SJ: 98.

Lehmann a Senhora d'Agoult

Paris, 12 de junho de 1840.

Honradíssima Condessa ou venerada ou veneradíssima Condessa. Senhora, amiga caríssima,

Eu não conheço nada tão embaraçoso quanto encontrar-lhe um nome epistolar que seja pouco adequado; acho que “Senhora” é demais cerimonioso, Marie ou Zy, muito familiar, cara senhora e amiga, detestável, minha cara amiga, muito terno ou conjugal demais, amiga, bastante pretensioso, enfim, eu não sei como fazer, cara Zy, aconselhe-me.

Eu fico às vezes longos momentos a olhar os “olhos fechados” de seu quarto; o que era para mim um momento de felicidade tornou-se deste modo um momento de tristeza. Enfim... Sei que você fez uma excelente travessia. Como você encontrou meu tio, que é a nova vítima encantada por você? Imagino uma criatura que representará “O culto zyótico não custeado pelo Estado” em três quadros. Primeira capela: Zy e seu grande pai. Segunda

capela: Zy privada de seu grande pai e envolta de pequenos pais Clear, Ronchaud, Bulwer e Potocki. Terceira grande capela: na qual estará o povo em diversos compartimentos: Alphonse de Bedel com a alabarda repreenderá os infiéis, os descrentes, George Sand, Chopin e Sainte-Beuve, etc... e Auguste como criança de coro (ele possuindo todos os hábitos) queimará com água de Lubin!

B. me apresentou aos Thiers. Algumas palavras insignificantes trocadas com Thiers. Langor artificial da Sra. Thiers. Patrocínio benevolente da Sra. Dosne.

Fui ver Janin; ele me recebeu inacreditavelmente bem, mostrou-me seu apartamento de mulher sustentada e me perguntou se eu queria desenhar a cabeça da *Virgem com Candelábricos* de Rafael para que Calamatta faça a gravura para o jornal *L'Artiste*. Este quadro, como toda a coleção do Duque de Lucques do qual fazia parte, está à venda em Paris. A família Mouk fez bem em ter visto antes de sua dispersão.

Eu propus a Sra. Récamier realizar um croqui de Chateaubriand na esperança de deixá-lo uma lembrança e lhe fazer um esboço<sup>[4]</sup>. Chateaubriand tem horror aos retratos, mas como eles provavelmente passarão o inverno em Roma com Blanche e Ampère, Sra Récamier trabalha nele para que eu possa fazer uma pintura dela como aquela da Sra. De Stael de Gérard. Isto me agradaria bastante.

Stürler ficou com uma péssima impressão de sua última noite na qual Amaury Duval fez este croqui que ninguém gosta. Eu tratei de apaziguar, mas seu caráter espinhoso só pode machucar sem que seja amenizado.

Eu realizei o retrato de seu irmão, o desenho é admissível, você julgará o restante. Ele foi mais charmoso e mais falante do que nunca.

Bulwer que eu fui ver rapidamente ontem a noite, está extremamente espantado por não termos novidades suas.

Porque então este silêncio obstinado? Os amigos amáveis espalham a notícia de que Franz está em Paris, que o vimos!! Eu reservei meu lugar no corredor em Marselha para o dia 27. Eu e Chassériau estaremos sozinhos no carro e iremos juntos até Roma. Seu espírito

---

4 Alguns anos mais tarde, Hortense Allart de Méritiens escrevia a Lehmann: "Tinha pensado também com os últimos anos de Chateaubriand a engajá-lo a chamar-lhe; ele dizia sim, e depois estava doente, indeciso: Devíamos ter uma retrato dele que faltava, pois sua figura tinha se tornado mais fina, mais imponente do que no retrato de Girodet. Sua estátua é bela, mais o rosto muito avançado; ele parecia um sonhador, mas também tinha a aparência mais clara. Nele a cavalaria se unia ao sonho, e frequentemente olhando-o, acreditava que você teria entendido tudo isto".

me agrada muito, cada vez mais, eu não vejo frequentemente alguém tão naturalmente original. Espero estar em Roma no dia 4 de julho e em Nápoles por volta do dia 15.

Diga ao Franz o quanto eu gosto dele e guarde boas lembranças de seu Clear.

M.

SJ: 102

Sra. D'Agout a Lehman

Londres, 24 de junho de 1840

Uma palavrinha de adeus antes de nossa partida. Eu fui preguiçosa, ou esquecida aparentemente, mas você me advinha, estou certa: há momentos na vida de preocupação egoísta... Antes de sonhar a viver com os outros, queremos saber se podemos viver por si só. Retira-se ao mais profundo de seu coração, desvenda-se seu pensamento, procura-se Deus... Agora que eu o encontrei, eu lhe escreverei melhor.

Sua carta me deu um grande prazer e deixou-me alegre. O melhor meio quando não sabemos como nos chamar é não se chamar de maneira nenhuma. É o que pratico com vários de meus amigos inqualificáveis. Como você soube que Potocki me acompanhou em Paris? O Sr. Bulwer me fez agradáveis brincadeiras às quais eu vou responder.

Meus projetos estão sempre indecisos. Minha saúde está cada vez melhor. Você sabia que não é impossível de irmos a Hamburgo por uma semana? O ar do mar me faz tanto bem que eu não teria medo dessa travessia um pouco longa.

A sra. Moschelès que vi no teatro ou nos concertos me fez uma mina feroz.

Dohler é uma boa e encantadora criança sem nenhuma vaidade, e acho que devía-

mos levá-lo em conta entre outros. Sua princesa escreveu a Franz um julgamento fortemente original sobre mim. Stürler é um desses homens do qual é necessário acariciar a vaidade sem descanso sob a pena de machucá-los. Que a sra. Rácamier faça isso com Chateaubriand, tudo bem, mas eu com Sürler!

Alegro-me de sua viagem com Chassériau. Domestique-o para mim para o próximo inverno. Estou certa que ele me agradará mais do que Amaury. Obrigada pelo meu irmão. Obrigada por tudo.

Adeus, meu caro Clear. Estou toda à vontade aqui. Amanhã retorno a Richmond de onde eu lhe escreverei.

Franz lhe manda um abraço e me repreende por não ter insistido mais em levá-lo.

M.

SJ: 111.

Lehmann a Sra. d'Agoult

Nápoles, 19 de agosto de 1840.

Eu não queria precisamente lhe repreender em que quer que seja, mas para uma mulher que não conta aos seus melhores amigos o direito de se calar, me parece que você abusa deles ligeiramente. Deixar-me dois meses sem sinal de vida, eu que não sei onde você está, e que conseqüentemente não posso lhe escrever com uma chance ínfima de ser lido, o que decido enfim fazer.

Onde e como você está? Diga-me, por favor. Eu estava, mais do que você pode imaginar, em um fi... estado moral ao deixar Paris. Chassériau com o qual eu fiz a viagem não podia acreditar, meu irmão que conhece essas disposições, estava assustado. Não sentia

mais nem alegria nem paz, eu vegetava, não vivia. É deste modo que eu passei os seis dias em Roma, procurando um belo ateliê, que eu não desejava e uma cômoda longa, da qual não acreditava que podia aproveitar, eu encontrei o Sr. Ingres ocupado terminando seu quadro, que se tornou um obra-prima que se anunciava e que o encheu de satisfação atraindo a admiração geral.

É nas súbditas disposições que eu vi Nápoles, seu golfo, suas ilhas, seu Vesúvio, seu museu e Pompéia. Os oito dias que eu passei nessas cinzas desta cidade-múmia, entretanto me serviram; não falo dos inúmeros estudos que eu fiz durante esta viagem, mas de algumas reflexões que não serão, talvez, estéreis.

Tive a oportunidade de estudar Chassériau e Chevandier, são duas naturezas as mais distintas que eu encontrei nesses últimos tempos.

Franz terá, acredito, a satisfação de ver em breve realizado sua predição sobre Chevandier que é maravilhosamente dotado. O outro é um gênio gigantesco. Sua compreensão às vezes elevada e selvagem da vida confirma. Acredito nele como homem e como pintor. No terceiro dia de sua chegada em Roma, ele desenhou o retrato de uma mulher, que secretamente, eu cobiçava desde os anos como o modelo mais desejável. Ele é magnífico de composição e de execução. Isto caracteriza as diferenças de nossas carreiras: ele recai ao acaso e nas mais felizes circunstâncias que eu teria coragem de expressar! Alias, ninguém mais do que ele justifica um favor igual da sorte, pelo mérito, a beleza de seu talento, a força de sua jovem vontade, a sensibilidade de seu coração, a nobreza de seus sentimentos e de seus pensamentos que ele tem com uma originalidade e uma vivacidade de espírito iguais ao charme da distinção natural de suas maneiras. Quando eu vejo este ser estupidamente julgado por homens sensatos, por conta de um rosto mal barbeado ou de uma camisa desarrumada pela viagem, eu desejo mais vivamente ainda de ser apreciado por você. Infelizmente não estou certo que ele vai lhe ver, mas acredito nunca ninguém mereceu avanços como ele. Chevandier, mais homem do mundo, será de um mel mais fácil para adoçar e ele já lhe ama muito. Eu o acho bom, grande, como sempre acreditei, ao contrário e contra todos.

Isto me leva naturalmente em direção desta cara Carola. Não tendo recebido minhas cartas de Viena e acreditando que eu estava silencioso, ela me escreveu dizendo que não devíamos nos ver por muito tempo; ela termina desejando uma felicidade que ela não quer

me furtar de encontrar! Uma segunda carta, glacial, respondendo a minha que pedia para me dar novidades, me fez encarregar meu irmão de lhe transmitir mil respeitos. Eu reconheço alias, o grande amor para desejar revê-la;

E como estão as crianças? Onde está Franz? O que ele faz? Não li nada nos jornais e soube tardiamente novidades as mais conhecidas, tais quis o tratado oriental, etc... Seja boa, escreva-me em Roma, café Grevo. Você sabe que é preciso ter um sinal visível dos sentimentos dos quais se duvida um pouco, tais quais a sua amizade pour Clear Placid.

SJ: 119.

Lehmann a Sra. d'Agoult

Roma, 18 de setembro de 1840.

Veja que eu não te trato muito mal, lhe substituindo por Deus em uma canção de Luther; você não parece tão o que há de mais firme em minha existência, que a ideia me veio totalmente de modo natural, quando eu pensava em lhe agradecer; também eu não quero esperar o próximo correio para responder a tanta amizade.

A propósito de Chassériau eu não retiro nada daquilo que eu escrevi sobre ele, mas é necessário que eu te conte um pequeno fato, totalmente inexplicável para mim... Você se lembra de que, desde sempre, Franz me incentivou a conhecer e fazer o retrato do abade Lacordaire. Ele me falou de novo em Paris e eu parti com esta intenção. Na estrada, trocando confidências de nossos projetos, mais ou menos distantes, eu contei a Chassériau. Em Nápoles, a ocasião de falar novamente apareceu e ficou combinado que Chevandier me levaria a casa dele. Mais em Roma, Chevandier estando muito preocupado com uma amante que queriam tirar dele, etc..., etc... e da qual, segundo os dizeres de Chassériau, era excessivamente ciumento, mesmo perto de seus amigos, eu tive a discrição de não incomodá-lo. Eu coloquei as cartas na mesa, eu recebi sua visita e me pareceu certo que ele tenha pedido

para ver as obras de Chassériau como ele tinha visto as minhas. Ele desapareceu e um belo dia Fries {Amigo de Lehmann no Palazetto Borghese} me avisou que ele estava fazendo o retrato de Lacordaire, que este último o havia pedido (o que é falso). Eu reconheço que inicialmente eu fiquei indignado, depois eu procurei perdoá-lo como este caso como esquecido, mas suas reticências, certos embaraços com Chevandier, quando ingenuamente eu perguntei o endereço do abade (desejando lhe escrever para outra ocasião), me demonstraram que existe consciência no que ele fez; eu me lembro do que fiz por Calamatta sobre o retrato do abade Lamennais que você me apressa, como Didier, para expô-lo; para Calamatta que não é nem meu amigo, nem meu camarada e que não me fez confidências. Gente das mais altas em minha estima, eu só poderia, portanto esperar vincos e falta de delicadeza! Estou deste modo contentado de não mais retornar à mesa desses senhores. Alguns dias depois, um modelo que vinha da casa de Chassériau me trouxe um pequeno bilhete contendo o resto de uma soma que ele me devia, com suas desculpas de não ter vindo ele mesmo, motivado pela ausência do abade, e então estava obrigado a esboçar suas vestes, etc..., afetando o que ele tinha visivelmente me escondido devia ser revelado! Isto me enoja dos homens e vivo mais só do que nunca. Eu sei pelo sr. Ingres que foi ele que se apresentou ao abade para pedir o retrato. Sr Ingres se engana, aliás, grosseiramente sobre Chassériau do qual acho que ele tem realmente ciúmes, aqui entre nós, pois ele deprecia de uma maneira chocante obras verdadeiramente admiráveis e, sobretudo dentro do espírito que ele ensina. Ele o acha falso, tímido, sem espírito e sem conversação, enquanto ele é totalmente o contrário, ele é franco, forte, vivo, com uma rapidez de julgamento e com uma fineza de comparação surpreendente. As confidências desses dois homens de gênio dos quais um representa o passado e o outro o futuro, a perspicácia com a qual eles reconhecem a impossibilidade de se agradar como que perfura em um, apesar o respeito e a estima, no outro, apesar da vaidade que ele deveria tirar de tal aluno, me interessam enormemente. Longe de abusar daquilo que lhes escapa, eu procuro, ao contrário, de aproximá-los, ao menos momentaneamente, lhes dissimulando as antipatias. Eu não pude, entretanto, impedir de dizer para Ingres o fato em questão; ele tirou deduções diferentemente adversas das minhas, mas – eu repito – ele não pode estar de boa fé.

Sobre Carola, eu acredito que poderíamos nos entender bem sobre ela, bem que

você iria muito além de nosso anátema, eu não me vejo tão joguete como gosto de parecer. Tenho em mãos a prova que ela não recebeu minhas cartas: um aviso do correio de Paris anunciando a ela que cartas endereçadas a ela a esperam!

Como você diz, os jornais poluem de elogios sobre a *Stratonice*, e o artigo da *Presse* de Pelletan me parecia tão engenhoso quanto possível para descobrir as mínimas belezas e intenções do quadro, Sr. Ingres também está bem satisfeito. Ele expediu hoje um outro quadro que era uma antiga obrigação cara a cara de um homem que emprestou dinheiro ou possibilitou uma troca de gravuras (acredito que de Louis XIII) por um adiantamento. Este quadro é uma odalisca semi-natural, a qual uma escrava toca música, um eunuco se mantém no fundo. É tão turco quanto o outro é grego (salvo a cor). Este homem tem um nariz espantoso para descobrir os mínimos detalhes que dão o aspecto do tempo e de lugar, e uma arte infinita para subordiná-los a seu gosto puro e elevado. Este quadro não estando, pelo seu motivo, à altura das ambições atuais do sr. Ingres lhe pesava para além de toda expressão, ele reclamava de todo propósito, e também daquilo que este senhor ia encontrar, por uma soma mínima, em posse de uma obra-prima de um valor especialmente mais real e que o duque de Orléans enviou 18.000 francos pela *Stratonice*. Sr. Ingres está encantado. Todos os seus amigos lhe escrevem cartas cheias de lágrimas de emoção sobre a sorte do infeliz Antiochus, eu acredito que seria plausível que você mande também algumas, ele é muito sensível aos elogios [...]

Estava tão desolado que escrevi uma carta ao abade Lacordaire para pedir que fale comigo, eu teria enviado se eu não tivesse medo que ele tenha intrometido um pouco de amor próprio nessa escolha, querer interessar a mim um homem proeminente, etc... etc... não estando convencido da pureza de minhas intenções, eu a guardei.

[...]

## SJ: 143

Lehmann a Sra. d'Agoult

Não sei o que pensar de seu silêncio, pois não pude falar com você com o Coriolan: “E você, meu belo silêncio!”. Não quero nem imaginar que você esteja tão seriamente doente que não pode nem responder algumas linhas à carta que eu escrevi há dois meses. Eu lhe enviei uma outra pela embaixada que deve chegar depois, é, portanto desde o dia 28 de novembro que você me deve notícias; não me deixe nessa incerteza sobre sua existência, eu suplico! Minha vida é monótona, meus dias são laboriosos, secretamente sem cor como a estação, minhas noites se passam, em grande parte, em uma espécie de academia onde se desenha roupas, algumas vezes eu visito duas ou três famílias que eu conheço. Algumas vezes eu jogo uma partida de uíste, tenho uma raiva momentânea. Realmente uma ilusão, eu continuo ainda com minhas experiências. O pequeno Chassériau deu uma nova prova. É um grande vilão, e mais uma vez, não cedi a impressões pessoais; ao contrário, eu tomei sozinho seu partido contra todos e até o último momento, mas a posição não podia ser mantida de tantas coisas inconvenientes e indignas que ele fez. Não lhe faça ressalvas, eu deveria dizer nada de acolhimento, pois acreditando que, apesar de tudo, seu espírito pode lhe agradar, e querendo encarregá-lo de algumas palavras para você, sua resposta foi tal que eu quero extremamente que ele nunca se gabe de ter resistido a seus convites; seria ótimo que pudéssemos dizer o contrário. O Sr. Ingres teve uma intuição maravilhosa que eu combati com todas as minhas forças, como camarada, mais a qual eu fui obrigado de dar-lhe justiça. Ele nem mesmo foi ver o retrato da embaixatriz, embora a Madame de La TourMaubourg pediu expressamente e apesar que eu tenha lhe dito que eu achava aquilo perfeitamente duro e injusto e que ele tinha privado deste modo toda obrigação de aluno a Chassériau. Em suma ele foi maltratado. Sobre o retrato do abade Lacordaire, eu conservo minha opinião, é uma bela obra e forte, semelhança à parte; aquele da embaixatriz é fraco para além de toda expressão, é uma pequena ovelha que sonha com os gostos das flores do campo que a rodeiam e que parece ter comido. Ele é mal desenhado, mal pintado (exceto algumas relações muito finas de cores nas mãos e no vestido, do céu até a terra, etc...) pouco semelhante, enfim,

um erro de um homem de talento. Sua estadia em Roma é inconveniente, ele deixou uma reputação de charlatão pouco delicado; para mim nossa viagem e sua estadia são preciosas, pois eu teria pagado bem caro a ingenuidade com a qual me entrego ainda! Desta maneira, eu pude conhecê-lo sem custo e por sua própria conta. Aqui está meu balanço.

Eu lhe disse que eu tinha consagrado algumas semanas ao Sr. Ingres. No fim de meu trabalho, ele quis me provar seu reconhecimento de uma maneira material, o que eu absolutamente declinei, nos termos que eu achei conveniente, nós estamos melhor desde então. Ele estará em Paris no mês de março.

Madame de Bouillierie que eu encontrei pela primeira vez ontem está irreconhecível pela magreza. Ele virá me ver no domingo. Eu lhe farei seus cumprimentos. As festas passaram despercebidas para mim, quase tristes, pois eu esperava ao menos uma carta de Zy e só tive chuva de manhã até a noite. O ano começou totalmente por uma reunião oficial na casa de Ingres, espero que ele termine com mais espírito.

Adeus, eu estou desesperado por não ter notícias. Esta carta parte no dia 20 de janeiro.

L.

SJ: 176

Sra. d'Agoult a Lehmann

Pouco tempo após receber sua carta, cara Clear, você verá chegar um outra carta minha para madame Belloni, a mãe do secretário de Franz, que se encarrega de me levar Daniel. Queira neste momento final de sua obra placidiana e zyótica, redobrar a paciência a solicitude. A Sr. Belloni é italiana e educou uma meia dúzia de crianças. Eu tenho esperanças e penso que só terá problemas de rigor, nada suplementar. Se você não estiver em Roma neste momento, faça dignamente que seja substituído por seu irmão ou qualquer outro “Lehmannesco” de virtude.

Eu recebi sua carte de Tivoli, há somente alguns dias. Eu corri para as boras do Rhin todo este tempo. Você sabe bem que eu não pude nunca estar irritada com você, às vezes sou impaciente como quando passa uma mosca sobre o rosto e no minuto seguinte eu já não me lembro. Procure fazer o mesmo comigo e tudo estará bem. Franz parte um mês para Berlim e para a Rússia. Eu voltarei para Paris e vou lhe esperar. Sr. Ingres pode lhe ser extremamente útil e eu não o deixarei em paz até que você tenha uma capela. Espero, enfim, este ano em que começo, me encontrar na medida de lhe ajudar um pouco mais do que no último ano. Adquiri duas ou três amigadas zelosas e úteis para a ocasião e posso seguir sempre meu velho sistema: tudo para e por os meus amigos.

As novidades que você me pede chegarão em breve. Franz toca sempre piano com um imenso sucesso; ele tem infinitamente espírito e inflama uma multidão de imaginações femininas; no fundo ele é o mesmo, um pouco mais triste, mais desabusado, embora nunca abusado, muito bom e muito pacífico. Les Mouches prosperam. Ronchaud está no Jura trabalhando em u drama que estará pronto, provavelmente, no próximo inverno. Zoé Delarue leva uma vida bastante boa literária e artística. Ela me escreveu dizendo que Chassériau passa por lá quase todas as noites, ele dá aulas para sua filha adotiva. O supracitado vilão ainda trabalha em suas *Troyenne au bord de la mer*; ele fez um pequeno retrato de Georges Parish que não teve nenhum sucesso com a família em Hamburg. A propósito de Hamburg, eu me liguei bastante de uma hora para outra com a Sra. De Bacheracht, a mulher do cônsul da Rússia, que ficou sabendo muito de você; ele lhe conheceu criança, ela me disse. Ela acaba de publicar um livro que teve sucesso (*There sin's Briefe*).

Adeus, meu caro, eu fico feliz pensando o quanto você estará contente de me reencontrar gorda e com boa saúde, até lá pense em mim. Logo quando você chegar, eu pedirei que faça um magnífico desenho meu para o Franz, o seu tornou-se muito lamentável, eu não sou mais tão poética e ele não quer ter outro retrato meu senão feito por você. Aquele de Chassériau o deixou completamente descontente.

BC: 32

Quinta-feira, outubro de 1855.

Meu caro Pasini

Envio algumas linhas para você pelo Romain que está encarregado de entregá-las – ele lhe agradece toda a sua boa vontade e faz o seu possível para merece-la – Eu soube, com prazer, que você foi tocado por todas as coisas que brilharam em seus olhos de artista durante sua longa estrada. Sei que você tem toda a inteligência que te é necessário para aproveitar e é uma grande satisfação para mim – continue a trabalhar bastante *sem sistema* sem lembranças para assim dizer tudo aquilo que você já sabe por rotina e hábito. Você perceberá posteriormente os prêmios de estudos feitos com este espírito – não negligencie de tomar finamente e escrupulosamente os detalhes das coisas, pois senão sente-se muito quando não se faz diretamente no local.

Meus trabalhos na igreja começaram a três dias, e estou no fundo do meu atelier fazendo esboços e pequenas telas para descansar das grandes. Meu grande quadro foi muito bem posto no Salão e estou satisfeito do resultado é, no dizer *dos fortes*, a coisa *mais rendue e pretendida* que eu produzi fora a última igreja. Frequentemente meu caro Pasini, penso em voce e sinto sua falta. Tão logo eu tenha novidades suas repassarei aos meus amigos que acompanham com interesse essa sua viagem tão *interessante*. Cuide bem de sua saúde e mande lembranças ao ministro da França ao Sr. e Sra. Gobineau e todos aqueles que me conhecem neste país onde você está.

As novidades na arte tornam-se tão rapidamente velhas que eu nem vou te contar. Esqueça antes todos esses materiais e copie rigorosamente as coisas de remarca que você tem perto de você o que é feito com simplicidade é sempre novo e de todas as maneiras da arte, a melhor – Adeus senhor e boa sorte – pense em mim que não merece a afeição que eu tenho por você e me mande novidades, logo que possível. Um abraço afetuoso.

Chassériau.

(Pense em mim, que não mereço toda a afeição que você tem por mim).