

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Mariana Garcia Vasconcellos

**LINHA E COR NA PINTURA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU (1826–
1898): UM SIMBOLISMO DA FORMA**

Porto Alegre
Outubro de 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

**LINHA E COR NA PINTURA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU (1826-1898):
UM SIMBOLISMO DA FORMA**

Dissertação apresentada por Mariana Garcia Vasconcellos como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Vasconcellos, Mariana Garcia
Linha e cor na pintura tardia de Gustave Moreau
(1826-1898): um simbolismo da forma / Mariana Garcia
Vasconcellos. -- 2021.
221 f.
Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Gustave Moreau. 2. Linguagem da pintura. 3.
Pintura oitocentista. 4. Simbolismo. 5. Dualismo. I.
Gomes, Paulo César Ribeiro, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

**LINHA E COR NA PINTURA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU (1826-1898):
UM SIMBOLISMO DA FORMA**

Dissertação apresentada por Mariana Garcia Vasconcellos como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Data da defesa: 26 de outubro de 2021

Comissão examinadora:

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (PPGAV/UFRGS) (Orientador)

Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani (Convidada externa – PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, 2021

Para o Thiago:

*Vejo melhor os rios quando vou contigo
Pelos campos até à beira dos rios;
Sentada a teu lado reparando nas nuvens
Reparo nelas melhor...*

Agradecimentos

Agradeço a Gustave Moreau, pela inspiração que transcende tempo e espaço.

Ao prof. Paulo Gomes, meu orientador, pela imensa confiança e pela tranquilidade contagiante com que me guiou através desta pesquisa.

Às prof^{as} Daniela Kern e Marilice Corona do PPGAV, pelas observações e referências valiosas recebidas na qualificação. A elas e à professora Icleia Cattani, sou muito grata pela disposição em participar da banca de defesa desta dissertação.

Ao PPGAV, à UFRGS e à Capes, por fornecerem as condições materiais e intelectuais indispensáveis ao desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Musée National Gustave Moreau, particularmente nas pessoas de Emmanuelle Macé, responsável pelo setor de pesquisa, e Marie-Cécile Forest, diretora, pelo acesso à biblioteca e documentação do museu.

A todos os colegas da turma 27 do Mestrado em Artes Visuais e das diversas disciplinas. Agradeço especialmente a Camila, Gabriela e Juliana, pelo apoio mútuo durante o processo de seleção, e também a Daiane, Ana Carla e Adriane, pelas ótimas discussões do grupo de estudos sobre paisagem.

Aos professores de todas as disciplinas cursadas, dentro e fora do PPGAV, pelo enriquecimento de minha pesquisa e pela oportunidade de compartilhar seus desdobramentos. Agradeço especialmente aos professores Paula Ramos, Marize Malta (e demais professores do Grupo Entresséculos, da UFRJ) e Rogério Severo (do PPGFil) pelos excelentes seminários e pela leitura atenta dos artigos que produzi; ao prof. Rogério, sou grata também por seu generoso encorajamento e pelo entusiasmante e delicado intercâmbio de ideias.

A minha analista, Cátia, pelo acompanhamento e apoio constantes nesta jornada tortuosa de integração.

A minhas amigas e amigos, Alessandra, Eduarda, Luisa, Martina, Ana, Rodolfo, Rodrigo e outros, pelas bem-vindas oportunidades de não pensar nesta dissertação.

Ao meu cachorro, Spinoza, pela alegria que nos faz passar, ambos, a uma perfeição maior.

A toda a minha família, próxima ou distante no tempo ou no espaço; aos que estão comigo, aos que se foram há tempos e aos que acabam de chegar.

Ao meu irmão, João, pelos debates de karatê e embates sobre a existência (e vice-versa).

Ao Thiago, pelo amor constante e pervasivo, pelos entusiasmos compartilhados, pelo carinho, pelas conversas, pela leitura crítica deste texto; pelo passado, pelo presente e pelo futuro. Te amo.

Aos meus pais, Cristina e Marcelo, pelo amor, paciência e estímulo ilimitados, por me ensinarem o valor da vida, da beleza e da sabedoria e por me darem o espaço de ser quem sou.

A Deus, pela assombrosa aventura de existir; pela beleza da Realidade e pela realidade da Beleza.

*Du bist dir nur des einen Trieb's bewußt,
O lerne nie den andern kennen!
Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt, mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust,
Zu den Gefilden hoher Ahnen.¹*

(Goethe, *Faust I*)

Ele contempla o mundo transfigurado da cena e, no entanto, o nega. Ele vê diante de si, com nitidez e beleza épicas, o herói trágico e, no entanto, alegre-se com o seu aniquilamento. Ele compreende até o mais íntimo a ocorrência da cena e, no entanto, refugia-se de bom grado no incompreensível.[...] Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego. [...] O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades [...] É assim que nos representamos, atendo-nos às experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da *individuatío*, cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como "imitação da natureza" - tal como depois, porém, o seu imenso impulso dionisíaco engole todo esse mundo das aparências, para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma superna alegria artística primordial no seio do Uno-primordial.

Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia*

¹ *Apenas tens consciência de um anseio;
A conhecer o outro, oh, nunca aprendas!
Vivem-me duas almas, ah! no seio,
Querem trilhar em tudo opostas sendas;
Uma se agarra, com sensual enleio
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
A outra, soltando à força o térreo freio,
De nobres manes busca a plaga etérea.
(Tradução: Jenny Klabin Segall)*

Resumo

Esta pesquisa investiga a linguagem pictórica desenvolvida por Gustave Moreau (1826-1898) em sua produção tardia, que carrega uma experimentalidade intensa e marcada sobretudo pela dissociação entre a linha e a cor. Através da análise e articulação teórica em torno das obras e escritos do artista, buscou-se entender como a adoção dessa linguagem dissociada relaciona-se com o projeto artístico de Moreau, que coloca a pintura como um veículo do pensamento, e com sua perspectiva existencial, que se estrutura em um dualismo de espírito e matéria.

Palavras-chave: Gustave Moreau; pintura oitocentista; linguagem da pintura; simbolismo; dualismo.

Abstract

This research investigates the pictorial language developed by Gustave Moreau (1826-1898) in his late works, which presents an intense experimentalism and is notable for its dissociation of line and color. Through analysis and theoretical articulation, we sought to understand in what ways the adoption of such dissociated language relates to Moreau's artistic project, which sees painting as a vehicle for thought, and to his existential perspective, which structures itself as a dualism of spirit and matter.

Key-words: Gustave Moreau; nineteenth-century painting; pictorial language; symbolism; dualism.

Résumé

Cette recherche interroge le langage pictural développé par Gustave Moreau (1826-1898) dans ses œuvres tardives, qui présente un intense expérimentalisme et se distingue par sa dissociation du trait et de la couleur. Par l'analyse et l'articulation théorique, nous avons cherché à comprendre en quoi l'adoption d'un tel langage dissocié se rattache au projet artistique de Moreau, qui voit la peinture comme un véhicule de la pensée, et à sa perspective existentielle, qui se structure comme un dualisme de l'esprit et de la matière.

Mots-clés: Gustave Moreau; peinture du dix-neuvième siècle; langage pictural; symbolisme; dualisme.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Gustave MOREAU. <i>Femmes poètes indiennes</i> , c. 1885	21
Figura 2 – Gustave MOREAU. <i>Salomé dansant</i> (dita <i>Salomé tatouée</i> ; detalhe)	27
Figura 3 – Gustave MOREAU. <i>Jupiter et Sémélé</i> , 1895	28
Figura 4 – Gustave MOREAU. <i>Saint George terrassant le Dragon</i> (a partir de Carpaccio), 1858	31
Figura 5 – Gustave MOREAU. <i>Le jeune homme et la mort</i> , 1865	33
Figura 6 – Gustave MOREAU. <i>Galatée</i> , c. 1880	34
Figura 7 – Gustave MOREAU. <i>Les filles de Thespius</i> (inteira e detalhe), 1853–1882	36
Figura 8 – Gustave MOREAU. <i>Les chimères</i> (inteira e detalhe), 1884	37
Figura 9 – Gustave MOREAU. <i>La vie de l'humanité</i> , 1886	38
Figura 10 – Gustave MOREAU. <i>Les Prétendants</i> (inteira e detalhe), c. 1852–1890	54
Figura 11 – Gustave MOREAU. <i>Salomé dansant devant Hérode</i> (detalhe), 1876	57
Figura 12 – Gustave MOREAU. Esquemas de composição de diferentes mestres, s.d.	63
Figura 13 – Gustave MOREAU. <i>Naissance de Vénus</i> (a partir de Botticelli), c. 1858	64
Figura 14 – Esq.: Gustave MOREAU. <i>Oedipe et le sphinx</i> , 1864. Dir.: Gustave MOREAU. <i>Jason</i> , 1865	67
Figura 15 – Esq.: Gustave MOREAU. <i>Pietà</i> , c. 1854. Dir.: Gustave MOREAU. <i>Le Christ au jardin des oliviers</i> , c. 1880	68
Figura 16 – Gustave MOREAU. <i>La tentation</i> , c. 1890	69
Figura 17 – Esq.: Gustave MOREAU. <i>Hercule et l'Hydre de Lerne</i> , 1875–76. Dir.: Gustave MOREAU. <i>L'apparition</i> , c. 1876	75
Figura 18 – Esq.: Gustave MOREAU. <i>Les lyres mortes</i> , 1897–98. Dir.: DELOBRE, Émile. Cartão para <i>Les lyres mortes</i> (de acordo com os desenhos de Moreau), c. 1898	76
Figura 19 – Esq.: Gustave MOREAU. <i>Orphée sur la tombe d'Eurydice</i> , s.d. Dir.: Gustave MOREAU. <i>Jason et Médée</i> , 1865	84
Figura 20 – Esq.: Gustave MOREAU. Cartão para <i>Oedipe et le Sphinx</i> , s.d. (anterior a 1865). Dir.: Gustave MOREAU. Cartão para <i>Poète persan</i> , c. 1890	86
Figura 21 – Gustave MOREAU. Grupo de personagens à esquerda do trono de Júpiter (estudo para <i>Jupiter et Sémélé</i>), 1895	88
Figura 22 – Esq.: Gustave MOREAU. Modelo masculino nu (estudo para <i>Noli me tangere</i>) c. 1889. Dir.: Gustave MOREAU. Modelo feminino sentado (estudo para <i>Les filles de Thespius</i>), s.d.	89

Figura 23 – Esq.: Gustave MOREAU. Modelo feminino nu (estudo para <i>Salomé dansant devant Hérode</i>) c. 1889. Dir.: Gustave MOREAU. Estudo para <i>Salomé dansant devant Hérode</i> , s.d.	90
Figura 24 – John FLAXMAN. <i>Nausicaa ayant rencontré Ulysse sur le bord du fleuve, elle le mène dans la palais du roi Alcinous son père</i> (Ilustração da Odisséia), 1810	91
Figura 25 – Gustave MOREAU. <i>Les chimères</i> (detalhe), 1884	92
Figura 26 – Gustave MOREAU. <i>Les chimères</i> (detalhe), 1884	93
Figura 27 – Gustave MOREAU. <i>Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée</i> (inteira e detalhe), 1865	94
Figura 28 – Esq.: Folha de estudos: quatro cabeças de mulher, <i>Methonica superba</i> , flor, amarilis (cópias de ilustrações de revistas). Dir.: Gustave MOREAU. <i>Vitrail de l'abbaye de Bonport représentant Gilles Malet et sa femme</i> (Cópia de ilustração do <i>Le Magasin pittoresque</i> , 1861, p. 236), 1876	96
Figura 29 – DAVID, Gérard. <i>Les noces de Cana, avec Jean de Sedano, son fils et son épouse</i> (detalhe), 1500-1510	98
Figura 30 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço sem título emoldurado, s.d.	100
Figura 31 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço para <i>Sapho</i> , s.d.	101
Figura 32 – Gustave MOREAU. Esboço para <i>Hercule et l'Hydre de Lerne</i> , c. 1875	103
Figura 33 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço sem título, s.d.	104
Figura 34 – Gustave MOREAU. <i>Les anges de Sodome</i> , c. 1885	107
Figura 35 – Gustave MOREAU. <i>Les licornes</i> , s.d.	109
Figura 36 – Gustave MOREAU. <i>Les licornes</i> (detalhe), s.d.	110
Figura 37 – Gustave MOREAU. <i>Jupiter et Sémélé</i> (detalhe), 1895	112
Figura 38 – Gustave MOREAU. <i>Le triomphe d'Alexandre le Grand</i> , 1875-90s	119
Figura 39 – Gustave MOREAU. <i>Le triomphe d'Alexandre le Grand</i> (detalhe), 1875-90s	120
Figura 40 – Gustave MOREAU. <i>Le triomphe d'Alexandre le Grand</i> (detalhe), 1875-90s	120
Figura 41 – Gustave MOREAU. <i>Femmes poètes indiennes</i> (detalhe), c. 1885	121
Figura 42 – Gustave MOREAU. Esboço para <i>Les Chimères</i> , c. 1884	122
Figura 43 – Esq.: Gustave MOREAU. <i>Galatée</i> (detalhe), 1880	123
Figura 44 – Gustave MOREAU. <i>Le triomphe d'Alexandre le Grand</i> (detalhe), 1875-90s	124
Figura 45 – Gustave MOREAU. <i>Le triomphe d'Alexandre le Grand</i> (detalhe), 1875-90s	126
Figura 46 – Gustave MOREAU. <i>Les chimères</i> (detalhe), 1884	127

Figura 47 – Gustave MOREAU. <i>Les chimères</i> (detalhe), 1884	128
Figura 48 – Gustave MOREAU. <i>Les licornes</i> (detalhe), s.d.	129
Figura 49 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço em desenho para <i>Jupiter et Sémélé</i> , c. 1895. Dir.: Gustave MOREAU. Esboço a óleo para <i>Jupiter et Sémélé</i> , c. 1895	133
Figura 50 – Gustave MOREAU. Esboço para <i>Fée des eaux</i> (detalhe), s.d.	134
Figura 51 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço para <i>Dalila</i> (detalhe), c. 1885. Dir.: <i>Dalila</i> (detalhe), c. 1896	135
Figura 52 – Gustave MOREAU. <i>L'apparition</i> (detalhe), c. 1876	136
Figura 53 – Gustave MOREAU. <i>L'apparition</i> (detalhe), c. 1876	137
Figura 54 – Gustave MOREAU. <i>L'apparition</i> (detalhe), c. 1876	138
Figura 55 – Gustave MOREAU. <i>Hélène à la Porte Scée</i> , c. 1880-85	139
Figura 56 – Gustave MOREAU. <i>Hélène à la Porte Scée</i> (detalhes), c. 1880-85	140
Figura 57 – Gustave MOREAU. <i>La fleur mystique</i> (inteira e detalhe), c. 1890	141
Figura 58 – Gustave MOREAU. <i>Les Prétendants</i> (detalhe), c. 1852–1890	142
Figura 59 – Gustave MOREAU. <i>Les Prétendants</i> (detalhe), c. 1852–1890	143
Figura 60 – Gustave MOREAU. <i>Les Prétendants</i> (detalhe), c. 1852–1890	143
Figura 61 – Gustave MOREAU. Paleta de aquarela com rosto feminino, s.d.	144
Figura 62 – Gustave MOREAU. Paleta de aquarela “ <i>Jéhovah</i> ” (detalhe), s.d.	145
Figura 63 – Gustave MOREAU. <i>La tentation de Saint Antoine</i> , s.d.	145
Figura 64 – Gustave MOREAU. <i>La vision</i> , s.d.	146
Figura 65 – Gustave MOREAU. <i>Salomé dansant</i> (ou <i>Salomé tatouée</i>), 1874-90	156
Figura 66 – Gustave MOREAU. <i>Les muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde</i> (inteira e detalhe), iniciada em 1868 e ampliada em 1882	157
Figura 67 – Owen JONES; Jules GOURY. Ilustrações de detalhes decorativos da Alhambra para o livro <i>Plans, Elevations, Sections & Details of The Alhambra</i> , 1833-37	158
Figura 68 – Gustave MOREAU. <i>Salomé dansant devant Hérode</i> , 1876	163
Figura 69 – Gustave MOREAU. <i>La parque et l'ange de la mort</i> , c. 1890	166
Figura 70 – Vista do ateliê do segundo andar no Musée Gustave Moreau	173
Figura 71 – Vista do quarto de Moreau no primeiro andar do Musée Gustave Moreau	173
Figura 72 – Émile Jean SULPIS (gravador); Gustave MOREAU (imagem original)	174
Figura 73 – Esq.: paleta de Moreau. Dir.: armários de aquarelas no ateliê do segundo andar do Musée Gustave Moreau	177

Figura 74 – Gustave MOREAU. <i>Le retour des Argonautes</i> , 1897	183
Figura 75 – Gustave MOREAU. <i>Les Rois Mages</i> , 1862 (ampliada em 1882)	184
Figura 76 – Gustave MOREAU. <i>L'apparition</i> (detalhe), c. 1876-1890s	187
Figura 77 – Gustave MOREAU. <i>Le triomphe d'Alexandre le Grand</i> (detalhe), 1875-90s	190
Figura 78 – Gustave MOREAU. <i>Le triomphe d'Alexandre le Grand</i> (detalhe), 1875-90s	191
Figura 79 – Gustave MOREAU. <i>L'apparition</i> (detalhe), c. 1876-1890s	193

Sumário

Prefácio	14
Introdução	19
Capítulo I: Gustave Moreau, sua obra e suas ideias	30
1.1 Breve nota biográfica de Gustave Moreau	30
1.2. A forma expressiva: o programa estético de Gustave Moreau e suas bases teóricas	45
1.2.1 “ <i>Un art épique qui ne soit pas un art d’école</i> ”: como renovar a tradição da pintura?	45
1.2.2. Absorção, contemplação: a recusa do <i>pathos</i>	52
1.2.3. “ <i>Un grand clavier</i> ” – a teoria dos modos e os estilos	60
1.2.4. “ <i>Contraste, moyen puissant</i> ” – mais um dispositivo poético	73
Capítulo II - Aspectos da dissociação de linha e cor na pintura de Moreau	84
2.1 Desenho e colorido no processo criativo: construção da imagem e aspectos poéticos	84
2.1.1 Desenho	86
2.1.2 Colorido	100
2.1.3 A sobreposição de linha e cor	109
2.2 Desenho e colorido enquanto elementos simbólicos: o espírito e a matéria	114
2.2.1 Um histórico de associações simbólicas	114
2.2.2 Ordem e caos	119
2.2.3 A matéria pictórica e a existência material	132
2.2.4 Não-figuração e transcendência	145
Capítulo III: Fragmentações e sínteses	152
3.1 O problema da unidade da obra	152
3.1.1 A unidade narrativa e o excesso de figuração	154
3.1.2 A unidade formal e a falta de acabamento	165
3.1.3 A perda de autonomia da obra e a unidade do conjunto	172
3.2 O símbolo como modelo de integração	180
Conclusão	195
Bibliografia	199
Anexo A – Nota pessoal de Moreau: “Ce qu'on pourra écrire sur l'artiste qui doit venir apportant la formule désirée pour cette nouvelle évolution dans l'art”	207
Índice remissivo	217

Prefácio

Escrever sobre arte é uma atividade intensamente pessoal. A objetividade acadêmica que tentei manter, na medida do possível, me parece não dar conta de ocultar de todo (e talvez nem devesse) o envolvimento profundo e intenso que tenho com as questões que estou discutindo. Antes de passar à dissertação propriamente dita, gostaria de dizer algumas palavras sobre isso.

Esta pesquisa vem sendo gestada desde agosto de 2018, quando deparei-me pela primeira vez com as pinturas da fase tardia de Gustave Moreau em sua casa-museu, em Paris. Preciso dizer que fui pega de surpresa pelo ambiente e pelas obras; já não recordo o que pensava ou sabia do artista antes dessa visita, mas não poderia ter esperado seu impacto. O universo construído por ele naquela casa é tão íntimo e particular, e as obras expostas são tão estranhas, que convidam o visitante a dialogar com o artista, a fazer-lhe perguntas. Reencenar aqui meus questionamentos, que extrapolam em muito o âmbito da arte, é o melhor que posso fazer para dar conta de minha experiência e meus pensamentos iniciais; responder a algumas dessas questões, mesmo sabendo que as respostas são minhas e não de Moreau, é talvez a motivação, bastante pessoal, desta dissertação.

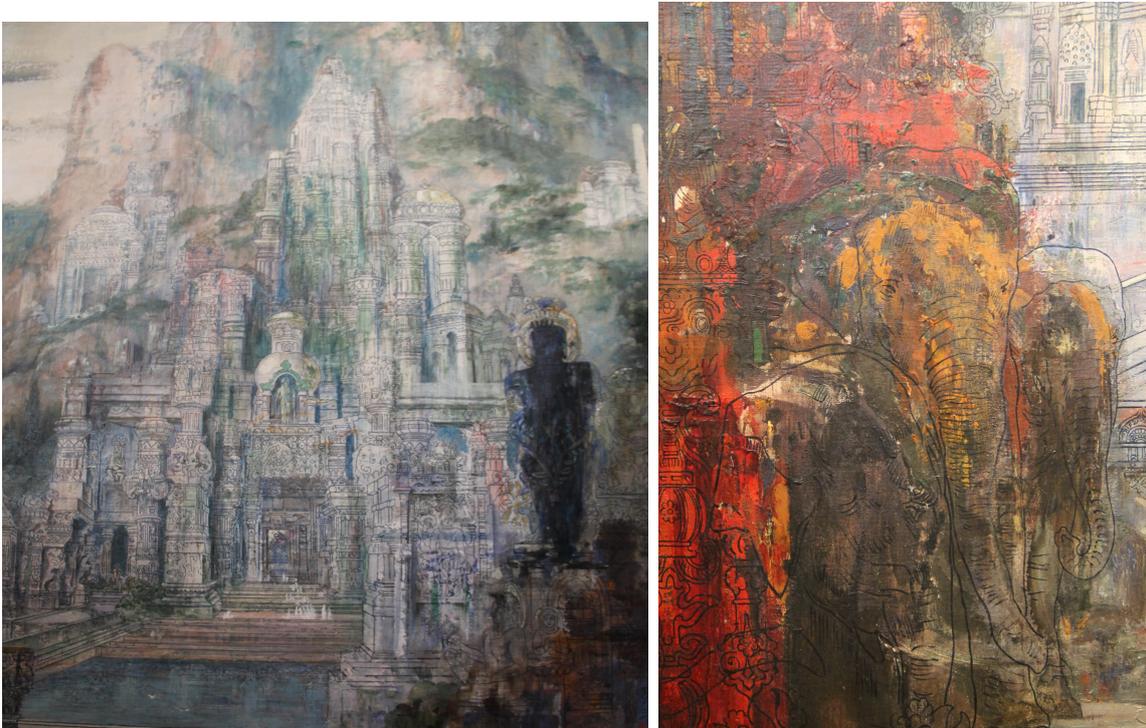


Musée Gustave Moreau, em Paris. Vista externa e interna (estúdio do segundo andar).

O Musée National Gustave Moreau é um prédio pequeno e discreto da Nouvelle Athènes, no nono *arrondissement*; visto de fora, não se adivinha a amplitude dos estúdios que o artista mandou construir para abrigar sua produção

nos dois andares superiores, onde dezenas de pinturas de todos os tamanhos cobrem as paredes de pé-direito duplo. A impressão inicial é de grandeza, mas ao aproximar-me de uma ou outra obra – *Le triomphe d’Alexandre*, digamos – vejo-me sufocada por uma minúcia de detalhamento estonteante, feita de linhas finas sobrepostas a manchas de cor quase sem sentido.

Um abismo parece abrir-se à minha frente, no espaço entre o desenho figurativo e a cor abstrata. A contradição ou a dialética entre eles me chama a atenção, com um toque de ironia perversa, para a irrealidade dessas belas formas e para o substrato desconhecido, incognoscível, de onde elas brotam. Vislumbres metafísicos inquietantes misturam-se indissociavelmente à apreciação estética da pintura. Em silêncio, buscando perplexa alguma forma de compreensão, pergunto a Moreau algo assim: “que imagens são essas? Que desfiles são esses, de minúsculos seres, de flores e jóias e construções de renda tão delicada que mal chegam a disfarçar esse constrangedor apocalipse de dissolução das formas que eu vejo logo ali atrás? Queres tapar o sol com uma peneira, Gustave?”

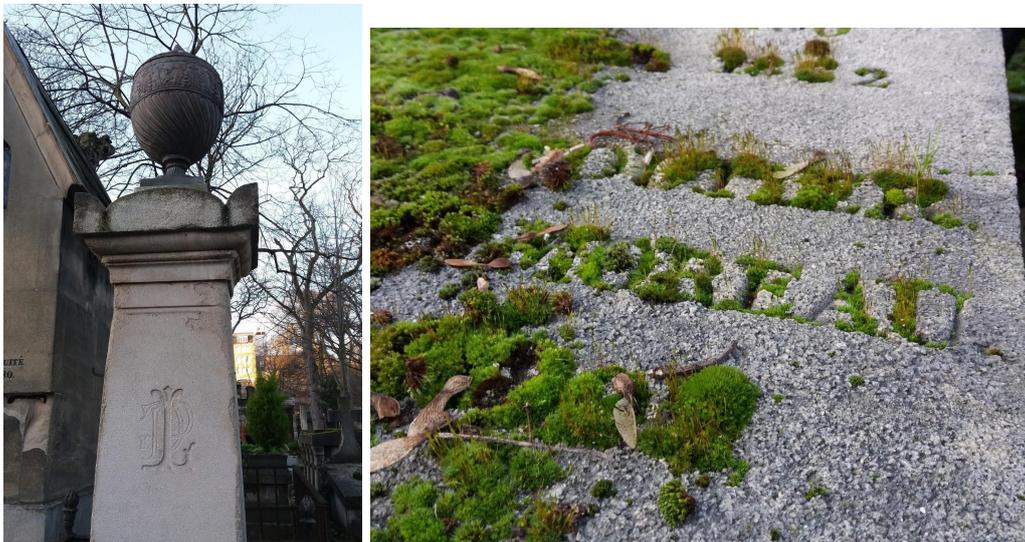


MOREAU, Gustave. *Le triomphe d’Alexandre le Grand* (detalhes), 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau

Tua arte é, de alguma forma, indecente; aos poucos curiosos que frequentaram teu ateliê, exibiste o cadáver desnudo e decomposto da pintura tradicional. Tua obra é a de um homem idoso e cansado em um século idoso e

cansado; por que te darias o trabalho de promover o circo ilusionista das formas, quando sabes que o fim da tua finitude se aproxima dia a dia? Tens medo do infinito? É um último apego, uma última angústia que te faz lançar essa rede de segurança da figuração sobre o não-formado que invade o espaço dos teus sonhos com a violência muda de que só a cor é capaz? É por medo do ilimitado (informe, inefável, sublime) que te dedicas a produzir as belas formas, limitadas e visíveis, da pintura? Será por isso que o ser humano faz arte, ciência, filosofia?

Podes maldizer a matéria o quanto quiseres, Gustave, mas sabes que um artista só pode ser um platonista ambivalente. Não tens, confessa, vocação para a ascese da Idéia. Amas demais a beleza do múltiplo para te contentares, em vida, com o Uno; e, no entanto, amas demais o Uno para suportares ir ao parque pintar os burgueses. A tua contradição é uma admissão de fracasso ou é a própria riqueza da vida?” – e, com um sobressalto, o tempo avança em mais de um ano e vejo-me de volta a Paris, parada em frente ao túmulo de Moreau no cemitério de Montmartre e fazendo perguntas indiscretas aos mortos.



Túmulo de Gustave Moreau e de seus pais, no cemitério de Montmartre, em Paris

No que diz respeito às pinturas, tocou-me sobretudo a enormidade de sua ambição e a radicalidade de seu mergulho nas profundezas da representação, não como um fim em si mesmo e sim como um meio de expressar algo que está, justamente, além da expressão. Penso que deve haver muita coragem e muita angústia envolvidas quando alguém lança-se na busca pelo fundo das coisas, pois é grande o risco de que mesmo esse fundo se desfaça sob seus pés – assim, o artista

que precisa tanto manter a figuração como transcendê-la encontra-se em um terreno perigoso mas extremamente fértil.

Mas havia aí algo mais que representação. Essas telas lembraram-me, não sei se na hora ou mais tarde, dos princípios apolíneo e dionisíaco apresentados por Friedrich Nietzsche² em *O nascimento da tragédia*:

A claríssima nitidez da imagem não nos bastava: pois esta parecia tanto revelar algo como encobri-lo; e enquanto, com a sua revelação similiforme, ela parecia convidar a rasgar o véu, ao desvelamento do fundo misterioso, precisamente aquela transluminosa onivisibilidade mantinha outra vez o olho enfeitiçado e o impedia de penetrar mais fundo. Quem não tenha vivenciado isso, ou seja, ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar, dificilmente imaginará quão nítidos e claros subsistem, lado a lado, esses dois processos e são, lado a lado, sentidos na consideração do mito trágico: ao passo que os espectadores verdadeiramente estéticos hão de me confirmar que, entre os efeitos peculiares da tragédia, o que há de mais notável é essa co-presença. Basta transferir esse fenômeno, do espectador estético a um processo análogo no artista trágico, e ter-se-á entendido a gênese do mito trágico. Ele compartilha com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento [dionisíaco] do mundo da aparência visível (NIETZSCHE, 1992, p. 139)

Como a tragédia grega para Nietzsche, as obras e o pensamento de Moreau surgiram para mim como respostas possíveis a um problema que não é somente artístico, mas também existencial. Sua tentativa de abordá-lo passava por produzir pinturas; a minha passa, entre outras coisas, pela escrita deste texto sobre suas pinturas. Por si só, isso me coloca sob suspeita de parcialidade em relação a meu objeto de pesquisa. Tendo consciência disso, esforcei-me por manter uma posição crítica tanto a respeito de suas ideias como da concepção que faço delas; de nossas convergências e de nossas divergências também.

Cautelas à parte, aprendi muito com Moreau. Aprendi que, em tudo que é humano, não há unidade digna do nome que não seja fruto da consciência aguda da cisão, bem como da confiança em algo que a transcende. Sem essa consciência, a unidade é estéril – fascista, mesmo. Sem confiança, a cisão é um igualmente estéril niilismo. A vida está nessa dança, que não é a bem dizer entre dois opostos, mas entre a visão dos opostos e a de sua síntese. Nem sempre somos capazes – Moreau, eu, você – de nos lembrar disso. Nos desesperamos (e como não?), ou então buscamos abafar o desespero com certezas cegas. É nesses momentos que a arte nos resgata; foi a pintura que ensinou Moreau a superar as dualidades que

² Agradeço à prof^a Daniela Kern por ter me remetido novamente a Nietzsche através de seus comentários na qualificação. Eu não soube explorar a referência, mas sua sombra talvez possa ser vislumbrada aqui e ali ao longo do texto.

eram, para ele, tão marcadas. Eu, de minha parte, comecei esta investigação com os primeiros choques da consciência: ao primeiro contato, sua arte me pareceu cruel, perversa. Terminei, no entanto, com o aprofundamento gradual da confiança. E, por isso, te sou infinitamente grata, Gustave.

Então, um aviso geral: sob sua forma acadêmica, esta pesquisa é um dos modos que encontrei de tatear o substrato informe da existência em busca de sentido. A relação entre esses dois níveis do texto, externo e interno, objetivo e subjetivo, finito e infinito, intelectual e existencial, é tão desconfortável, inadequada e tensa como a relação entre a linha e a cor de Moreau, e por motivos semelhantes. Convido o leitor a envolver-se também nessa investigação; mas, ainda que (compreensivelmente) não se disponha a fazê-lo, espero que tenha uma boa leitura.

Introdução

Gustave Moreau (1826-1898), pintor francês conhecido por suas representações de cenas mitológicas heterodoxas, é o tipo de artista que convida e rejeita classificações em igual medida. Ora guiado por um espírito de conservação, ora de mudança radical, é fácil atribuir a ele tanto o reacionarismo preso a um passado já morto como o pioneirismo de formas de arte sequer concebíveis em sua época. Ambos são verdadeiros em algum sentido; também são, ambos, falsos. Mais preciso seria dizer que Moreau pertence com perfeição a seu próprio tempo, encarnando o espírito contraditório da modernidade oitocentista, dilacerada entre passado e futuro. Moreau, de fato, é um pintor de oposições: além de passado e futuro, tradição e modernidade, sua pintura estrutura-se em torno de dualidades como a forma e o informe, o fragmento e a totalidade, a ideia e a execução pictórica, a riqueza exterior e a profundidade interior, o significante e o significado, o desenho e o colorido e, finalmente, o espírito e a matéria. Atribuir-lhe uma posição clara junto a apenas um dos polos de quaisquer desses pares é arriscar-se a perder a complexidade dialética que torna sua obra tão significativa.

Nesta dissertação, procuro investigar e compreender, em seus fundamentos e desdobramentos estéticos, artísticos e filosóficos, uma questão formal característica da obra tardia de Gustave Moreau: a decomposição da linguagem pictórica nos elementos de desenho e colorido, que ficam à mostra nos grandes projetos inacabados de 1880 a 1898. Pretendo mostrar, com base nos escritos do artista, que a possibilidade de comunicar ideias através da forma da pintura era uma de suas preocupações centrais; analisar os usos e possíveis associações simbólicas do desenho e do colorido nas telas de sua fase tardia; investigar as consequências dessa linguagem pictórica fragmentada para a unidade da obra de arte; e, por fim, discutir os pontos de conexão dessas questões de sua obra com as teorias da pintura tradicionais e modernas.

* * *

A partir da década de 1880, Gustave Moreau cessou de expor suas obras publicamente, passando a dedicar-se a investigações pictóricas que o levaram para bastante longe da pintura de sua época, tanto acadêmica como moderna. Suas

experimentações consistem, de modo geral, no desenvolvimento de duas abordagens paralelas, uma partindo da cor, a outra da linha. Se inicialmente elas eram pensadas em separado, através de esboços e desenhos, o passo seguinte de Moreau foi reuni-las em telas únicas sem, no entanto, efetuar sua integração. O resultado é uma série de pinturas, geralmente de grande formato, em que uma rede bastante elaborada de desenhos em linha fina é sobreposta a um fundo de cor que às vezes aproximam-se da não-figuração. Esse grupo heterogêneo conta com pouco mais de uma dúzia de pinturas, as mais importantes das quais são: *Les filles de Thespius* (1853–83) *Les prétendants* (1859–82), *Les rois mages* (1860–82), *Les muses quittent Apollon* (1868–82) *L'Apparition* (c. 1876-1890s), *Salomé dansant* (dita “*tatouée*”, 1876-1890s), *Galatée* (1880) *Les Chimères* (1884), *Le Triomphe d'Alexandre le Grand* (1875-90s) *Les licornes* (1885–88), *Femmes poètes indiennes* (c. 1885), *La vie de l'humanité* (1886), *Le poète persan* (s.d.) e *Jupiter et Sémélé* (1895)³.

Algumas são novos projetos, outros esboços antigos retomados; algumas são mais, outras menos acabadas; em algumas a “cor” forma figuras bem definidas, em outras é quase ininteligível; em algumas a linha é puramente ornamental, em outras constitui a única salvaguarda da figuração. No entanto, apesar de diferenças de processo e resultado, todas apresentam essa sobreposição curiosa e que dificilmente pode ser ignorada. Além disso, resta o fato de que esse conjunto reúne os grandes projetos da obra tardia de Moreau, a que ele dedicou quase duas décadas de vida e que considerava constituir seu testamento artístico, a ser preservado para a posteridade em uma ambiciosa casa-museu. Dada a importância dessa produção para o próprio artista, como compreender a estranha dissociação entre linha e cor que ela apresenta?

Embora notada pelos comentadores de Moreau há bastante tempo, a peculiaridade formal sobre a qual debruça-se esta pesquisa costuma ser objeto de não mais que um ou dois parágrafos (KAPLAN, 1974, p. 50; MATHIEU, 1977, p. 203; ROSENBERG, 2007, p. 202). O elemento da cor é o que sempre ganhou maior atenção crítica, possivelmente por seu afastamento da figuração que levou Moreau

³ Não será incluído nesse grupo o grande número de telas em que o elemento sobreposto é uma linha grosseira que delimita as figuras e formas principais à maneira de um esboço; esses casos são em verdade etapas intermediárias em um processo de composição bastante tradicional e, portanto, não serão aqui considerados como partilhando das mesmas questões poéticas e pictóricas do uso da linha fina, “ornamental”.

a ser considerado por vezes como um precursor do abstracionismo moderno. Ainda assim, essas análises geralmente tomam como foco os chamados “esboços abstratos” em que não há linha alguma, separando, portanto, a produção mais puramente “colorista” do restante de suas obras, mesmo de seus projetos maiores dos anos finais de sua carreira. Uma explicação plausível para a ausência de investigações mais aprofundadas sobre essa produção é que o fato de ela ter permanecido em grande medida inacabada seja considerado um empecilho para abordá-la sob o estatuto de “obra de arte”; no entanto, a importância que tinha para o artista parece justificar que se analise o inacabamento como um fator poético de direito próprio (fig. 1).



Figura 1 – Gustave MOREAU. *Femmes poètes indiennes*, c. 1885. Óleo sobre tela, 98 x 97 cm. Paris, Musée Gustave Moreau (cat.⁴ n° 200)⁵

⁴ Salvo as exceções, devidamente marcadas, a numeração será sempre referente ao catálogo do Musée Gustave Moreau.

⁵ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/gustave-moreau_femmes-poetes-indiennes_huile-sur-toile>. Acesso em 09/07/21.

Da mesma forma, seus escritos frequentemente são ou ignorados, ou utilizados com a parcimônia de citações curtas; dos autores acessados, apenas Peter Cooke (2003) – que foi também responsável pela organização e publicação de parte desse material⁶ – fez uma verdadeira análise das notas de Moreau. Mesmo um estudo fundamental como o *catalogue raisonné* elaborado por Pierre-Louis Mathieu (1977) tende a uma desvalorização do pensamento do artista, argumentando que ele é excessivamente abstrato e não seria expresso com sucesso através da pintura; mas a intenção de Moreau acaba sendo, dessa forma, afastada da compreensão da obra.

Em verdade, em que pese a celebridade do artista, são poucos os estudos que propõem abordagens teóricas aprofundadas de sua obra, como Cooke aponta (2003, pp. 16–17). Dentre os pontos de vista possíveis sobre a obra de Moreau, um dos mais difundidos – sobretudo em artigos acadêmicos – consiste em uma mescla de iconologia e história cultural, que costuma interpretar sua representação de determinadas cenas ou figuras – como a de Salomé, por exemplo – em função da cultura e mentalidade do *fin-de-siècle* e em aproximação com outras obras, sobretudo literárias. Apesar de todas as contribuições que essa abordagem possa trazer, sua maior desvantagem é que tende a ignorar os aspectos propriamente pictóricos da obra de Moreau, na pior das hipóteses chegando a utilizar-se dela como mera ilustração. Suas ideias, por outro lado, são tomadas mais como sintoma de um *zeitgeist* do que em sua relação com a pintura, sendo, portanto, com frequência dispensadas como ultrapassadas.

Nas últimas duas décadas, essa lacuna teórica vem sendo preenchida e o debate torna-se, pouco a pouco, mais denso; vale a pena mencionar os esforços de pensar a questão da não-figuração feitos pelo historiador Raphael Rosenberg e pela atual diretora do Musée Moreau, Marie-Cécile Forest – responsável pela exposição *Vers le songe et l'abstrait* (2018), cujo catálogo traz textos bastante estimulantes –, além do próprio Peter Cooke. Sendo essas publicações recentes e, em sua maioria, de difícil acesso no Brasil e inexistentes em português, verifica-se que o modesto

⁶ Pierre-Louis Mathieu havia editado algumas das anotações de Moreau sob o nome de *L'assembleur de rêves: écrits complets de Gustave Moreau* (Paris: Fata Morgana, 1984), mas – a despeito do título ambicioso – sua seleção é menos abrangente do que a de Cooke. O departamento de documentação do Musée National Gustave Moreau possui ao menos três pastas volumosas com cópias das notas manuscritas do artista, a maior parte das quais permanece inédita.

debate nacional sobre Moreau permanece ligado a fontes e sobretudo pontos de vista desatualizados sobre sua obra.

A abordagem que, a meu ver, faz-se necessária, particularmente em relação a meu problema de pesquisa, implica em uma certa suspensão de julgamento tanto do mérito das ideias de Moreau em si como de seu sucesso em expressá-las através da pintura. A obra de Moreau constitui-se em uma incessante busca de respostas, sobretudo para si mesmo, ao “será possível? e como?” que concerne à expressão visual de ideias. Havendo essa centralidade, parece-me que a maneira mais rica de encarar seu trabalho é confiar no artista e jogar seu jogo, aproximar-se dele “como se” o que diz e o que pretende fossem reais, e tentar enxergar sua palpabilidade onde quer que ela se apresente visualmente.

Minha abordagem aqui pretende compreender a obra de Moreau como um modelo particularmente crítico e autoconsciente da oscilação – de resto natural às artes figurativas – entre representante e representado, um movimento que se dá na profundidade da pintura e de sua relação com o espectador. Nesse sentido, torna-se imperativo equilibrar os pesos dados à forma e ao conteúdo⁷ na análise das obras. Considero, portanto, que o ponto de vista que esta pesquisa pretende adotar constitui uma contraposição necessária à tendência geral da pesquisa acadêmica contemporânea e local, não apenas sobre Moreau como sobre outros artistas de sua época, a dar maior destaque a questões de conteúdo e a seus desdobramentos sócio-culturais.

Para isso, foram tomados como eixos centrais da pesquisa as próprias pinturas e também os escritos pessoais de Moreau, em sua versão editada (MOREAU, 2002). As telas e o vasto acervo de desenhos e aquarelas foram investigados presencialmente ao longo de alguns dias de visita ao Musée Moreau, em fevereiro de 2020; nessa ocasião, foi possível construir um arquivo fotográfico de detalhes das obras que teve papel importante na elaboração das questões desta pesquisa. As notas de Moreau também são substrato fundamental para compreender seu pensamento artístico, suas intenções poéticas e sua perspectiva sobre a arte do passado e do presente; visto que elas são fontes primárias

⁷ Apesar de teorias da arte mais recentes recusarem a ideia de uma oposição entre forma e conteúdo como estrutura básica da obra de arte, essa terminologia e esse quadro conceitual foram adotados aqui por serem mais próximos da maneira como essa questão era pensada pelo artista e por sua época. Agradeço à prof^a Icleia Cattani por ter apontado, na banca de defesa, a necessidade deste esclarecimento.

importantes e de acesso relativamente limitado, ofereço, nas notas de rodapé, a versão original dos trechos citados em tradução minha no corpo do texto.

No entanto, não seria possível compreender a obra de Moreau se a tomássemos apenas isoladamente. Por conta de sua posição histórica e pessoal, seu pensamento e procedimentos artísticos situam-se a meio caminho entre a arte do passado e os caminhos presentes de uma “nova evolução”⁸ projetada no futuro. Faz-se necessário, portanto, identificar os pontos de convergência e de divergência do projeto pictórico de Moreau, tanto em relação à tradição teórica clássica à qual constantemente afirma filiar-se, como à modernidade artística e seus problemas inescapáveis. Essas referências foram tomadas de maneira mais teórica do que histórica, mas espera-se que auxiliem na contextualização de sua obra como inteiramente pertencente a seu próprio tempo – mesmo quando tenta desviar-se dele.

Antes de apresentar a estrutura do texto, é necessário dar alguns esclarecimentos sobre o uso de certos termos. Ao fazer referência aos dois elementos básicos da linguagem pictórica que encontram-se dissociados na obra tardia de Moreau, utilizo ora o par desenho-colorido, ora linha-cor. O significado dos termos é próximo o suficiente para que a desconsideração da diferença entre eles não cause grande prejuízo no contexto desta dissertação, mas, idealmente, deve-se levar em conta que por desenho e colorido refiro-me ao aspecto abstrato desses elementos enquanto linguagens visuais, ou à sua aplicação global dentro de um quadro. Linha e cor, por outro lado, são concebidos como as manifestações mais concretas e imediatas dessas duas linguagens; são, por isso, mais usadas para remeter aos detalhes das pinturas específicas. De modo geral, essa distinção parte daquela feita por teóricos acadêmicos, como Roger de Piles (1635–1709), entre *couleur* e *coloris*:

A cor é aquilo que torna os objetos sensíveis à vista. E o colorido é uma das partes essenciais da pintura, pela qual a pintura faz imitar as aparências das cores de todos os objetos naturais, e distribuir aos objetos artificiais a cor que lhes é a mais vantajosa para enganar a vista. (DE PILES, 1708, p. 303)

⁸ No fim de sua vida, Moreau escreveu uma longa e curiosa nota sobre “O artista que deve vir trazendo a fórmula desejada para essa nova evolução na arte” (MOREAU, 2002, pp. 165-175); depreende-se que, embora escreva na terceira pessoa, esteja falando de si mesmo e do impacto dentro da história da arte que esperava alcançar com as experimentações de sua fase tardia. O texto completo foi reproduzido no Anexo A.

Nessa perspectiva, o colorido seria a maneira de aplicar a cor dentro de uma pintura, uma forma de pensamento visual que se manifesta nas (e através das) cores. Analogamente, tomo o desenho como o modo de pensar visual que costuma concretizar-se, sobretudo na pintura tardia de Moreau, em um conjunto de linhas. Portanto, o desenho e o colorido também compreendem, respectivamente, as relações entre as linhas e entre as cores do quadro. A dualidade de desenho e colorido é uma questão teórica e, inclusive, historicamente situada; a dissociação de linha e cor é uma questão mais propriamente visual. Esta última, argumento, é uma manifestação concreta da primeira (e de toda a carga simbólica que lhe foi associada) dentro da pintura tardia de Moreau.

Também utilizo com frequência palavras provenientes da semiótica, como representante e representado ou significante e significado. Não pretendo, no entanto, usar esses termos senão como instrumentos para apontar para uma distinção que é essencial para esta dissertação: de um lado, a pintura vista opacamente enquanto pintura – dotada de materialidade, textura etc. (o que Moreau chama de “pura plástica” [MOREAU, 2002, p. 249]) – e, de outro, vista de modo transparente enquanto imagem⁹. Optei por não aprofundar a bagagem teórica semiótica para além desses termos, que me pareceram suficientes para os fins do texto; no fundo, eles são apenas maneiras mais claras de referir-se a questões que já vinham sendo colocadas pela teoria da arte romântica e simbolista, como veremos no terceiro capítulo. Uma aplicação mais sistemática da semiótica à pintura de Moreau seria bem-vinda, mas terá que aguardar outra oportunidade.

* * *

Este texto está dividido em três capítulos. Em linhas gerais, o primeiro capítulo apresenta o pensamento estético e artístico de Moreau e mostra sua preocupação com a criação de uma linguagem pictórica capaz de expressar ideias. O segundo analisa o uso do desenho e do colorido em sua pintura e nos estudos preparatórios, olhando também para os aspectos simbólicos relacionados a sua dissociação. O terceiro, por fim, assume uma perspectiva mais abrangente para discutir as consequências dessa linguagem pictórica experimental para a unidade

⁹ As noções de opacidade e transparência são tomadas de Louis Marin (1991b).

da obra de arte, e busca no símbolo um modelo estrutural para entender a relação entre forma e conteúdo na pintura tardia de Moreau. A seguir, estão esboçados os assuntos centrais de que trataremos ao longo dos capítulos, de modo geral na ordem discursiva em que são apresentados.

Nas anotações que o artista escrevia para si mesmo, torna-se evidente que a renovação da pintura histórica que ele pretendia empreender – uma pintura cujo objetivo é a representação do ideal através do tratamento alegórico de cenas mitológicas – passava necessariamente pela reforma de seus meios de expressão. Moreau recusa, assim, a teatralidade da pintura de história acadêmica e parte em busca de uma expressividade da forma contida na própria linguagem pictórica: “A evocação do pensamento pela linha, o arabesco e os meios plásticos, aí está meu objetivo” (MOREAU, 2002, p. 57).

O uso do desenho e do colorido como elementos expressivos privilegiados pode estar relacionado tanto às características intrínsecas de cada um como meios de construção da imagem, quanto à relação antitética que estabelecem entre si. Nessas pinturas, o desenho torna-se responsável por manter ou estruturar a figuração, ao mesmo tempo em que cria uma rede decorativa por vezes tão carregada que interfere com a legibilidade do quadro. O colorido livre e informe assume um marcado anti-realismo, servindo em vez disso à expressividade da pintura ao buscar adequar-se ao “modo” pictórico exigido pelo tema.

A esses aspectos formais, soma-se a bagagem simbólica atribuída ao desenho e ao colorido ao longo de séculos de debates teóricos. No contexto da querela acadêmica sobre qual seria o elemento mais importante da pintura, a cor acabou sendo associada à materialidade e aos sentidos, enquanto o desenho foi visto como uma linguagem própria do espírito e da razão. Embora a pintura de Moreau não se filie especificamente a nenhum dos dois lados, em algumas de suas telas podemos identificar pontos em que o uso de ambas as linguagens parece querer expressar o contraste de espírito e matéria, da razão e dos sentidos, talvez aproveitando-se dessa carga simbólica prévia.

O contraste – dispositivo poético e retórico que Moreau valorizava muito – criado por tal sobreposição de linha e cor tem o efeito de eliminar qualquer ilusionismo da pintura (fig. 2), chamando atenção para a própria linguagem pictórica e atraindo o espectador para uma postura de contemplação estética possivelmente mais propícia à reflexão filosófica que Moreau gostaria de provocar. Ao que tudo

indica, é essa a estratégia que o artista considerava tão revolucionária e que dedicou seus últimos anos a desenvolver.



Figura 2 – Gustave MOREAU. *Salomé dansant* (dita *Salomé tatouée*; detalhe), 1874. Óleo sobre tela, 92 x 60 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁰ (cat. N° 211)

Mas o abandono dos meios expressivos tradicionais em uma obra que mantém o propósito final da pintura histórica deve necessariamente acarretar consequências, tanto no resultado como no próprio estatuto das imagens. Em primeiro lugar, alguns fatores apontam para uma mudança relativa à unidade da obra, considerada desde a Antiguidade como um dos valores artísticos fundamentais. Em um primeiro sentido, Moreau interfere com essa unidade através de uma superabundância de figuração, que excede aquilo que pode ser apreendido pelo espectador em um olhar único. Por outro lado, a unidade formal que o acabamento deveria dar à pintura é também abandonada, na medida em que o artista mantém à mostra o desenho e o colorido em um estado anterior a sua integração em uma imagem coesa. Por fim, Moreau expressa uma desconfiança quanto à autonomia da obra individual, deslocando a ideia de unidade para o conjunto de sua produção e de seu processo criativo.

O avesso desses diferentes tipos de fragmentação e distorção da unidade da obra de arte – cuja coesão, acabamento e autonomia ficam comprometidas na fase

¹⁰ Disponível em:

<https://en.muzeo.com/sites/default/files/styles/image_moyenne_def/public/oeuvres/peinture/moderne/salomee_dansant_dite_salomee_ta91742_3.jpg?itok=N7m5eMXb>. Acesso em 20/07/20.

tardia de Moreau – é uma evidente aspiração do artista à síntese e à unificação dos opostos. Para compreender esse aspecto de seu projeto artístico, faz-se útil a concepção romântica da obra de arte, que a torna estruturalmente análoga ao símbolo – uma síntese de significante e significado, de finito e infinito. Assim, podemos, por fim, chegar a alguma compreensão sobre a estranha dinâmica dualista da obra de Moreau, totalizante e fragmentária, ideal e material.



Figura 3 – Gustave MOREAU. *Jupiter et Sémélé*, 1895. Óleo sobre tela, 213 x 118 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹¹ (cat. nº 91)

¹¹ Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jupiter_and_Semele_by_Gustave_Moreau.jpg>. Acesso em 14/07/20.

Capítulo I: Gustave Moreau, sua obra e suas ideias

1.1 Breve nota biográfica de Gustave Moreau

É certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*.

Maurice Merleau-Ponty, *A dúvida de Cézanne*

Antes de iniciar uma aproximação mais direta da obra de Moreau, é necessário introduzir o artista através de uma breve notícia biográfica, buscando evitar no entanto a enumeração de fatos crus. Com esse intuito, foram privilegiados aqueles dados que possam contribuir adiante com o problema desta pesquisa, na tentativa de evidenciar a complexa rede de conexões e influências que, aparentemente inócuas a princípio, podemos ouvir reverberar em sua obra ao longo das décadas. O caso de Moreau, cuja obra lida diretamente com símbolos e interioridade, exige um esforço concentrado para não ceder à tentação de uma falsa aplicação da psicanálise¹²; reduzir a complexidade da obra à expressão de traços psicológicos do artista seria recusar-lhe a ingerência consciente sobre sua prática, em detrimento dos aspectos mais propriamente poéticos ou artísticos que são, afinal, a justificativa primeira da história da arte.

Que sua vida pessoal fosse mantida em segundo plano em relação a sua obra era um desejo do próprio Moreau, que insistiu na destruição de parte de sua correspondência e escritos após sua morte – tarefa que não foi cumprida à risca por Henri Rupp, responsável pela organização do espólio do artista (MATHIEU, 1977, p. 185). No entanto, como tampouco é possível ignorar de todo sua biografia, buscar-se-á o delicado ponto de equilíbrio entre vida, obra e interpretação, partindo do pressuposto, como sugerido por Maurice Merleau-Ponty, de que “o nascimento e o passado definem para cada vida categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum ato em particular, mas que se leem ou se reconhecem em todos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 148).

Pode-se dizer que dois dos elementos mais fundamentais e estruturantes para o caminho artístico particular tomado por Moreau estão dados já desde seu

¹² Uma tal aplicação, que nem por isso deixa de ser interessante, pode ser encontrada no capítulo opinático de José Pierre sobre *Moreau through the eyes of succeeding generations* (PALADILHE, PIERRE, 1972).

nascimento, em função de seu contexto familiar. Um deles consiste em sua herança de ideais humanistas, sobretudo a respeito da prática artística; seus pais pertenciam a uma burguesia parisiense cultivada e relativamente progressista¹³, o arquiteto Louis Moreau (1790–1862) tendo inclusive escrito em defesa de uma formação mais completa para os artistas, aos moldes do *doctus pictor*¹⁴ clássico (MATHIEU, 1977, pp. 24–26). O segundo fator definitivo foi, certamente, o conforto material que permitiu-lhe trilhar desde cedo um caminho artístico em alguma medida afastado das preferências e até mesmo do olhar do público.

A formação artística oficial de Moreau foi relativamente breve e incompleta; iniciou sua prática no ateliê do neoclássico François-Édouard Picot (1786–1868) em 1844 e foi admitido à École des Beaux-Arts dois anos mais tarde, onde permaneceu apenas até 1849. Seu propósito, como teria afirmado a seu pai – segundo a anedota relatada nas biografias – era “fazer uma arte épica que não seja uma arte de escola”¹⁵ (MATHIEU, 1977, p. 31); nesse sentido, as obras de Eugène Delacroix (1798–1863) e a afinidade estética e pessoal desenvolvida com Théodore Chassériau (1819–1856) eram influências mais potentes do que o ensino acadêmico. Este último, em particular, é tido como representante de uma espécie de resolução da dicotomia formal entre Delacroix e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), entre o colorismo romântico e um classicismo idealizante que tiveram, ambos, sua parcela de impacto também sobre Moreau. Como sugere Julius Kaplan, o contato com Chassériau foi “a primeira exposição próxima de Moreau a um artista ativo e talentoso, capaz de introduzi-lo a um meio de fazer de sua arte uma síntese de tendências díspares – um processo que ocupou-o ao longo de toda sua carreira”¹⁶ (KAPLAN, 1974, p. 11).

Em 1857, Moreau empreendeu uma viagem de estudos à Itália para completar sua formação de maneira independente. Os dois anos de duração da

¹³ Em 1830, durante o reinado de Carlos X, o pai de Gustave Moreau chegou a ser destituído de seu posto de arquiteto-chefe do departamento da Haute Saône em função de suas “visões liberais” (MATHIEU, 1977, p. 25).

¹⁴ Figura ideal do “pintor erudito” descrita por teóricos da pintura, sobretudo entre os séculos XV e XVIII. Rensselaer Lee aponta que, segundo as exigências ampliadas dos teóricos seiscentistas, o *doctus pictor* deveria ter amplo conhecimento não apenas da literatura e da história, mas também da “[...] geografia, climatologia, geologia, teologia, e das maneiras e costumes dos vários países, pois somente com um fundo de conhecimento preciso o pintor pode mostrar o respeito adequado aos textos históricos e poéticos [...] que lhe fornecem seus temas”; nesse ponto, o autor observa que “[...] o pedantismo intrometeu-se no bom-senso” (LEE, 1967, p. 42).

¹⁵ Tradução minha.

¹⁶ Tradução minha.

viagem foram utilizados sobretudo copiando pinturas renascentistas: em seu retorno, trouxe mais de mil cópias, alguns estudos de paisagem e apenas dois projetos de obras originais (MATHIEU, 1977, pp. 54 e 62). Apesar de estudar obras de diversas escolas regionais, nesse momento inicial a pintura veneziana, sobretudo de Ticiano (1490–1576) e Carpaccio (1465–1520) (fig. 4), é a que o atrai mais (MATHIEU 1977, p. 77). Através da realização de cópias o mais fiel e cuidadosamente observadas possível, Moreau pretendia adquirir sobretudo o conhecimento das técnicas da pintura Renascentista, o que lhe permitiria adaptá-la para seus propósitos. Pode-se dizer que sua experiência de copista exigente trouxe-lhe uma consciência da multiplicidade de estratégias que a pintura comporta, o que, sobretudo mais adiante em sua carreira, acabou por ter grande impacto sobre sua produção.



Figura 4 – Gustave MOREAU. *Saint George terrassant le Dragon* (a partir de Carpaccio), 1858. Óleo sobre tela, 140 x 358 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁷ (cat. n° 195)

A participação de Moreau nos *Salons* parisienses é, em comparação com a de seus contemporâneos mais proeminentes, baixa e intermitente; os primeiros são os de 1852¹⁸ e 53¹⁹, quando ainda estava sob forte influência de Chassériau, além de uma participação na *Exposition Universelle* de 1855; na década de 60, expõe em quatro *Salons* (1864²⁰, 65²¹, 66²² e 69²³), momento em que passa a ser realmente

¹⁷ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moreau_-_Saint_Georges_terrassant_le_dragon,_d%27apr%C3%A8s_Carpaccio,_Cat._195.jpg>. Acesso em 20/08/21.

¹⁸ Expõe uma *Pietà*, hoje perdida.

¹⁹ Expõe *Darius, fuyant après la bataille d'Arbelles, s'arrête, épuisé de fatigue, pour boire dans une mare* (c. 1853) e *Le Cantique des Cantiques* (1853).

²⁰ *Oedipe et le Sphinx*.

²¹ *Jason et Médée* e *Jeune homme et la mort*.

²² *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* e *Diomèdes dévoré par ses chevaux*.

²³ *Prométhée* e *Jupiter et Europe*.

notado pela crítica; na década seguinte, participa apenas do de 1876²⁴ e novamente da *Exposition Universelle* de 1878²⁵; seu último *Salon* será o de 1880²⁶, a partir do qual cessa quase completamente de expor em público²⁷. Embora as pinturas expostas e mesmo compradas sejam uma minoria dentro de sua produção²⁸, é interessante acompanhar seu desenvolvimento porque, ao menos até 1880, são indícios das pesquisas e dos objetivos de Moreau em cada momento de sua carreira.

Após o retorno da Itália – quando pode-se considerar que Moreau tenha, por fim, encontrado um estilo pessoal (KAPLAN, 1974, p. 22; SELZ, 1978, p. 27) – suas composições principais são caracterizadas pelo formato vertical e pela presença de uma ou duas figuras grandes, que ocupam boa parte do espaço da tela. Esse esquema repete-se, com surpreendentemente poucas variações, em *Oedipe et le sphinx* (1864; fig. 14) – que foi seu primeiro grande sucesso de *Salon* –, *Jeune homme et la mort* (1865; fig. 5), *Jason et Médée* (1865; fig. 14), *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (1865; fig. 27), *Prométhée* (1868; cat. N° 196), *Jupiter et Europe* (1868; cat n° 191). Sua técnica, relativamente próxima ao que era esperado no contexto *salonnier*, era recebida de maneira positiva ou neutra pela crítica; o ponto de polêmica, neste momento e para o restante de sua carreira, localizava-se sobretudo na dificuldade de interpretação dos quadros e no uso de acessórios emblemáticos (COOKE, 2003).

²⁴ *Salomé*, *L'Apparition* (aquarela) e *Hércule et l'Hydre de Lerne*.

²⁵ As mesmas telas do *Salon* de 76, além de *Le sphinx deviné*, *Jacob et l'Ange*, *Moïse exposé*, *David* e cinco aquarelas.

²⁶ *Galatée e Hélène*.

²⁷ À exceção de duas exposições, em galerias particulares, de sua série de aquarelas sobre as Fábulas de La Fontaine, como mencionado adiante.

²⁸ O *catalogue raisonné* de Mathieu (1977, p. 290) lista 430 obras acabadas, das quais 159 são pinturas a óleo. O catálogo do Musée Gustave Moreau (1974) conta 1170 pinturas, cuja parcela maior encontra-se inacabada e nunca foi vendida; o número total de itens no museu, segundo Mathieu (1977), chega a 13.000.



Figura 5 – Gustave MOREAU. *Le jeune homme et la mort*, 1865. Óleo sobre tela, 215,9 x 123,2 cm. Cambridge (EUA), Fogg Museum²⁹ (cat. Mathieu³⁰ n° 64)

Na década seguinte, Moreau passa a dar preferência a formatos e figuras menores e a uma execução cada vez menos acadêmica e transparente. Nesse período, Moreau executa as *Salomé*s (c. 1876; figs. 65 e 68) e a *Galatée* (1880; fig. 6) que fazem enorme sucesso entre os jovens simbolistas e alguns colecionadores. A pintura adquire um detalhamento linear luxuoso que consiste em um desdobramento e extrapolação de características já presentes em sua obra anterior, por exemplo em *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*. As cores tornam-se progressivamente menos realistas e mais “expressivas”.

²⁹ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Young_Man_and_Death_by_Gustave_Moreau.jpg>. Acesso em 14/07/20.

³⁰ Numeração referente ao *catalogue raisonné* de Pierre Louis Mathieu (1977). Essa numeração é usada nos casos em que a obra em questão não pertence ao acervo do Musée Moreau.

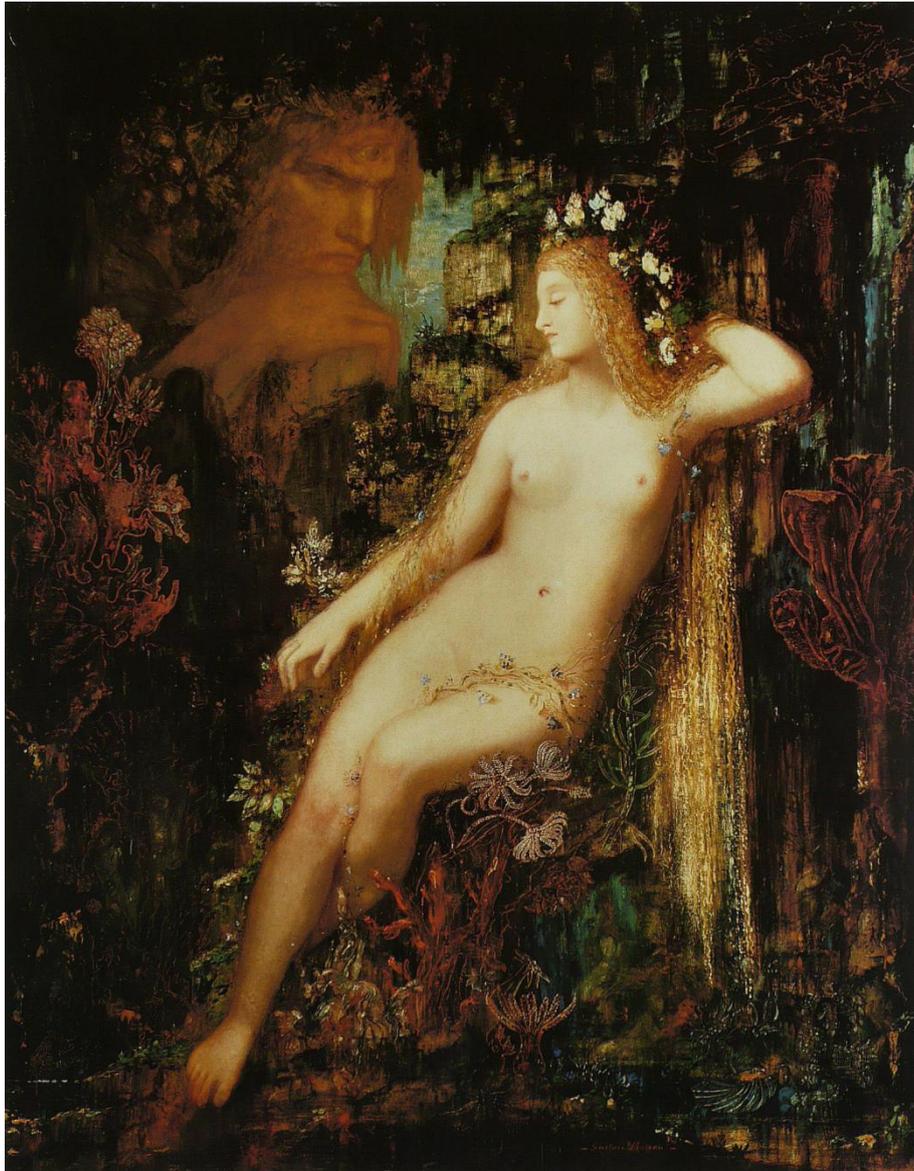


Figura 6 – Gustave MOREAU. *Galatée*, 1880. Óleo sobre painel, 85,5 x 66 cm. Paris, Musée d'Orsay³¹ (cat. MATHIEU n° 195)

O sucesso de Moreau entre um público da alta burguesia parisiense – Robert de Montesquiou (1855–1921) e a condessa Greffulhe (1860–1952) estavam entre seus admiradores mais entusiásticos – lhe permitiu dispensar o recurso a *marchands* e assegurou que sua situação financeira, já antes confortável, ficasse inteiramente solucionada até o final de sua vida. Pierre-Louis Mathieu nos fornece uma referência sobre os valores da pintura de Moreau: “[...] uma tela valia, conforme as dimensões, entre 5.000 e 10.000 francos, e até 40.000 ao fim de sua vida, uma aquarela, entre 1.000 e 3.000 francos, enquanto o salário anual de um operário ou empregado situava-se entre 1.000 e 1.500 francos [...]” (1991, p. 6; tradução minha).

³¹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_-_Galat%C3%A9e.jpg>. Acesso em 14/07/21.

Esse dado material, como observado anteriormente, tem um impacto fundamental sobre sua obra tardia ao permitir-lhe tomar uma maior liberdade criativa em relação ao gosto do público. De fato, como observou Montesquiou, a obra de Moreau

[...] oferece um curioso exemplo de esoterismo que fez sucesso. Por muito tempo uma clientela especial com gostos especiais competiu por seus trabalhos, que eram vendidos antecipadamente por preços altos. Em seus anos posteriores, esses colecionadores não podiam obter mais nada dele, nem aqueles amantes da arte ansiosos por adornar suas casas com suas telas. (MONTESQUIOU, apud MATHIEU, 1977, p. 289–290; tradução minha)

A partir de 1880, Moreau abandona as exposições públicas – à exceção de duas exposições em galerias privadas de uma série de aquarelas sobre as Fábulas de La Fontaine, em 1881 e 1886 – e passa a dedicar-se, de um lado, às muitas encomendas de pequeno formato, que “assim que acabadas [...] deixam o ateliê” (LACAMBRE, 1997, p. 62; tradução minha) e, de outro, a projetos mais pessoais, geralmente em grandes formatos e que permaneceram inacabados. Em 1882, começa uma série de expansões e retomadas de antigas telas de grande formato que haviam sido deixadas “em via de execução” décadas antes; é o caso de *Les Prétendants* (iniciada em 1852; fig. 10), *Les filles de Thespius* (iniciada em 1853; fig. 7); *Les Rois Mages* (fig. 75), *Hésiode et les Muses* (cat. Nº 28) e *Tyrtée* (cat. Nº 18; estas três últimas iniciadas em 1860) e *Les Muses quittent Apollon leur père pour aller éclairer le monde* (iniciada em 1868; fig. 66). Essas intervenções, que tampouco foram levadas até o final, consistiram principalmente em aumentar a superfície da tela ou modificar seu formato, acrescentando-lhe uma espécie de moldura interna, retrabalhar as figuras com um desenho linear ornamental³², adicionar acessórios ou, às vezes, apenas manchas de cor que permaneceram indistintas.

³² Há alguns pontos em que a alteração é mais estrutural ou relacionada à posição da figura, mas, de modo geral, trata-se de acrescentar uma malha decorativa.

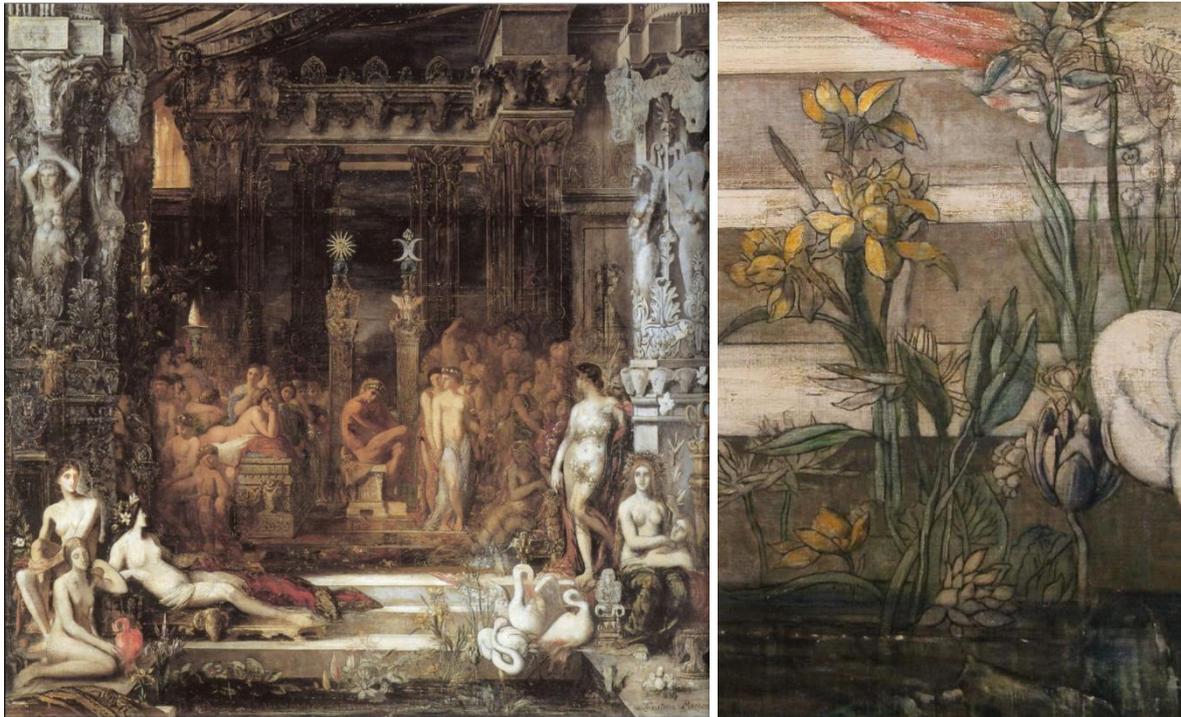


Figura 7 – Gustave MOREAU. *Les filles de Thespius* (inteira e detalhe), 1853–1882. Óleo sobre tela, 258 x 255 cm. Paris, Musée Gustave Moreau³³ (cat. nº 25). A linha da expansão de 1882, em torno de uma área central mais escura, permanece visível (imagem da esquerda).

A fase tardia que é objeto desta pesquisa pode ser datada a partir de meados da década de 1870, tomando força no momento em que, tendo abandonado quaisquer preocupações com a incompreensão do espectador contemporâneo, Moreau dedica-se a pintar para si mesmo e para um público ideal projetado nos séculos futuros. Sua pintura sofre modificações importantes em diferentes áreas, que acabam por ser integradas naquilo que podemos caracterizar como seu “simbolismo” particular. Do ponto de vista formal, verifica-se uma experimentalidade intensa que se desdobra sobretudo na autonomização dos elementos pictóricos da linha e da cor, por vezes explorados em estudos separados – centenas de desenhos e aquarelas, além dos chamados “esboços abstratos” a óleo –, mas também reunidos nas obras que são o objeto central desta pesquisa.

No que diz respeito à temática, nesse momento Moreau afasta-se ainda mais das convenções narrativas da pintura histórica, seja no enfoque hierático e reflexivo que dá a cenas e personagens tradicionais (Leda, Salomé, Helena de Tróia etc.), seja na elaboração de alegorias pessoais complexas a partir do acúmulo de referências iconográficas. Em pinturas como *Les chimères* (1884), *La vie de*

³³ Disponível em:
<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Moreaudaughtersofthespius.jpg>>. Acesso em 20/07/20.

l'humanité (1886), *La fleur mystique* (1890; fig. 57), *Jupiter et Sémélé* (1895; fig. 3) e *Les lyres mortes* (1896-97; fig. 18), por exemplo, as imagens são menos representações de narrativas específicas do que “cosmologias” simbólicas, proposições descritivas sobre a organização de realidades espirituais. Assim, as figuras multiplicam-se às dezenas e as composições assumem estruturas geralmente piramidais; ou então, como em *Les chimères* (fig. 8), aproximam-se de um efeito *all-over*³⁴; ou, ainda, tomam a forma de um retábulo em *La vie de l'humanité* (fig. 9).



Figura 8 – Gustave MOREAU. *Les chimères* (inteira e detalhe), 1884. Óleo sobre tela, 236 x 204 cm. Paris, Musée Gustave Moreau³⁵ (cat. n° 39)

³⁴ No *The Thames and Hudson dictionary of art terms*: “pinturas *all-over*: pinturas, geralmente abstratas, e datando dos anos desde a Segunda Guerra Mundial, que não tem um foco central ou área de interesse dominante” (LUCIE-SMITH, 1984, p. 13; tradução minha).

³⁵ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Chim%C3%A8res_-_The_Chimeraes_-_Gustave_Moreau.jpg>. Acesso em 14/07/20.



Figura 9 – Gustave MOREAU. *La vie de l'humanité*, 1886. Óleo sobre painel e moldura dourada, 9 painéis retangulares de 33,5 x 25,5 cm e painel superior semi-circular de 37 x 94 cm. Paris, Musée Gustave Moreau³⁶ (cat. n° 216)

Por fim, a própria perspectiva filosófica de Moreau modifica-se a partir dessa época, com grande impacto sobre sua obra como um todo. Como afirma Mathieu, “embora educado como agnóstico, Moreau a partir desse momento inclinou-se mais e mais a um tipo de misticismo que, sem de fato aderir aos dogmas do Catolicismo, era ainda assim essencial e profundamente cristão” (1977, p. 130; tradução minha). Mesmo partindo de temas oriundos da mitologia greco-romana, a postura sincrética de Moreau busca a partir desse momento uma interpretação de viés cristão. A dicotomia de matéria e espírito, que antes permeava sua obra na forma de uma luta de princípios opostos, passa a ser apresentada de maneira mais integrada, frequentemente sugerindo uma possibilidade de ascensão ou refinamento da

³⁶ Disponível em: <https://www.akg-images.com/Docs/AKG/Media/TR3_WATERMARKED/9/7/6/9/AKG137563.jpg>. Acesso em 16/08/21.

existência material para a pura espiritualidade. Portanto, os grandes projetos da fase tardia de Moreau são palco para esses novos desdobramentos nos aspectos formal, temático e filosófico, confrontando-nos com a questão de como eles se relacionam e afetam uns aos outros.

Um motor adicional para o desenvolvimento das concepções artísticas de Moreau pode ter sido a experiência do ensino. Em 1888, Moreau foi aceito como membro da Académie des Beaux-Arts, ocupando a posição deixada vaga pelo recém-falecido Gustave Boulanger (1824–1888). Alguns anos mais tarde, inicialmente a contragosto, também assumiu um ateliê de ensino na École des Beaux-Arts; o aluno mais célebre de Moreau foi Henri Matisse (1869–1954), embora este logo tenha se afastado para seguir outros caminhos (como os outros *fauves* do ateliê de Moreau, Albert Marquet e Henri Manguin). Um pupilo mais próximo e dedicado foi Georges Rouault (1871–1958), que de alguma maneira deu continuidade ao projeto de Moreau de renovação da pintura histórica (em seu caso, sobretudo religiosa). Sua reputação era a de um professor simultaneamente exigente e liberal, que de um lado incentivava os alunos a desenvolver seu estilo pessoal e, de outro, promovia o estudo dos mestres antigos através da realização de cópias – procedimento excepcional dentro da École da época, como afirmou Matisse: “era um passo quase revolucionário ele mostrar-nos o caminho para o Museu, em um período em que a arte oficial, devotada a imitações do pior tipo, e a arte viva, atraída pela pintura ao ar livre, pareciam unir-se para nos afastar de lá”³⁷ (MATISSE, apud MATHIEU, 1977, p. 222).

Em sua maturidade, Moreau desenvolveu uma preocupação crescente com o destino que teriam suas obras após sua morte, questão que já era tema de suas especulações desde a década de 1860 (MOREAU, 2002, p. 159). Após ter considerado algumas outras possibilidades, como realizar uma exposição individual ou construir um espaço em Neuilly, o artista decidiu-se pelo projeto de transformar sua casa em um museu para abrigar a quase totalidade de sua obra (LACAMBRE, 1997, p. 90). Em 1895 Moreau iniciou uma série de expansões, convertendo o segundo e terceiro andares do edifício em amplos ateliês de modo a acomodar suas grandes obras nas paredes.

³⁷ Tradução minha.

Em 1897, a saúde do artista começou a decair e ele recebeu o diagnóstico de câncer de estômago. Em seus últimos meses de vida, organizou e datou muitos de seus desenhos e escreveu comentários para algumas de suas obras, cuja função não é de todo clara; Peter Cooke especula, no entanto, que elas pudessem complementar as pinturas através dos efeitos caracteristicamente literários, além de assegurar-lhes a interpretação correta (COOKE, 2003). Moreau faleceu em 18 de abril de 1898 e foi enterrado quatro dias depois no cemitério de Montmartre, após uma cerimônia na igreja de La Trinité, a poucas quadras de sua casa. Por vontade do artista, não houve flores ou discursos, e seu túmulo – compartilhado com seus pais – é marcado por uma urna simples desenhada por ele mesmo.

Seu testamento estabelecia que a casa e seu conteúdo deveriam ser doados à nação francesa para a constituição de um museu, e que as obras deveriam, na medida do possível, ser mantidas juntas para “mostrar para sempre a soma total do trabalho e esforços do artista ao longo de sua vida” (MOREAU, apud MATHIEU, 1977, p. 185). A execução desse pedido não deixou de encontrar entraves, o governo francês temendo abrir o precedente de aceitar e administrar uma obra individual inteira composta quase exclusivamente por esboços e telas inacabadas; em 1903, no entanto, o Musée National Gustave Moreau foi inaugurado tendo Georges Rouault como primeiro curador (MATHIEU, 1977, p. 185).

Se, mesmo após lançar os olhos sobre sua biografia, não podemos ainda responder “quem foi Gustave Moreau?”, é porque a narrativa dos fatos e acontecimentos é, na melhor das hipóteses, apenas a metade de uma vida. Sobre sua personalidade, temos perspectivas contraditórias; a mais facilmente descartável, embora seja a mais conhecida, é aquela propagada pela crítica da época e por seus admiradores literatos. Joris Karl Huysmans (1848-1907), que julgando a partir das obras havia inventado um “místico enclausurado em plena Paris” e “comedor de ópio”³⁸ (HUYSMANS, 1903, p. 155; tradução minha), originou o culto a uma persona fictícia mais relacionada a seu personagem Des Esseintes³⁹ do que ao próprio Moreau; este, ligeiramente contrariado pela atenção equívoca dos jovens poetas simbolistas, teria dito: “há escritores que me enviam regularmente suas obras com

³⁸ Esses excertos fazem parte de sua crítica do *Salon* de 1880, quando Moreau expôs *Galatée e Hélène*.

³⁹ Aristocrata decadente, protagonista do excelente romance *Às Avessas*, de 1884.

dedicatórias elogiosas e me emprestam, ao falar de mim, um monte de sentimentos que não tenho e ideias que espero jamais ter⁴⁰” (apud COOKE, 2003, p. 191; tradução minha).

Embora partilhasse do interesse de sua época pela religião e mitologia comparadas, Gustave Moreau não era próximo, a bem da verdade, nem do ocultismo nem do decadentismo; sua biblioteca não continha nenhuma espécie de tratado esotérico, ele fez questão de recusar as atenções do “Sâr” Péladan (1858–1918)⁴¹ e também escreveu com desdém a respeito de “uma juventude de instintos, de gostos, de modos dos mais positivos⁴²” e, ao mesmo tempo, de grandes “entusiasmos pelo invisível, de anseios [...] exclusivos de sonho, de mistério, de misticismo, de simbolismo e do não-definido. Que esnobismo! Que horrível cabotinismo, charlatanismo e cretinismo!”⁴³ (MOREAU, 2002, p. 326, tradução minha). Agrupá-lo junto aos simbolistas em função do caráter simbólico de sua obra é, portanto, arriscar uma interpretação equívoca de suas intenções e preocupações centrais⁴⁴.

Uma segunda visão sobre Moreau é a de seu aluno favorito, Georges Rouault:

‘Ele me traz à mente’, escreveu Rouault sobre Moreau, ‘aqueles franceses dos séculos dezessete e dezoito, com cérebros sadios e bem-equipados, homens realistas com nada de pedante em sua cultura, propensos a serem um pouco céticos, com uma mente inquiridora que nunca se cansa, interessados em tudo, não imprudentes o suficiente para prestar sua devoção exclusivamente à deusa chamada Razão e decididos a ir fundo nas antigas correntes humanas, apesar de toda a religião e mesmo superstição

⁴⁰ No original: “Il y a des écrivains qui m’envoient régulièrement leurs oeuvres avec des dédicaces flatteuses et me prêtent, en parlant de moi, un tas de sentiments que je n’ai pas, et des idées, que j’espère ne jamais avoir”. Essa frase foi relatada por seu aluno Henri Evenepoel em correspondência ao pai.

⁴¹ Péladan, grande admirador de Moreau, jamais conseguiu convencê-lo a participar dos salões de arte da Rose + Croix e conta de uma visita em que o artista “pareceu-me exclusivamente ocupado com a preocupação de mandar-me embora de maneira respeitosa” (PÉLADAN, 1895, p. 30; tradução minha).

⁴² Isto é, no sentido de “positivismo” e não de “positividade”.

⁴³ No original: “une jeunesse aux instincts, aux goûts, aux moeurs plus positifs” e “enthousiasmes pour l’invisible, des besoins [...] exclusifs de rêve, de mystère, de misticisme, de symbolisme et de non défini. Quel snobisme! Quelle pose, quel horrible cabotinisme, charlatanisme et crétinisme!”.

⁴⁴ Embora suas ideias estejam de modo geral de acordo com a estética simbolista conforme descrita por Albert Aurier (1892), que aponta Moreau como um dos predecessores do simbolismo que “[...] não buscaram as belas formas pela simples fruição das belas formas, as belas cores pela simples fruição das belas cores, eles se esforçaram por compreender a misterioso significado das linhas, das luzes e das sombras, a fim de empregar esses elementos, por assim dizer alfabéticos, para escrever o belo poema de seus sonhos e de suas ideias; eles foram simbolistas, não, creio, sem sabê-lo, mas sem nos dizê-lo, do mesmo modo como foram os Angelico, os Mantegna, os Memling, os Dürer, os Rembrandt, os Vinci. (AURIER, 1892, p. 475; tradução minha).

que possa haver nelas, porque elas às vezes escondem uma verdade em seu estado embriônico. (apud MATHIEU, 1977, p. 174; tradução minha)

Essa imagem quase “iluminista”, um pouco mais nuançada, fornece um contraponto válido ao estereótipo anterior, mas tampouco dá conta dos múltiplos aspectos de sua personalidade. A uma distância de mais de um século, o documento mais completo sobre a vida interior de Gustave Moreau são seus próprios escritos, que consistem em notas para si mesmo ou para pessoas próximas, geralmente sem intenção de publicação; através deles, emerge uma figura complexa, misto de inteligência crítica e entusiasmo imaginativo, arrogância frente a seus contemporâneos e humildade em relação ao passado, profundos preconceitos de época e uma intuição admirável para o novo, de grande sensibilidade e grandes idiosincrasias, um homem que, em suas próprias palavras, “[...] adorava a vida e dela tinha horror”⁴⁵ (MOREAU, 2002, p. 165; tradução minha).

O escopo temporal desta pesquisa abrange a vida de Moreau dos cinquenta aos 72 anos, quando faleceu; acompanha portanto sua crescente tomada de consciência sobre a morte, possivelmente a partir do momento em que perdeu as duas pessoas que lhe eram mais caras⁴⁶, mas de maneira ainda mais aguda quando tomou conhecimento da própria doença. Muitos dos desenvolvimentos de sua pintura e de seu pensamento nesse período são necessariamente coloridos por essa consciência, como o é a imensa preocupação com a posteridade de sua obra e sua dedicação à atividade de formar novas gerações de artistas. Ainda que não se pretenda insistir sobre o dado biográfico – por assim dizer – de sua morte, é preciso manter em mente sua importância e a possível influência que teve sobre a produção tardia de Moreau. Por ora, e para terminar este relato, reproduzo aqui uma nota pessoal de grande pungência, escrita pelo artista pouco antes de falecer; nesse ato

⁴⁵ No original: “adorait la vie et l’avait en horreur”.

⁴⁶ Sua mãe, Pauline Moreau, em 1884; e sua companheira Adelaide-Alexandrine Dureux, em 1890. Mathieu reproduz um testemunho de Henri Rupp que relata o efeito dessas perdas sobre o artista: “Gustave Moreau experienciou duas grandes tristezas. A perda de sua mãe foi a primeira... A segunda... Se posso fazê-lo sem nenhuma ofensa a sua memória, gostaria de indicar o que foi essa experiência dolorosa, e que efeito teve sobre o desenvolvimento de sua arte e de sua sensibilidade. Falarei com cuidado dessas questões, que eram conhecidas apenas pelos amigos mais próximos do pintor... Ele foi, então, dentro do espaço de poucos anos, atingido por uma dupla perda. Ele viu uma alma próxima à sua falecer, uma mulher excepcional, a quem ele havia sido ligado por uma intimidade indissolúvel por vinte e cinco anos. Ela lhe havia dado tudo. A ela, ele correspondeu em tudo. Ela levou metade dele consigo. Ele a cuidou dela febrilmente; junto a seu leito [de morte] ele sofreu as mais violentas agonias do desespero. O último suspiro dela foi por ele. Ele caiu no desalento que segue-se a uma catástrofe irreparável. Tudo o que era melhor nele cedeu. Mas sua energia intelectual não o desertou. Mais que nunca, ele fechou-se em seu trabalho, e essa era sua consolação” (RUPP apud MATHIEU, 1977, p. 163; tradução minha).

de olhar para trás de alguém que já se vê do outro lado, talvez possamos compreender um pouco melhor quem foi Gustave Moreau:

O que lamentarei [perder]...

O trabalho, a investigação incessante, o desenvolvimento de meu ser pelo esforço, essa busca do melhor, do raro, do invisível na arte; as descobertas do instrumento, o ofício do artífice, engrandecendo-se, abrandando-se, idealizando-se cada dia um pouco mais; as visões do cérebro, seus sonhos, suas concepções, trabalhadas, combinadas ao infinito, a ideia primeira uma vez encontrada; os espetáculos interiores, as combinações infinitas dessa plástica, língua sagrada, ideal entre todas sob sua aparente materialidade.

[...] Os Louvres [sic], os velhos mestres, suas conversas silenciosas nessas telas sublimes, as viagens do espírito às épocas extintas, as visitas às civilizações mortas, os retornos imaginários às eras fabulosas, as excursões a países desconhecidos, inexplorados e inacessíveis; o sonho dessas floras virgens de todo olhar humano, esses devaneios vagos, sem objetivo, sem fim, sem motivo, incessantemente renascentes; as alegrias do pensamento dos outros, o que encontramos nos livros, esse curioso estudo do ser humano em todas as suas manifestações psicológicas, filosóficas, críticas, morais, religiosas.

[...] Após as fadigas abençoadas do trabalho, meu leito! A vida, quer dizer, esta chama que está em mim, este ardor jamais saciado, essa paixão por tudo o que é belo e raro; esta coisa que mudará de essência, que perderá suas fraquezas que no entanto me são caras porque me fazem sofrer e amar; meu ser agitado, meu eu, enfim.

Mas tudo isso não é nada a não ser pela lembrança, pois tudo é manchado, escurecido, apagado pela ausência dos seres amados. Não são então mais do que sonhos aquilo que lamentaremos: tal terá sido a vida, um sonho, mas tão profundamente interessante e de uma tão potente intensidade!⁴⁷ (MOREAU, 2002, p. 174–175; tradução minha)

⁴⁷ No original: “Ce que je regretterai... Le travail, la recherche incessante, le développement de mon être par l’effort, cette poursuite du mieux, du rare, de l’invisible dans l’art; les trouvailles de l’outil, le métier de l’ouvrier, s’agrandissant, s’assouplissant, s’idéalisant chaque jour un peu plus; les visées du cerveau, ses rêves, ses conceptions, travaillées, combinées à l’infini, l’idée première une fois trouvée; les spectacles intérieurs, les combinaisons infinies de cette plastique, langue sacrée, idéale entre toutes sous son apparente matérialité. [...] Les Louvres, les vieux maîtres, leurs causeries silencieuses dans ces toiles sublimes, les voyages de l’esprit aux époques disparues, les visites aux civilisations mortes, les restitutions imaginaires aux âges fabuleux, les courses aux pays ignorés, inexplorés et inaccessibles; le rêve de ces flores vierges de tout regard humain, ces rêveries vagues, sans but, sans fin, sans motif, sans cesse renaissantes; les joies de la pensée des autres, celle qu’on trouve dans les livres, cette curieuse étude de l’être humain dans toutes ses manifestations psychologiques, philosophiques, critiques, morales, religieuses. [...] Après les fatigues bénies du travail, mon lit! La vie, c’est à dire cette flamme qui est en moi, cette ardeur jamais assouvie, cette passion pour tout ce qui est beau et rare; cette chose qui changera d’essence, qui perdra ces faiblesses qui me sont chères pourtant parce qu’elles me font souffrir et aimer; mon être agité, mon moi enfin. Mais tout cela n’est rien que par le souvenir puisque tout est terni, assombri, effacé par l’absence des êtres aimés. Ce ne sont donc que des rêves qu’on regrettera: telle aura été la vie, un rêve, mais si profondément intéressante et d’une si puissante intensité!”.

1.2. A forma expressiva: o programa estético de Gustave Moreau e suas bases teóricas

A seção a seguir apresentará em mais profundidade o pensamento artístico de Moreau e os fundamentos teóricos de sua prática, partindo de suas anotações pessoais e do diálogo que elas estabelecem com outras perspectivas teóricas. Moreau nunca fez uma sistematização de suas concepções poéticas e estéticas, mas expressou-as, de maneira bastante eloquente, em notas dispersas em que fala de sua própria produção, dos artistas do passado e de seus contemporâneos. Veremos, a seguir, as principais premissas que emergem desses textos e que parecem guiar sua obra pictórica, como: a intenção de renovar a tradição da pintura, a recusa da dramaticidade do representado como recurso expressivo e a confiança na eloquência da linguagem pictórica e do dispositivo poético do “contraste” para atingir seu objetivo de “evocação do pensamento” (MOREAU, 2002, p. 57).

1.2.1 “*Un art épique qui ne soit pas un art d’école*”: como renovar a tradição da pintura?

Uma análise da obra de Gustave Moreau deve necessariamente levar em consideração o debate que ela reiteradamente estabelece com a tradição humanista da pintura; no que diz respeito às intenções conscientes do artista, essa questão é inclusive mais importante do que qualquer relação com seus contemporâneos e antepassados imediatos. Como afirma Peter Cooke, apesar de ter sido classificado pela historiografia do século XX como simbolista, decadente, precursor do surrealismo ou da abstração moderna, “[...] Gustave Moreau é um pintor histórico, e é unicamente em relação às tradições e às ambições da pintura histórica que sua obra, sua estética e sua recepção crítica podem ser compreendidas” (COOKE, 2003, p. 28; tradução minha).

Não se trata de dizer que a pintura de Moreau não deve ser situada dentro de seu contexto, mas que sua própria visão sobre a arte conjuga uma negação da historicidade à defesa da arte do passado contra sua contemporaneidade. Nas notas pessoais de Moreau, por exemplo, é flagrante sua incapacidade de apreciar, sem o acréscimo de severas objeções, qualquer artista de seu próprio século⁴⁸ (e, a

⁴⁸ Pouquíssimas exceções podem ser observadas entre os escritos selecionados: uma delas é seu amigo Théodore Chassériau, que é louvado em uma carta a um jornal pedindo pela preservação de

bem da verdade, também do anterior). Os “antigos mestres”, por outro lado, recebem sua admiração plena, ao mesmo tempo em que suas obras são vistas como independentes de qualquer contexto histórico, a partir do pressuposto de um valor artístico absoluto:

Há, de fato, uma véspera, um hoje ou um dia seguinte para uma obra imortal ou durável? [...] Que importa então ao verdadeiro artista que trabalha para a humanidade [...] que sua obra seja julgada bela para um momento ou para um outro, visto que ela é bela?⁴⁹ (MOREAU, 2002, p. 223; tradução minha).

Em seguida, argumentando que a obra de Mozart (1756-1791) não seria inferior se por acaso ele fosse posterior a Beethoven (1770-1827), identifica os valores modernos de inovação e originalidade como “táticas hábeis” para enganar o público ao oferecer-lhes obras de menor qualidade como “coisas de futuro” (MOREAU, 2002, p. 224; tradução minha). Sob a retórica um tanto histriônica há uma crítica válida da lógica de legitimação cultural da modernidade, mas é igualmente evidente que seu argumento tem o objetivo de autenticar sua própria produção, não entre seus contemporâneos, mas dentro da esfera maior e mais nobre da história da arte:

Consenti então, verdadeiro artista – pintor, músico, escultor ou poeta – a passar por fóssil aos olhos das pessoas cegadas por suas pretensões ou junto a vossos confrades [...] Inclinais-vos, continuai a traçar vosso caminho para parecer originais e novos, e esperai às vezes não 10, nem 20, nem 30, mas 50, 100 anos que uma moda, um entusiasmo passageiro, que um capricho ridículo de círculos concordantes, tenha passado. Então sereis o futuro.⁵⁰ (MOREAU, 2002, pp. 224-225; tradução minha)

É confiando no advento desse público ideal, projetado no futuro, que Moreau permite-se cessar de expor em público e que elabora seu museu póstumo; mas tudo isso, enfim, com a esperança de ser avaliado lado a lado com os grandes artistas do passado, entendendo que só o tempo seria capaz de decidir sobre a legitimação de sua obra.

seus murais na Cour des Comptes, então prestes a ser demolida (p. 333). Outra exceção é tanto mais surpreendente por ser gratuita – aparece em uma observação escrita para si mesmo –, já que é aparentemente oposta a suas preferências estéticas em geral; trata-se de um longo elogio à estátua de *Jeanne d'Arc* (1874) de Emmanuel Frémiet (1824–1910), sobretudo por seu aspecto não-idealizado (MOREAU, 2002, pp. 320-322).

⁴⁹ No original: “En effet, y a-t-il une veille, un jour même ou un lendemain pour une oeuvre immortelle ou durable? [...] Qu'importe donc au véritable artiste qui travaille pour l'humanité [...] que son oeuvre soit jugée belle pour un moment ou pour un autre, du moment qu'elle est belle?”.

⁵⁰ No original: “Consentez donc, véritable artiste - peintre, musicien, sculpteur ou poète - à passer pour un fossile aux yeux des gens aveugles par leurs prétentions ou auprès de vos confrères [...]. Inclinez-vous, continuez à tracer votre sillon pour paraître originaux et neufs, et attendez quelquefois non pas 10, ni 20, ni 30 mais 50, 100 ans qu, une mode, qu'un engouement passager, qu'un caprice ridicule de coteries se donnant le mot, ait passé. Alors vous serez l'avenir”.

Inscriver-se nessa tradição consiste, para Moreau, em retomar suas questões centrais, reavivando uma pintura humanista que estava então em franco declínio, dentro e fora das academias (COOKE, 2003). Essa intenção está estabelecida desde os primeiros momentos de sua carreira, como indica a anedota frequentemente citada na bibliografia, em que o jovem Moreau, tendo visto os murais de Chassériau na Cour des Comptes, decide-se por abandonar a École des Beaux-Arts e afirma a seu pai: “quero criar uma arte épica que não seja arte de escola” (apud PALADILHE, 1974, p. 10). Em outras palavras, resgatar de seu presente academicismo o paradigma tradicional da pintura histórica. Seu projeto é delicado, porque implica não só em um diálogo constante com essa tradição como na busca de novas soluções poéticas que escapem aos becos-sem-saída em que seus supostos representantes contemporâneos incorreram por não saber responder às questões postas pela modernidade artística.

Quer consideremos que Moreau tenha tido sucesso em sua empreitada ou não, o objetivo de sua pintura e sua situação auto-imposta a meio caminho entre presente, passado e futuro são fatores centrais que devem ser considerados. Portanto, vale retomar quais são as questões principais da tradição humanista da pintura com a qual Moreau debate-se. Segundo Rensselaer Lee (1967), essa tradição surge de tentativas, da parte de artistas, críticos e teóricos do Renascimento ao século XVIII, de adaptar para a pintura alguns elementos de teorias poéticas da Antiguidade que eram originalmente destinadas à literatura. Essa transposição posterior estava baseada em comparações esparsas entre as duas artes encontradas nos textos antigos – daí, por exemplo, a ideia de *ut pictura poesis* que, cunhada por Horácio como uma analogia casual com fins retóricos, passa a constituir uma doutrina central da pintura humanista. Um dos elementos essenciais dessa tradição, portanto, é a irmandade entre as artes da pintura e da poesia, que é enfatizada pelos artistas também porque o estatuto de “arte liberal” concedido a esta última seria capaz de emprestar seu valor – social, inclusive – à primeira, ainda que à custa de seus aspectos artesanais e materiais.

A teoria que defende que, embora tenham meios diferentes, pintura e poesia possuem natureza e objetivos iguais, é resumida por Lee da seguinte forma:

Em toda a teoria há a pressuposição fundamental [...] de que a boa pintura, como a boa poesia, é a imitação ideal da ação humana. Daí segue-se que pintores, como poetas, devem expressar verdades gerais, e não locais, através de temas que a educação nas narrativas bíblicas e nos clássicos

greco-romanos tornou universalmente conhecidos e interessantes; deve empregar uma rica variedade de emoção humana; e deve visar não apenas a agradar, mas também a instruir a humanidade. (LEE, 1967, p. vii)

Mais do que uma teoria estruturada, essa tradição parece ser uma constelação de questões consideradas importantes: os conceitos de imitação ideal, invenção, expressão, decoro; os objetivos de instrução e deleite; a exigência de que o artista seja um erudito, um conhecedor das diversas disciplinas necessárias para a representação adequada das cenas da poesia e da história; a ideia de que a visão é o mais elevado entre os sentidos; e também de que a pintura deve trabalhar com uma unidade espacial e temporal da ação representada (LEE, 1967).

Em seus escritos, através de sua pintura e de suas atitudes gerais sobre sua profissão, Moreau demonstra constante engajamento com essas ideias, ainda que nem sempre de modo a concordar com elas. O ponto de maior conflito entre Moreau e a teoria humanista, ou ao menos suas manifestações acadêmicas, é a questão da expressão. É um pressuposto dessa teoria que, sendo a ação humana o objeto central da pintura, o meio de que o pintor dispõe para dar-lhe vida e eloquência é a representação dos movimentos corporais e das expressões faciais. Alguns críticos, como Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592), foram além e atribuíram a essa representação das “paixões humanas” o poder de evocar reações semelhantes no espectador (LEE, 1967, pp. 23–24). Portanto, sob esse ponto de vista, todo o potencial comunicativo da pintura estaria centrado no *pathos*⁵¹: do artista que deve ter a sensibilidade emocional para expressá-lo adequadamente, da própria pintura que o representa através de figuras e também do observador que, por assim dizer, recria-o em si mesmo a partir do contato com a obra.

No entanto, como lembra Rensselaer Lee, se levada às últimas consequências – como faz Lomazzo, por exemplo, ao afirmar que o espectador chegaria a sentir sono ao ver na tela uma figura que dorme – essa teoria implica que “certamente toda aparência daquele distanciamento essencial que em uma experiência estética misteriosamente acompanha e qualifica a participação emocional, perde-se por completo [...]” (LEE, 1967, p. 24). Mesmo descontando o possível anacronismo dessa definição de experiência estética quando aplicada ao século XVI, a observação de Lee toca em uma importante objeção à teoria

⁵¹ Termo de origem grega usado, desde Aristóteles, para referir-se ao apelo emocional de um discurso retórico (ou de uma obra literária ou artística), usado como estratégia de convencimento ou envolvimento do ouvinte.

humanista: o fato de que ela tende a abordar a pintura do ponto de vista icônico, como um meio transparente, e a ignorar a parte de seus aspectos plásticos no efeito estético da imagem sobre o espectador.

De fato, até o século XIX a discussão sobre a “expressão” em pintura – sua capacidade comunicativa – parece ter-se limitado à retórica das expressões faciais representadas. O desenvolvimento dessa perspectiva no contexto da Academia francesa aparece, por exemplo, na analogia de Nicolas Poussin (1594–1665) entre as letras do alfabeto para a expressão do pensamento pela escrita e os traços do corpo para a expressão das paixões na pintura; e também na tentativa, de inspiração cartesiana, feita por Charles Le Brun (1619–1690) de sistematizar as emoções e suas expressões correspondentes em seu *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (publicado em 1698). A resultante teatralidade da pintura histórica acadêmica, junto a um certo descaso com seus elementos mais propriamente pictóricos, ocasionaram críticas cada vez mais contundentes à doutrina de *ut pictura poesis*; um opositor inicial foi Roger de Piles, mas a contestação mais relevante é, possivelmente, aquela apresentada por Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781).

A distinção feita em seu famoso *Laocoonte* (1766) entre o caráter temporal da poesia e espacial da pintura aponta para a intraduzibilidade de uma linguagem artística em outra, e introduz uma das questões centrais da arte moderna, a da especificidade das artes. Entre os argumentos apresentados, Lessing observa que, caso o pintor escolha representar o momento de uma cena em que a intensidade emocional atinge seu ápice, o espectador ficará preso a esse instante congelado e não poderá ultrapassá-lo com sua imaginação⁵² – o que, especialmente em uma forma de arte cujo único desdobramento temporal possível é o olhar criativo de quem a contempla, torna-se um problema artístico sério.

Como José Pierre (1972, p. 80) observa, Moreau expressa opiniões muito semelhantes⁵³ em relação à dramaticidade das expressões e gestos, em anotações como esta:

⁵² O problema do poeta seria o inverso: ele não poderia parar o tempo de sua narrativa para fornecer uma imagem descritiva da cena. No entanto, o impacto dessa objeção sobre a literatura oitocentista – fortemente marcada pela descrição – parece não ter sido tão relevante quanto aquele relativo à pintura.

⁵³ Segundo o mesmo autor, não se pode afirmar com certeza que Moreau tenha lido Lessing, apesar da semelhança de suas concepções (PIERRE, 1972, p. 80).

Ao afirmar demasiadamente a expressão fisionômica, força-se o espectador a permanecer aquém do ideal e no domínio puro da realidade.

Não ocorre o mesmo quando a expressão vivamente sentida pelo artista foi transformada. O espectador é tocado e vivamente movido tanto quanto, mas sua liberdade é maior para encontrar na expressão do sentimento apresentado todas as nuances e todas as variedades de sua própria maneira de sentir e de sonhar. Isso não é uma lisonja ao espectador, é uma concessão necessária e muito razoável que mostra no artista uma potência [...] incomparável e um tato requintado.

Nada é tão fácil como o exagero do sentimento, nada é tão difícil na arte como a manifestação interna e ainda assim contida.

É mais do que a verdade no sentimento, é a verdade livre de tudo o que ela tem de limitado e de puramente humano.⁵⁴ (MOREAU, 2002, p. 244; tradução minha)

O ideal pictórico humanista da “verdade” universal e despida das particularidades, quando levado às suas últimas consequências por Moreau, torna-se incompatível com a representação de expressões específicas; ele exige que o sentimento fundamental da cena seja antes “transformado”, manifestando-se de maneira “contida”. A dramaticidade, além de limitar as possibilidades de reflexão aprofundada sobre o sentido da cena, igualmente desvia a atenção dos aspectos plásticos da pintura: “o dramático, aniquilamento da plástica”⁵⁵ (MOREAU, 2002, p. 249; tradução minha).

Para Moreau, portanto, o drama deve ser evitado a todo custo, por ser tanto anti-ideal como antiplástico – justamente os dois aspectos da pintura que mais valoriza. Moreau admite o uso das poses das figuras como um recurso expressivo, desde que não sejam excessivamente dramáticas, mas de todo modo transfere a ênfase do caráter narrativo para o formal: “por gesto, deve-se entender a linha que afeta o corpo em tal ou tal posição imóvel ou em ação”⁵⁶ (MOREAU, 2002, p. 253); e, em outro trecho: “da expressão no conjunto da figura, na atitude, e da descrição que deve-se proporcionar na expressão do rosto”⁵⁷ (MOREAU, 2002, p. 245).

⁵⁴ No original: “En affirmant trop l'expression physiologique, on force le spectateur à rester en-deçà de l'idéal et dans le domaine pur de la réalité. Il n'en est pas de même quand l'expression vivement ressentie par l'artiste a été transformée. Le spectateur est aussi remué et aussi vivement ému, mais sa liberté est plus grande pour retrouver dans l'expression du sentiment rendu toutes les nuances et toutes les variétés de sa propre manière de sentir et de rêver. Cela n'est pas une flatterie à l'adresse du spectateur, c'est une concession nécessaire et très raisonnée qui montre chez l'artiste une puissance <et un tact> incomparable et un tact exquis. Rien n'est facile comme l'exagération du sentiment, rien n'est aussi difficile dans l'art que la manifestation interne et pourtant contenue. C'est plus que la vérité dans le sentiment, c'est la vérité dégagée de tout ce qu'elle a de borné et de purement humain.”

⁵⁵ No original: “Le dramatique, l'anéantissement de la plastique”.

⁵⁶ No original: “Il faut entendre par le geste, la ligne qu'affecte le corps dans telle ou telle position immobile ou en action”.

⁵⁷ No original: “De l'expression dans l'ensemble de la figure, dans l'attitude et de la discrétion qu'il faut apporter dans l'expression du visage”.

Comentando um texto do crítico Ernest Chesneau (1833–1890), Moreau novamente distingue a abordagem mais comum da pintura daquela que considera correta:

Constantemente e sempre essa preocupação do espírito francês: ser comovido pelo tema, pela paixão, pelo coração. Mas o arabesco, a fórmula imaginativa de uma natureza plástica, a transformação e a transposição das formas, dos contornos, das linhas, da cor; de tudo isso, nada.⁵⁸ (MOREAU, 202, p. 284; tradução minha)

E, comparando a pintura teatralizada e emotiva que era elogiada pelos críticos a um exemplo de uma obra que corresponde a seu ideal de contenção – *Léonidas aux Thermopyles* (1814) de Jacques-Louis David (1748–1825) –, Moreau descreve esta última como uma “alegoria”, ou seja: “a Ideia apoiando-se sobre um fato material fornecido pelo próprio tema e radiante da infância própria aos sentimentos eternos”⁵⁹ (MOREAU, 2002, p. 284; tradução minha). Como observa Peter Cooke (2003, pp. 106–107), nessa obra David abre mão da ação teatral e filia-se justamente à mesma estética neo-clássica do belo ideal e imóvel defendida por Lessing e por Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

Em verdade, ao ambicionar ser um pintor histórico, é a esse tipo de trabalho “alegórico” que Moreau refere-se, como pode-se depreender de sua distinção entre pintura “de história” e “histórica ou épica”:

Da pintura dita de História e da pintura dita histórica ou épica

A primeira: a Anedota, o fato.

A segunda: a Síntese, a Fórmula.

1. A encenação dramática e possível.

2. A inspiração ideal e simbolizada.

1. A Realidade real, não vislumbrada ou transformada.

2. O Sonho de uma inspiração sã.

1. Combinação teatral e vulgar.

2. A Arte.

O ápice da arte, segundo as doutrinas modernas, seria vestir os melhores atores, agrupá-los segundo as exigências de tal ou tal situação, exigir deles, ademais, a expressão de fisionomia e de gesto que comporta o momento escolhido pelo artista e, enfim, imobilizá-los por um momento. Quadros vivos [*Tableaux vivants*].⁶⁰ (MOREAU, 2002, p. 251–252; tradução minha)

⁵⁸ No original: “Sans cesse et toujours cette préoccupation de l'esprit français : être ému par le sujet, par la passion, par le coeur. Mais l'arabesque, la formule imaginative d'une nature plastique, la transformation et la transposition des formes, des contours, des lignes, de la couleur; de tout cela, rien”.

⁵⁹ No original: “l'idée s'appuyant sur un fait matériel fourni par le sujet même et rayonnant de l'enfance propre aux sentiments éternels”.

⁶⁰ No original: “De la peinture dite d'Histoire et de la peinture dite historique ou épique

La première : l'Anecdote, le fait.

La seconde : la Synthese, la Formule.

1. la mise en scene dramatique et possible.

2. l'inspiration idéale et symbolisée.

Interessantemente, nesse trecho os impulsos realistas ou naturalistas da pintura acadêmica, que vinham sendo tomados de correntes artísticas mais modernas, parecem ser associados à ênfase dramática que, em sua opinião, tornava a pintura de história “anedótica” excessivamente concreta e distante de seu ideal. Dada sua recusa desse modelo dramático – ou melodramático –, torna-se-lhe necessário buscar outra maneira de, por assim dizer, colocar em cena seus temas mitológicos.

1.2.2. Absorção, contemplação: a recusa do *pathos*

Na concepção de Moreau, um dos maiores representantes do “espírito francês” afeito à teatralidade teria sido Denis Diderot (1713–1784), que “falava como verdadeiro francês que era; ele não compreendera, e jamais poderia ter compreendido o que há de paixão em uma obra de pura plástica, profunda, sublime em sua imobilidade aparente, e no pouco de pretensão ao dramático ou ao apaixonado”⁶¹ (MOREAU, 2002, p. 285–286; tradução minha). No entanto, ainda que Diderot de fato tivesse a dramaticidade como um valor maior da pintura, seu pensamento é, segundo Michael Fried (1988), exemplar no desenvolvimento de uma moderna estética da absorção antiteatral cuja continuidade pode ser vista na obra do próprio Moreau.

Como argumenta Fried, para que o efeito dramático seja atingido, Diderot – e, implicitamente, também seus contemporâneos – exige que a pintura negue a presença do espectador, mostrando as figuras absortas em suas ações como se não estivessem sendo observadas. Nesse sentido, a cegueira ou o sono, além da simples absorção em uma atividade ou situação, são estados de não-reconhecimento de quaisquer testemunhas externas e, em sendo representados, propiciariam essa ilusão de um universo fechado em si mesmo. O modelo teatral, que pressupõe uma plateia para quem a ação é exibida, é substituído pela

1. la Réalité réelle, non entrevue ou transformée.

2. le Rêve d'une inspiration saine.

1. combinaison théâtrale et vulgaire.

2. l'Art.

Le comble de l'art, selon les doctrines modernes, serait d'habiller les meilleurs acteurs, de les grouper selon les exigences de telle ou telle situation, exiger d'eux, en outre, l'expression de physionomie et de geste que comporte le moment choisi par l'artiste, et, enfin, de les immobiliser pour un moment. Tableaux vivants.”

⁶¹ No original: “parlait en véritable Français qu'il était; il n'avait et n'aurait jamais pu comprendre ce qu'il y a de pas-sion dans une oeuvre de pure plastique, profonde, sublime dans son immobilité apparente, et dans son peu de prétention au dramatique ou au passionné”.

concepção do quadro como sistema fechado, quase como uma subjetividade à parte.

A pintura de Moreau reflete, em parte, essa anti-teatralidade radical ou seus desdobramentos. Se sua maneira de compor continua, no mais das vezes, pressupondo e mesmo exigindo a presença de um espectador – por sua frontalidade, artificialidade e mesmo, em obras como *Les filles de Thespius* (fig. 7), pela conformação da tela como palco –, o pendor para a absorção expressa-se pela predominância de figuras inativas, imóveis e frequentemente alheias a seu entorno. A inacessibilidade de suas expressões, como que imersas em sonhos, quer estejam de olhos fechados ou nos mirem frontalmente, cria uma subjetividade estranhamente solipsista para figuras que, de resto, são dispostas à maneira de emblemas para o olhar de quem as observa.

A partir da monografia (1900) de Ary Renan (1857–1900), escrita com base em conversas com o artista durante os anos finais de sua vida, essa particularidade de sua pintura ficou conhecida como “*belle inertie*”, um dos “princípios diretores”⁶² da estética de Moreau: “Ele pinta não ações, mas estados, não personagens em cena, mas figuras de Beleza. ‘O que eles fazem?’ pergunta o espectador; na verdade, eles não fazem nada; eles são desocupados, eles pensam” (RENAN, 1900, p. 39–40; tradução minha). Seu modelo para essa imobilidade contemplativa é, novamente, a pintura dos “antigos mestres” renascentistas, e particularmente Leonardo e Michelangelo. Em algum momento após 1870, possivelmente com a Capela Sistina em mente, Moreau escreveu a seguinte nota:

Todas as figuras de Michelangelo parecem estar fixadas em um gesto de sonambulismo ideal.

É de fato quase inconscientes do movimento que elas executam no conjunto da composição, que as vemos mover-se e agir.

Descobrir a explicação dessa repetição quase geral em todas essas figuras do caráter do sono. Fornecer as razões desse devaneio absorvido a ponto de fazer que pareçam todas adormecidas ou levadas a outros mundos que não este que habitamos.

Sublimidade dessa combinação plástica. Meios potentes de expressão nessa combinação única: o sono na postura. Absorção do indivíduo pelo sonho.

É apenas o sentimento de devaneio profundo que salva essas figuras da monotonia, pondo à parte, bem entendido, as sutilezas do estilo na forma e a ciência difundida nessas figuras.

Que atos elas realizam? O que elas pensam? Onde elas vão? Sob o império de que sentimentos elas estão?

⁶² O segundo princípio diretor, chamado de *richesse nécessaire*, é apresentado adiante e descrito com mais detalhe no segundo capítulo.

A ideia divina, imaterial, a ideia de uma outra esfera à qual elas parecem pertencer ou aspirar, pois tudo, nelas, é para nós mistério.⁶³ (2002, pp. 305–306)

No que diz respeito a sua própria obra, a teorização mais completa de seu uso de figuras inertes e absortas encontra-se nas anotações de Moreau sobre a tela *Les Prétendants* (c. 1852–1890; fig. 10), que representa a cena em que Odisseu extermina, com a ajuda da deusa, os “pretendentes” de sua esposa que haviam ocupado o palácio em sua ausência. Em meio a esse massacre, uma das figuras centrais do quadro é um jovem com uma lira, aparentemente alheio ao entorno, que para Moreau é a personificação da beleza serena da arte clássica: “essa figura inquieta mas não desviada de seu sonho poético, a bela, a jovem Grécia, mãe das artes e do pensamento, apoiada sobre sua lira, desprezando a morte e desafiando a fatalidade”⁶⁴ (MOREAU, 2002, p. 52; tradução minha). Na Odisseia (HOMERO, Livro XXII), curiosamente, o aedo do palácio é um dos dois únicos sobreviventes do massacre, tendo sido poupado pelo protagonista; é provável que a inspiração de Moreau para sua figura de músico-poeta agonizante tenha sido tirada, na verdade, de Ovídio, que descreve uma cena muito semelhante em que um músico é morto por um aliado do herói Perseu: “Tombou e, com os dedos moribundos, tange ainda as cordas da lira. / E, na queda, foi comovente o canto”⁶⁵ (OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro V, versos 117–118).

⁶³ No original: “Toutes les figures de Michel-Ange semblent être fixées dans un geste de somnambulisme idéal. C'est en effet presque inconscientes du mouvement qu'elles exécutent dans l'ensemble de la composition, qu'on les voit se mouvoir et agir. Trouver l'explication de cette répétition presque générale dans toutes ces figures du caractère du sommeil. Donner les raisons de cette rêverie absorbée au point de les faire paraître toutes endormies ou emportées vers d'autres mondes que celui que nous habitons. Sublimité de cette combinaison plastique. Moyens puissants d'expression dans cette combinaison unique: le sommeil dans l'attitude. Absorption de l'individu par le rêve. C'est ce seul sentiment de rêverie profonde qui sauve ces figures de la monotonie, mettant à part, bien entendu, les subtilités du style dans la forme et la science répandue dans ces figures. Quels actes accomplissent-elles ? Que pensent-elles? Ou vont-elles? Sous l'empire de quels sentiments sont-elles? L'idée divine, immatérielle, l'idée d'une autre sphère à laquelle elles ont l'air d'appartenir ou d'aspirer, car tout, chez elles, est pour nous mystère”

⁶⁴ No original: “cette figure inquiète mais non détournée de son rêve poétique, la belle, ja jeune Grèce, mère des arts et de la pensée, appuyée sur sa lyre, méprisant la mort et défiant la fatalité”.

⁶⁵ No original: “concidit et digitis morientibus ille retemptat / fila lyrae, casuque ferit miserabile carmen”.

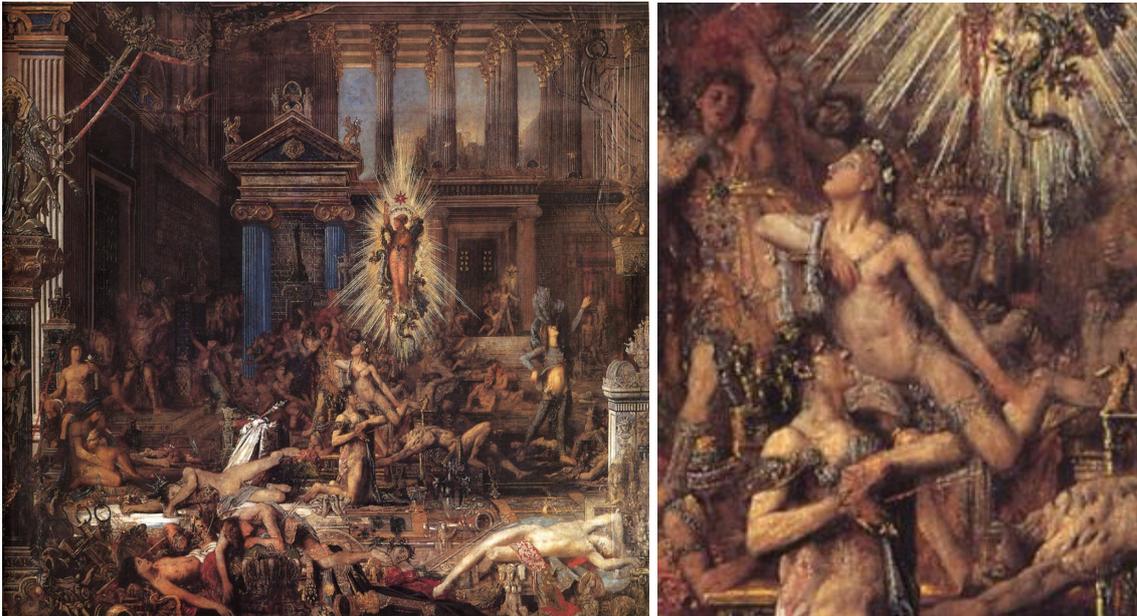


Figura 10 – Gustave MOREAU. *Les Prétendants* (inteira e detalhe), c. 1852–1890. Óleo sobre tela, 3,43 x 3,85 cm. Paris, Musée Gustave Moreau⁶⁶ (cat. n.º 19)

Dentro de parâmetros tradicionais, a estranha presença dessa figura⁶⁷ consiste mesmo em uma quebra de decoro, ou seja, dos limites do que é apropriado e coerente dentro de determinada cena ou gênero pictórico (LEE, 1867, p. 34), e não é surpreendente que Moreau tenha enfrentado a necessidade de elaborar uma justificativa teórica para ela, frente ao questionamento dos amigos e parentes que viram o quadro. Mas sua intenção parece ser justamente a de captar a atenção do espectador através dessa estranheza poética. Afirma: “[...] semelhante a Shakespeare”, que no *Rei Lear* faz com que o protagonista pare em meio a uma tempestade para filosofar com um tolo, “eu quero, no meio dessa cena toda material de matadouro, trazer de volta o pensamento do espectador para o único sonho que me anima: é a poesia e sua superioridade potente e eterna sobre todas as coisas”⁶⁸ (MOREAU, 2002, p. 52; tradução minha).

O desvio da ação direta para uma sugestão inerte tinha a intenção (nem sempre alcançada) de provocar um curto-circuito reflexivo sobre o espectador, levando-o a ultrapassar a reação passional e aproximar-se da contemplação

⁶⁶ Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1402_original.jpg>. Acesso em 14/07/20.

⁶⁷ E também de pelo menos outras duas, na extremidade esquerda do quadro, uma segurando uma flor e outra acariciando um animal; ainda assim, a figura com a lira é a mais relevante por ser o foco das elaborações teóricas de Moreau.

⁶⁸ No original: “semblable à Shakespeare [...] je veux, au milieu de cette scène toute matérielle de boucherie, ramener la pensée du spectateur vers le seul rêve qui m’anime: c’est la poésie et sa supériorité puissante et éternelle sur toutes choses”.

estética e moral: “a insignificância de sentimento aparente dessas figuras guardando toda sua força e toda sua importância para a plástica e para seus meios de expressão me parece o ápice da arte”⁶⁹ (MOREAU, 2002, p. 55). Se essa abordagem parece divergir de modo fundamental da teoria pictórica humanista ao tentar evitar a expressão dramática e o impacto emocional sobre o espectador, ainda assim permanece uma certa crença no poder das figuras representadas de provocar efeitos diretos sobre quem as vê; não mais o efeito do *pathos* intenso, mas justamente o da ausência de *pathos*. Além disso, é pela arte da antiguidade que Moreau justifica essa estratégia, quando observa a seu interlocutor

que os antigos tinham com frequência em suas composições mais dramáticas essas figuras calmas servindo de repouso ao espírito e aos olhos (ao menos minha imaginação acreditou vê-lo nas composições dos antigos). Parece-me que essas figuras chamam de volta o espectador à beleza puramente plástica, calma para ser mais bela.⁷⁰ (MOREAU, 2002, p. 54)

Moreau assume que a contemplação calma, *impassiva*, é mais propícia à reflexão elevada do que a perturbação causada pela dramaticidade excessiva. Nessa pressuposição, é interessante observar que há uma conexão direta entre estético e moral (ou espiritual, se quisermos) que confere à pintura uma dignidade que ultrapassa mesmo a equivalência, antes almejada, com a poesia; trata-se, se é que podemos colocar a questão deste modo, de *ut pictura philosophia*. Mas não a filosofia do discurso racional, e sim a compreensão intuitiva que não pode ser de todo transformada em palavras; neste sentido, a pintura é uma linguagem ainda mais adequada, desde que isolada do drama e mantida como “plástica pura”:

Uma só coisa domina em mim, o arrebatamento e o ardor maior rumo à abstração. A expressão dos sentimentos humanos, das paixões do homem talvez interesse-me vivamente, mas sou menos levado a exprimir esses movimentos da alma e do espírito do que a tornar por assim dizer visíveis os relâmpagos interiores que não sabemos a que atribuir, que têm qualquer coisa de divino em sua aparente insignificância e que, traduzidos pelos maravilhosos efeitos da pura plástica, abrem horizontes verdadeiramente mágicos e eu diria mesmo sublimes.⁷¹ (MOREAU, 2002, p. 53)

⁶⁹ No original: “l’insignifiance de sentiment apparente de ces figures sauvant [?] toute sa force et toute son importance à la plastique et à ses moyens d’expression me paraît le comble de l’art”.

⁷⁰ No original: “que les anciens avaient souvent dans leurs compositions les plus dramatiques de ces figures calmes servant de repos à l’esprit et aux yeux (du moins mon imagination a cru voir cela dans les compositions des anciens). Il me semble que ces figures rappellent le spectateur à la beauté purement plastique, calme pour être plus belle”.

⁷¹ No original: “Une seule chose domine chez moi, l’entraînement et l’ardeur la plus grande vers l’abstraction. L’expression des sentiments humains, des passions de l’homme m’intéresse sans doute vivement, mais je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l’âme et de l’esprit qu’à rendre pour ainsi dire visibles les éclairs intérieurs qu’on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la pure plastique, ouvrent des horizons vraiment magiques et je dirai même sublimes”.

Nesse sentido, seu projeto artístico permanece guiado pelos ideais da tradição teórica humanista, que defende como objetivos da pintura a instrução e o deleite (LEE, 1967, pp. 32-34) – embora, como de costume, os meios de que se utiliza para alcançá-los não sejam os tradicionais. Mais do que em um moralismo mais ou menos implícito na narrativa, Moreau diz confiar na eficácia educativa da beleza artística; é o que o artista relata ter respondido ao crítico católico (e fourierista) Désiré Laverdant (1810-1884), que teria objetado a aparente ausência de significado moral na tela *Jupiter et Europe*:

Não quereis ver um ensinamento em uma obra de arte pura que não visa a moralizar ou catequizar os espíritos. Bom, quanto a mim, eu encontro um significado bem moral em um bloco antigo mutilado, representando um sublime fragmento do corpo humano.

Isso eleva o espírito e já o conduz para mais perto das ideias de religião e de moral. Além disso, eu vos diria que, em termos de arte, eu tenho as minhas diplomacias. Eu quero, quando me dirijo a uma juventude materialista e antiespiritualista sem respeito pela arte como pela religião, eu quero, digo, levá-la pelo espetáculo dos olhos a compreender o belo que a conduzirá a compreender o bem: isso me parece um ensinamento suficiente. Somos nós os artistas-poetas e de imaginação que conduziremos para vós, madura para as coisas da religião e da moral, essa juventude sobre a qual não tendes nenhuma ação. Eles têm bem mais confiança no poeta que varia suas obras e que lhes prova que sabe tudo compreender do que se vissem um homem perseguindo uma tese, seja ela muito elevada, mas limitada e restringida em suas manifestações.⁷² (MOREAU, 2002, pp. 78-79)

Para termos a dimensão da centralidade que esse atalho da pintura concreta para a elevação moral abstrata tem dentro do ideal artístico de Moreau, observemos sua afirmação de que é apenas na “pura plástica” – e através dessas figuras de uma inércia desconcertante – que “o artista torna-se sublime; ele esquece a natureza em suas manifestações físicas e vulgares para entregar-se por inteiro à manifestação do sonho e do imaterial”⁷³ (MOREAU, 2002, p. 55). A *belle inertie* tem a intenção de despir a cena de seus aspectos excessivamente particulares e fugazes, restritos ao espaço e tempo narrativos, e elevá-la à esfera do símbolo ou da alegoria. Moreau o

⁷² Tradução minha. No original: “Vous ne voulez pas voir un enseignement dans une oeuvre d'art pur qui ne vise pas à moraliser ou à catéchiser les esprits. Eh bien, moi, je trouve une portée très morale à un bloc mutilé antique, me représentant un sublime fragment du corps humain. Cela élève l'esprit et déjà l'amène plus près des idées de religion et de morale. En outre, je vous dirai qu'en fait d'art, j'ai mes diplomaties. Je veux, quand je m'adresse à une jeunesse matérialiste et anti-spiritualiste sans respect pour l'art comme pour la religion, je veux, dis-je, l'amener par le spectacle des yeux à comprendre le beau qui l'amènera à comprendre le bien : ceci me paraît un enseignement suffisant. C'est nous les artistes-poètes et d'imagination qui vous conduisons, mûre pour les choses de la religion et la morale, cette jeunesse sur laquelle vous n'avez aucune action. Ils ont bien plus de confiance dans le poète qui varie ses oeuvres et qui leur prouve qu'il sait tout comprendre que s'ils voyaient un homme poursuivant une thèse, fût-elle très élevée, mais bornée et restreinte dans ses manifestations.”

⁷³ No original: “l'artiste devient sublime; il oublie la nature dans ses manifestations physiques et vulgaires pour se livrer tout entier à la manifestation du rêve et de l'immatériel”.

faz complementando essa inércia com o segundo princípio diretor apontado por Renan, a *richesse nécessaire* dos detalhes decorativos e da fatura⁷⁴ que serve de “atrativo sensual” (RENAN, 1900, p. 42), talvez para compensar a ausência de *pathos*.

Assim, em suas Salomé das décadas de 1870 e 80, Moreau transforma a dançarina sensual em figura rígida e hierática, vestida como um “relicário” (*châsse*; MOREAU, 2002, p. 99), para melhor apresentá-la como um emblema da fatalidade ou da destruição⁷⁵ (fig. 11). Como sugere Cooke (2003, p. 108), é através desse uso da imobilidade anti-teatral e da riqueza pictórica que Moreau consegue criar uma arte que visa ao espiritual evitando a insipidez e o sentimentalismo da pintura neo-católica, representante mais popular de uma perspectiva idealista sobre a pintura na época.



Figura 11 – Gustave MOREAU. *Salomé dansant devant Hérode* (detalhe), 1876. Óleo sobre tela, 143,5 x 104,3 cm. Los Angeles, Hammer Museum⁷⁶ (cat. MATHIEU nº 157)

Mas, no final de sua carreira, Moreau parece compreender a “pura plástica” de maneira mais e mais literal, ou seja, cada vez menos dependente do representado que ela veicula – ou deveria veicular. Embora nunca tenha

⁷⁴ No *The Thames and Hudson dictionary of art terms*, “*facture* (Fr.), *fattura* (It.) (*'handling'*) A maneira característica com que o meio [*medium*] é utilizado por um artista ou artesão particular” (LUCIE-SMITH, 1984, p. 79; tradução minha).

⁷⁵ Atribuída, com típica misoginia, à “mulher eterna” (MOREAU, 2002, p. 97), ou ao feminino em geral.

⁷⁶ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau%E2%80%99s_Salome9.jpg>. Acesso em 21/07/20.

abandonado de toda a figuração, Moreau passa a interessar-se sobretudo no potencial sugestivo dos meios pictóricos por si mesmos, e podemos argumentar que sua maneira de chamar a atenção para a forma e para a própria materialidade da pintura tenha em parte o papel de ativar no espectador o modo reflexivo a que nos referimos anteriormente. Assim, Moreau insistentemente frustra o hábito de “ler” a pintura como um meio transparente e, obrigando o olhar a oscilar entre imagem e superfície, compele-nos a tomar distância da esfera patético-narrativa e permanecer numa contemplação mais calma, simultaneamente sensorial e intelectual, mas de modo algum passional. O uso estratégico da inércia expressiva das figuras seria estendido, nesse caso, para a própria pintura como objeto do olhar.

Ainda aqui estamos próximos da teoria subjacente que Michael Fried (1988), como vimos, identifica nos primórdios da pintura e crítica modernas. O autor aponta que, para Diderot, caso o artista abstenha-se da representação de ações significativas e dramáticas – como ocorre com o praticante de qualquer outro gênero que não o histórico, e sobretudo com a natureza-morta –, só lhe resta a virtuosidade formal para captar o olhar: “é preciso uma técnica e naturalidade assombrosas para prender a atenção, para interessar com tão pouco” (DIDEROT, apud FRIED, 1988, p. 103). Tornam-se mais difíceis, portanto – mas não impossíveis –, a obtenção de um impacto dramático e da negação do espectador frente ao quadro; a hierarquia de gêneros seria, neste caso, mais uma questão de eficiência do que de valor absoluto. Se quisermos transpor essa intuição crítica para a pintura de Moreau, veremos que ele trabalha dentro de uma mesma lógica ao reconhecer a necessidade de compensar a ausência de um arrebatamento dramático através do uso expressivo dos meios pictóricos. Já em 1900 Ary Renan podia identificar um nexo causal entre a ênfase material e pictórica da obra de Moreau e a ideia – à época, incomum⁷⁷ – de que ela “abomina a literatura” e seus recursos narrativos:

[...] para substituir esses elementos de emoção, esses agentes de ilusão consagrados, ele fez residir o valor de suas obras em sua perfeição intrínseca, em sua extrema riqueza material, no acompanhamento, por assim dizer, que os artifícios materiais do pincel podem trazer ao tema mais vulgarizado. (RENAN, 1900, p. 36; tradução minha)

Em última instância, o problema central da pintura de Moreau trata de como produzir uma pintura “épica” e idealista, alinhada com a tradição humanista, a partir

⁷⁷ Porque Moreau era geralmente tido pela crítica como um “pintor literário”, em função da erudição de sua iconografia.

de uma perspectiva moderna. Como questiona Peter Cooke, em consonância com o que vem sendo discutido:

Como então “traduzir o pensamento e os sonhos da alma” sem reduzir a pintura, essa arte material, ao que Lessing chama “uma escrita arbitrária”? A esse problema incômodo colocado pelo encontro da pintura de história idealista e neo-romântica com a preocupação moderna da especificidade das artes, uma das soluções teóricas reside, para Moreau, no emprego dos “meios plásticos”. (COOKE, 2003, p. 94; tradução minha)

Antes de passarmos à análise direta desses “meios” na própria pintura – que será o objeto do segundo capítulo –, convém ainda discutir a elaboração de Moreau sobre essa estratégia poética de tornar a forma expressiva; inicialmente a partir de uma base teórica, a teoria dos modos, e mais adiante através do dispositivo simbólico dos “contrastes”.

1.2.3. “*Un grand clavier*” – a teoria dos modos e os estilos

Em seu discurso de entrada na Academia em 1888, ao criticar a tendência contemporânea a uma mistura dos gêneros pictóricos⁷⁸ que teria por consequência a desaparecimento do “modo aplicável a cada gênero”, Moreau providencia uma breve definição de “modo”: “modo, no sentido que lhe davam os antigos, e a partir deles Poussin; quer dizer essa tonalidade, esse diapásão intelectual, que faz escolher e adequar os meios de colorido, de forma, de caráter e de estilo aos temas a tratar”⁷⁹ (MOREAU, 2002, p. 342; tradução minha).

A teoria dos modos pictóricos tem sua origem em uma carta de Nicolas Poussin (1594–1665) destinada a convencer seu amigo e cliente Paul Fréart de Chantelou (1609–1694) de que aquilo que este havia interpretado como uma diferença de qualidade entre dois quadros era, na verdade, uma diferença dos “modos” exigidos pelos temas de cada um. Ao elaborar essa ideia, Poussin baseia-se nos modos oriundos da música grega⁸⁰ para argumentar que diferentes maneiras

⁷⁸ Moreau refere-se sobretudo à mescla entre pintura histórica e de gênero ou anedótica que era então popular e praticada por diversos artistas acadêmicos, entre os quais o recém-falecido Gustave Boulanger (1824–1888), seu antecessor na vaga da Academia. Sua dificuldade em disfarçar a pouca estima que tinha pela obra de Boulanger em um discurso que tradicionalmente teria a função de prestar-lhe homenagem beira a comicidade; pode-se imaginar também que a fala de Moreau tenha causado desconforto a uma platéia que era justamente o objeto de sua crítica.

⁷⁹ No original: “mode, dans le sens que lui donnaient les anciens, et après eux Poussin; c'est-à-dire cette tonalité, ce diapason intellectuel, qui fait choisir et approprier les moyens de coloris, de forme, de caractère et de style aux sujets à traiter”.

⁸⁰ Anthony Blunt (1967, p. 226) observa que a exposição de Poussin sobre os modos gregos é copiada quase textualmente do tratado de 1558 do teórico da música Gioseffo Zarlino (1517–1590); a aplicação dessa teoria à pintura, no entanto, é original.

de organizar as partes componentes provocam diferentes efeitos sobre o espectador, sendo portanto apropriados a funções ou temáticas distintas:

Nossos bravos gregos antigos, inventores de todas as coisas belas, encontraram diversos modos por meio dos quais produziram maravilhosos efeitos. Aqui, essa palavra, Modo, significa propriamente a razão, ou a medida e a forma de que nos servimos para fazer qualquer coisa; razão essa que nos obriga a não passar além de certos limites, e a observar com inteligência e moderação, em cada uma de nossas obras, a ordem determinada pela qual cada coisa conserva-se em sua essência.

Os Modos dos antigos sendo uma composição de variadas coisas postas em conjunto, da variedade e diferença que se encontram na reunião dessas coisas, nasceu a variedade e diferença dos modos; enquanto da constância na proporção e arranjo das coisas próprias a cada modo, procedeu seu caráter particular, ou seja, sua potência de induzir a alma a certas paixões. Daí que os sábios antigos atribuíram a cada modo uma propriedade especial, análoga aos efeitos que eles a tinham visto produzir. (POUSSIN, 1824, pp. 277–278; tradução minha)

A partir desse ponto, segue-se uma enumeração dos diferentes modos gregos e suas aplicações. Nesse primeiro momento – como é pertinente a uma analogia com a música – o efeito do modo sobre o espectador está diretamente relacionado a uma determinada proporção matemática na disposição das partes, cuja tradução em pintura se daria presumivelmente através da composição (BARKER, 2000). Mais adiante, a comparação é estendida à poesia:

Os bons poetas igualmente usaram de uma grande diligência e de um maravilhoso artifício, não somente para acomodar seu estilo aos temas a tratar, mas ainda para regular a escolha das palavras e o ritmo dos versos em conformidade com os objetos a pintar. Virgílio sobretudo mostrou-se, em todos os seus poemas, grande observador desta parte, e ele é tão ilustre, que frequentemente parece, apenas pelo som das palavras, pôr frente aos olhos as coisas que ele descreve. Se ele fala de amor, é com palavras escolhidas tão artificialmente que obtém como resultado uma harmonia doce, agradável e graciosa, ao passo que quando canta um feito de armas ou descreve uma tempestade, o ritmo precipitado, os sons retumbantes de seus versos, pintam admiravelmente uma cena de furor, de tumulto e de terror. (POUSSIN, 1824, pp. 278–279; tradução minha)

Note-se que, neste trecho, Poussin não fala em modo e na organização das partes, mas em “estilo” e nas propriedades formais de cada parte em si mesma, na medida em que são consonantes ao tema tratado. Ainda assim, parece tratar os dois conceitos como um conjunto, como diferentes aspectos de uma mesma ferramenta à disposição do artista. Nessa estética *avant la lettre*, a obra – quer se trate de música, poesia ou pintura – deve seu efeito sobre o espectador a uma articulação adequada entre forma e conteúdo⁸¹; trata-se, em alguma medida, de uma expansão das noções de decoro e de expressão, que já faziam parte da

⁸¹ No caso da música, depreende-se do texto que o pólo do conteúdo poderia ser ocupado pela letra da canção, ou então pelo contexto em que esperava-se executá-la: marcial, religioso, festivo etc.

tradição humanista da pintura, para o campo da forma. Como observa Anthony Blunt, essa aplicação dos modos à pintura é original em relação aos teóricos anteriores para quem “o meio de transmitir um estado de espírito [*mood*] ou uma emoção havia sido pelo gesto, enquanto Poussin mantém que isso pode ser feito pelo próprio estilo da pintura, isto é, por meios quase abstratos” (BLUNT, 1967, p. 226; tradução minha). A contribuição maior da carta de Poussin, portanto, é a de colocar o aspecto formal da obra em primeiro plano, analisando sua articulação tanto com o representado como com seu impacto sobre o receptor; em outras palavras, identificar a função do “signo plástico” dentro de uma pintura concebida como linguagem. No entanto, o reflexo dessa teoria sobre a prática pictórica permanece um tanto vago; trata-se – talvez necessariamente – mais da análise de um fenômeno do que da prescrição de regras específicas que possam ser aplicadas.

Moreau desdobra a teoria de Poussin no sentido de um ecletismo que é característico do século XIX; equipara as noções de “modo” e de “estilo” (em uma acepção mais historiográfica deste último termo), fazendo com que a história da arte torne-se disponível para o artista como um repositório de modos que podem ser adotados conforme a demanda do tema, do efeito pretendido ou – de acordo com uma poética mais moderna – do “sentimento” e da “imaginação”. Observações semelhantes foram feitas em relação a seu uso de fontes iconográficas histórica e culturalmente diversas (LACAMBRE *et al*, 1999), mas a ênfase geralmente recai sobre o “signo icônico”; sua disposição a um ecletismo formal, no entanto, é mais importante dentro de seu pensamento e mais peculiar em relação a outras abordagens contemporâneas.

Seu ponto de vista sobre a questão está mais claramente exposto em uma espécie de verbete escrito por ele, intitulado “Dos estilos e dos modos”⁸², em que compara as características estilísticas específicas dos “antigos”, “flamengos” e “italianos” e comenta a riqueza de possibilidades artísticas dessa abordagem:

Determinar os temas que podem ser tratados com os meios empregados por esses mestres. Bem definir as diferenças que serão estabelecidas se os temas são tratados em um modo ou em outro. (antigo, italiano, flamengo).

[...] Misturas pungentes de diferentes modos, de diferentes estilos das escolas mais opostas, conforme as necessidades do sentimento e da imaginação.

Grande teclado [*clavier*] – a conhecer a fundo, a manejar.

Fontes inesgotáveis, eternas, às quais o novo gênio acrescenta e que modifica ao nelas se envolver.

⁸² No original: “Des styles et des modes”.

Explicar um dia essa eloquência maravilhosa dessa arte muda.⁸³ (MOREAU, 2002, p. 256–257; tradução minha)

A identificação de tais particularidades estilísticas de uma e outra escola ou artista implica, como bem notou Raphael Rosenberg (2004), em um olhar “abstrato” sobre as obras, voltado para características como estruturas de composição ou harmonias de cor, ao invés de reconhecer-lhes as diferenças temáticas ou iconográficas. Esse olhar, segundo o autor, está inserido em uma corrente de pensamento sobre arte que inclui – mais celebrenemente, e em um momento mais próximo ao de Moreau – as recomendações dadas por Charles Baudelaire (1821–1867) em seu *salon* de 1846: “A maneira correta de saber se um quadro é melodioso é de observá-lo a uma distância suficiente para não compreender nem seu tema, nem suas linhas. Se for melodioso, já tem um sentido, e já tomou seu lugar no repertório das lembranças” (BAUDELAIRE, apud ROSENBERG, 2004, p. 64; tradução minha).

Para Baudelaire e outros críticos que seguem o mesmo princípio (ROSENBERG, 2004), a função de tal análise “abstrata” seria a de fundamentar uma avaliação crítica da obra em questão. Moreau, como artista, utiliza-se desse expediente como uma maneira de compreender diferentes estratégias de construção da pintura, mas, ao contrário de colegas como Joshua Reynolds (1723–1792) que realizaram o mesmo tipo de estudo sobre alguma obra específica, a abordagem de Moreau encaminha-se para uma generalização de determinado grupo de obras para compreender-lhe o substrato estrutural comum. Com alguma frequência, aparecem em seus escritos tentativas de caracterizar verbalmente os traços peculiares a diferentes artistas ou estilos, reduzindo-os a princípios básicos que são geralmente estruturados em pares de opostos – que não deixam de remeter-nos aos posteriores “conceitos fundamentais” de Heinrich Wölfflin (1864–1945). Essa visão generalizante encontra-se expressa em anotações como esta, em que observa que, em relação aos “procedimentos, há duas escolas somente: a

⁸³ No original: “Déterminer les sujets qui peuvent être traités avec les moyens employés par ces maîtres. Bien définir les différences qui s'établiront si les sujets sont traités dans un mode ou dans un autre (antique, italien, flamand). [...] Mélanges piquants des différents modes, des différents styles des écoles -les plus opposées, selon les besoins du sentiment et de l'imagination. Grand clavier - à connaître à fond, à manier. Sources intarissables, éternelles, auxquelles le génie nouveau ajoute et qu'il modifie en s'y mêlant. Expliquer un jour cette éloquence merveilleuse de cet art muet”.

italiana e a flamenga. A primeira sólida, a segunda fluida”⁸⁴ (MOREAU, 2002, p. 243); destas “escolas-mãe” proviriam todas as outras. Nesse sentido, também é representativo o estudo visual, apontado por Rosenberg (2004 e 2007), em que Ticiano, Poussin, Claude Lorrain, Rembrandt e os pintores flamengos em geral têm suas estruturas de composição características esquematizadas em um quadro comparativo (fig. 12).

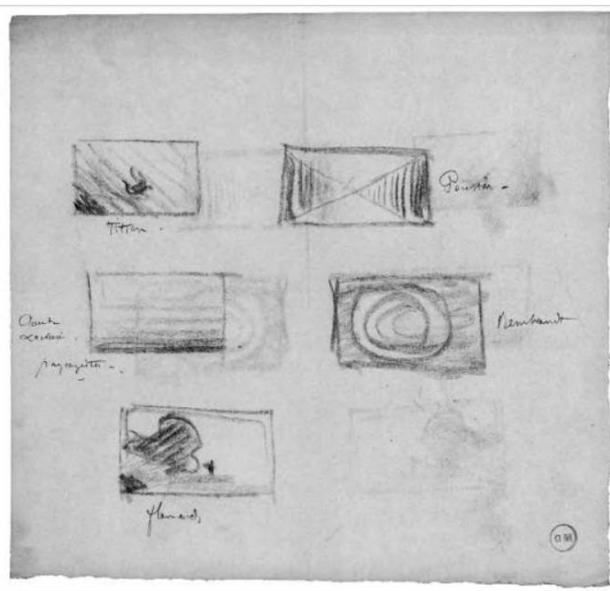


Figura 12 – Gustave MOREAU. Esquemas de composição de diferentes mestres, s.d. Lápis sobre papel, 21,8 x 22,8 cm. Paris, Musée Gustave Moreau⁸⁵. Legendas: “Titian”, “Poussin”, “Claude Lorrain – paysagistes”, “Rembrandt” e “flamands”

Essas preocupações parecem ter tido suas bases lançadas na viagem à Itália empreendida por Moreau entre 1857 e 1859. Entre suas anotações após uma visita ao Palazzo Pitti e à Galleria degli Uffizi, encontra-se o seguinte trecho:

Lembrar-se da impressão bem clara que dá o espírito dessas galerias contendo tantos talentos e execuções diferentes. Saber guardar em si essa razão que faz compreender por que e reunir pelo pensamento todas as qualidades que parecem tão variadas e que emergem todas das mesmas leis, pouco numerosas. O ideal da forma, do estilo, o pensamento à parte. Força plena. Ciência dos valores, execução de cada parte na maneira que lhe é própria. Guardar o mais possível e desenvolver essa sensibilidade para tudo o que é verdadeiramente bom e belo como qualidade de execução. Em uma palavra, permanecer pintor e verdadeiramente pintor, qualquer que seja a busca pelo ideal e o amor pelo pensamento.⁸⁶ (MOREAU, 2002, p. 271)

⁸⁴ No original: “Pour les procédés, deux écoles seulement: l’italienne et la flamande. La première solide, la seconde fluide, les écoles française, anglaise, espagnole et allemande se rattachant de près ou de loin à ces deux écoles mères”.

⁸⁵ Fonte: ROSENBERG, 2007, p. 223.

⁸⁶ No original: “Se souvenir de l’impression bien nette que donne l’esprit de ces galeries renfermant tant de talents et d’exécutions différentes. Savoir garder en soi cette raison qui fait comprendre pourquoi et réunir par la pensée toutes les qualités qui paraissent si variées et qui relèvent toutes des mêmes lois peu nombreuses. L’idéal de la forme, du style, la pensée à part. Force pleine. Science

Ao longo dos dois anos de sua permanência na Itália, Moreau produziu pouquíssimos projetos próprios; ao invés disso, dedicou-se a estudar os “mestres” através da execução de cópias notáveis por sua fidelidade aos originais (MATHIEU, 1977). Sua intenção parecia ser a de adquirir, na prática, o conhecimento das técnicas de seus antecessores e de suas soluções formais, de modo a poder aplicá-los em sua própria produção. Essa abordagem implica, evidentemente, em ser capaz de adequar-se a modos distintos de construção da pintura; Geneviève Lacambre observa que, após ter estudado a pintura veneziana, Moreau segue para Florença e copia Botticelli (1445-1510) (fig. 13):

Após a cor, a linha. Assim, na pequena cópia do Nascimento de Vênus, deixada inacabada, o traço que delimita as figuras permanece visível, anunciando já essa dissociação de desenho/cor que vai caracterizar suas obras dos anos 1875–1890. (LACAMBRE, 1997, p. 34; tradução minha).



Figura 13 – Gustave MOREAU. *Naissance de Vénus* (a partir de Botticelli), c. 1859. Óleo sobre tela, 31 x 46,4 cm. Paris, Musée Gustave Moreau⁸⁷ (inv.⁸⁸ n° 13622)

A importância da formação do artista a partir do estudo da tradição é reiterada com frequência em seus escritos, além de representar boa parte de seu

des valeurs. exécution de chaque morceau dans la manière qui lui est propre. Garder le plus possible et développer cette sensibilité pour tout ce qui est vraiment bien et beau comme qualité d'exécution. En un mot, rester peintre et vraiment peintre, quelle que soit la recherche de l'idéal et l'amour de <pour> la pensée”.

⁸⁷ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau-Naissance_de_Venus-Inv._13622.jpg>. Acesso em 20/08/21.

⁸⁸ Numeração referente ao inventário geral do Musée Moreau, para obras mantidas na reserva técnica (fora de exposição).

programa didático no momento em que assumiu a docência na École. O depoimento de Henri Matisse sobre o tipo de estudo realizado no Louvre pelos alunos de Moreau é revelador:

tentávamos de todos os jeitos [...] identificar as tintas certas, sentíamos o grão da tela com o dedo, entrávamos em cada detalhe da maneira como havia sido pintada: os objetos, a velatura, as transições da luz para a sombra. Estudávamo-la com uma lente de aumento” (MATISSE, apud MATHIEU, 1977, p. 222; tradução minha).

Há uma ênfase, também, na “humildade” que deveria permear a relação do artista com os “mestres” do passado e que talvez esteja refletida em sua valorização da cópia precisa; Moreau critica acidamente, embora de passagem, o procedimento de Théodore Géricault (1791–1824) frente aos “Holandeses, os Michelangelos e os Corregios (que sob seu pincel ardente transformavam-se em Géricault, *hélas!!!*)”⁸⁹ (MOREAU, 2002, p. 285). Note-se que a atitude de Géricault, como descrita aqui, consiste em abordar a pintura antiga reproduzindo seu aspecto icônico e reinterpretando-o com uma linguagem pictórica própria; para Moreau, pelo contrário, o essencial seria adquirir a linguagem antiga para poder adequá-la a novas exigências iconográficas.

O aprofundamento na tradição da pintura – ou naquilo que atualmente seria classificado como uma história estilística da arte – é, para Moreau, uma pedra fundamental na construção de uma arte que se quer moderna. Em um texto auto-engrandecedor (ainda que em terceira pessoa) escrito ao fim de sua vida (Anexo A), o “gosto”, formado por esse conhecimento tradicional e definido como a sensibilidade necessária para o emprego adequado dos modos, é elevado ao nível de uma virtude máxima do artista:

Mais tarde poderemos falar do artifice <do que ele deve ser>, tão raro como o pensador, artifice bem plástico, conhecendo a fundo todos os recursos do passado e tendo aí acrescentado toda sua parte de descobertas maravilhosas, de meios excelentes e variados conforme o modo, conforme as necessidades da expressão renovada e pelos sentimentos e os meios de eloquência. Sua ciência será enorme em todas as partes da arte, não ciência pedante e escolástica, mas a ciência dos transfundos da arte, de seus recursos, de suas necessidades, de suas variações, de seus mistérios. [...] Trata-se dessa ciência, fruto da comparação, de um gosto impecável formado pela contemplação analisada, arrazoada, incessantemente penetrada do fundo das obras-primas da arte. Essa ciência sendo, nele, enorme, completa, tudo lhe será conhecido dos modos, dos procedimentos, dos belos recursos dos antigos, e também dos modernos, entre eles os raros <os tão raros> que tenham pensado em subir a corrente para encontrar a verdadeira, a bela tradição. As descobertas novas, os estilos, os modos

⁸⁹ No original: “Hollandais, les Michel-Ange et les Corrège (qui sous sa brosse ardente devenaient du Géricault, hélas!!!)”.

alheios ou de tradição, o caráter próprio a cada estilo, a cada gênero, tudo isso será para ele textos admiravelmente claros e penetrados. [...] Que medida, que tato, que nuances sutis da alma e do espírito são necessárias para dar ao gosto o que lhe é indispensável para bem escolher, dosar, ponderar as diversas partes da obra e, sobretudo de início, para determinar o modo, a escolha do instrumento, a qualidade da matéria, as proporções de natureza, de verdade real ou transformada a encontrar conforme o caráter essencial da coisa a exprimir: um pouco mais alto, um pouco mais baixo, tudo muda, o instrumento, a expressão e o sentimento e a impressão dada àquele que observará (do épico se cai no familiar). Quantas vezes essas belas leis tão sutis e tão misteriosas terão sido verificadas, quantas vezes um motivo posicionado, uma ideia implementada, alguém ou além dos limites justos e perfeitos, mudaram por inteiro a impressão e o caráter da obra.⁹⁰ (MOREAU, 2002, p. 170–172)

Reafirma-se, aqui, a conexão estabelecida por Poussin entre o modo ou estilo e a impressão provocada sobre o espectador; no entanto, se para este a ênfase recaía sobre o acordo entre o tema e a maneira de pintá-lo, Moreau chama atenção para a capacidade da forma de alterar por completo o conteúdo, mudando-o de “épico” para “familiar”, por exemplo. O modo ou estilo ganha autonomia e constitui-se em uma escolha consciente que deve ser efetuada a cada nova obra – não é, portanto, a marca da originalidade ou autenticidade do artista, como na abordagem modernista, mas de seu domínio absoluto da pintura como uma linguagem. Tampouco haveria motivo para dar preferência a uma ou outra maneira de pintar senão na medida em que atende a necessidades ulteriores, que são variáveis; com efeito, verifica-se na obra tardia de Moreau uma amplitude estilística notável, sobretudo em suas abordagens ora coloristas, ora lineares.

⁹⁰ Tradução minha. No original: “Plus tard on pourra parler de l'ouvrier <de ce qu'il doit être>, aussi rare que le penseur, ouvrier bien plastique, connaissant à fond toutes les ressources du passé et y ayant ajouté toute sa part de trouvailles superbes, de moyens excellents et variés selon le mode, selon les besoins de l'expression renouvelée et par les sentiments et les moyens d'éloquence. Sa science sera énorme dans toutes les parties de l'art, non science pédantesque et scholastique, mais la science des tréfonds de l'art, de ses ressources, de ses besoins, de ses variations, de ses mystères. [...] Il s'agit de cette science, fruit de la comparaison, d'un goût impeccable formé par la contemplation analysée, raisonnée, incessamment pénétrée du fond des chefs-d'oeuvre de l'art. Cette science, chez lui, étant énorme, complète, tout lui sera connu des modes, des procédés, des belles ressources des anciens, et aussi des modernes, parmi eux les rares <les si rares> qui avaient pensé à remonter les courants pour retrouver la vraie, la belle tradition. Les découvertes nouvelles, les styles, les modes étrangers ou de tradition, le caractère propre à chaque style, à chaque genre, tout cela sera pour lui textes admirablement clairs et pénétrés. [...] Quelle mesure, quel tact, quelles nuances subtiles de l'âme et de l'esprit sont nécessaires pour donner au goût ce qui lui est indispensable pour bien choisir, doser, pondérer les diverses parties de l'oeuvre et, surtout au départ, pour déterminer le mode, le choix de l'outil, la qualité de la matière, les proportions de nature, de vérité réelle ou transformée à trouver selon le caractère essentiel de la chose à exprimer : un peu plus haut, un peu plus bas, tout change, et l'outil, et l'expression et le sentiment et l'impression donnée à celui qui regardera (de l'épique on tombe au familier). Que de fois ces belles lois si subtiles et si mystérieuses auront été vérifiées, que de fois un motif placé, une idée mise en oeuvre, en deçà ou au-delà des bornes justes et parfaites, ont changé du tout au tout l'impression et le caractère de l'oeuvre”.

Peter Cooke (2003, p. 97) observa que, já na década de 1860, algumas de suas pinturas de *Salon* mostram sua aplicação de diferentes modos; se em 1864 *Oedipe et le Sphinx* chegou a incomodar alguns críticos por sua austeridade e suas formas angulosas, no ano seguinte *Jason et Médée* foi criticada pelo motivo oposto, uma “moleza” na execução que foi vista como decadência do artista (fig. 14). Para Cooke, no entanto, a diferença deve ter sido proposital: “[...] não se deveria buscar a razão dessa ‘moleza’, ou antes *morbidezza*, em um pretense declínio técnico, mas antes na aplicação de um ‘modo’ diferente a um tema que não demandava ser tratado da mesma maneira” (2003, pp. 97–98; tradução minha).



Figura 14 – Esq.: Gustave MOREAU. *Oedipe et le sphinx*, 1864. Óleo sobre tela, 206,4 x 104,8 cm. Nova York, Metropolitan Museum of Art⁹¹ (cat. Mathieu nº 64). Dir.: Gustave MOREAU. *Jason*, 1865. Óleo sobre tela, 204 x 121,5 cm. Paris, Musée D’Orsay⁹² (cat. Mathieu nº 69)

Uma aplicação da teoria dos modos também pode ser presumida nas representações de cenas da vida de Cristo (fig. 15). Diferentes autores notam o fato

⁹¹ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Oedipus_and_the_Sphinx_MET_DP-14201-023.jpg>. Acesso em 14/07/20.

⁹² Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Moreau_-_Jason_et_M%C3%A9d%C3%A9e.jpg>. Acesso em 14/07/20

de que essas pinturas religiosas⁹³ de Moreau possuem características que as colocam à parte do restante de sua produção: “simplicidade de tratamento, adesão estreita ao espírito da história bíblica e – ainda mais notável em vista de sua inveterada afeição por uma riqueza de detalhe – uma fina economia em tudo” (MATHIEU, 1977, p. 89; tradução minha). Julius Kaplan acrescenta que essas pinturas, geralmente pequenas e executadas sobre painéis, “ocorrem ao longo de toda a carreira de Moreau, nunca passando por nenhum desenvolvimento estilístico ou cronológico” (KAPLAN, 1974, p. 43; tradução minha), embora esta última observação seja discutível. Jean Paladilhe vai um pouco adiante:

Quando ele pintava temas da Bíblia, não é exagero dizer que os abordava com devoção. Não há nenhuma retórica, nenhum esboço do precioso, do raro, nenhuma decoração supérflua em sua apresentação. Sua imaginação ardente parecia contida quando tocava a história cristã. [...] Não havia traço de fantasia neles; por exemplo, nas cenas do Calvário, há alguns toques de romantismo, mas esses apenas acentuam a imensa desolação. A figura de Cristo não é modificada de maneira nenhuma e cada matiz do simbolismo cristão é respeitado. (PALADILHE, 1974, p. 65; tradução minha)

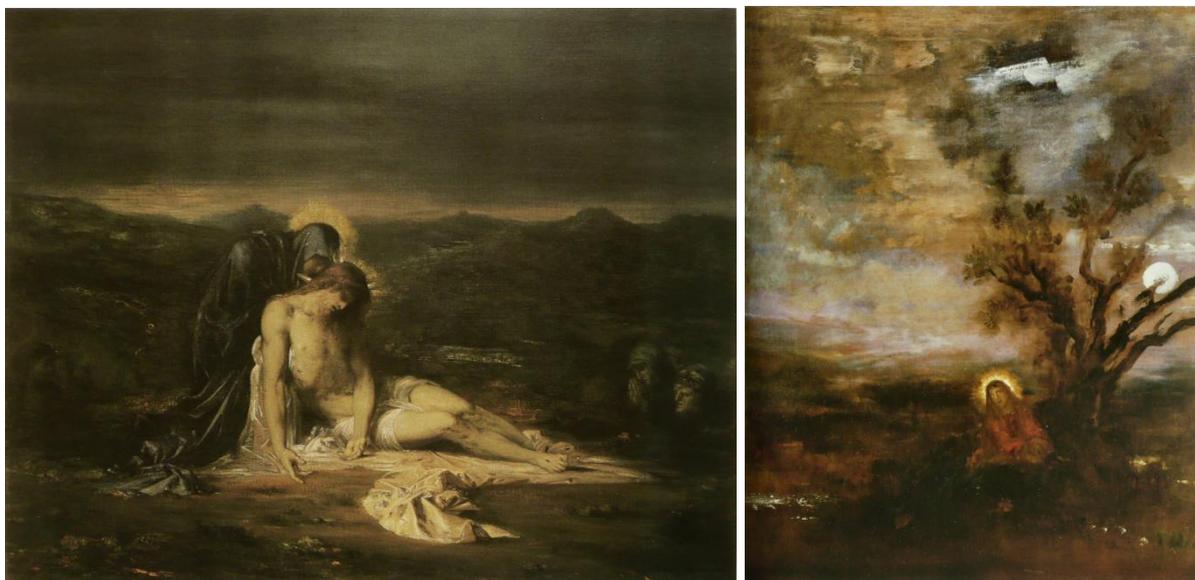


Figura 15 – Esq.: Gustave MOREAU. *Pietà*, c. 1854. Óleo sobre tela, 75 x 96 cm. Gifu (Japão), Museum of Fine Arts⁹⁴ (cat. Mathieu nº 39). Dir.: Gustave MOREAU. *Le Christ au jardin des oliviers*, c. 1880. Óleo sobre tela, 80 x 75 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau⁹⁵ (cat. nº 596)

⁹³ O termo “pintura religiosa” usado pelos três comentadores para esse conjunto é insuficiente; de fato, muitas das imagens de tema religioso e mesmo bíblico de Moreau – *David, Jacob et l’Ange*, as *Salomés* etc. – compartilham do mesmo excesso de detalhes do restante de sua obra. As pinturas sóbrias em questão aqui seriam mais precisamente classificadas como aquelas relativas a cenas da vida de Cristo e particularmente da Paixão.

⁹⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_-_Piet%C3%A0.jpg>. Acesso em 14/07/20.

⁹⁵ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_-_Le_Christ_au_jardin_des_Oliviers.jpg>. Acesso em 14/07/20.

Em Paladilhe, como nos outros autores, a correlação de forma e conteúdo é explicada através de argumentos que remetem à noção de decoro religioso; nenhum deles dá o passo adicional de relacionar essa escolha formal à teoria dos modos. Como vimos, um certo decoro está contido nessa teoria na medida em que prevê a adequação do modo ou estilo ao tema, mas sua ênfase – sobretudo no caso de Moreau – parece ser menos no respeito religioso do que na eficácia sobre o espectador. Por exemplo, como nota o próprio Paladilhe, no uso de uma linguagem pictórica romântica que “acentua a imensa desolação”.

Como veículos das ideias contidas no Novo Testamento e sobretudo na história de Cristo, é simbolicamente conveniente para essas pinturas rejeitar a opulência de detalhes que aparece em outras obras na forma da filigrana linear peculiar a Moreau. É preciso notar, portanto, que essa “sobriedade” é anti-linear e está ligada a um colorismo acentuado, “romântico”, mas que em muitos casos pode-se quase considerar expressionista. Nos esboços e mesmo em quadros maiores de sua última fase⁹⁶ como *La tentation* (c. 1890; fig. 16), em que também as figuras principais recebem um tratamento bastante sumário, o drama da narrativa é enfatizado pelo uso contrastante e não-ilusionista das cores.



⁹⁶ Contradizendo, portanto, a indicação de Kaplan (1974, p. 43) de que não haveria desenvolvimento cronológico de suas pinturas religiosas.

Figura 16 – Gustave MOREAU. *La tentation*, c. 1890. Óleo sobre tela, 140 x 98 cm. Paris, Musée Gustave Moreau⁹⁷ (cat. n° 204)

Os modos ou estilos estão diretamente ligados àquilo que é, na concepção de Moreau, o objetivo mais elevado da pintura, conforme visto anteriormente: a “evocação do pensamento pela linha, o arabesco e os meios plásticos”. Na nota supracitada sobre os modos, que está entre suas mais entusiásticas profissões de fé pictóricas, imediatamente após falar da “eloquência dessa arte muda”, Moreau ressalta que o conteúdo que o artista deseja expressar é inteiramente dependente da forma escolhida para fazê-lo:

Demonstrar de uma maneira sensível e absolutamente irrefutável como todas as formas do pensamento humano, em seus anseios até aqui conhecidos, encontram-se todas nas obras dos mestres mudos. Fazer compreender, através de exemplos, como tal sentimento, tal ideia, tal pensamento, tal imaginação, encontram-se modificados pelo emprego de um estilo, de um modo diferente; a quais casos do espírito, da alma, do coração, endereçam-se tais ou tais estilos, tais ou tais modos. Provar que os efeitos produzidos pelo instrumento do artista-poeta são instantaneamente modificados pelo emprego de um outro modo ou de um outro estilo que o que ele escolheu. Essas nuances ao infinito, tão delicadas, são, não obstante, para o verdadeiro sábio, o grande pensador, o homem de alta meditação, o grande poeta, essas nuances são no entanto absolutamente distintas e sensíveis.

Que admirável descoberta essa do artista pintor que primeiro terá encontrado a Eloquência eterna dessa linguagem muda, que terá podido provar, o sublime inventor, o sábio, o divino artista, que todo o homem pode exprimir-se nessa língua do símbolo, do mito e do signo.

Ó nobre poesia do silêncio vivo e apaixonado, bela arte esta que, sob um envelope material, espelho das belezas físicas, reflete igualmente os grandes impulsos da alma, do espírito, do coração e da imaginação, e responde aos anseios divinos do ser humano de todos os tempos. É a língua de Deus. (MOREAU, 2002, p. 257–258; tradução minha)⁹⁸

Neste trecho estão expostos alguns dos princípios básicos do que podemos considerar que seja a teoria poética de Moreau; são apresentadas, aqui, as seguintes pressuposições: a pintura é capaz de veicular “todas as formas do

⁹⁷ Disponível em: <<https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/218519?t=teaAelsleKMgKrodKjrv8A>>. Acesso em 14/07/20.

⁹⁸ No original: “Démontrer d'une façon sensible et absolument irréfutable comment toutes les formes de la pensée humaine, dans ses besoins jusqu'ici connus, se trouvent toutes dans des oeuvres des maîtres muets. Faire comprendre, par des exemples, comment tel sentiment, telle idée, telle pensée, telle imagination, se trouvent modifiés par l'emploi d'un style- d' n mode différent; à quelles cases de l'esprit, de l'âme, du coeur, s'adressent tels ou tels styles, tels ou tels modes. Prouver que les effets produits par l'instrument de l'artiste-poet sont à l'instant modifiés par l'emploi d'un autre mode ou d'un autre style que celui qu'il a choisi. Ces nuances à l'infini, si délicates, sont néanmoins pour le vrai savant, le grand penseur, l'homme de haute méditation, le grand poète, ces nuances sont pourtant absolument distinctes et sensibles. Quelle admirable trouvaille que celle de l'artiste peintre qui le premier aura rencontré l'Éloquence éternelle de ce langage muet, qui aura pu prouver, le sublime inventeur, le savant, le divin artiste, que tout l'homme peut s'exprimer dans cette langue du symbole, du mythe et du signe. O noble poésie du silence vivant et passionné, bel art que celui qui, sous une enveloppe matérielle, miroir des beautés physiques, réfléchit également les grands élans de l'âme, de l'esprit, du coeur et de l'imagination, et répond à ces besoins divins de l'être humain de tous les temps. C'est la langue de Dieu.”

pensamento humano” (de fato, tê-lo-ia feito nas obras dos “mestres”); o modo de expressão não é neutro, chegando a modificar a própria mensagem; o repertório de modos e estilos pode ser dominado pelo artista, e a riqueza da pintura está justamente nessas “nuances infinitas”; por fim, todos esses aspectos dão à pintura esse caráter de “linguagem” que lhe confere uma dignidade metafísica como “língua de Deus”. Compreende-se, portanto, que os modos e estilos, ou de maneira mais geral todos os “meios plásticos”, assumem uma importância fundamental na pintura de Moreau, e são investigados com uma notável experimentalidade ao longo de sua carreira, mas sobretudo em seus últimos anos.

Essas pesquisas levam-no, paradoxalmente, a dedicar-se ao estudo de diferentes estilos e tradições artísticas – incluindo a produção oriental⁹⁹, em voga na época – e a desenvolver uma visualidade que escapa a todos esses modelos. De fato, Moreau parece lidar com essas fontes mais como idiomas que podem ser adquiridos do que como exemplos a emular. No trecho a seguir, ele identifica um caráter semelhante na arte japonesa e na renascentista e pergunta-se como esses “princípios” podem ser usados na pintura moderna:

Traços de semelhança dos mais notáveis entre as pinturas japonesas e as pinturas de 14 e 1500 pelo tom e pela delineação. Deve-se absolutamente reconhecer: a arte verdadeiramente imaginativa não existe a não ser nessas obras totalmente impressionadas pela natureza, mas desviando-se totalmente dela do ponto de vista da imitação real da realidade por assim dizer descolada.

O caráter da natureza no tom e na linha, aí está o importante. Agora, se queremos aplicar esses princípios sofisticados, imutáveis em sua perfeição pressuposta, a uma arte verdadeiramente avançada e produzindo em plena civilização, não é preciso nada mais do que levar um pouco adiante; mas permanecendo sempre dentro do mesmo espírito.

Além disso, há mais de um modo para exprimir os sentimentos, as ideias e os pensamentos múltiplos e de toda natureza.

É bem certo que há quantidades de nuances que podemos enxertar sobre esses princípios tão resistentes e tão potentes que uma civilização das mais refinadas em arte é obrigada a recorrer a eles para reconfortar-se e reencontrar seu caminho.¹⁰⁰ (MOREAU, 2002, p. 260–261; tradução minha)

⁹⁹ Como acontece com frequência entre artistas da primeira modernidade, Moreau apropria-se de aspectos da visualidade da produção oriental sem necessariamente dedicar-se a compreender-lhe o significado cultural, o que faz com que julgue-a – embora favoravelmente – nos termos da arte europeia. Essa abordagem casual explica, em parte, o fato de incorporar referências visuais bastante variadas e ainda assim ater-se às questões teóricas particulares da tradição pictórica ocidental.

¹⁰⁰ No original: “Traits de ressemblance les plus frappants entre les peintures japonaises et les peintures de 14 et 1500 et pour le ton et pour la délinéation. Il faut absolument le reconnaître: l'art vraiment imaginaire n'existe que dans ces oeuvres toutes impressionnées par la nature, mais toutes s'en détournant au point de vue de l'imitation réelle de la réalité pour ainsi dire décalquée. Le caractère de la nature dans le ton et dans la ligne, voilà l'important. Maintenant, si l'on veut appliquer ces principes exquis, immuables dans leur perfection de parti pris, à un art vraiment avancé et produisant en pleine civilisation, il ne faut que pousser un peu en avant; mais en restant toujours

Qual seria o significado de “levar um pouco adiante”? No texto, citado acima, em que imagina a si mesmo como “o artista que deve vir trazendo a fórmula desejada para essa nova evolução da arte”, Moreau localiza sua inovação no emprego de “meios de expressão desconhecidos até então”¹⁰¹ (MOREAU, 2002, p. 166). Embora seja geralmente vago a respeito, podemos supor que seja esse uso expressivo da própria forma da pintura que ele considera revolucionário; mas, se essa teoria geral parece já estabelecida, resta-nos investigar quais são suas aplicações concretas. Os exemplos apresentados até agora mostram o uso do modo como uma espécie de atmosfera ou tonalidade geral da pintura, mantendo proximidade da teoria que relaciona-os às harmonias musicais. Mas, levando adiante a ideia de correlação entre forma e conteúdo, talvez seja possível identificá-la em um aspecto ainda mais elementar de sua pintura.

1.2.4. “*Contraste, moyen puissant*” – mais um dispositivo poético

A adequação de forma e conteúdo proposta pela teoria dos modos, portanto, pode fornecer um ponto de partida para abordarmos uma segunda questão que, à primeira vista, parece relativa apenas ao pólo icônico de sua pintura: o uso de “contrastos” como estratégia simbólica. Esse é um termo que aparece com grande frequência em suas anotações, embora geralmente o faça como um juízo estético breve, como que auto-explicativo. Ao comentar obras de outros artistas ou, sobretudo, ao planejar suas próprias pinturas, a presença de contrastes geralmente é identificada com uma exclamação: “*beau contraste*” (MOREAU, 2002, p. 66), “(*contraste frappant*)” (p. 102), “*quel contraste!*” (p. 104). Se analisarmos os pares de elementos que são classificados como contrastantes, notamos que o uso do termo divide-se, grosso modo, em dois tipos; o primeiro é simplesmente o contraste entre dois princípios opostos, quer sejam eles personificados ou abstratos. O segundo, no entanto, talvez seja melhor descrito como uma incongruência, que pode ser entre o sujeito e seu entorno, uma ação e sua reação etc.

O “contraste” de Moreau consiste, portanto, em um conector que articula diferentes elementos – e mais, diferentes tipos e níveis de elementos – em uma

dans le même esprit. Au surplus, il est plus d'un mode pour exprimer des sentiments, des idées et des pensées multiples et de toute nature. Il est très certain qu'il est nombre de nuances que l'on peut greffer sur ces principes si résistants et si puissants qu'une civilisation la plus raffinée d'art est obligée d'y recourir pour se reconforter et retrouver sa voie.”

¹⁰¹ Tradução minha.

estrutura antitética. Essa estrutura é reconhecida por Moreau como uma base fundamental, seja da própria realidade, seja da relação poética ou mesmo epistêmica que temos com ela: “a antítese, a vida e a essência da ideia e da manifestação poética; o mundo inteiro não vive, não se explica, não se afirma senão pela antítese”¹⁰², diz ele em uma anotação avulsa (MOREAU, 2002, p. 262; tradução minha).

Como figura de linguagem, a antítese leva a uma correlação próxima entre significante e significado; embora a atenção normalmente volte-se para o conteúdo simbólico dos termos que, no mais das vezes, são intuitivamente concebidos como opostos¹⁰³ – como bem e mal, luz e escuridão etc. –, a estrutura mesma da oposição (dialética, binária) é também fundamental, na medida em que a presença de um dos pólos tende a convidar o outro como sua negação e complemento na formação de um “par” ou todo mais abrangente. Essa estrutura funciona não apenas como efeito retórico mas também na própria construção do pensamento, na medida em que fornece ao sujeito e à cultura uma chave formal para dar sentido ao mundo – acarretando, dessa forma, tanto ganhos como limitações consideráveis.

Desde o início de sua carreira, Moreau apresenta em suas obras uma visão de mundo poética e espiritualmente dualista, baseada em pares de opostos e complementares tradicionais dentro da cultura ocidental, clássica e cristã. Se é possível argumentar que seu tema principal seria a tensão entre espírito e matéria (KAPLAN, 1974), ou seja, a dualidade fundamental da condição humana, essa questão desdobra-se em sua pintura, com tons mais marcadamente moralistas, também nos pares ideal-sensual, masculino-feminino, bem-mal, sagrado-profano, poesia-violência/sexualidade, cujos respectivos pólos são, ademais, previsível e consistentemente associados.

A perspectiva filosófico-espiritual que transparece tanto nas obras como nos escritos de Moreau propõe algumas dificuldades de classificação sobretudo pela ausência de informações concretas sobre suas fontes. Sabe-se que Moreau não tinha nenhum interesse particular pelas correntes ocultistas e esotéricas que absorveram muitos de seus contemporâneos e particularmente os simbolistas (MATHIEU, 1977, pp. 173–174). Kaplan (1974, p. 52) aponta que muitos dos termos

¹⁰² No original: “l'antithèse, la vie et l'essence de l'idée et de la manifestation poétique; le monde entier ne vit, ne s'explique, ne s'affirme que par l'antithèse”.

¹⁰³ Ou, ao menos, dentro de determinada mentalidade cultural; tratamos neste caso da cultura ocidental.

usados por Moreau são de caráter gnóstico-maniqueísta, mas que o fundamento de sua visão é sobretudo neoplatônico; e que teorias com esse viés circulavam na França oitocentista¹⁰⁴, particularmente nas palestras de Théodore Jouffroy (1796–1842), que Moreau poderia ter lido quando adolescente (KAPLAN, 1974, p. 32). No entanto, dada a amplitude da educação clássica de Moreau e as tendências católicas que intensificaram-se em sua maturidade (sem que ele chegasse a ser de fato um praticante sistemático), suas ideias podem mais provavelmente ser um compósito pessoal de referências variadas dentro dessas duas vertentes. Quando jovem, em meados da década de 1850¹⁰⁵, seus livros favoritos eram *De imitatione Christi* de Tomás de Kempis (c. 1380–1471) e os *Pensées* de Blaise Pascal¹⁰⁶ (1623–1662) (PALADILHE, 1972, p. 13), de onde pode ter tomado seu foco na interioridade espiritual e sua posição pessimista a respeito da natureza humana – dilacerada pelo “contraste tão penetrante e tão tenaz entre o chamado para o ideal e o divino e a natureza física que resiste”¹⁰⁷ (MOREAU, 2002, p. 118; tradução minha).

Uma das maneiras de abordar essa tensão em sua pintura é através dos contrastes, que foram divididos acima em dois tipos; o primeiro consiste na articulação de “princípios” opostos através do uso alegórico¹⁰⁸ de cenas oriundas sobretudo da mitologia. Assim, particularmente em suas pinturas de *salon*, são recorrentes as representações de um enfrentamento tenso e imóvel entre duas figuras mitológicas que personificam conjuntos de ideias antagônicas; essa estrutura repete-se em *Oedipe et le Sphinx* (1864), em *Hercule et l’Hydre de Lerne* (1876; “Nada é mais belo do que esse homem e essa fera contemplando-se antes do combate”, diz ele: “É bem distintamente terrível”¹⁰⁹. MOREAU, 2002, p. 100) e nas variantes de *L’apparition* (1876), por exemplo. A composição desses quadros – em que as figuras são dispostas lado a lado e absortas em um jogo de olhares que cria

¹⁰⁴ Kaplan menciona também os escritos de Victor Cousin, Madame de Staël e Charles Blanc, este último sendo o único representado dentro da biblioteca de Moreau.

¹⁰⁵ Segundo Paladilhe (1972, p. 13), a partir do impacto causado pela morte precoce de seu amigo Théodore Chassériau.

¹⁰⁶ Pascal, de fato, mostrou-se útil para compreender a visão de Moreau e será retomado periodicamente ao longo deste texto.

¹⁰⁷ No original: “ce contraste si pénétrant et si tenace entre l’appel vers l’idéal et le divin et la nature physique qui résiste”; esse trecho é parte do comentário de Moreau sobre *Les Chimères*.

¹⁰⁸ Tomando a concepção de alegoria descrita pelo próprio Moreau como “a Ideia apoiando-se sobre um fato material fornecido pelo próprio tema [...]” (MOREAU, 2002, p. 284; tradução minha).

¹⁰⁹ No original: “Rien n’est plus beau que cet homme et cette bête se contemplant avant le combat. C’est bien autrement terrible”.

um forte eixo visual paralelo à superfície da tela – enfatiza a igualdade entre os dois pólos e a dificuldade de uma resolução para o embate (fig. 17).



Figura 17 – Esq.: Gustave MOREAU. *Hercule et l'Hydre de Lerne*, 1876. Óleo sobre tela, 179,3 x 154 cm. Chicago, Art Institute of Chicago¹¹⁰ (cat. Mathieu nº 152). Dir: Gustave MOREAU. *L'apparition*, c. 1876. Aquarela sobre papel, 106 x 72 cm. Paris, Musée D'Orsay¹¹¹ (cat. Mathieu nº 159)

No entanto, outra abordagem desse mesmo contraste pode ser vista nos quadros de seus últimos anos, o que de alguma forma implica uma mudança de perspectiva que comporta ao menos duas possibilidades (não de todo contraditórias): ou a elevação do pólo material rumo ao espiritual, ou sua completa extinção sob este. Nessas imagens a figura principal, representada em escala em muito superior às demais, é colocada acima de uma miríade de figuras menores que ela, por assim dizer, domina; este é o caso, por exemplo, de *Jupiter et Sémélé* (1895) e de *Les lyres mortes* (1896-97; último grande projeto de Moreau, apenas esboçado), para citar apenas dois casos relevantes. Aqui, ao contrário dos exemplos anteriores, o desfecho já está dado, sendo além disso ressaltado por contrastes visuais entre um-muitos, grande-pequenos, cima-baixo. *Les Lyres mortes*

¹¹⁰ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hercules_and_the_Lernaeen_Hydra,_1875-1876_by_Gustave_Moreau_-_Art_Institute_of_Chicago_-_DSC09590.JPG>. Acesso em 14/07/20.

¹¹¹ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/Gustave_Moreau_-_The_Apparition_-_Google_Art_Project.jpg/694px-Gustave_Moreau_-_The_Apparition_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em 29/07/20.

(fig. 18), por exemplo, mostra como “[...] a grande lira da alma, a grande voz de cordas vibrantes do ideal verdadeiramente divino”, portada, junto com a cruz cristã, por um serafim, “vem extinguir, abolir todas essas vozes dos sentidos, essas vozes da matéria glorificada”¹¹² (MOREAU, 2002, p. 154) – representadas, estas, pelos poetas da Antiguidade pagã que agonizam na parte inferior da pintura. Esse uso não-realista de elementos visuais como a escala das figuras e sua disposição na superfície da tela aponta para o caráter fortemente “conceitual”¹¹³ de sua pintura, tributário, nesse sentido, de tradições imagéticas como a medieval.

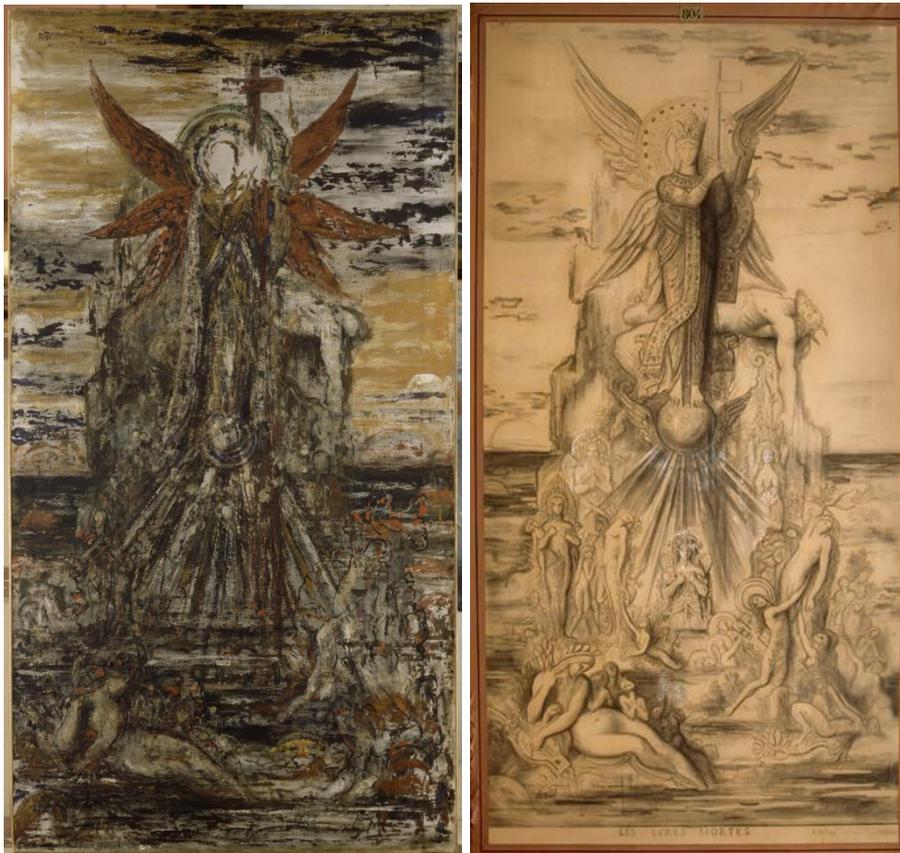


Figura 18 – Esq.: Gustave MOREAU. *Les lyres mortes*, 1896–97. Óleo sobre tela, 230 x 120 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹¹⁴ (cat. n.º 106). Dir: DELOBRE, Émile. Cartão para *Les lyres mortes* (de acordo com os desenhos de Moreau), c. 1898. Óleo sobre papel, 227 x 117 cm. Paris: Musée Gustave Moreau¹¹⁵

Essa abordagem antitética de seus conteúdos representados, como vemos, está intimamente ligada a aspectos análogos na forma da representação, que são

¹¹² No original: “la grande lyre de l’âme, la grande voix aux cordes vibrantes de l’idéal vraiment divin vient éteindre, abolir toutes ces voix des sens, ces voix de la matière glorifiée”.

¹¹³ No sentido usado, por exemplo, por Ernst Gombrich em “O uso da arte no estudo dos símbolos” (GOMBRICH, 2012, pp. 437–456); isto é, em oposição ao paradigma mimético-ilusionista da pintura.

¹¹⁴ Disponível em: <<https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/218530/l?t=f6Hp9q53yuGUd58TOQNe8A>>. Acesso em 29/07/20.

¹¹⁵ Disponível em: <<https://i.pinimg.com/474x/ba/6a/86/ba6a86e4ae0d64e2891f0ea886b30a04--victor.jpg>>. Acesso em 29/07/20.

tanto sugeridos pela antítese conceitual como ajudam a reforçá-la. Como ressalta José Pierre, após duas tentativas grandiosas de trabalhar com o eixo narrativo principal disposto perpendicularmente à superfície do quadro, ou seja, em profundidade – em *Les prétendants* (1852-90s; fig. 10) e *Les filles de Thespius* (1853-90s; fig. 7), que Pierre chama de “grutas arquitetônicas” –, Moreau passa a utilizar-se de esquemas compositivos mais planos:

Depois disso, os conflitos e ocasiões celebradas, de *Édipo e a Esfinge a Júpiter e Sêmele*, foram pintados por Moreau em conformidade com a tela bidimensional, isto é, de acordo com uma lógica plástica que foi às vezes considerada uma conquista decisiva da revolução pictórica. Uma vez que o ponto de fuga havia sido eliminado, Moreau tinha a escolha de dois métodos principais de composição pictórica: ou os antagonistas em combate confrontando-se de perfil [...] ou, quando o tema era uma ocasião celebrada, erigir uma espécie de estela triangular frente a um céu completamente abstrato, onde as figuras eram geralmente apresentadas em visão frontal. (PIERRE, 1972, pp. 156–157; tradução minha)

Pierre continua, observando que essas duas formas de composição abrem caminho para uma pintura plana¹¹⁶ (*flat*), cujo desenvolvimento acabou por ser a expressão pictórica principal do simbolismo. De todo modo, torna-se evidente que essa primeira espécie de contraste identificada – entre dois princípios opostos ou complementares, personificados pelas figuras da mitologia – acaba por produzir reflexos bidimensionalizantes e “conceitualizantes” na forma de sua pintura, que, liberada de preocupações mimético-ilusionistas, pode ser dedicada ao reforço expressivo da ideia.

O segundo tipo de contraste mencionado deve ser discutido a partir da retomada da questão da “imobilidade contemplativa do corpo”, que anteriormente foi abordada do ponto de vista da expressão; essa imobilidade, quando denota uma absorção da figura em sua vida interior a despeito das circunstâncias exteriores, é vista por Moreau como um “contraste” ou “contradição”, o que é por sua vez identificado como um recurso expressivo ou simbólico potente. Os trechos a seguir vem imediatamente após as passagens sobre a imobilidade em Michelangelo e em *Les Prétendants* que foram citadas acima:

Não se descansa, não se age, não se caminha, não se medita, não se chora, não se pensa dessa maneira sobre nosso planeta. Em nosso mundo, o gesto é sempre explicável em toda obra plástica; em Michelangelo, o gesto, a

¹¹⁶ Uma possível contribuição de Moreau para o desenvolvimento da “planaridade” pictórica no século XIX, que é tida por autores como Clement Greenberg como marca formal fundamental da modernidade “crítica” na pintura, não parece ter sido amplamente reconhecida ou explorada – menos ainda pelo próprio Greenberg, que tinha Moreau em sua lista de artistas “acadêmicos” responsáveis pelo nível historicamente baixo atingido pela arte oitocentista.

atitude exterior do corpo, está sempre em contradição com a expressão a apresentar e vice-versa (admirável recurso plástico).

O artista se desdobra e escreve para a terra e para o céu.¹¹⁷ (MOREAU, 2002, p. 306; tradução minha)

E:

Parece-me que essas figuras chamam o espectador de volta à beleza puramente plástica, calma para ser mais bela. Essas partes, tirânicas por seu ar de inoportunaidade, chamam os olhos e a atenção sem partilha, e forçam o espírito a preferir a imobilidade contemplativa do corpo humano à ação e ao movimento desse corpo. Portanto tempo de repouso para o espírito, maior disposição a meditar e a imaginar e a reportar-se a pensamentos mais elevados e mais misteriosos, superiores ao próprio fato. Ademais, contraste, meio potente. Essas figuras confundem de início, depois atraem de preferência, logo encantam e vos conduzem aonde eu já disse, ao sonho e ao abstrato. São essas [figuras] que eu preferiria sempre em toda composição.¹¹⁸ (MOREAU, 2002, p. 54; tradução minha)

Para Moreau, portanto, a potência simbólica dessas imagens de absorção está em uma espécie de contraste que se estrutura de maneira diferente da anterior: se antes tínhamos uma justaposição de elementos opostos, um contraste que se dá na superfície da tela, neste segundo caso o eixo sofre um giro de noventa graus, por assim dizer. Aqui, os pólos estão dispostos em profundidade¹¹⁹ ou em sobreposição: o contraste é entre interior e exterior, entre o mundo material e o mundo espiritual ou psíquico, entre violência e poesia, que já não são mais personificados em figuras alegóricas mas apresentados como a própria estrutura da realidade pintada. Ao realizar esse rompimento com a unidade de ação do quadro em *Les Prétendants*, Moreau provoca o espectador a refletir sobre a estranha convivência desses modos de existência opostos:

Non achais a ideia bem épica, essa que vos faz comprendre que, com os antigos, a graça do canto e da lira, do pensamento, em uma palavra, toca e acotovela-se frequentemente com o ato sanguinário e brutal? Essa

¹¹⁷ No original: “On ne se repose pas, on n'agit pas, on ne marche pas, on ne médite pas, on ne pleure pas, on ne pense pas de cette façon sur notre planète. Dans notre monde, le geste est toujours explicable dans toute oeuvre plastique ; dans Michel-Ange, le geste, l'attitude extérieure du corps, est toujours en contradiction avec l'expression à rendre et vice-versa (admirable ressource plastique). L'artiste se dédouble et il écrit pour la terre et pour le ciel.”

¹¹⁸ No original: “Il me semble que ces figures rappellent le spectateur à la beauté purement plastique, calme pour être plus belle. Ces morceaux, tyranniques par leur air d'inopportunité, appellent les yeux et l'attention sans partage, et forcent l'esprit à préférer l'immobilité contemplative du corps humain à l'action et au mouvement de ce corps. Donc temps de repos pour l'esprit, disposition plus grande à méditer et à songer et à se reporter vers des pensées plus élevées et plus mystérieuses, supérieures au fait lui-même. En outre, contraste, moyen puissant. Ces figures déroutent d'abord, puis attirent de préférence, charment bientôt et vous entraînent où j'ai déjà dit, vers le songe et l'abstrait.. Ce sont celles que je préférerai toujours dans toute composition.”

¹¹⁹ A “profundidade”, aqui, toma um sentido figurado, já que a ilusão de espacialidade tridimensional, na obra de Moreau, vai sendo gradativamente substituída pela planaridade, enquanto a perspectiva mantém-se apenas como um esquema constituído pela linha.

aproximação, esse choque de dois mundos, a ação e a ideia, não vos parece picante, senão sublime?¹²⁰ (MOREAU, 2002, p. 56)

Uma possível base para a noção de Moreau de que a contradição possui um alto potencial simbólico pode ser encontrada em Blaise Pascal (1623–1662), um dos autores favoritos do artista. Nos *Pensées* (1670, art. VIII), ao argumentar que o Velho Testamento deveria ser lido figurativa e não literalmente, Pascal aponta as muitas contradições internas do texto e também em relação ao Novo Testamento; partindo do pressuposto de que o conteúdo não poderia ser simplesmente falso, a única maneira de restaurar o verdadeiro sentido das palavras é interpretá-las como “figuras”, e não “realidades”. Segundo Tzvetan Todorov (2013, pp. 40–42), esse é um procedimento comum da exegese religiosa, e consiste na verdade no uso de critérios – contradição, descontinuidade, inconveniência, inverossimilhança etc. – para justificar a atividade interpretativa, de buscar um sentido além do literal. Todorov afirma que o processo interpretativo segue uma função comum ao psiquismo humano, quando confrontado com um elemento estranho:

Primeiramente, deve-se distinguir a sequência verbal para a qual é necessária uma interpretação; essa percepção da diferença é condicionada pelo fato de que a sequência não se deixa absorver pelos esquemas disponíveis; reconhece-se, então, o fato novo, adaptando-se a ele (acomodação). Em seguida, absorvem-se essa novidade e essa não integrabilidade, submetendo-as à interpretação, isto é, fazendo-se associações, até que a sequência verbal se torne conforme aos esquemas já construídos (assimilação). É exatamente isso que sabiam os analistas sânscritos da poesia [...]: é preciso, *em primeiro lugar*, que se manifeste uma incompatibilidade entre o sentido primeiro da palavra e o contexto. *Em seguida*, é preciso que exista uma relação de associação entre o sentido primeiro e o sentido segundo. (TODOROV, 2013, pp. 29–30)

No caso de Moreau, essa incongruência narrativa serve como um choque para o espectador que eventualmente o leva a abordar a pintura não como uma cena real representada, mas como uma alegoria apontando para um sentido não imediatamente acessível, que deve ser buscado através da reflexão. A própria sequencialidade desse processo interpretativo, como descrito por Todorov, é sugerida na nota supracitada de Moreau sobre as figuras incongruentes *Les Prétendants*: “Essas figuras confundem de início, depois atraem de preferência, logo encantam e vos conduzem [...] ao sonho e ao abstrato” (2002, p. 54; tradução minha).

¹²⁰ No original: “Ne trouvez-vous pas l'idée bien épique, celle qui vous fait comprendre que, chez les anciens, la grâce du chant et de la lyre, de la pensée en un mot, touche et coudoie souvent l'acte sanguinaire et brutal? Ce rapprochement, ce choc de deux mondes, l'action et l'idée, ne vous paraît-il pas piquant, sinon sublime?”.

Julius Kaplan identifica a presença atuante dessa mesma lógica da incongruência como chamariz simbólico em *Oedipe et le Sphinx* (1864):

É precisamente o “ilógico” da afirmação, a contradição implícita nela, que assegura seu poderoso caráter evocativo e a liberta das limitações do imaginário [*imagery*] compreendido demasiado instantaneamente. Pois, embora a esfinge e Édipo tenham expressões faciais fixas, controladas e mesmo um pouco vazias, a postura da esfinge sobre Édipo insinua uma ação violenta. Essa contradição torna a imagem sugestiva para além do nível alegórico no qual os símbolos específicos são totalmente compreensíveis e portanto capazes de mover o espectador emocionalmente. Assim Moreau resolveu o problema de criar uma afirmação que é em um nível compreensível e, ainda assim, em outro permanece suficientemente misteriosa e incompreensível para ser também evocativa. (KAPLAN, 1974, p. 23)

Nesse quadro, portanto, temos um exemplo de conjunção de ambos os tipos de contraste, uma vez que, se a simples justaposição dessas duas figuras aponta “alegoricamente” para uma dualidade de natureza material ou sensual e espírito humano, a questão da estranheza de sua interação – suave e violenta ao mesmo tempo – leva o espectador a refletir sobre o caráter “simbólico” mais profundo da cena¹²¹. No entanto, em 1864 – e até bem mais tarde em sua carreira – Moreau ainda direciona seus esforços simbólicos sobretudo para o tratamento peculiar da iconografia. É apenas nos cerca de 15 anos finais de sua vida que poder-se-ia argumentar – como é o objetivo desta dissertação – que a instrumentalização simbólica transborda para a própria linguagem da pintura.

Embora intencionais, essas incoerências não deixam de obstruir a compreensão narrativa do quadro; para Pierre-Louis Mathieu (1977, p. 46) como para Peter Cooke (2014, p. 47), é sobretudo a dificuldade de resolver o paradoxo de uma pintura de massacre voltada para a beleza serena que impede Moreau de terminar *Les Prétendants* e chegar a expô-lo publicamente, mesmo após décadas de novas retomadas e expansões. Como aponta Cooke, essa obra combina “dois paradigmas pictóricos antitéticos”, o da pintura histórica épica, repleto de ação heroica masculina, e

o paradigma contemplativo dos nus (femininos) passivos e impassivos da arte-pela-arte da metade do século XIX [...] No espaço narrativo de uma cena épica de vingança, as figuras imóveis são intrusos de outro mundo, o mundo Kantiano da beleza independente. (COOKE, 2014, p. 47; tradução minha)

¹²¹ Embora Moreau utilize os termos “alegoria”, “símbolo” e seus derivados de maneira intercambiável, é útil aqui acompanhar a distinção tradicional entre a alegoria de significado convencional, fechado, e o símbolo relativamente aberto.

Moreau depara-se, aqui, com um dos diversos limites que atinge ao dedicar sua obra à síntese de opostos; seguindo simultaneamente duas tendências internas de uma mesma tradição e buscando levá-las a suas máximas expressões, o resultado é, dentro dos termos dessa tradição, o fracasso. Por outro lado, pode-se argumentar que, se *Les Prétendants* – e tantas outras – falha igualmente como pintura épica e como pura estética, também constitui um importante adendo crítico a ambas as vertentes. Uma estrutura semelhante repete-se em sua produção, nos mais diversos níveis: “paradigmas pictóricos antitéticos”, elementos de construção da imagem divergentes, como linha e cor, dualidades de interior e exterior, bem e mal, espírito e matéria etc., estabelecem tensões insolúveis e geram uma obra cuja necessária ausência de acabamento, unidade, realização completa, talvez diga mais sobre o ideal impossível da *coincidentia oppositorum* do que uma pintura “bem-sucedida” sob o ponto de vista tradicional.

Ao longo deste capítulo, foi estabelecida a dependência da pintura de Moreau dos “meios plásticos” para alcançar seu objetivo geral de “evocar o pensamento”, visto que as formas de expressão tradicionais – teatralidade de gestos e rostos – são recusadas por ele. Em paralelo, também foram analisadas as diferentes manifestações do “contraste”, que Moreau considerava um “admirável recurso plástico”. Torna-se lícito perguntar, agora, em que esses dados contribuem para uma análise da dissociação entre linha e cor, o traço formal mais marcante de sua produção tardia.

A primeira parte desta investigação permite assumir que essa decomposição da linguagem pictórica tenha, para Moreau, valor simbólico; não como signo passível de ser decifrado, mas como convite aberto à reflexão. Além disso, partindo dos dois tipos de contraste identificados, podemos sugerir que essa “contradição formal” entre linha e cor estruture-se de maneira análoga.

Em um primeiro nível, a justaposição não-integrada de linha e cor na superfície da pintura evoca a perspectiva dualista de Moreau, que tende a estabelecer pares de elementos opostos. Nesse sentido, vale a pena recordar que o desenho e o colorido possuem uma história de oposição teórica dentro da tradição humanista e da Academia francesa, debates que justamente enquadraram essa dicotomia como análoga à de corpo e alma e fizeram dela uma questão mais moral do que estética (LICHTENSTEIN, 1989). Embora Moreau não tenha, em nenhum de

seus escritos disponíveis, abordado os elementos básicos da pintura sob esse ponto de vista, é possível que, em se tratando de duas maneiras quase opostas de construir a imagem, a intuição de uma tensão insolúvel o tenha atraído para essa dissociação.

Mas podemos nos perguntar se Moreau não vai além em sua exploração do “contraste”; afinal, se a figura representada é dotada por ele de existência material e imaterial – de corpo e de consciência, ou mente, ou alma –, também à própria pintura podem ser atribuídas dimensões análogas na dualidade de forma e conteúdo. Moreau enfatiza esses dois pólos quando fala – conforme citado anteriormente – na “bela arte esta que, sob um envelope material, espelho das belezas físicas, reflete igualmente os grandes impulsos da alma, do espírito, do coração e da imaginação” (MOREAU, 2002, p. 258; tradução minha), ou “[n]essa plástica, língua sagrada, ideal entre todas sob sua aparente materialidade” (MOREAU, 2002, p. 174; tradução minha). De fato, uma tal consciência do aspecto dual da pintura apresenta-se como conclusão lógica de sua compreensão da arte como linguagem simbólica.

Nesse segundo nível de contraste que, como vimos, é caracterizado por sua “profundidade” e por uma relação entre interior e exterior, linha e cor não mais aparecem como pólos separados, mas unidos dentro do que seria o pólo formal da pintura. Uma vez que, em sua visão, são os “meios plásticos” que conduzem à contemplação simbólica, chamar a atenção do espectador para a parcela formal e mesmo material da pintura seria uma maneira de evitar que ele se concentrasse exclusivamente sobre o representado. O fato de que, em sua última fase, Moreau tenha se afastado progressivamente de qualquer espécie de realismo, da fatura bem acabada da arte acadêmica, da ilusão de tridimensionalidade e mesmo da própria figuração, sugere que esses aspectos possam ter sido considerados desnecessários ou até contraproducentes na busca da “evocação do pensamento pela linha, o arabesco e os meios plásticos”.

Para investigar quaisquer possíveis implicações simbólicas dessa dissociação de linha e cor, faz-se necessário voltar um olhar mais atento para as próprias pinturas da fase tardia de Moreau. No próximo capítulo, os múltiplos usos expressivos de elementos da linguagem pictórica dentro dessa obra serão, portanto, o objeto de nossa análise.

Capítulo II - Aspectos da dissociação de linha e cor na pintura de Moreau

Neste segundo capítulo, lançaremos um olhar mais próximo sobre a dissociação de desenho e colorido manifesta nas pinturas tardias de Gustave Moreau. Será estabelecido um histórico geral do desenvolvimento dessa peculiaridade formal, mostrando suas raízes na produção anterior do artista e em suas referências na arte do passado. Na primeira seção, serão analisados os usos que Moreau dá ao desenho e colorido dentro do processo de construção da imagem e também como elementos poéticos de sua pintura, ligados à ornamentação e à expressividade. A segunda seção será dedicada aos aspectos simbólicos associados ao par desenho-colorido; o histórico dessa oposição nas teorias da pintura será brevemente retomado, para então voltarmos para interpretar suas possíveis participações nas obras de Moreau.

2.1 Desenho e colorido no processo criativo: construção da imagem e aspectos poéticos

Dentro da metodologia tradicional de execução da pintura, à qual Moreau permanece ligado a despeito de sua verve experimental (MATHIEU, 1977), o desenho e o colorido correspondem a diferentes etapas do processo de construção da imagem, tanto nos estudos preparatórios como na criação da tela final. Como testemunha o enorme acervo de esboços e desenhos do artista, Moreau costumava elaborar suas pinturas cuidadosamente, desdobrando esse planejamento em estudos de linguagens variadas conforme os diferentes aspectos da pintura que se fazia necessário aprimorar (MATHIEU, 1977, p. 200).

Ao fim dessa etapa de estudos prévios, também a maneira como Moreau compunha a imagem na tela era caracterizada por uma alternância de desenho e colorido. Sobre a tela preparada, Moreau executava o desenho preliminar, registrando somente os contornos das figuras principais. Como informa Mathieu (1977, p. 203), certas radiografias revelam que uma ossatura de desenho estava presente mesmo em pinturas de execução aparentemente muito livre, como *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1890-91; fig. 19). Esse desenho subjacente deveria depois desaparecer sob um esboço de cores bastante solto, inclusive em pinturas cuja finura de acabamento não trai essa espontaneidade: em *Jason et Médée* (1865), “[...]”

a fotografia de raio-x mostra sob a velatura um esboço executado com um pincel largo em pinceladas amplas e abrangentes, em uma técnica muito parecida com a de Delacroix”¹²² (MATHIEU, 1977, p. 203).

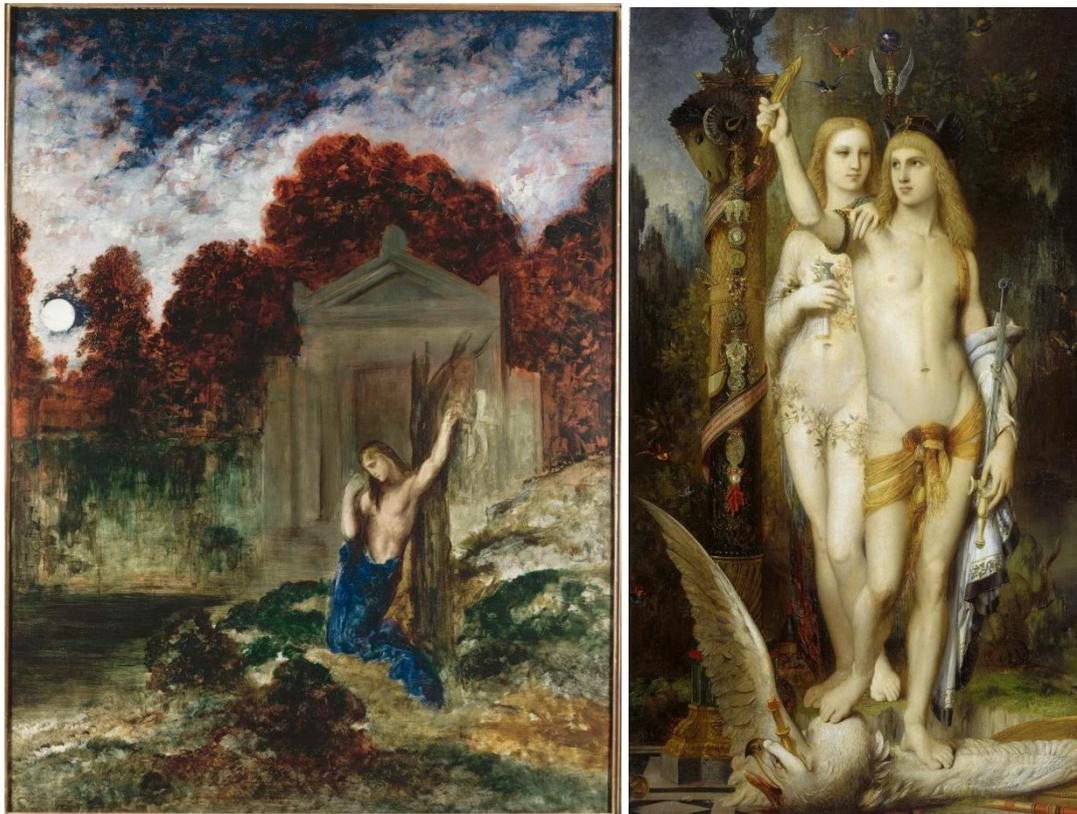


Figura 19 – Esq.: Gustave MOREAU. *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, (1890-91). Óleo sobre tela, 173 x 128 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹²³ (cat. n° 194). Dir.: Gustave MOREAU. *Jason et Médée*, 1865. Óleo sobre tela, 204 x 121,5 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹²⁴ (cat. Mathieu n° 69)

Essas duas técnicas preliminares de desenho e colorido, que se sucediam de forma independente desde o início do processo, eram por fim integradas e a tela era progressivamente trabalhada rumo ao acabamento. Assim, apesar das grandes variações de fatura na superfície de sua pintura – ora minuciosa, ora despojada – verifica-se que seus métodos eram quase sempre os mesmos. Pode-se atribuir a esse processo criativo fragmentado o desenvolvimento das duas linguagens, do desenho e do colorido, em paralelo e de modo autônomo. Por volta de 1880, quando deixa de expor nos salões, essa construção dúplice da imagem passa a ficar à mostra na tela final, onde linha e cor são sobrepostas sem que haja uma real integração, e o processo criativo é então tornado aparente.

¹²² Tradução minha.

¹²³ Disponível em: <<https://musee-moreau.fr/collection/objet/orphee-sur-la-tombe-deurydice>>. Acesso em 09/07/21.

¹²⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moreau_-_Jason_et_M%C3%A9d%C3%A9e.jpg>. Acesso em 09/07/21.

Começaremos o capítulo com um breve histórico do uso do desenho e do colorido por Moreau como processos de construção da imagem diferentes, inicialmente em esboços separados e, mais adiante, sobrepostos em uma mesma tela.

2.1.1 Desenho

Seguindo os procedimentos tradicionais que havia aprendido no ateliê de seu primeiro mestre, François-Édouard Picot, Moreau utilizava o desenho como ferramenta para planejar suas telas em diversos aspectos: a composição podia ser trabalhada em pequenos esboços gerais; estudos de modelo vivo ou de objetos, ou cópias a partir de fotografias, eram utilizados para definir detalhes da ornamentação e das figuras; cartões¹²⁵ serviam para transferir esses esboços para a escala final do quadro (MATHIEU, 1977). No Musée Moreau, são conservados e expostos alguns dos cartões utilizados na execução de obras iniciais como *Oedipe et le Sphinx* (fig. 20).

¹²⁵ O cartão ou *carton* é um desenho preliminar na escala final do quadro, por vezes perfurado para permitir que os traços sejam transferidos diretamente para a tela (CHILVERS e OSBORNE, 1994, p. 95).



Figura 20 – Esq.: Gustave MOREAU. Cartão para *Oedipe et le Sphinx*, s.d. (anterior a 1865). Carvão e giz branco sobre papel, 202 x 104 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹²⁶. Dir.: Gustave MOREAU. Cartão para *Poète persan*, c. 1890. Carvão e *pierre noire* sobre papel-decalque, 207 x 98 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹²⁷

Apesar de ainda utilizá-los em algumas obras tardias – como *Le poète persan* (fig. 20) –, os projetos mais característicos dessa fase de Moreau não requerem cartões tradicionais, visto que as figuras são bastante pequenas em relação à escala do quadro. Esse é o caso de *Les Chimères* (1884; fig. 8), em que as figuras foram trabalhadas individualmente e depois transpostas para a tela. Escrevendo a respeito do processo de construção dessa pintura, que apresenta a típica dissociação de linha e cor e o inacabamento de seus projetos tardios, Moreau relata que

Este quadro foi composto e desenhado sem pausa durante o espaço de quatro meses. Sem pausa, sem rasuras e como uma escrita corrente,

¹²⁶ Disponível em: <<https://musee-moreau.fr/collection/objet/oedipe-et-le-sphinx>>. Acesso em 14/07/21.

¹²⁷ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/gustave-moreau_poete-persan_papier-calque_pierre-noire_fusain>. Acesso em 14/07/21.

longamente meditada e concebida, com todos os esboços de observação feitos com bastante antecedência.¹²⁸ (MOREAU, 2002, p. 122, v. I)

Também em relação a outras pinturas dessa época, particularmente aquelas caracterizadas por uma profusão figurativa – como *Le triomphe d’Alexandre le Grand* (1875-90s), *Jupiter et Sémélé* (1895), *Les Lyres Mortes* (1896-97), entre outras – havia um extenso e intenso trabalho prévio de definição dos detalhes iconográficos e ornamentais, preservados no acervo de desenhos do Musée Moreau. Pensadas em separado, essas figuras minuciosamente planejadas eram depois transferidas para a tela, muitas vezes através de decalques (Fig 21). Esse processo, como observa Veronique Sorano Stedman (2018, p. 32), produz uma linha mais uniforme e reduz a presença de falhas e hesitações que seriam naturais caso o desenho fosse feito com pincel diretamente sobre a tela; em suma, o decalque apaga em grande medida a “mão do artista”.



¹²⁸ Tradução minha. No original: “Ce tableau a été composé et dessiné sans arrêt dans l’espace de quatre mois. Sans arrêt, sans ratures et comme une écriture courante, longtemps médité et conçu, avec tous les croquis d’après nature faits depuis longtemps à l’avance”.

Figura 21 – Gustave MOREAU. Grupo de personagens à esquerda do trono de Júpiter (estudo para *Jupiter et Sémélé*), 1895. Tinta e grafite sobre papel-decalque colado, 23,6 x 14,8 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹²⁹ (cat. des.¹³⁰ n° 3396)

A linearidade simples é um dos traços mais marcantes do desenho de Moreau, tanto enquanto ferramenta de construção da imagem como nos casos tardios em que é sobreposto às massas de cor e permanece evidente na superfície da tela. No entanto, essa simplicidade não é espontânea, emergindo sempre como fruto de um processo de depuração. Como bem observa Pierre-Louis Mathieu, Moreau “[...] não era um desenhista nato. Sua linha tendia a ser convencional, a carecer de força e amplitude” (1977, p. 192), e a maioria de seus esboços mais improvisados surpreendem “[...] por sua deselegância, seus erros de proporção, suas formas hesitantes” (p. 194)¹³¹. Nesse sentido, apenas através do esforço constante o artista era capaz de aproximar-se do ideal clássico de beleza¹³².

No caso dos desenhos de observação – de modelos, de objetos ou de imagens reproduzidas –, a depuração da linha é, também, um processo de abstração. Em seus desenhos de modelo, nota-se o pouco interesse de Moreau em registrar as particularidades físicas ou de expressão dos indivíduos. Sua atenção voltava-se mais para as formas gerais do corpo, costumeiramente colocado em poses clássicas ou artificiais (fig. 22). Essa valorização do “sentimento profundo que se traduz por todas as linhas, o arabesco do corpo”¹³³ (MOREAU, 2002, p. 253) reflete-se na presença de contornos claros e fortes, e em uma relativa ausência de detalhes internos e de representação de volumes.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=R&myPos=16&NoticId=1956>. Acesso em 09/07/21.

¹³⁰ Numeração referente ao catálogo de desenhos do Musée Gustave Moreau.

¹³¹ Mathieu refere-se sobretudo a esboços de desenho muito iniciais, *impromptu*; em relação aos esboços rápidos de cor, particularmente de aquarela, a literatura em geral concorda que Moreau tinha maior facilidade. Sobre isso, o próprio artista escreveu que “Cette aquarelle d'aujourd'hui m'a montré d'une façon admirable que je ne fais bien que quand je travaille sur des choses faites à la diable” (MOREAU, 2002, p. 116).

¹³² Mathieu compara esse método de Moreau ao de Ingres, que igualmente produzia uma vasta quantidade de esboços progressivamente trabalhados no sentido da idealização.

¹³³ Tradução minha. No original: “sentiment profond qui se traduit par toutes les lignes, l'arabesque du corps”. A concepção de “arabesco” utilizada por Moreau, comum aos artistas de sua época, vai além do ornamento linear sobreposto nas pinturas tardias, incluindo também as linhas de composição que ligam as formas, o “arabesco da figura ou do grupo” (MOREAU, 2002, p. 245). Na definição de Peter Cooke: “O arabesco, quer dizer a forma plástica criada pelos motivos, as figuras ou o todo da composição [...]” (2003, p. 96).

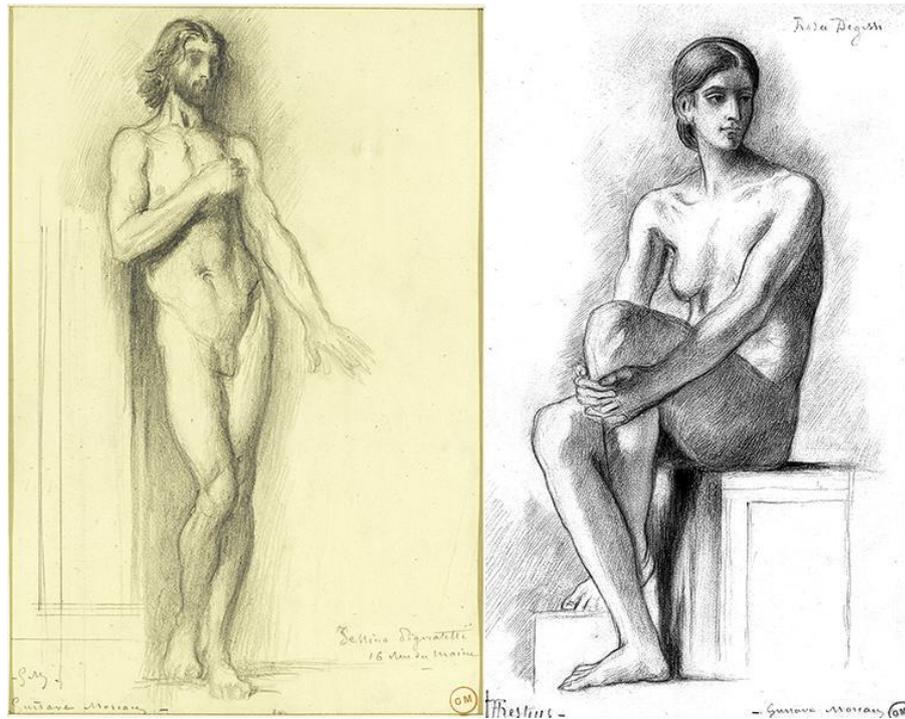


Figura 22 – Esq.: Gustave MOREAU. Modelo masculino nu (estudo para *Noli me tangere*) c. 1889. Grafite sobre papel, 26 x 17,4 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹³⁴ (cat. des. n° 2743). Dir.: Gustave MOREAU. Modelo feminino sentado (estudo para *Les filles de Thespius*), s.d.. Grafite sobre papel, 34,3 x 20,2 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹³⁵ (cat. des. n° 2188)

Após esses primeiros estudos de forma e posição, feitos na presença do modelo, Moreau parece buscar uma redução progressiva da especificidade da figura (Fig. 23), aproximando-se de um tipo ideal, abstraído, cujas proporções são alteradas para adaptar-se ao cânone clássico de Praxíteles (MATHIEU, 1977, p. 197). Suas figuras carecem, em grande medida, de individualidade; abordagem que está inteiramente de acordo com as teorias clássicas de idealização, como expressas, por exemplo, na anedota¹³⁶ em que o pintor Zêuxis abstrai belos traços de uma variedade de indivíduos para reuni-los em um retrato da beleza ideal de Helena. Assim, Moreau contrapõe-se, novamente, à tendência de sua época de tornar as figuras da mitologia e da religião mais realistas, específicas e historicamente situadas¹³⁷. Considera, pelo contrário – e em consonância com a posição tradicional –, que seu caráter fundamental é o de símbolos universais, de

¹³⁴ Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=1&myPos=208&NoticId=2746>. Acesso em 09/07/21.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=1&myPos=87&NoticId=2191>. Acesso em 09/07/21.

¹³⁶ Apresentada por Cícero em *De inventione'* (livro II, 1).

¹³⁷ Como na pintura dos *néo-grecs* Jean-Léon Gérôme e Gustave Boulanger – este último, como mencionado anteriormente, foi alvo de um discurso de “homenagem” particularmente ácido escrito por Moreau.

alegorias¹³⁸, portanto, dependente de um grau mais ou menos alto de idealização representacional para garantir seu funcionamento simbólico pleno.

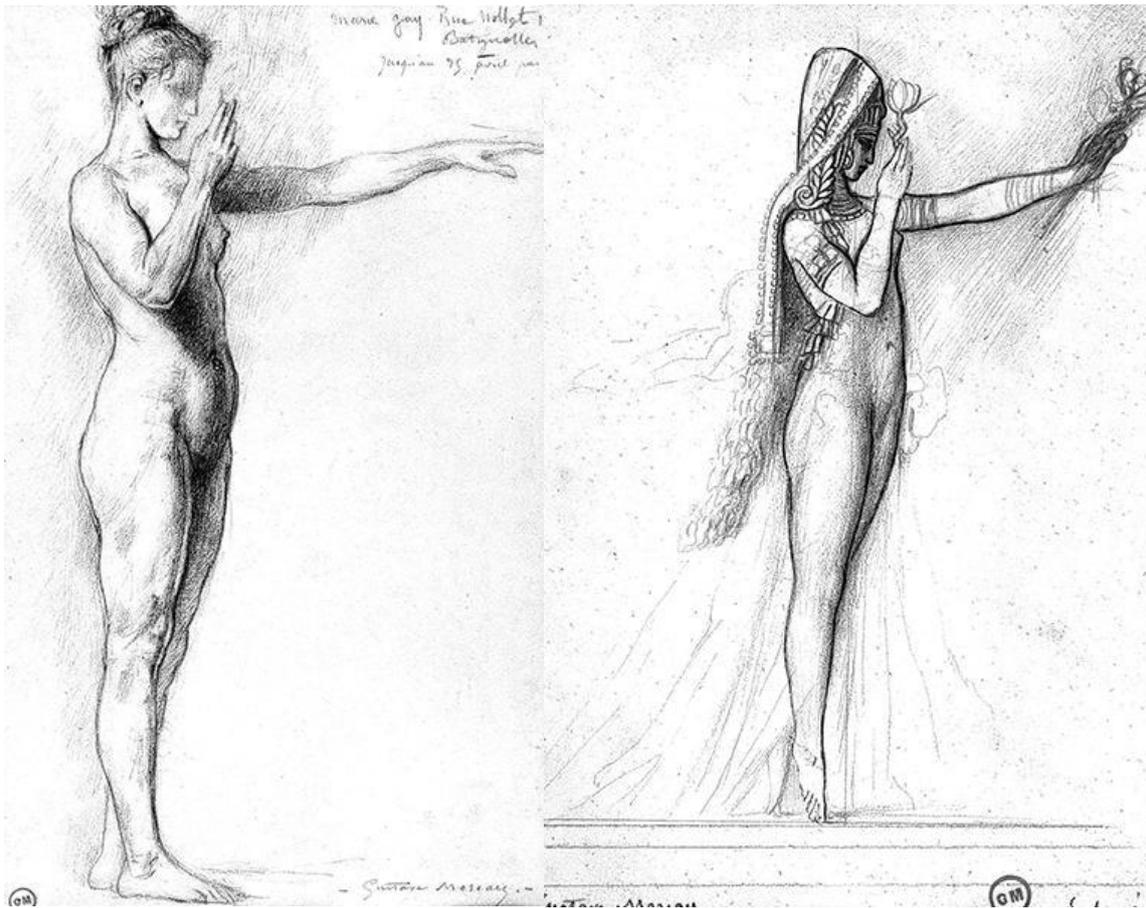


Figura 23 – Esq.: Gustave MOREAU. Modelo feminino nu (estudo para *Salomé dansant devant Hérode*) c. 1889. *Pierre noire* sobre papel, 37,4 x 22,1 cm. Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art¹³⁹ (cat. des. n° 2298). Dir.: Gustave MOREAU. Estudo para *Salomé dansant devant Hérode*, s.d.. Tinta e grafite sobre papel, 23,7 x 16 cm. Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art¹⁴⁰ (cat. des. n° 2346)

Uma referência mais imediata para o tratamento linear e classicizante de suas figuras pode ser encontrada no trabalho de John Flaxman (1755-1826), com cuja obra Moreau teve contato muito cedo. Aos dez anos de idade, recebeu como presente as edições ilustradas por Flaxman da *Divina Comédia*¹⁴¹ e das obras de Homero, Hesíodo e dos tragediógrafos gregos – edições que, como relata

¹³⁸ Moreau não faz a distinção romântica entre símbolo e alegoria, usando os dois termos como intercambiáveis. A questão do símbolo será discutida em maior profundidade no próximo capítulo.

¹³⁹ Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=R&myPos=36&NoticelId=2301>. Acesso em 09/07/21.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=I&myPos=57&NoticelId=2349>. Acesso em 09/07/21.

¹⁴¹ A familiaridade afetiva com a versão de Flaxman da Comédia talvez explique a virulência da crítica de Moreau às ilustrações de Gustave Doré para a mesma obra: “Qu'est-ce que ce développement atrabilaire [?] et ridicule et menteur d'une science qu'on n'a pas, pourquoi ces muscles dont pas un n'occupe sa place et qui vous fatiguent atrocement la vue comme pourra le faire un paquet de tripes jetés au hasard.” (MOREAU, 2002, p. 318).

Geneviève Lacambre (1997, p. 14), “devem ter sido tão usadas que a encadernação se rompeu”¹⁴². Nas ilustrações de Flaxman, encontramos não apenas a linha simples, sem representação de volumes, que Moreau utilizará mais adiante como, também – particularmente nas imagens dos épicos homéricos – a concepção da figura humana como arabesco, quase como padrão ornamental, seguindo a lógica dos frisos ou dos vasos pintados gregos (fig. 24).



Nausicaa ayant rencontré Ulysse sur le bord du fleuve, elle le mène dans le palais du roi Alcinoüs son père.

Figura 24 – John FLAXMAN. *Nausicaa ayant rencontré Ulysse sur le bord du fleuve, elle le mène dans le palais du roi Alcinoüs son père* (Ilustração da Odisséia), 1810. Impressão sobre papel¹⁴³

A concepção ornamental que Moreau demonstra a respeito da disposição de suas figuras – do “arabesco do corpo” – remete-nos, novamente, às ideias do artista sobre a importância da contemplação estética acima do envolvimento emocional com a imagem. Sobretudo nos projetos tardios em que há muitas figuras de pequena escala, dispostas muito próximas umas das outras – *Jupiter et Sémélé* (fig. 3), *Les Chimères* (fig. 8), *Le triomphe d’Alexandre* (fig. 38) –, seu papel individual é relativizado à participação dentro do conjunto da tela. Um dos efeitos desse tratamento é o de transformar a composição em um padrão rítmico, decorativo (Fig. 25), como defende Pierre Pinchon:

¹⁴² Tradução minha.

¹⁴³ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OdysseyAlcinoos.png>>. Acesso em 09/07/21.

[...] a organização espacial e a concepção plástica da figura feminina em *Les Chimères* remetem diretamente à definição de ornamento, um motivo – abstrato ou figurado – que se desenvolve segundo os princípios de serialidade, de repetição, de acumulação e de variações no espaço e no tempo. Em uma perspectiva mais ampla, é preciso considerar também as proposições de Odile Nouveol quando ela declara: “um ornamento não pode ser tomado isoladamente, ele faz parte de um todo sistêmico que deve ser analisado na transversalidade dos territórios dos quais toma seu sustento”. Moreau considerava cada um de seus quadros como uma peça fazendo parte de um todo, segundo uma concepção sistêmica que está também na origem de seu museu.¹⁴⁴ (PINCHON, 2018, p. 121),

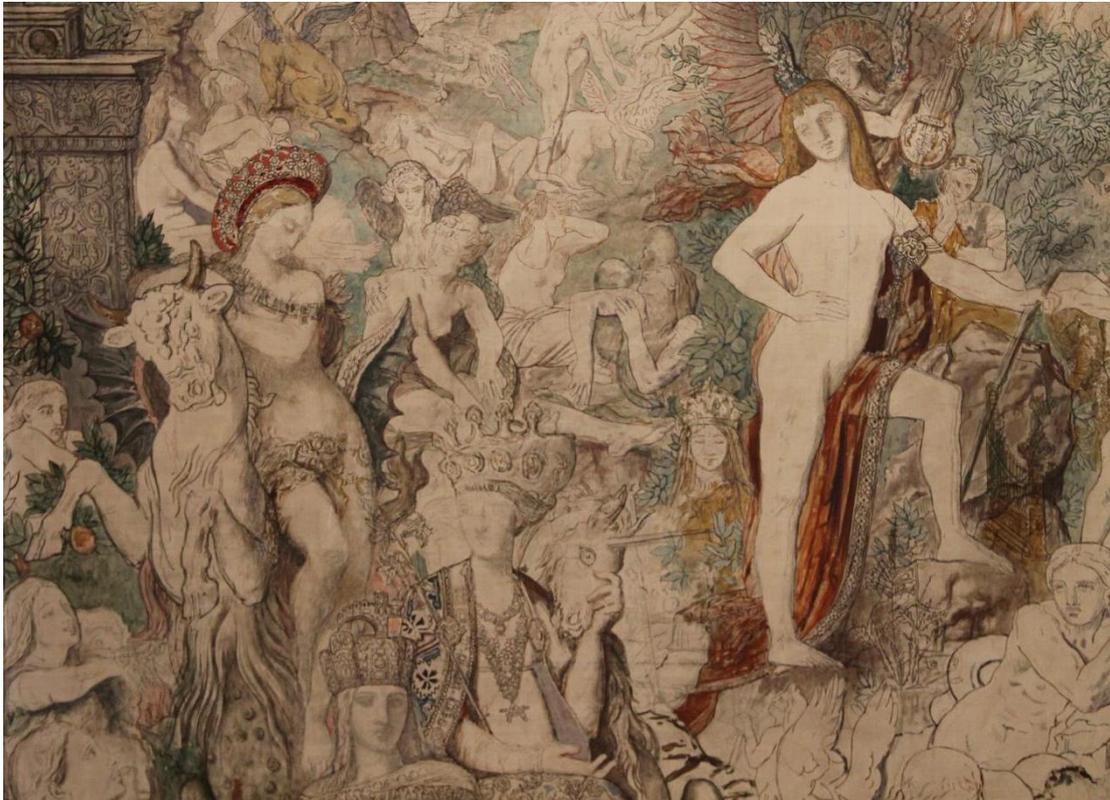


Figura 25 – Gustave MOREAU. *Les chimères* (detalhe), 1884. Óleo sobre tela, 236 x 204 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁴⁵ (cat. nº 39)

O ornamento, portanto, surge como uma questão fundamental na pintura de Moreau, especialmente ligada aos usos que o artista dá ao desenho – isto é, tanto no que diz respeito à estrutura composicional do arabesco das figuras como à decoração linear sobreposta a elas. De fato, mesmo a relação entre esses dois tipos de desenho – estrutural e superficial – segue uma lógica ornamental, na medida em que as formas maiores são decoradas com formas menores, que por sua vez também são preenchidas com formas ainda menores. Comparemos o efeito obtido por Moreau em uma dessas imagens (fig. 26) com um dos célebres preceitos de

¹⁴⁴ Tradução minha.

¹⁴⁵ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

Owen Jones (1856) para “[...] o arranjo da forma e da cor, na arquitetura e nas artes decorativas”:

Proposição 7, Tendo-se antes tomado conta das formas gerais, estas devem ser subdivididas e ornamentadas por linhas gerais; os interstícios podem então ser preenchidos com ornamento, que pode ser novamente subdividido e enriquecido para a inspeção mais detalhada.¹⁴⁶ (JONES, 1856, p. 4)

Muitas das obras tardias de Moreau – *Les muses quittent Apollon* (1868-80s; fig. 66), *Jupiter et Sémélé* (fig. 3), a própria *Les Chimères* (fig. 26) – mostram uma aplicação (consciente ou não) desse princípio, que ele pode ter intuído nos objetos decorativos medievais e de diversas culturas orientais, através do ornamento linear com que ele preenche suas formas e mesmo suas figuras.



Figura 26 – Gustave MOREAU. *Les chimères* (detalhe), 1884. Óleo sobre tela, 236 x 204 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁴⁷ (cat. nº 39)

¹⁴⁶ Tradução minha.

¹⁴⁷ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

Essa linearidade que, quando dissociada da cor, caracteriza as pinturas tardias de Moreau, já estava presente de forma incipiente em sua produção nas décadas anteriores. Nas pinturas de *salon* de meados da década de 1860, após seu retorno da Itália, começam a aparecer alguns trechos decorados por grafismos bastante destacados e não inteiramente ilusionistas em termos de sua integração ao representado. Esse desenvolvimento, prontamente notado pela crítica, não teve uma aprovação universal. Quando a *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (Fig. 27) foi exposta no *salon* de 1866, uma parcela dos críticos objetou ao que foi então visto como um refinamento excessivo da ornamentação (*recherche de parure*) – embora autores menos conservadores, como Théophile Gautier, tenham se disposto a defender a pintura (PINCHON, 2018, p. 112).

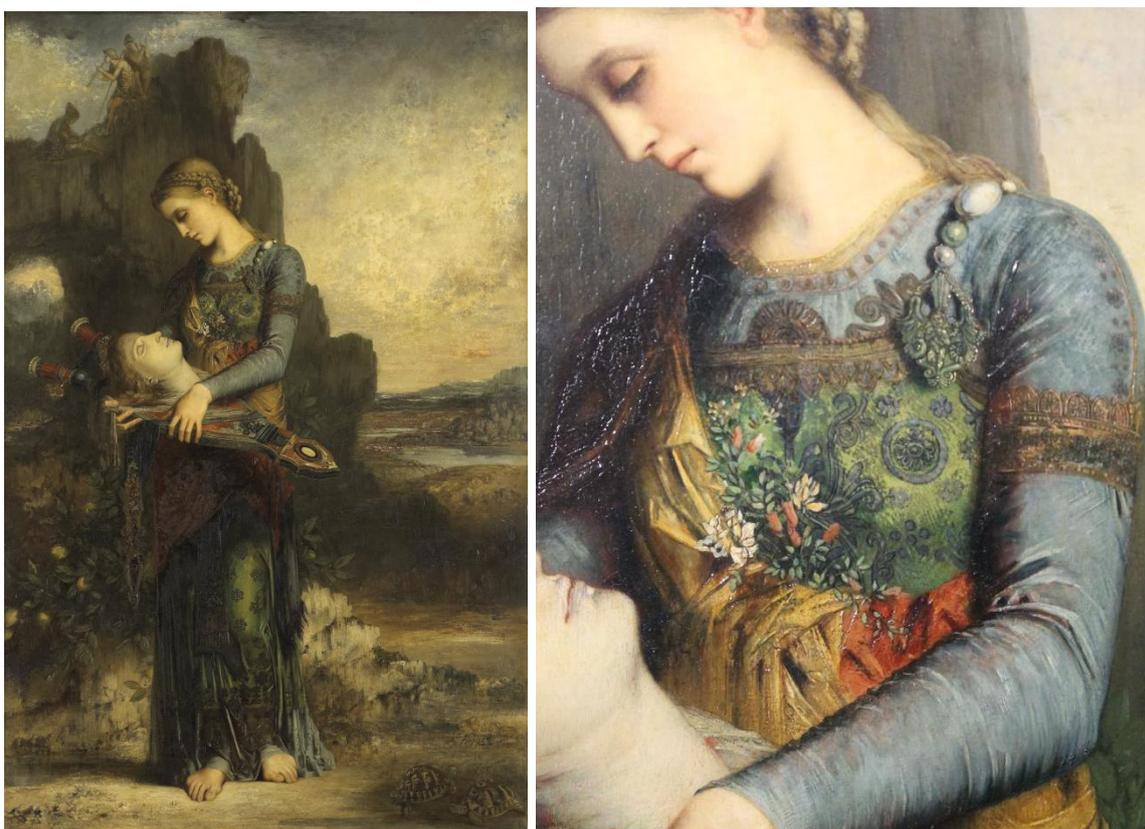


Figura 27 – Gustave MOREAU. *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (inteira e detalhe), 1865. Óleo sobre painel, 154 x 99,5 cm. Paris, Musée d'Orsay¹⁴⁸ (cat. Mathieu n° 71)

O problema identificado pela crítica era, sobretudo, o excesso de decoração e a conseqüente quebra de decoro com a necessária seriedade da cena. Augustin-Joseph Du Pays, crítico de viés mais conservador, descreveu a ornamentação do vestido da figura como um “luxo estéril, que entretém o olhar e distrai o pensamento

¹⁴⁸ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_-_Orpheus_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em 09/07/21.

da pureza religiosa da cena¹⁴⁹ (apud COOKE, 2014, p. 65). Mas o incômodo da crítica também pode ser explicado pela correspondente “quebra de decoro” formal, ocasionada por essa rede decorativa de linhas finas que não se integram à imagem e que atrapalham a leitura visual da cena tanto quanto o ornamento atrapalha a leitura moral. Entre esses exemplos iniciais e uma pintura quase inteiramente desenhada como *Les Chimères* (1884; fig. 8), a diferença está, sobretudo, no grau de expansão e autonomia da linha.

Diversas fontes e referências podem ser apontadas em relação a esse uso ornamental da linha (Fig. 28). Interessado nas artes decorativas de diversas tradições, Moreau frequentava particularmente as salas das coleções indianas, japonesas, persas, árabes e medievais¹⁵⁰ no Louvre e em exposições temporárias ou de coleções privadas. Além disso, sua biblioteca inclui um grande acervo de revistas ilustradas sobre curiosidades exóticas (*Le Magasin Pittoresque*) e decoração (*L'art pour tous: encyclopédie de l'art industriel et décorative*, de Émile Reiber), volumes históricos sobre monumentos e artes aplicadas (*Monuments français inédits*, de Xavier Willemin, e *Le costume historique*, de Auguste Racinet) (PINCHON, 2018; LACAMBRE, 1999; CONTENSON, 1999) e algumas das principais gramáticas de ornamento da época (*The grammar of ornament* de Owen Jones e *L'ornement polychrome* de Racinet) (PINCHON, 2018)¹⁵¹. Essas fontes visuais foram frequentemente apropriadas por Moreau em sua pintura, por vezes através de citações bastante literais, ou de adaptações de determinado padrão decorativo para um novo objeto (CONTENSON, 1999).

¹⁴⁹ Tradução minha.

¹⁵⁰ Uma detalhada identificação de fontes visuais específicas em algumas de suas obras pode ser encontrada nos capítulos de Geneviève Lacambre (1999) e Marie-Laure de Contenson (1999) no livro *Gustave Moreau – Between epic and dream*. Lacambre (1999, p. 16) também aponta que o Rococó era um dos estilos desprezados pelo artista, apesar de ter estado em voga em sua época.

¹⁵¹ A presença desse material também foi pessoalmente verificada através do acesso à lista de títulos de sua biblioteca, concedida pelo centro de documentação do Musée Gustave Moreau em Paris, em fevereiro de 2020.

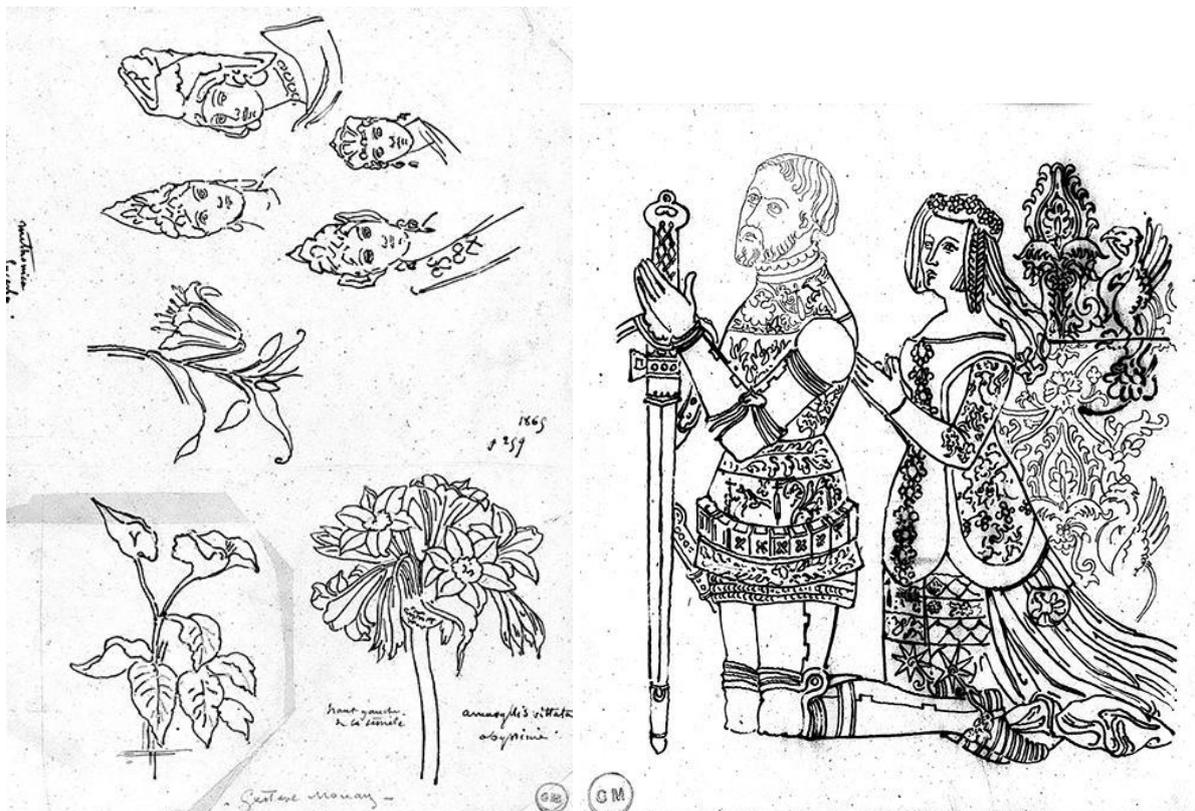


Figura 28 – Esq.: Folha de estudos: quatro cabeças de mulher, *Methonica superba*, flor, amarílis (cópias de ilustrações de revistas¹⁵²). Tinta sobre papel-decalque colado, 28,9 x 20 cm. Paris: Musée Gustave Moreau¹⁵³ (cat. des. n° 1317). Dir.: Gustave MOREAU. *Vitrail de l'abbaye de Bonport représentant Gilles Malet et sa femme* (Cópia de ilustração do *Le Magasin pittoresque*, 1861, p. 236), 1876. Óleo sobre tela, 16,1 x 14 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁵⁴ (cat. des. n° 4600)

A ornamentação linear está, também, associada à ideia de *richesse nécessaire*¹⁵⁵ que deveria compensar, como vimos, a ausência de *pathos* narrativo em suas pinturas (RENAN, 1900, p. 42). Mais tarde, Ary Renan registrará uma paráfrase das explicações dadas pelo artista em suas conversas pessoais:

Consulte os mestres. Eles dão todos o conselho de não fazer arte pobre. Desde sempre, eles introduziram em seus quadros tudo o que conheciam de mais rico, de mais brilhante, de mais raro, de mais estranho por vezes, tudo o que, a seu redor, passava por precioso e magnífico. Em seu sentimento, é enobrecer o tema ao enquadrá-lo em uma profusão de fórmulas decorativas, e seu respeito, sua devoção lembram a dos Reis Magos levando à soleira da

¹⁵² Na referência do arquivo de desenhos, consta: “Cópias de cabeças de mulher de ‘*Signare dame de couleur, et négresse de Saint-Louis au bain de mer*’, detalhe, *Le Tour du Monde*, 1º semestre 1861, p. 24. Cópia de cabeça de mulher de ‘*Types et costumes de femmes du Fouta-Djalon*’, detalhe, *Le Tour du monde*, 1º semestre 1861, p. 397. Cópia de *Methonica superba* de ‘*Methonica superba*’, *Le Tour du monde*, 2º semestre 1865, p. 232. Cópia de amarílis de ‘*Amaryllis vittata*’, *Le Tour du monde*, 2º semestre 1865, p. 259”. Tradução minha.

¹⁵³ Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=1&myPos=18&NoticId=1320>. Acesso em 09/07/21.

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=1&myPos=11&NoticId=4603>. Acesso em 09/07/21.

¹⁵⁵ Apresentada no primeiro capítulo, p. 57.

manjedoura o tributo das terras distantes. Veja suas Madonas, encarnação de seu sonho de beleza mais alto: que ajustamentos, que coroas, que joias, que bordados sobre as bordas dos mantos, que tronos cinzelados! [...] Diríamos que o fausto real das Virgens de van Eyck contraria a unção ou o recolhimento dessas graves figuras? Ao contrário, o mobiliário suntuoso e os acessórios mesmo, que combinam-se em uma disposição de um preço incalculável nas obras dos mestres do passado, reforçam a linha do tema abstrato [...] ¹⁵⁶. (apud RENAN, 1900, p. 43)

Sendo os mestres flamengos especificamente apontados como modelos de riqueza ornamental da pintura, é interessante observar que as obras dessa escola por vezes contêm trechos de uma decoração linear que é bastante semelhante àquela utilizada por Moreau. Na tela de Gerard David (1460-1523) representando as *Bodas de Canaã*, que faz parte da coleção do Louvre a que o artista poderia ter acesso, o vestido de uma das figuras serve como um exemplo notável (fig. 29).

¹⁵⁶ Tradução minha. No original: “Consultez les maîtres. Ils nous donnent tous le conseil de ne pas faire d'art pauvre. De tout temps, ils ont introduit dans leurs tableaux tout ce qu'ils connurent de plus riche, de plus brillant, de plus rare, de plus étrange parfois, tout ce qui, autour d'eux, passait pour précieux et magnifique. Dans leur sentiment, c'est ennoblir le sujet que de l'encadrer dans une profusion de formules décoratives, et leur respect, leur piété ressemblent à ceux des Rois Mages apportant sur le seuil de la crèche le tribut des contrées lointaines. Voyez leurs Madones, incarnation de leur rêve de beauté le plus haut: quels ajustements, quelles couronnes, quels bijoux, que de broderies sur le bord des manteaux, que de trônes ciselés! Et quelle mise-bas que celle des saints personnages! Dira-t-on, cependant, que les pesants orfrois dont il les accable fassent des grands-prêtres de Rembrandt des images de réalisme? Dira-t-on que le faste royal des Vierges de van Eyck contrarie l'onction ou le recueillement de ces graves figures? Au contraire, le mobilier somptuaire et les accessoires même, qui se combinent en un étalage d'un prix incalculable dans les œuvres des maîtres du passé, renforcent la ligne du thème abstrait, et l'on voit parfois ces grands génies naïfs jeter dans leurs compositions je ne sais quelle délicieuse végétation, je ne sais quelle faune absurde et ravissante, des moissons de fleurs, des guirlandes de fruits inconnus, des animaux nobles et gracieux.”



Figura 29 – DAVID, Gérard. *Les noces de Cana, avec Jean de Sedano, son fils et son épouse* (detalhe), 1500-1510. Óleo sobre painel, 100 x 128 cm. Paris: Musée du Louvre¹⁵⁷

O aspecto ornamental da pintura de Moreau não se resume, no entanto, a seu uso de referências visuais das artes decorativas e a reprodução de padrões preexistentes; o artista adota, também, uma linguagem pictórica e uma forma de utilizar linha e cor que remetem à lógica visual do ornamento. Joris Karl Huysmans reconhece essa relação em sua crítica do *Salon* de 1880, no qual Moreau participou com sua *Galatée* (fig. 6) e uma *Hélène*, hoje perdida. Buscando elucidar a originalidade de Moreau, Huysmans escreve:

É que de fato suas telas não parecem mais pertencer à pintura propriamente dita. Acima da extrema importância que o Sr. Gustave Moreau dá à arqueologia em sua obra, os métodos que ele emprega para tornar seus sonhos visíveis parecem tomados de empréstimo aos procedimentos da velha gravura alemã, à cerâmica e à joalheria; há de tudo lá dentro, do mosaico, da nigelagem¹⁵⁸, da renda de Alençon, do bordado paciente das eras antigas e também da iluminura dos velhos missais e das aquarelas bárbaras do Oriente antigo¹⁵⁹. (HUYSMANS, 1883, p. 153)

¹⁵⁷ Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061836#fullscreen>>. Acesso em 07/05/2021.

¹⁵⁸ Do francês *niellage*. Técnica decorativa na qual incisões feitas sobre uma placa metálica polida são preenchidas com uma liga metálica negra (OSBORNE, 1992, p. 778).

¹⁵⁹ Tradução minha.

Como observa Veronique Sorano Stedman (2018), essa sobreposição da linha, que é uma peculiaridade da pintura de Moreau desde pinturas de salão como a *Jeune fille thrace* e que intensifica-se a partir da década de 1870, ocasiona uma desconexão entre a representação dos objetos e a dos motivos decorativos aplicados sobre eles, comprometendo em algum sentido a ilusão e a legibilidade da imagem:

Esse uso inventivo do desenho reduzido a um modo puramente decorativo confere uma função de preenchimento ao motivo, que assume o lugar da própria matéria pintada. O motivo, em vez de integrar-se à forma e de modular-se em função do volume e da luminosidade, é reproduzido com uma neutralidade perfeita, quase como uma citação, colado sobre as superfícies subjacentes. A presença desse grafismo, de leitura frustrante, embaralhado pela cor, cria uma distância poética que une a evocação a uma forma de citação. De uma legibilidade incerta, ele contribui a carregar de mistério a atmosfera do quadro.¹⁶⁰ (STEDMAN, 2018, pp. 29-30)

As implicações mais profundas desse uso da linha ornamental sobre a integridade da imagem serão exploradas no próximo capítulo. Antes, faz-se necessário tratar de um segundo elemento responsável por essa quebra da unidade da pintura: o colorido.

2.1.2 Colorido

Assim como o desenho, o colorido tinha seu papel a cumprir na construção da pintura que Moreau, seguindo uma metodologia bastante tradicional, desdobrava em múltiplas etapas. Da mesma forma que o desenho, foi nesses esboços preliminares que o colorido do artista ganhou a independência em relação à unidade da imagem e o anti-realismo que caracterizam sua obra tardia. No entanto, se o uso que Moreau dá ao desenho mostra uma disposição ornamental, no caso da cor ele dará atenção à expressividade e à adequação ao “modo” exigido pelo tema.

Esses dois aspectos, prático e poético, estão reunidos no grupo de cerca de 50 trabalhos conhecidos como “esboços abstratos” (Fig. 30). Essas pequenas telas receberam grande parte da atenção da crítica e da historiografia sobre o artista ao longo do século XX, embora não haja certeza a respeito da opinião de Moreau em relação a elas¹⁶¹. Sobretudo na década de 1960, estabeleceu-se um debate em

¹⁶⁰ Tradução minha.

¹⁶¹ Raphael Rosenberg (2004a, p.60) informa que, ainda que poucos desses esboços tenham sido assinados, a maioria havia sido emoldurada ainda antes da morte de Moreau, dado que suas molduras mostram resquícios das etiquetas de seu inventário de 1898.

torno das possíveis conexões entre essa produção experimental de Moreau e a abstração modernista posterior (ASHTON, 1961). Como retoma Marie-Cécile Forest (2018), autores do período propuseram ou recusaram conexões históricas diretas, influências oblíquas ou analogias formais entre Moreau e o fauvismo, a primeira geração de abstracionistas, o tachismo, o expressionismo abstrato, o surrealismo.

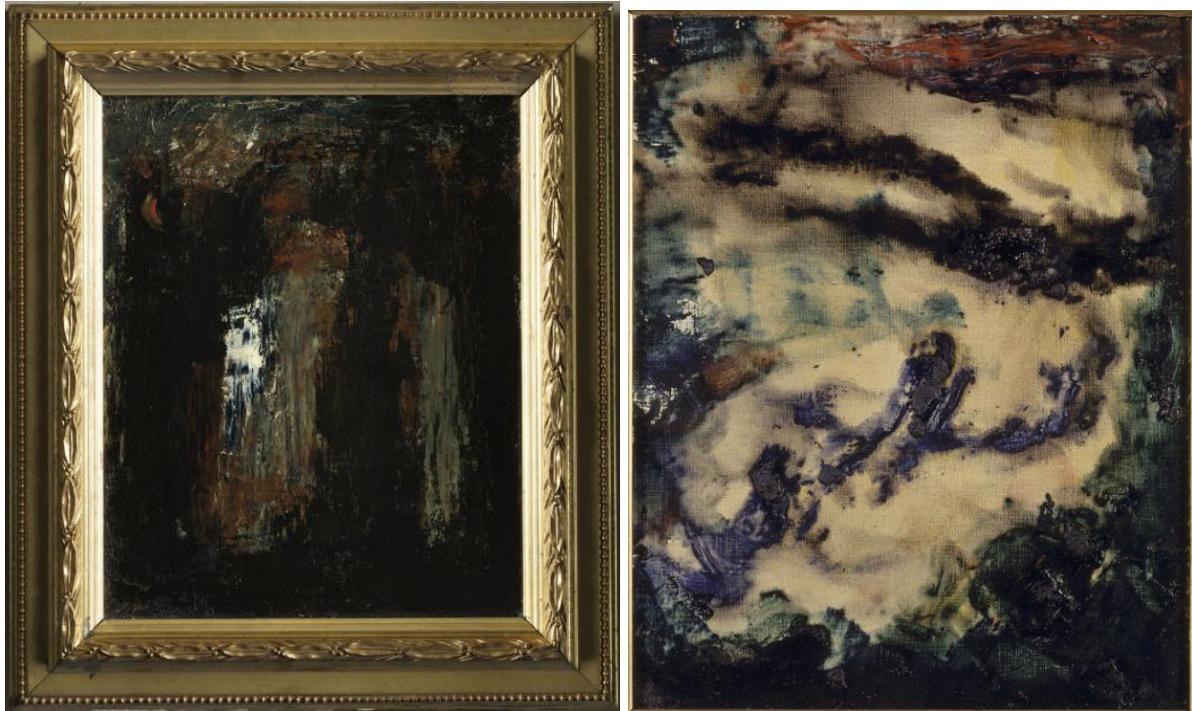


Figura 30 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço sem título emoldurado, s.d.. Óleo sobre tela, 27 x 21 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁶². Dir: Gustave MOREAU. Esboço sem título, s.d.. Óleo sobre tela, 27 x 22 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁶³ (cat. n° 1152)

A historiografia recente tem sido mais cautelosa a respeito dessa produção, evitando ligá-la a desenvolvimentos posteriores e buscando compreendê-la dentro do contexto artístico de sua própria época. Forest (2018, p. 12) observa que sequer se sabe ao certo se o armário onde estão expostos – conhecido como “*placard aux abstraits*” – foi instalado quando da inauguração do museu ou mais tarde¹⁶⁴; os esboços contidos nele só aparecem no catálogo da instituição em 1966. Moreau, por certo, não entendia o termo “abstração” no mesmo sentido que ele adquiriu mais tarde; em suas diversas menções ao “*abstrait*”, o artista parece referir-se antes às

¹⁶² Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_ebauche_huile-sur-bois_huile-sur-toile-43be4f56-d34a-461f-80be-d1680d5567bb>. Acesso em 09/07/21.

¹⁶³ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_ebauche_huile-sur-toile-9071ba74-979d-4181-a401-47816137bca6>. Acesso em 09/07/21.

¹⁶⁴ Raphael Rosenberg (2004b, p. 135) sugere que teriam sido pendurados para exposição no *placard* por Henri Rupp, legatário do artista, quando da primeira organização do museu. Permanecemos, no entanto, com a informação mais recente de Forest, atual diretora do Musée Moreau.

intuições pessoais do espiritual e do ideal. Como afirma Forest, “Moreau não tem a intenção de criar uma arte não-objetiva; o objeto é a interioridade”¹⁶⁵ (2018, p. 18).

Raphael Rosenberg (2007), um dos autores recentes que debruçaram-se mais atentamente sobre o tema, afirma que os “esboços abstratos” de Moreau serviam, em sua maioria, a propósitos bastante específicos dentro de seu processo criativo. Seu caráter “abstrato” seria antes uma maneira de concentrar-se sobre as questões compositivas que deveriam servir de base à figuração do que uma forma de não-figuração propriamente dita (fig. 31). Nesse sentido, como vimos, ele liga-se a uma tradição anterior de artistas e teóricos – como Joshua Reynolds (1723-1792) e Charles Baudelaire (1821-1867) – interessados em tratar diretamente da composição, abstraindo, para isso, do tema e do representado (ROSENBERG, 2007, pp. 31-35).

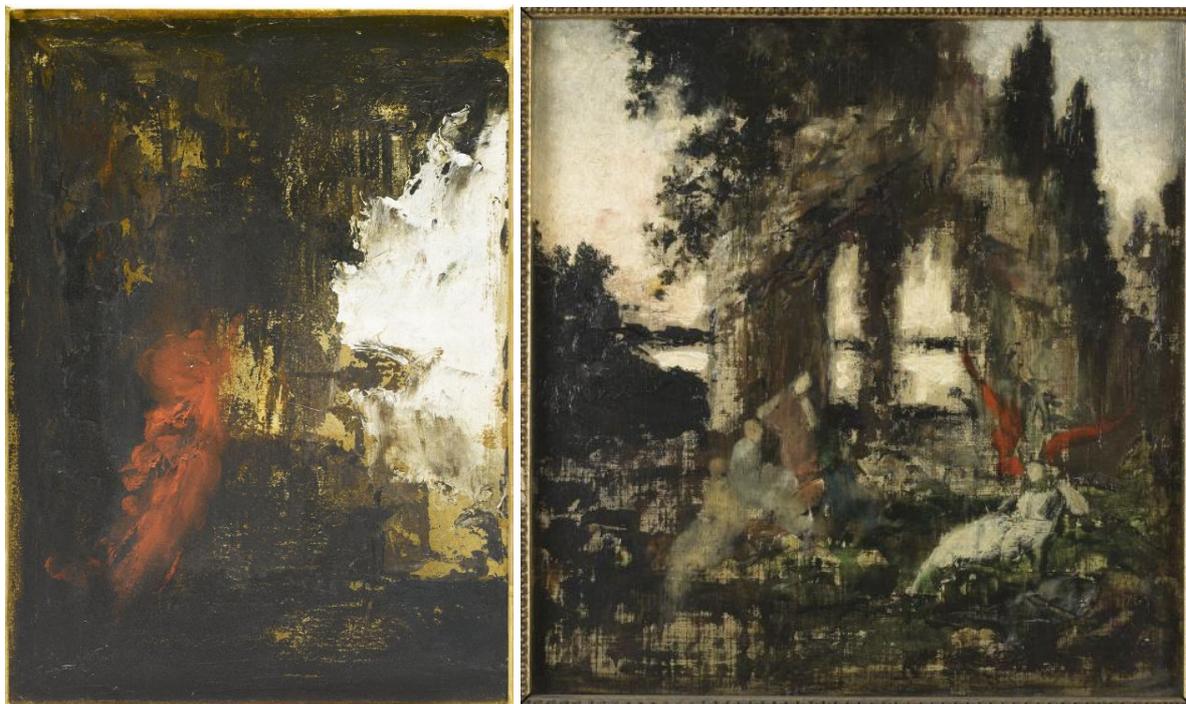


Figura 31 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço para *Sapho*, s.d. Óleo sobre tela, 28 x 20 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁶⁶. Dir.: Gustave MOREAU. Esboço para *Femmes poètes indiennes*, s.d. Óleo sobre tela, 22 x 21 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁶⁷

Rosenberg identifica ao menos três tipos de funções cumpridas por alguns desses esboços dentro do planejamento de pinturas específicas. A primeira seria a

¹⁶⁵ Tradução minha.

¹⁶⁶ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_ebauche-pour-sapho_huile-sur-toile>. Acesso em 09/07/21.

¹⁶⁷ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_femmes-poetes-indiennes_huile-sur-toile-d3b535db-d727-4a12-b920-96630ca44792>. Acesso em 09/07/21.

de servir à composição das massas pictóricas e dos valores tonais¹⁶⁸ e a segunda, de definir a harmonia cromática do quadro; uma terceira função, menos comum, era a de planejar a relação da imagem com a moldura. (ROSENBERG, 2007, pp. 208-219). Nesses estudos, portanto, o representado é quase inteiramente ignorado – ou, antes, pressuposto –, de modo a concentrar a atenção nas questões formais que estão sendo definidas. O esboço para *Hercule et l'Hydre de Lerne* (fig. 32), no qual o artista indica a relação de valores tonais pretendida e experimenta com a composição (que terminará sendo modificada na tela final), também ilustra bem a seguinte nota de Moreau sobre o processo de definição da cor do quadro:

Estabelecer bem, antes de começar uma tela, o modo de valores e de colorações. Reduzir as colorações de um quadro cada vez mais, de modo a não ter mais que duas ou três colorações, no máximo; determinar bem a dominante. Reduzir todas as harmonias do quadro a *camaïeux*¹⁶⁹ (vigorosos e de valores muito variados): quadros-*camaïeux* verdes, azuis, amarelos, vermelhos, laranjas, violetas, negros, cinzas.¹⁷⁰ (MOREAU, 2002, pp. 272-273)

¹⁶⁸ No *Thames and Hudson dictionary of art terms*: “valores tonais: A relativa claridade ou obscuridade das várias partes de uma pintura, independentemente da cor” (LUCIE-SMITH, 1984, p. 187; tradução minha).

¹⁶⁹ O *camaïeu* é um tipo de pintura monocromática, em que varia apenas a escala de valores.

¹⁷⁰ Tradução minha. No original: “Bien établir avant de commencer une toile le mode de valeurs et de colorations. Réduire les colorations d'un tableau de plus en plus, de façon à n'avoir-que deux ou trois colorations au maximum; bien déterminer la dominante. Réduire toutes les harmonies des tableaux à des *camaïeux* (vigoureux et très variés de valeurs): tableaux *camaïeux* verts, bleus, jaunes, rouges, oranges, violets, noirs, gris”.

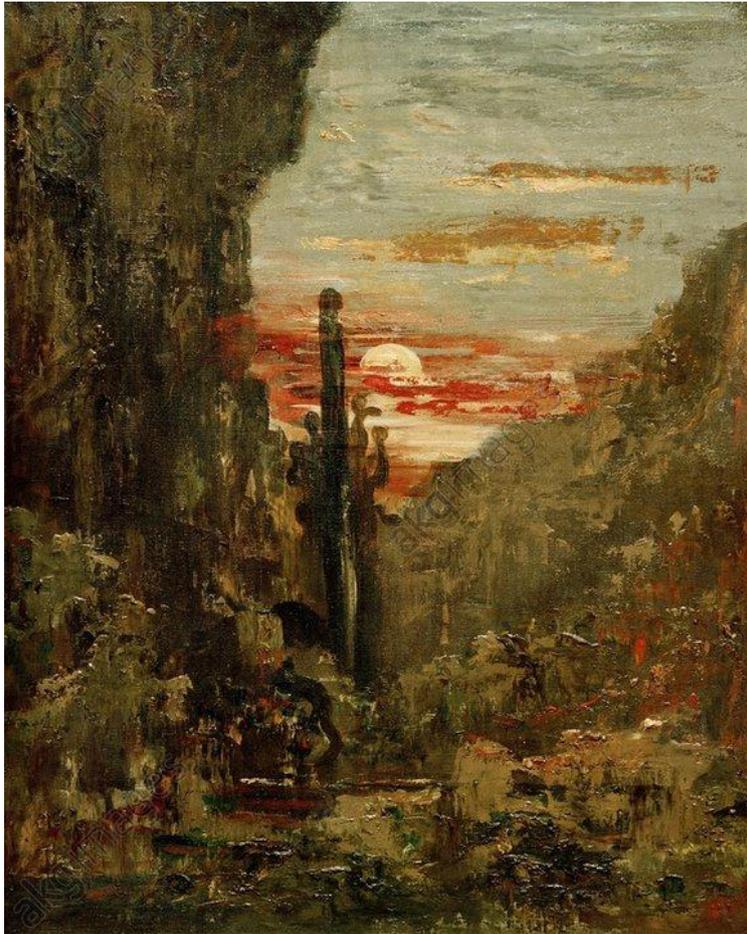


Figura 32 – Gustave MOREAU. Esboço para *Hercule et l'Hydre de Lerne*, c. 1875. Óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁷¹

Além desses estudos de composição que complementavam o processo de obras já em andamento, outros experimentos não-figurativos seriam motivados, como também explorou Rosenberg (2003 e 2007), pelo interesse de Moreau no acaso como fator criativo. O exame de alguns desses esboços a óleo que resistem à associação com o processo de construção de alguma obra específica (fig. 33), bem como de seus experimentos com paletas de aquarela (fig. 63), sugere que o artista também explorava a liberdade criativa desses meios para deixar-se inspirar pelas cores, sem um objetivo pré-definido. O historiador da arte Léonce Bénédite afirma, em seu estudo de 1899, que o acaso e as experimentações fortuitas de cor e forma são fontes do processo criativo de Moreau tanto quanto a reflexão inspirada em narrativas mitológicas:

[...] ele super-excita sua imaginação pelo apelo de tons cujas conjunções sugestivas despertam, em seu cérebro eminentemente impressionável de criador, sensações que se revelam imediatamente sob os aspectos

¹⁷¹ Disponível em: <<https://www.akg-images.fr/archive/Hercules-and-the-Hydra-of-Lerna-2UMDHUJSR0QT.html>>. Acesso em 17/07/21.

concretos de um rico símbolo. Aqui, então, é a magia da arte que opera, o mistério da cor que age. [...] Ele recolhe cuidadosamente essas notações voluntárias ou imprevistas, completando-as no sentimento que elas evocam¹⁷². (BÉNÉDITE, 1899, p. 32)

Permanecendo como instrumentos de trabalho – pois são raros os casos em que um deles de fato originou uma obra mais desenvolvida¹⁷³ – esses exercícios seriam, assim, uma espécie de espaço de gênese criativa anterior à conceitualização (ROSENBERG, 2003, pp. 70-71). Em todo caso, a maioria deles ainda oferece, através da composição de massas e valores tonais, indícios de representação espacial que permitem vê-los como paisagens, interiores, cenas com figuras etc. (Fig. 33) (ROSENBERG, 2004a, p. 60).

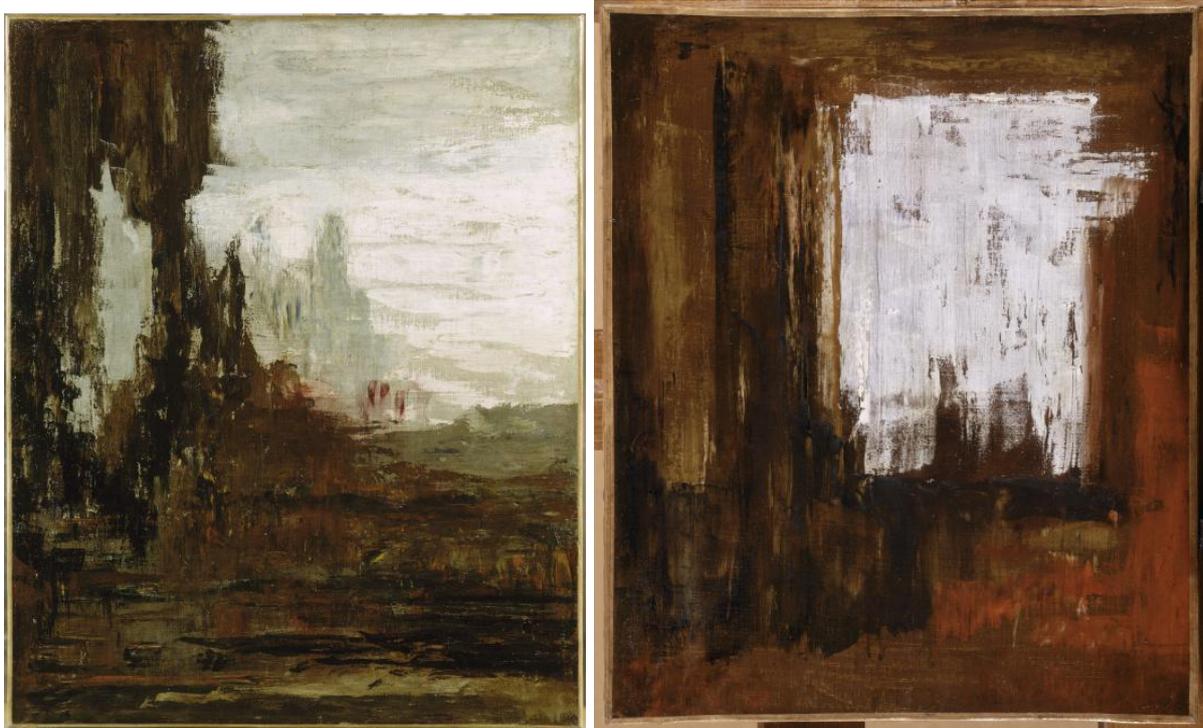


Figura 33 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço sem título, s.d. Óleo sobre tela, 32,5 x 24,5 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁷⁴. Dir.: Gustave MOREAU. *Interior* (esboço), s.d. Óleo sobre tela, 45 x 38 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁷⁵

Os exercícios de cor que Moreau desenvolve nesses esboços e também em alguns de seus projetos tardios devem ser diferenciados de outras formas de experimentação pictórica de sua contemporaneidade. De fato, a carreira de Moreau

¹⁷² Tradução minha

¹⁷³ Mais adiante, serão discutidos dois exemplos em que, partindo de manchas casuais, Moreau chegou à representação de uma cena; no entanto, eles permanecem como esboços, não sendo transferidos para uma tela maior ou mais acabada.

¹⁷⁴ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_ebauche_huile-sur-toile-0ebf3a13-de79-4511-aa3a-ee947ec7ecde>. Acesso em 09/07/21.

¹⁷⁵ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_interieur-ebauche_huile-sur-toile>. Acesso em 09/07/21.

desenrola-se em paralelo com uma profusão de estudos ópticos sobre a cor, que tiveram grande influência sobre a pintura de seu período. Vale mencionar, sobretudo, a “lei dos contrastes simultâneos de cor” apresentada pelo químico Michel-Eugène Chevreul (1839) e difundida entre os artistas através da *Grammaire* de Charles Blanc (1867) (ROQUE, 2011, p. 12). A teoria de Chevreul, que sugeria que a justaposição de áreas de cores complementares teria o efeito de acentuar a intensidade cromática e a luminosidade na pintura¹⁷⁶, teve grande impacto sobre os artistas do período, de Delacroix a, em especial, os neo-impressionistas (ROQUE, 2011). Como de costume, Moreau desconfiava desses novos métodos. A aplicação dessas teorias científicas era vista por ele como uma receita artificial, e não poupava termos para criticá-la:

A idiotice, a estupidez afetada são tais que eles chegam a falar da ciência moderna como de um adjuvante artístico. Um compromisso entre as coisas da alma, do sonho, e a ciência, é uma maravilha de imbecilidade. Este aqui se apoia sobre Chevreul (a teoria das cores), e é um pintor, ele se diz pintor, ele se crê pintor, ele que é capaz de confundir a cor com a tonalidade, a harmonia com a combinação fixa dada pelo procedimento científico. Ir-se-á mais longe no horrendo e no absurdo? E por cúmulo de desastrosa ironia, eles aplicam essa descoberta à paisagem, a esta coisa sem cor própria, à atmosfera colorida. Pobre pintura, quanto tu viveste!¹⁷⁷ (MOREAU, 2002, pp. 334-335)

Contra essas novas abordagens, Moreau defendia uma vez mais o estudo dos “velhos mestres”:

Responder, às objeções que apontam os pretensos progressos da técnica e da experiência, usando exemplos tomados entre os mestres mais reconhecidos e mais apreciados pelas escolas modernas: Van Dyck, Rembrandt, Velásquez, etc., etc., etc.
Mostrar que esses mesmos mestres, de certo modo, pela força de seu gênio e de seus dons naturais, entraram na senda dessa arte antiga, sempre do ponto de vista do relevo e das condições do tratamento material do quadro. Valores suaves, coloração transformada, anti-reais e verdadeiramente ainda abstratas em seu realismo aparente.¹⁷⁸ (MOREAU, 2002, p. 247)

¹⁷⁶ Como observa Roque (2011), o uso dado pelos artistas a essa teoria distorceu um pouco as intenções do autor; trabalho aqui com a compreensão de Blanc e dos pintores das ideias de Chevreul.

¹⁷⁷ Tradução minha. No original: “La bêtise, la niaiserie infatuée sont telles qu'ils en arrivent à parler de la science moderne comme d'un adjuvant artistique. Un compromis entre les choses de l'âme, du rêve, et la science, c'est merveilleux d'imbécillité. Celui-ci s'appuie sur Chevreul (la théorie des couleurs), et c'est un peintre, il se dit peintre, il se croit peintre, celui qui peut confondre la couleur avec le ton, l'harmonie avec la combinaison cliché donnée par le procédé scientifique. Va-t-on plus loin dans l'effroyable et l'absurde? Et pour comble de désastreuse ironie, ils appliquent cette trouvaille au paysage, à cette chose sans couleur propre, à l'atmosphère colorée. Pauvre peinture, tu as vécu!”.

¹⁷⁸ Tradução minha. No original: “Répondre à des objections sur les prétendus progrès de métier et d'expérience par des exemples pris parmi les maîtres les plus accrédités et les plus appréciés des écoles modernes: Van Dyck, Rembrandt, Velasquez, etc, etc, etc.

Montrer que ces maîtres mêmes, d'une façon, sont, par la force de leur génie et de leurs dons naturels, rentrés dans la donnée de cet art ancien, toujours au point de vue du relief et des conditions

O “anti-realismo” é talvez o princípio central de Moreau para o colorido, tanto nas obras do passado como em sua própria produção. No entanto, ele mesmo leva-o muito mais longe do que os artistas que tomava como referência. De um ponto de vista mais técnico, segundo Veronique Sorano Stedman (2018, p. 28), a diferença entre a abordagem da pintura tradicional e a de Moreau está na independência que este dá às cores em relação aos valores de claro-escuro, o que cria uma desconexão entre a cor e o modelado das formas e volumes e a torna, nesse sentido, “abstrata”. O uso de cores simples e puras, mais voltado para a composição de uma harmonia de cores adequada ao tema e à ideia do quadro do que para a conformidade do colorido à representação mimética, reafirma sua recusa do realismo e do ilusionismo da imagem.

Apesar de suas restrições quanto à abordagem de seus contemporâneos, nessa busca da expressividade dos meios pictóricos Moreau situa-se, como já vimos, em uma corrente artística moderna. Georges Roque (2010) observa que, ao longo do século XIX, uma sequência de artistas e críticos buscou contradizer a posição tradicional das teorias acadêmicas sobre a cor que, como retomaremos mais adiante, a colocava como simplesmente material, um encanto ou engano dos olhos, mas não do espírito. Nos termos semióticos em que Roque coloca a questão, a cor seria então tida como puro significante destituído de significado.

Em um primeiro momento, o caminho tomado para esse resgate do colorido esteve ligado à ideia (baseada na teoria dos modos discutida anteriormente) de uma adequação das harmonias cromáticas ao significado moral da obra. Charles Blanc fundamenta e difunde essa nova abordagem da cor ao escrever sobre Delacroix; ao contrário dos antigos mestres coloristas, o artista moderno iria além de um mero ilusionismo agradável, conformando seu colorido às exigências morais do tema representado. Roque aponta que a argumentação de Blanc sobre a moralidade da cor alinha-se com uma ideia já recorrente desde a primeira metade do século:

Mas de que se trata esse caráter moral da cor? Ele repousa sobre a relação que Delacroix estabeleceu entre a cor e o tema da tela. A ideia é, de resto, conforme ao que o próprio Delacroix afirmava: “A cor não é nada, se não for adequada ao tema”, uma ideia igualmente presente em Baudelaire, que notava que existe uma “harmonia (preestabelecida no cérebro do pintor) entre a cor e o tema”¹⁷⁹. (ROQUE, 2010, p. 8)

du rendu matériel du tableau. Valeurs douces, coloration transformée, anti-réelles, et véritablement encore abstraites dans leur réalisme apparent”.

¹⁷⁹ Tradução minha.

Essa harmonia ou adequação entre a cor e o tema é uma maneira de atribuir-lhe significado, de fazer com que a obra tenha um impacto expressivo, além de estético. Moreau faz um uso semelhante da cor, e mesmo mais radical, em seus últimos anos de vida. Seu colorismo expressivo, associado a uma fatura bastante livre, é aparente em pinturas tardias como *Les anges de Sodome* (c. 1885; fig. 34), *La tentation* (1890; fig. 16) ou *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1890-91; fig. 19). De figuração escassa e composição simples, essas telas dependem sobretudo da cor para seu efeito. Na próxima subseção, no entanto, serão discutidos casos em que o aspecto formal mais marcante é o contraste entre esse colorismo, transformado em plano de fundo, e a rede linear ornamental que é sobreposta a ele.



Figura 34 – Gustave MOREAU. *Les anges de Sodome*, c. 1885. Óleo sobre tela, 93 x 62 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁸⁰ (cat. nº 81)

¹⁸⁰ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/the-angels-of-sodom>>. Acesso em 16/08/21.

2.1.3 A sobreposição de linha e cor

Até agora foram discutidas, entre outras questões, a função do desenho e do colorido dentro do processo criativo de Moreau. Não há nada excepcional no uso separado dessas linguagens em esboços, enquanto meios de visualizar os diferentes aspectos de uma pintura. Tradicionalmente, no entanto, essas formas preliminares desapareceriam na medida em que a pintura acabada chegasse a uma integração mais ou menos completa de desenho e cor, ainda que pendendo para um ou outro lado. O que há de peculiar na produção tardia de Moreau é, justamente, que essa síntese não ocorre e a imagem permanece em um estado de inacabamento permanente.

Essa dissociação mais radical da linha e da cor aparece pela primeira vez na década de 1880, quando Moreau abandona quase inteiramente as exposições públicas e passa a permitir-se uma experimentalidade cada vez mais ampla. Nesse momento, o desenho ornamental de linha pura e os esboços coloristas quase sem figuração – que, em separado, já estavam presentes em sua produção anterior – são encontrados reunidos em uma mesma tela, sem que sejam integrados. Um dos exemplos em que Moreau trabalha com essa linguagem pictórica decomposta é *Les licornes* (1885-88; fig. 35); quase sem intenção narrativa, a cena pretendia ser simplesmente “[...] o mais precioso pretexto para todos os motivos plásticos”¹⁸¹ (MOREAU, 2002, p. 125). De fato, nesta pintura a atenção do artista parece estar voltada muito mais para o representante do que para o representado; como observa Raphael Rosenberg, “[...] ao invés de representar moças com jóias, Moreau decora a cor com o lineamento”¹⁸² (ROSENBERG, 2007, p. 203) (Fig. 36).

¹⁸¹ Tradução minha. No original: “le plus précieux prétexte à tous les motifs de plastique”.

¹⁸² Tradução minha.



Figura 35 – Gustave MOREAU. *Les licornes*, 1885-88. Óleo sobre tela, 115 x 90 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁸³ (cat. n° 213)

¹⁸³ Disponível em: <<https://musee-moreau.fr/collection/objet/les-licornes>>. Acesso em 14/07/20.

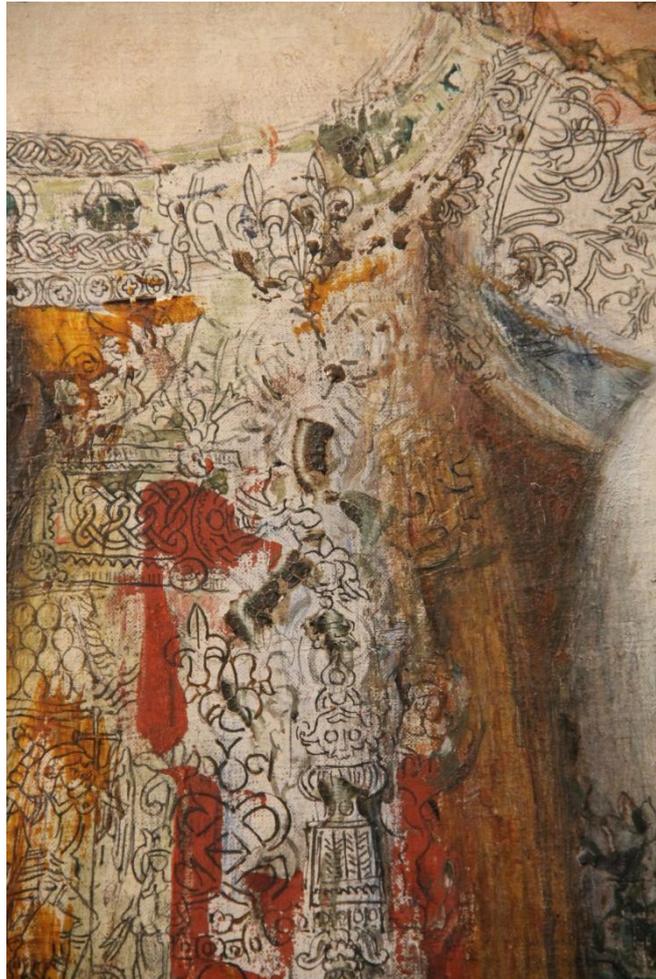


Figura 36– Gustave MOREAU. *Les licornes* (detalhe), 1885-88. Óleo sobre tela, 115 x 90 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau¹⁸⁴ (cat. n° 213)

Dario Gamboni (2018, p. 65) propõe que uma inspiração para esse tratamento dissociado tenha sido encontrada na pintura do holandês Gabriel Metsu (1629-1667) que o artista observou no Louvre¹⁸⁵ em 1876, sobre a qual fez a seguinte anotação:

Vi o Metzú [sic]. Fundos muito manchados: grande erro quanto à ideia que se faz do esmalte desses quadros – simples e quase que de primeira tentativa. Medida muito delicada, nuance muito sutil a estudar a esse respeito, para saber em que proporção de *empâtement* e de espessura de camadas os campos foram preparados antes de pintar.

Pâtes oleosas muito espessas, em grandes camadas; detalhes de execução muito fina por cima, extremamente enganosas sobre a qualidade geral da matéria. Extrema simplicidade dos campos coloridos.¹⁸⁶ (MOREAU, 2002, p.

¹⁸⁴ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

¹⁸⁵ O Louvre tem nove pinturas atribuídas a Metsu; não é possível saber exatamente a qual delas Moreau se referia.

¹⁸⁶ Tradução minha. No original: “Vu le Metzú [sic]. Fonds très tachés: grande erreur quant à l'idée qu'on se fait de l'email de ces tableaux - simples et presque de premier coup. Mesure très délicate, nuance très subtile à étudier à ce propos, pour savoir dans quelle proportion d'empâtement et d'épaisseur de couches les champs ont été préparés avant de peindre.

No caso de Metsu, o contraste entre a simplicidade “manchada” do plano de fundo e a finura de detalhes na superfície é tão sutil que chega a ser enganador, produzindo a impressão de acabamento liso e minucioso característica dessa parcela da escola holandesa. Moreau exacerba esse contraste, obrigando o espectador a atentar para a construção da pintura que, em sua concepção, era habitada até o menor detalhe tanto pelo aspecto ideal como material da criação artística:

[...] isso que os grandes artistas sempre tiveram: essa inquietude frente a esse ideal vislumbrado, mas flutuante, que eles perseguem e que os preocupa mesmo em sua execução do detalhe. Todos os cantos de um quadro de verdadeiro mestre são interessantes no mais alto grau como carícias de instrumento.¹⁸⁷ (MOREAU, 2002, p. 314)

Talvez seja esse profundo interesse pela fatura que leve Moreau a recusar o acabamento, buscando um ponto de equilíbrio no qual a mão do artista e os aspectos materiais da tela sejam tão (ou mais) evidentes quanto o representado. No entanto, essa distribuição de pesos atrapalha a integração convencional de uma pintura histórica, que deveria, afinal de contas, priorizar a apresentação de alguma espécie de narrativa visual; em vez disso, aproxima-se do efeito de outros tipos de objeto artístico, como os das artes decorativas.

Na visão de Pierre-Louis Mathieu, as redes de linha decorativa que recobrem pinturas como *Les Chimères* e *Le triomphe d’Alexandre* “eram efetivamente os engastes projetados para receber – se a pintura tivesse sido terminada – as joias de cor que o artista pretendia embutir neles” (1977, p. 178). O efeito final de uma pintura desse tipo levada a um estado de acabamento mais convencional pode ser observado em *Jupiter et Sémélé* (único projeto tardio a ser terminado e vendido por Moreau; fig. 37).

Pâtes huileuses très épaisses, par grandes couches; détails d'exécution très fine en dessus, trompant extrê-mement sur la qualité générale de la matière. Extrême simplicité des champs colorés.”

¹⁸⁷ Tradução minha. O comentário referia-se às qualidades que o artista pensava estarem ausentes da pintura de Ingres, que não teria “Nada disso que os grandes artistas sempre tiveram” etc. No original: “Rien de ce que les grands artistes ont toujours eu: cette inquiétude devant cet idéal entrevu, mais flottant, qu'ils poursuivent et qui les préoccupe même dans leur exécution de détail. Tous les coins d'un tableau de vrai maître sont intéressants au plus haut degré comme caresse d'outil.”



Figura 37 – Gustave MOREAU. *Jupiter et Sémélé* (detalhe), 1895. Óleo sobre tela, 213 x 118 cm. Paris, Musée Gustave Moreau¹⁸⁸ (cat. n.º 91)

De fato, a tela remete à linguagem da ourivesaria e das artes decorativas, através do uso de cores puras e brilhantes e da ornamentação interna que recobre mesmo as menores áreas da pintura; como observa Mathieu,

Essa obra é única na história da arte; ela também marca um beco-sem-saída. As cores empastadas são tão espessamente lavradas e coaguladas que beiram o trabalho em mosaico e pedrarias, como se o pintor estivesse determinado a dar a seus pigmentos a realidade daquelas pedras preciosas com as quais os ícones são incrustados. Isso é algo mais do que pintura no sentido convencional – um experimento um tanto selvagem em busca da coloração rica e vívida, excedendo os recursos técnicos desse meio de expressão.¹⁸⁹ (MATHIEU, 1977, p. 182)

O autor acerta ao classificar *Jupiter et Sémélé* como um beco sem saída pictórico. É possível que este fosse o resultado inicialmente pretendido para os outros projetos tardios de Moreau. Ainda assim, talvez possamos atribuir a essa única pintura acabada o caráter de um esboço, um teste dos limites da linguagem que o artista vinha desenvolvendo. Esse teste parece ter falhado; penso que o inacabamento das

¹⁸⁸ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jupiter_and_Semele_by_Gustave_Moreau.jpg>. Acesso em 14/07/20.

¹⁸⁹ Tradução minha.

outras pinturas é inteiramente intencional e mesmo simbólico, já que o acabamento havia se provado inútil em termos de unificação da pintura. *Jupiter et Sémélé* mostra que, dado o tipo de representação com a qual Moreau desejava trabalhar, a integração de linha e cor seria insuficiente para resolver a decomposição da imagem em um nível mais fundamental.

2.2 Desenho e colorido enquanto elementos simbólicos: o espírito e a matéria

Os problemas que as escolhas formais abordadas na última seção ocasionam em relação à unidade da obra serão discutidos no terceiro capítulo. Antes disso, resta-nos investigar os aspectos simbólicos do uso que Moreau faz do desenho e do colorido; recorreremos, para isso, às próprias pinturas e aos debates teóricos que estruturaram uma oposição entre esses dois elementos.

2.2.1 Um histórico de associações simbólicas

Enquanto elementos de construção da pintura, o desenho e a cor possuem um longo histórico de debates e projetos visando atribuir-lhes significados, seja com o objetivo de aumentar seu potencial de expressividade, seja como estratégias retóricas de valorização de um ou de outro. Essas leituras simbólicas dos dois elementos, que perduram ao longo do século XIX no pensamento de artistas e autores – como Charles Blanc, por exemplo – encontram-se no pano de fundo cultural junto ao qual Moreau desenvolvia sua produção. Portanto, devemos apresentá-las brevemente para buscar identificar as convergências ou divergências em relação a essas teorias preexistentes no uso dado pelo artista aos elementos do desenho e do colorido.

Como relata Jacqueline Lichtenstein (1994), no século XVII os debates teóricos da recém-criada Academia¹⁹⁰ levaram a uma polarização entre partidários do desenho e da cor, que retomavam, de maneira mais veemente e política, posicionamentos sobre o tema oriundos tanto da Antiguidade clássica como do Renascimento italiano. A chamada *Querelle du coloris* tinha como ponto de maior polêmica o estatuto da cor, visto que a defesa de sua autonomia entre os teóricos

¹⁹⁰ A Académie Royale de Peinture et Sculpture foi fundada em 1648 e transformada na Académie des Beaux-Arts em 1816.

de posição mais progressista contrariava a ideia de uma superioridade do desenho e, portanto, do caráter racional e ideal que a pintura esforçava-se em apresentar.

Lichtenstein mostra que o estabelecimento e manutenção da dignidade da pintura como arte liberal havia dependido historicamente de uma negação dos aspectos mais materiais da atividade artística, como aqueles relativos à moagem e disposição dos pigmentos. O desenho, pelo contrário, havia sido tradicionalmente encarado como um produto abstrato da mente do artista, como o projeto – *dessein* ou *disegno* – que organiza a matéria pictórica crua em uma forma bela e inteligível (LICHTENSTEIN, 1994, p. 151). É nessa condição de instrumento mental, de fato, que o desenho pode ser tomado como fundamento comum para as diferentes artes (Charles Blanc, por exemplo, o faz em sua *Grammaire des arts du dessin* que, como diz o subtítulo, pretende atender aos praticantes da “*architecture, sculpture, peinture*”). Esse desenho “intelectual ou teórico” é concretizado em um desenho “prático” que, seguindo as palavras de Charles Le Brun, “[...] com um lápis, dá a forma e a proporção, e que imita todas as coisas visíveis, até a expressão das paixões da alma, sem que para isso necessite da cor, a não ser para representar o rubor e a palidez” (LE BRUN, apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 42).

O debate sobre os papéis do colorido e do desenho estrutura-se desde seus princípios como uma dicotomia que, sem ater-se aos aspectos formais ou visuais dos dois elementos, transborda para o campo simbólico através de associações com oposições prévias. O colorido da pintura, por exemplo, possui desde a Antiguidade um histórico de associação com a “carne” e a maquiagem feminina e, a partir disso, com a sedução e o engano; seria o aspecto da imagem que atrai por sua aparência e que escapa ao domínio do discurso racional e filosófico. O dualismo pervasivo do pensamento ocidental encontra, assim, seu reflexo dentro das teorias da pintura, na medida em que o par desenho-cor junta-se a outros como razão-emoção, instrução-deleite, espírito-matéria, alma (ou mente)-corpo, masculino-feminino, bem-mal, ordem-caos¹⁹¹, cultura-natureza, ideal-real, abstrato-concreto e assim por diante. Se geralmente ambos são reconhecidos como componentes da realidade ou da condição humana, o primeiro costuma ser recomendado como o

¹⁹¹ O caráter “ordeiro” do desenho não deixa de ter conotações políticas no contexto da *Querelle*, na medida em que seus partidários dentro da Academia tendiam a posicionar-se a favor do absolutismo de Luís XIV; como observa Lichtenstein, “Na França, onde a primazia do desenho é defendida por uma instituição a serviço da glória da monarquia, tal desvio estético [da defesa do colorido] é também, para retomar a expressão de Guillet de Saint George, um ‘atentado’ político” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 151)

mais nobre e elevado. Ademais, a similaridade estrutural fez com que esses pares fossem vistos quase como intercambiáveis; mesmo para os próprios coloristas, que opunham-se à ordem então instituída, defender a cor acarretava uma defesa também da matéria, do real, do deleite etc.

Essas analogias simbólicas entre diferentes pares de opostos estiveram profundamente enraizadas na cultura ocidental. Ainda no século XIX, encontramos discursos como este de Charles Blanc, em sua então célebre *Grammaire des arts du dessin* (1867):

O desenho é o sexo masculino da arte; a cor é seu sexo feminino. [...] A cor é essencial [à pintura], ainda que ela ocupe a segunda posição. A união do desenho e da cor é necessária para engendrar a pintura, como a união do homem e da mulher para engendrar a humanidade; mas é preciso que o desenho conserve sua preponderância sobre a cor. Se não for assim, a pintura corre para sua ruína; ela será perdida pela cor como a humanidade foi perdida por Eva (BLANC, 1867, pp. 22–23; tradução minha).

Em uma carta enviada a Moreau, o crítico Ernest Chesneau aplica a sua pintura essa mesma leitura tradicional dos dois elementos:

Vós triunfais magistralmente sobre as dificuldades mais perigosas: vós tendes o grande sentimento poético correspondente à forma plástica e pitoresca. Vós escreveis vosso pensamento pela precisão nervosa do desenho e exprimis vossa emoção, vós a comunicais desde o princípio, vós a tornais vívida, palpitante, vós a impondes pela magia da coloração. É a arte completa.¹⁹² (CHESNEAU, apud COOKE, 2003, p. 60)

Embora a obra e o pensamento de Moreau igualmente estejam estruturados em torno de dualidades – como vimos a respeito dos contrastes –, seu tratamento simbólico da cor e do desenho ultrapassa em complexidade essa espécie de analogia de cunho retórico. Ao contrário de autores como Blanc e artistas como Ingres e Delacroix, Moreau não assume um partido, nem em sua teoria, nem em sua prática. Em sua concepção, a questão não é posicionar-se a favor ou contra quaisquer elementos internos à pintura, mas de afirmar a independência desta em relação à realidade: “No caso do colorista como do desenhista, a imitação da natureza é singularmente transformada. Da aparente superioridade dos imitadores da natureza sobre aqueles que a transformam: inferioridade, no fundo”¹⁹³ (MOREAU,

¹⁹² Tradução minha. A carta, de 29 de outubro de 1867, consta no arquivo do Musée Gustave Moreau. No original: “Vous triomphez magistralement des difficultés les plus périlleuses: vous avez le grand sentiment poétique correspondant à la forme plastique et pittoresque. Vous écrivez votre pensée par la précision nerveuse du dessin et vous exprimez votre émotion, vous la communiquez dès l’abord, vous la rendez vivante, frémissante, vous l’imposez par la magie de la coloration. C’est l’art complet.”

¹⁹³ Tradução minha. Nesta nota, Peter Cooke data da década de 1860, Moreau parece querer dizer que, independentemente da ênfase na cor ou no desenho, a marca de um bom artista é a

2002, p. 302).

De suas anotações, pode-se inferir também que desenho e colorido seriam para ele duas lógicas distintas de construção da pintura, igualmente válidas em si mesmas. Moreau assim fala das diferenças de “execução” entre os artistas:

Uma boa execução segundo uns é muito defeituosa segundo outros. Os pontos de vista, as doutrinas, os temperamentos são muito diferentes. Michelangelo, vendo os retratos e quadros do Ticiano no Vaticano, quando da estadia do grande pintor veneziano em Roma, dizia: Que pena que ele não saiba desenhar! E ele tinha razão, de seu ponto de vista. É assim em um número infinito de casos.

Que deixemos então essa definição [de execução] um pouco vaga quanto à análise dos procedimentos, dos meios e das tendências <preferências> de cada artista, e que nos contentemos, é o ponto principal, em exigir que a Execução, qualquer que seja, tenha sempre essa elevação moral, essa marca divina e misteriosa que vem do pensamento e da alma¹⁹⁴. (MOREAU, 2002, p. 265)

Sua preocupação de encontrar uma expressividade da linguagem pictórica faz com que, ao invés de buscar subjugar um elemento a outro, exacerbe a autonomia de ambos de modo a criar uma situação de tensão irresoluta. No entanto, de fato podemos encontrar em sua pintura tardia usos tanto do desenho como da cor que remetem à carga de significados tradicionalmente atribuídos. Não é possível afirmar que isso ocorra de forma consciente e diretamente relacionada às teorizações acadêmicas; mas ecos dessas questões certamente chegaram a ele através de figuras de referência em seu período formativo, como os supramencionados Blanc e Delacroix.

Sua abordagem da questão aproxima-se daquela identificada por Georges Roque (1991) como característica dos artistas do final do século XIX e início do XX que buscaram revalorizar o colorido na pintura. Ao contrário da posição dos “coloristas” anteriores, esses artistas buscaram romper com a concepção da cor como puramente sensorial. Assim, seu resgate passava não tanto por uma

transformação do modelo natural em uma obra de arte pela sensibilidade particular do artista, e não sua reprodução fiel. No original: “Chez le coloriste comme chez le dessinateur l'imitation de la nature est singulièrement transformée. De l'apparente supériorité des imitateurs de la nature sur ceux qui la transforment : infériorité au fond”.

¹⁹⁴ Tradução minha. No original: “Une bonne exécution selon les uns est très défectueuse selon les autres. Les points de vue, les doctrines, les tempéraments sont si différents. Michel-Ange, voyant des portraits et des tableaux du Titien au Vatican, lors du séjour du grand peintre vénitien à Rome, disait : Quel dommage qu'il ne sache pas dessiner! Et il avait raison à son point de vue. Il en est ainsi dans un nombre infini de cas. Qu'on laisse donc cette définition un peu vague quant à l'analyse des procédés, des moyens et des tendances <préférences> de chaque artiste, et qu'on se contente, c'est le point capital, d'exiger que l'Exécution, quelle qu'elle soit, ait toujours cette hauteur morale, cette marque divine et mystérieuse qui vient de la pensée et de l'âme”

celebração dos sentidos¹⁹⁵, como pela tentativa de tornar a cor capaz de veicular significado. A partir desse ponto de vista, como destaca Roque, a dualidade da estrutura pictórica poderia ser mais bem descrita como sendo de significado e significante, e não de desenho e colorido¹⁹⁶. A nova perspectiva dos artistas a respeito desse debate busca resolver a disparidade anterior, que limitava a cor a seu aspecto significante e “plástico”, enquanto o desenho era associado diretamente a um significado ideal ou conceitual, sua “dimensão icônica”:

No clássico debate desenho/colorido, no entanto, os dois elementos não estão em pé de igualdade: o desenho não é o traço ou risco elementar que constitui seu “plano de expressão”, como diriam os semióticos, mas é quase sempre concebido como desenho representacional, enquanto a cor é corretamente concebida somente em termos de seu “plano de expressão”. Partindo desse ponto, não é difícil mostrar que a cor, privada de seu “plano de conteúdo”, é incapaz de expressar um significado – uma tarefa que o desenho cumpre com ainda mais facilidade dado que já foi presumido como um veículo de conteúdo.¹⁹⁷ (ROQUE, 1994, p. 59)

A solução proposta para essa disparidade, pelos artistas do entresséculos, seria dupla: conferir significado à cor, de um lado, e enfatizar o aspecto formal e não-figurativo do desenho, de outro. Em todo caso, tratar-se-ia de privilegiar uma certa expressividade da linguagem visual em abstrato, isto é, independentemente da representação. A ideia de uma comunicação visual baseada nos elementos mais básicos da imagem – linhas, formas, cores – foi retomada com entusiasmo nesse período. Tentativas de estabelecer as “gramáticas” para uma linguagem universal e direta, porque não mediada pelo representado, foram realizadas por diversos autores; Roque (2003) menciona, por exemplo, o “Ensaio sobre os signos incondicionais na arte” (1827-32) de Humbert de Superville e a “Introdução a uma estética científica” (1885) de Charles Henry¹⁹⁸. Essas propostas, juntamente com as gramáticas do ornamento da mesma época – de Owen Jones (1856), de Jules

¹⁹⁵ Posição que segue sendo defendida por Lichtenstein, por exemplo; Roque questiona a caracterização da cor que faz a autora, sugerindo que ela permanece ligada à estrutura binária que propõe-se a criticar, embora invertendo o juízo de valor. Manter essa posição equivaleria, diz ele, a ignorar os esforços dos artistas de fazer da cor também um modo do pensar pictórico (ROQUE, 1991, p. 7).

¹⁹⁶ “Formular o problema em termos linguísticos apresenta várias vantagens. Por seu nível de abstração, nos permite ver o que tem em comum a problemática da cor através dos séculos: sua redução a um puro significante e a difícil busca de um significado. Ademais, na medida em que significante e significado são os dois lados de um mesmo signo, podemos relativizar os juízos que tendem a reduzi-los a um só aspecto” (ROQUE, 2008, p. 60. Tradução minha).

¹⁹⁷ Tradução minha.

¹⁹⁸ De resto, ambos já haviam sido mencionados também por Albert Aurier (1892, p. 481) em seu artigo sobre as bases teóricas do simbolismo.

Bourgoin (1880) –, podem ser identificadas como a base teórica do posterior desenvolvimento de uma pintura não-figurativa (ROQUE, 2003).

O caso de Moreau não corresponde exatamente a esses projetos. Ele, de fato, buscava dar à linguagem da pintura e à dimensão plástica como um todo a capacidade de remeter à ideia e ao significado. Sua maneira de fazê-lo, no entanto, não é a de dar a cada matiz ou tipo de linha um significado específico, “semântico”, no termo de Georges Roque. Moreau trabalha, antes, com as relações entre os elementos pictóricos, embora estas tampouco possam ser sistematizadas em uma “sintaxe” estável como propunham as gramáticas. Em sua abordagem mais retórica do que gramatical, a linha e a cor oscilam entre manter sua autonomia estética ou participar frouxa e intuitivamente dos significados atribuídos pelo debate acadêmico. Ou antes, um meio termo entre ambos, já que, segundo o artista, “seria preciso crer que sobre esse amor da pura plástica e do arabesco podem-se imprimir as mais nobres aspirações da alma e as formas mais variadas do pensamento”¹⁹⁹ (MOREAU, 2002, p. 249).

Moreau assim utiliza-se do contraste entre dois princípios distintos de construção da pintura e coloca-os em tensão a ponto de desintegrar a unidade tradicional da imagem – no nível visual em primeiro lugar, mas também em outros níveis, como veremos. A seguir, serão discutidas algumas maneiras de interpretar essa estratégia pictórica peculiar, e os ecos ou dissonâncias que ela estabelece com a dinâmica dualista que constitui a perspectiva existencial do artista.

2.2.2 Ordem e caos

Em alguns sentidos, podemos encontrar correspondências na pintura de Moreau entre os usos do desenho e do colorido e os significados que lhes foram atribuídos pela tradição teórica. Em uma pintura como *Le triomphe d’Alexandre le Grand* (1875-90s; fig. 38), em que a dissociação de linha e cor é bastante exacerbada, podemos observar aspectos que o desenho aproxima-se dessa bagagem simbólica no mesmo passo em que cumpre seu papel como mantenedor da figuração.

¹⁹⁹ Tradução minha. No original: “Il faudrait croire que sur cet amour de la pure plastique et de l’arabesque peuvent se greffer les plus nobles aspirations de l’âme et les formes les plus variées de la pensée”.



Figura 38 – Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand*, 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁰⁰ (cat. nº 70)

Nessa tela, cuja temática é o triunfo da racionalidade do “espírito e a alma da Grécia” sobre um oriente imaginário associado às “regiões inexploradas do mistério e do sonho”²⁰¹ (MOREAU, 2002, p. 133), também a forma da pintura apresenta uma dicotomia semelhante: neste caso, entre o domínio humano e o natural. A paisagem rochosa surge a partir de manchas bastante indistintas, cujo efeito é sobretudo de sugestão (fig. 39). Esse uso quase casual da cor para a criação de seus cenários naturais é recorrente dentro da pintura de Moreau e pode ser remetido às paisagens de mestres renascentistas que o artista admirava, como Leonardo e Carpaccio (LACAMBRE, 1997, pp. 32-33; FEINBERG, 1999, p. 8). Os elementos humanos, ou seja, tanto as próprias figuras como os animais domesticados, construções e decoração, são representados através de sua peculiar linha sobreposta (fig. 40).

²⁰⁰ Disponível em: <musee-moreau.fr/sites/musee-moreau.fr/files/styles/object_slider/public/o_cat.70.jpg?itok=PJdjkXUx>. Acesso em 14/07/20.

²⁰¹ Tradução minha. No original: “Et la Grèce et l'esprit et l'âme de la Grèce triomphent au loin. Et l'âme de la Grèce triomphe, rayonnante et superbe, au loin, dans ces régions inexplorées du mystère et du rêve”.



Figura 39 – Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (detalhe), 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁰² (cat. n° 70)



Figura 40 – Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (detalhe), 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁰³ (cat. n° 70)

²⁰² Imagem de arquivo pessoal, fev.2020.

²⁰³ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

Algo semelhante ocorre em *Femmes poètes indiennes* (fig. 41), outro projeto tardio no qual uma paisagem predominantemente mineral (neste caso, também aquática) é representada através de manchas bastante livres, enquanto o desenho linear se restringe às figuras humanas. O efeito produzido por esse tratamento diverso é uma acentuação da diferença fundamental entre o mundo humano ou espiritual e o inanimado ou puramente material.

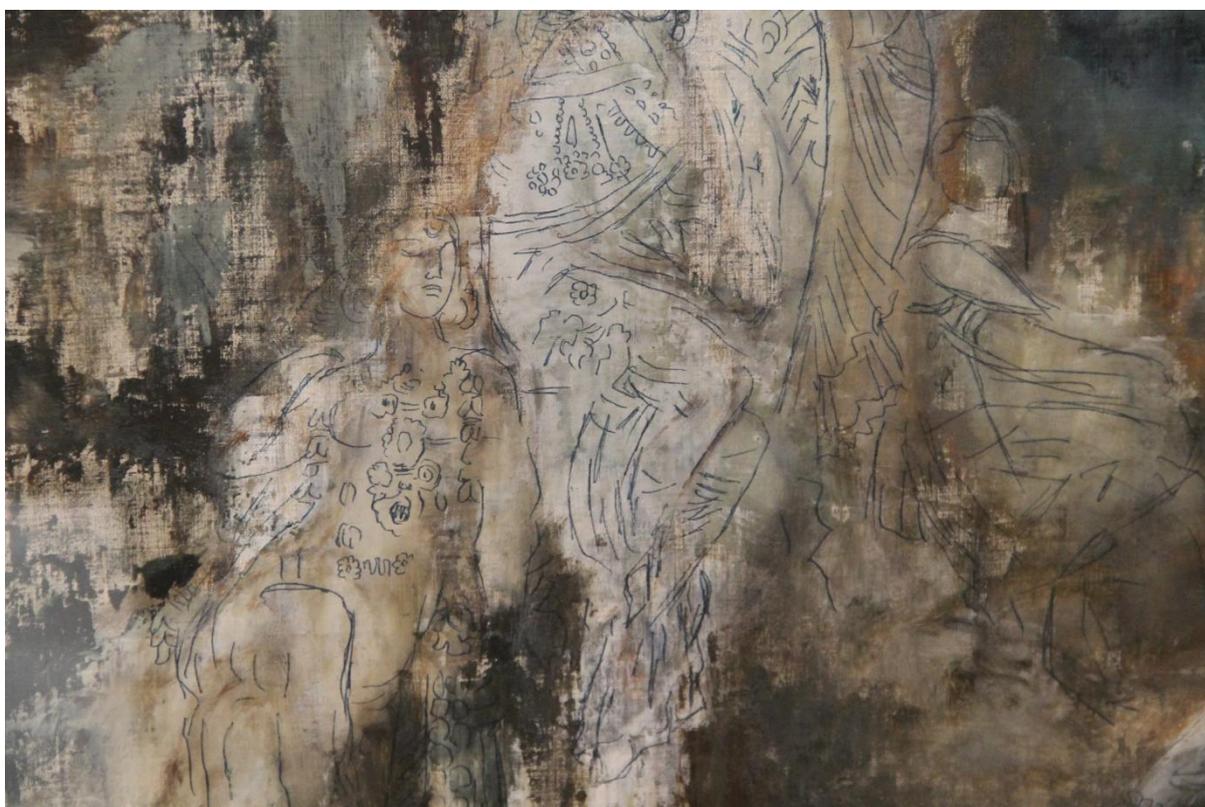


Figura 41 – Gustave MOREAU. *Femmes poètes indiennes* (detalhe), c. 1885. Óleo sobre tela, 98 x 97 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁰⁴ (cat. nº 200)

A própria escolha de uma paisagem rochosa e, em um certo sentido, morta, é recorrente em sua pintura, aparecendo desde *Oedipe et le Sphinx* (1864; fig. 14) no início de sua carreira até obras tardias como a *Fleur mystique* (c. 1890; fig. 57). Ela pode ser remetida a sua perspectiva pascaliana sobre o confronto da humanidade com o “universo mudo”, e o terror de ver-se “[...] como um homem que terá sido levado adormecido a uma ilha deserta e aterrorizante, e que se despertaria sem a conhecer e sem meio de sair dela”²⁰⁵. (PASCAL, 1887, p. 175). De fato, a própria ideia da “ilha” metafórica em que a humanidade encontra-se presa é específica e reiteradamente referida nos comentários de Moreau sobre *Les Chimères*, que

²⁰⁴ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

²⁰⁵ Tradução minha.

também apresenta uma paisagem de rocha bruta (como fica ainda mais evidente no esboço colorido; fig 42):

O artesão montador de sonhos supõe uma ilha encantada habitada – por um tempo, *hélas*, como é a vida humana – por seres fantasmagóricos, somente mulheres, que se entregam a todas as atrações da matéria e da paixão física.²⁰⁶ (MOREAU, 2002, p. 118)

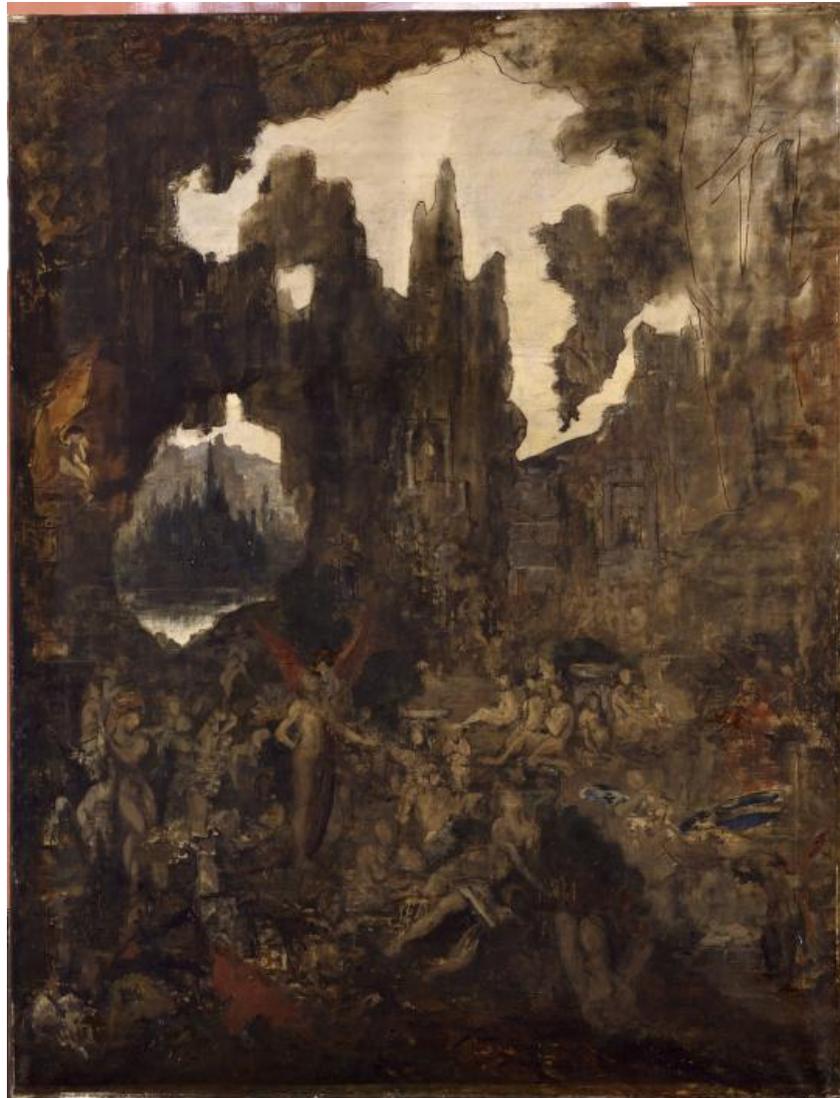


Figura 42 – Gustave MOREAU. Esboço para *Les Chimères*, c. 1884. Óleo sobre tela, 17,8 x 13,5 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁰⁷

Essa maneira de representar o mundo natural é notavelmente diferente daquela usada em pinturas como *Galatée* ou os painéis de Adão e Eva em *La vie de l'humanité*, em que a abundância de vida vegetal e animal que preenche o espaço

²⁰⁶ Tradução minha. No original: “L'ouvrier assembleur de rêves suppose une île enchantée habitée — pour un temps, hélas, comme est la vie de l'homme — par des êtres fantomatiques, des femmes uniquement, qui se livrent à tous les entraînements de la matière et de la passion physique.”

²⁰⁷ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_les-chimeres_huile-sur-toile>. Acesso em 09/07/21.

recebe um tratamento fortemente linear (fig. 43). Através dessa diferença de fatura, Moreau parece distinguir entre o aspecto benigno e edênico da natureza e seu aspecto hostil, inumano.



Figura 43 – Esq.: Gustave MOREAU. *Galatée* (detalhe), 1880. Óleo sobre painel, 85,5 x 66 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁰⁸ (cat. Mathieu nº 195). Gustave MOREAU. *La vie de l'humanité* (painele Adam: le midi: l'extase), 1886. Óleo sobre painel, 33 x 25 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁰⁹ (cat. nº 216)

Podemos comparar esses modos de utilizar a cor ou o desenho para representar a paisagem com mais um trecho da *Grammaire* de Charles Blanc:

[...] a natureza inorgânica tem por única linguagem aquela das cores. É unicamente por sua cor que tal pedra nos diz: eu sou uma safira, eu sou uma esmeralda. Se o pintor pode por meio de alguns traços nos dar uma ideia clara dos animais e dos vegetais, fazer-nos reconhecer instantaneamente um leão, um cavalo, um choupo, uma rosa, lhe é absolutamente impossível, sem a ajuda das cores, mostrar-nos uma esmeralda ou uma safira. A cor é, então, o que caracteriza muito particularmente a natureza inferior, enquanto o desenho torna-se o meio de expressão mais e mais dominante à medida que ascendemos a escada dos seres. Aí está porque a pintura pode, às vezes e por exceção, abrir mão das cores, se por exemplo a natureza inorgânica e a paisagem são insignificantes na cena representada, ou inúteis²¹⁰. (BLANC, 1867, p. 511)

Não é preciso muito para associar essa “[ascensão da] escada dos seres” a uma atitude demiúrgica do artista que dá forma à matéria colorida bruta através do desenho racional. Em *Le triomphe d'Alexandre* (fig. 38), talvez mais do que em

²⁰⁸ Imagem de arquivo pessoal fev. 2020.

²⁰⁹ Imagem de arquivo pessoal fev. 2020.

²¹⁰ Tradução minha.

qualquer outra pintura, o desenho linear apresenta-se como uma tentativa de ordenar o caos, seja da cor quase descontrolada, seja, simbolicamente, da natureza indômita. De todo modo, trata-se de uma operação sequencial, como um esforço de organização, definição e refinamento daquilo que está dado pela cor – que, no entanto, permanece visível em um segundo plano da tela, como que para evidenciar a constituição dupla desse “microcosmo” artístico (fig. 44).

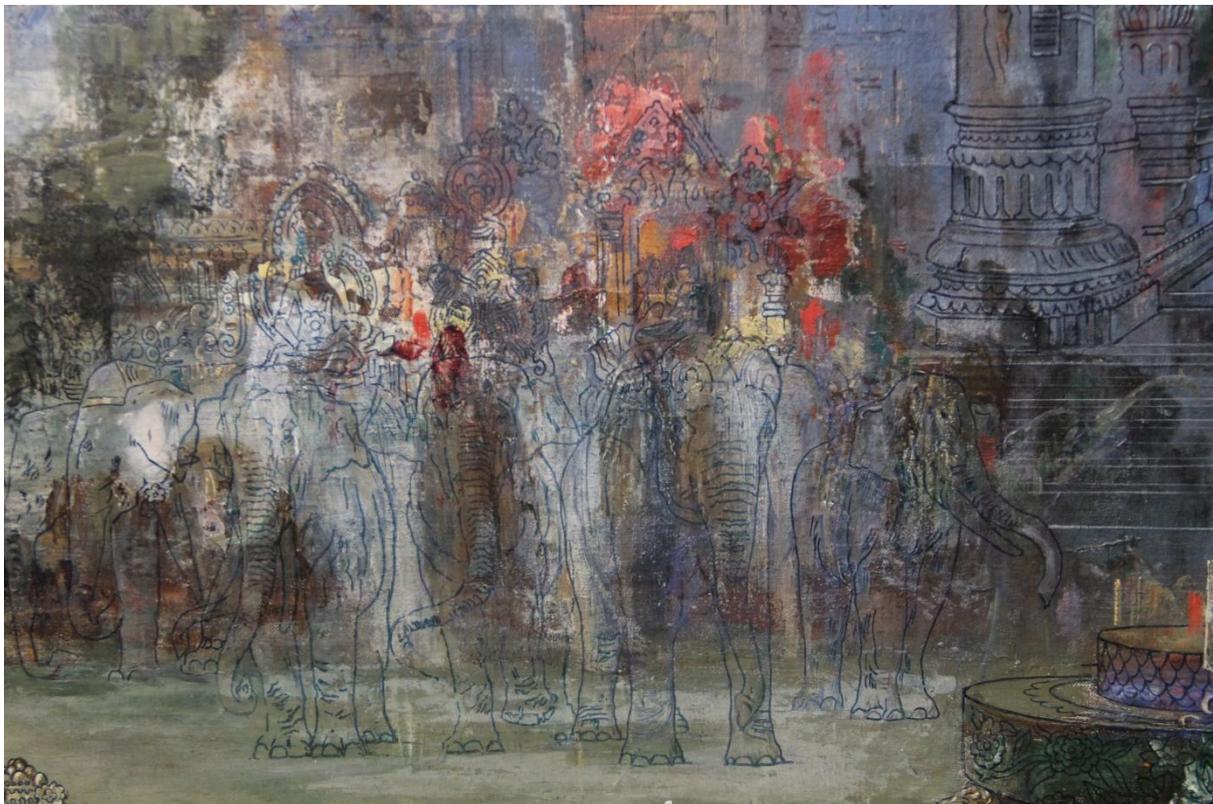


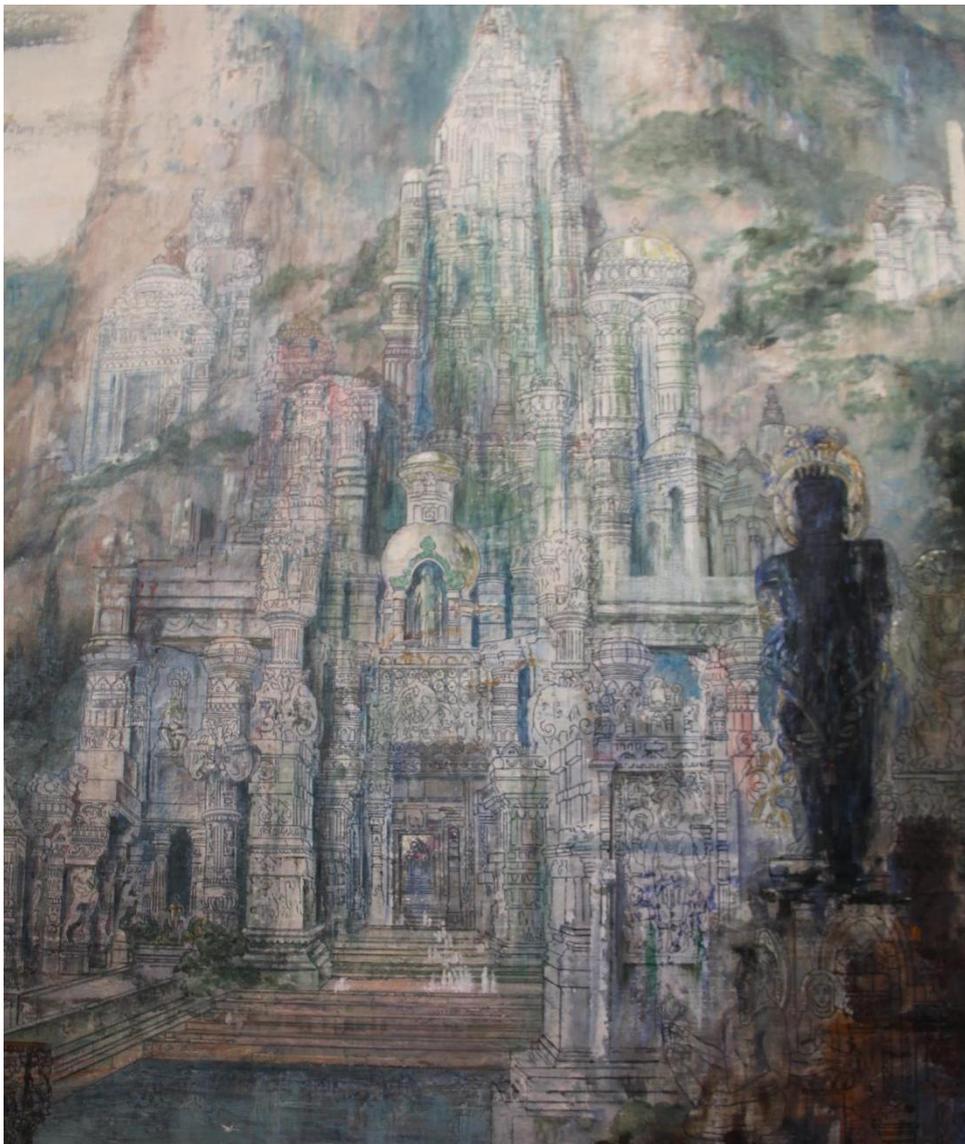
Figura 44 – Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (detalhe), 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²¹¹ (cat. nº 70)

O processo pictórico aqui empregado é bastante heterodoxo, apresentando as duas etapas de sua construção – o esboço a óleo e a aplicação dos desenhos com decalques – como dois níveis da imagem quase inteiramente desconectados. O estado de indefinição das massas de cor no fundo, seu frequente desacordo com as figuras desenhadas, a inadequação entre a escala geral do quadro e a minúcia dos detalhes lineares; todas essas características formais fazem com que a tensão entre os dois elementos seja o aspecto mais aparente da pintura como um todo, em detrimento do representado – cuja narrativa, de fato, é facilmente perdida de vista.

Essa tensão formal parece contribuir de algum modo para a expressão das ideias centrais da pintura. Em seu comentário sobre *Le triomphe*, Moreau descreve

²¹¹ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

“[...] ao longe, esses grandes fundos de montanha de azul-celeste tingido de rosa, essas rochas com formas de arquitetura (talhadas)”²¹² (MOREAU, 2002, p. 133); algumas de suas referências visuais foram os templos indianos de fato escavados na rocha, como os de Ajanta e Gharapuri²¹³ (MATHIEU, 1977, p. 176). Na pintura, o desenho que delinea o espaço arquitetônico equivale simbolicamente ao ato mesmo de sua construção – ou antes, neste caso, de sua escavação; ambos de algum modo extraem a forma inteligível, humana, da matéria até então informe (fig. 45).



²¹² Tradução minha. No original: “[...] au loin, ces grands fonds de montagne d’azur teinté de rose, ces roches aux formes d’architecture (taillées)”.

²¹³ Mathieu (1977, p. 276, nota 621) aponta que Moreau tinha em sua biblioteca o livro *Les civilisations de l’Inde* (1887) de Gustave Le Bon, e que teria consultado o livro *The rock temples of Elephanta or Gharapuri*, de James Burgess (1871). Geneviève Lacambre (1999, p. 246) também afirma que Moreau utilizou na tela motivos arquitetônicos indianos copiados de um álbum de fotografias pertencente a Henri Cernuschi e exposto no Palais de l’Industrie em 1873-74.

Figura 45 – Gustave MOREAU. *Le triomphe d’Alexandre le Grand* (detalhe), 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²¹⁴ (cat. n° 70)

Os templos representados em *Le triomphe* convidam a comparação com outro complexo arquitetônico delineado em uma pintura de Moreau: a cidade medieval de *Les Chimères* (fig. 46). O conjunto de prédios é formado por uma série de referências visuais a construções medievais de diversos lugares da Europa, copiadas a partir de reproduções encontradas em fontes como os *Monuments français inédits* de Nicolas Xavier Willemin (1839) e a *Magasin Pittoresque*²¹⁵. Como sugere José Pierre (1972, p. 153), a incongruência da espacialidade e da perspectiva dos edifícios em relação ao restante do quadro convida-nos a interpretá-los como projeções interiores de uma cidade imaginária entrevista pela personagem que escuta a voz do anjo em meio ao “decamerão satânico” (MOREAU, 2002, p. 119) à sua volta (fig. 47). Em contraste com o restante da “pradaria ilimitada”²¹⁶ (MOREAU, 2002, p. 116), dominada pelas interações sonâmbulas entre cada figura e a quimera pessoal que corporifica seus desejos, a cidade é caracterizada como a realidade sóbria e desperta:

E essa cidade, é a vida real, a vida verdadeira, a vida das cidades, que é escondida, fechada dentro dessas muralhas sombrias, sob tetos baixos. É a vida sem ar, sem luz, mas também talvez com suas poucas doçuras escondidas, discretas, tímidas e ternas. Os simples estão lá, os seres de inocência e de verdade. Os que não se perdem para além dos limites de um dever estrito onde à imaginação, a fantasia, o sonho não vêm jamais se mesclar, não têm nenhuma parte. Essas são as virtudes da terra humilde, os sentimentos sérios e verdadeiros da família, as alegrias reduzidas mas fiáveis da vida contida pequenamente dentro de seus verdadeiros limites.²¹⁷ (MOREAU, 2002, p. 124)

²¹⁴ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

²¹⁵ Uma lista bastante completa das referências visuais em *Les Chimères* é fornecida por Marie-Laure Contenson. In: LACAMBRE et al., 1999, p. 26.

²¹⁶ Tradução minha. No original: “prairie sans bornes”

²¹⁷ Tradução minha. No original: “Et cette ville, c’est la vie réelle, la vie vraie, la vie des villes, ce qui est caché, renfermé dans des murailles sombres, sous des toits surbaissés. C’est la vie sans air, sans lumière, mais aussi peut-être avec ses quelques douceurs cachées, discrètes, timides et attendries. Les simples sont là, les êtres de naïveté et de vérité. Ceux qui ne s’égarent pas au-delà des limites d’un devoir strict où l’imagination, la fantaisie, le rêve ne viennent point se mêler, n’ont aucune part. Ce sont les vertus de la terre humble, les sentiments sérieux et vrais de la famille, les joies réduites mais sûres de la vie comprise petitement dans ses vraies limites.”



Figura 46 – Gustave MOREAU. *Les chimères* (detalhe), 1884. Óleo sobre tela, 236 x 204 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²¹⁸ (cat. n° 39)

²¹⁸ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

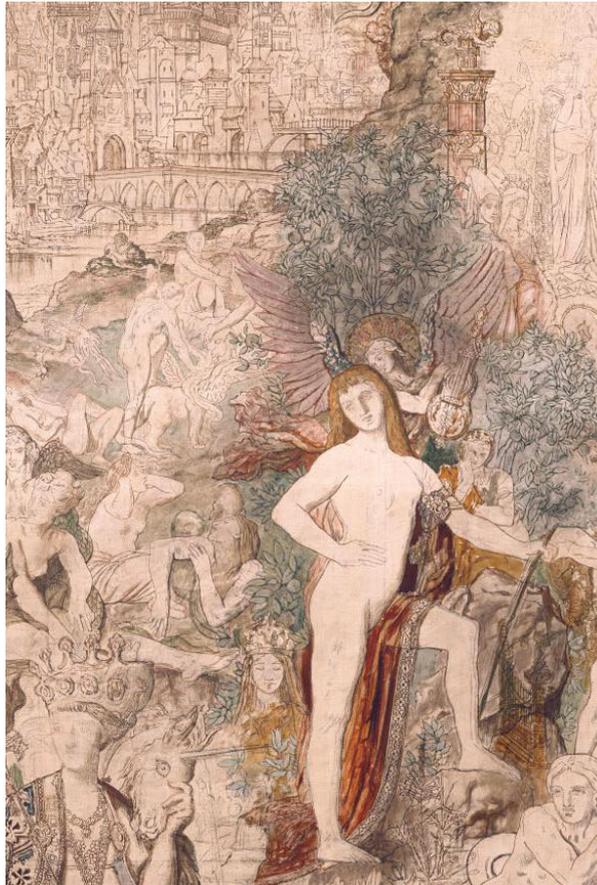


Figura 47 – Gustave MOREAU. *Les chimères* (detalhe), 1884. Óleo sobre tela, 236 x 204 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²¹⁹ (cat. n° 39)

Também neste caso, embora com um sentido ligeiramente diferente, a arquitetura volta a servir como um marcador civilizatório da racionalidade ou da espiritualidade humanas em meio às obscuras forças naturais – seja da natureza inumana, externa, ou dos impulsos irracionais e primitivos dentro do ser humano. Isto é, um monumento de resistência, mas não necessariamente de vitória:

De ponto em ponto uma construção feita pela mão do homem, edículas religiosas, marcos colocados por consciências conturbadas e temerosas. Isso estabelece, aqui e ali, esse contraste tão penetrante e tão tenaz entre o chamado do ideal e do divino e a natureza física que resiste. Esses monumentos marcam um suspiro da alma que acorda e se revolta; mas a ronda satânica continua, o ser material retoma sua queda, e o corpo e os sentidos e a paixão do animal gira e gira incessantemente sobre ela mesma.²²⁰ (MOREAU, 2002, p. 118)

²¹⁹ Disponível em: <https://musee-moreau.fr/sites/moreau/files/o_cat.39-b.jpg>. Acesso em 0308/2021.

²²⁰ Tradução minha. No original: “De place en place une construction faite de main d'homme, edicule religieux, jalons plantés par des consciences troublées et craintives. Cela établit, de çà de là, ce contraste si pénétrant et si tenace entre l'appel vers l'idéal et le divin et la nature physique qui résiste. des monuments marquent un soupir de l'âme qui se réveille et se révolte; mais la ronde satanique continue, l'être matériel reprend sa pente, et le corps et les sens et la passion de la bête tourne et tourne incessamment sur elle-même”.

Pequenas construções semelhantes marcam a paisagem costeira de *Les Licornes*; sem função narrativa aparente, essas *follies*²²¹ ou pequenos templos parecem servir simplesmente para equilibrar a composição e preencher o espaço de maneira decorativa (fig. 48). Aqui, novamente, o desenho vem delinear a forma das construções sobrepondo-se às manchas, vermelha e azul, que marcam sua posição no espaço.

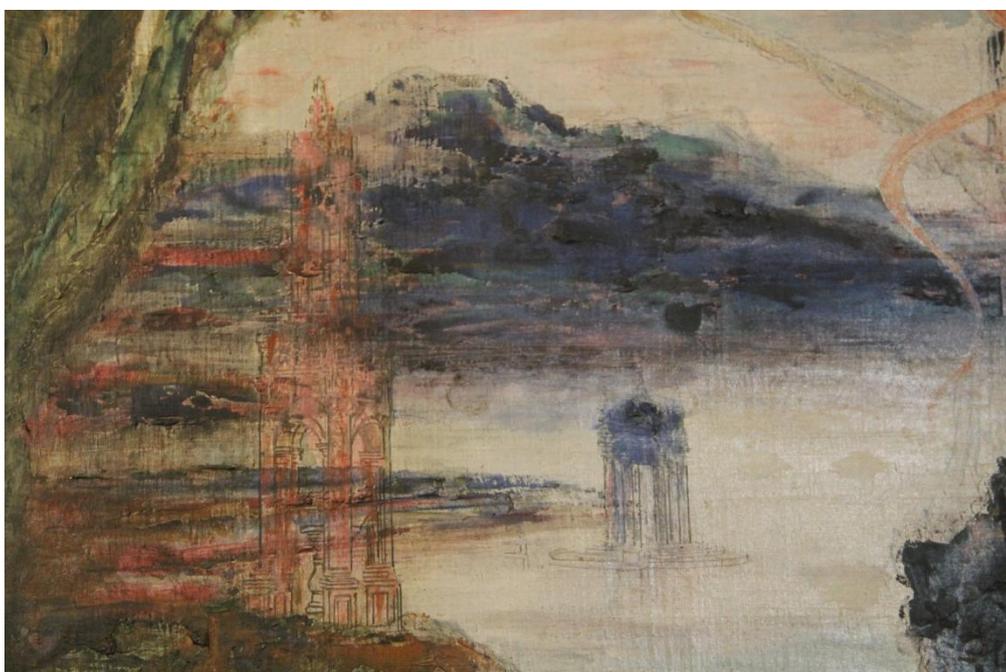


Figura 48 – Gustave MOREAU. *Les licornes* (detalhe), s.d. Óleo sobre tela, 115 x 90 cm. Paris, Musée National Gustave Moreau²²² (cat. n° 213)

As teorias tradicionais da arte insistiram sobre a relação entre a arquitetura e o desenho; no sentido de projeto (*dessein, design*), este seria a primeira tradução da ideia do edifício na mente do arquiteto (bem como do pintor ou do escultor), antes da construção material. O desenho, assim, aproximaria a pintura e a escultura de uma arte mais valorizada como a arquitetura, na medida em que constitui a etapa ideal do processo criativo, ainda não materializado em uma ou outra linguagem artística. Além disso, a representação correta das construções – enquanto formas regulares, geométricas – foi um dos pontos centrais do desenvolvimento da perspectiva linear no Renascimento.

²²¹ No *Thames and Hudson dictionary of art terms*: “*folly*: Um edifício sem função ou aparentemente estapafúrdio. *Follies* em pequena escala eram frequentemente construídas por proprietários de terra abastados e excêntricos no século XVIII para ornamentar seus parques e jardins” (LUCIE-SMITH, 1984, p. 84; tradução minha).

²²² Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

Esse papel da arquitetura na estruturação do espaço tridimensional projetado dentro da pintura sofre algo como uma paráfrase irônica nos quadros de Moreau. Embora, em uma tela como *Le triomphe d'Alexandre*, o templo seja de fato o único elemento a organizar a profundidade, a ilusão visual é impossibilitada pela afirmação – logo por detrás do desenho linear – de um plano pictórico inteiramente alheio a esse espaço virtual e que traz o espectador de volta à superfície da tela. A dissociação de linha e cor, portanto, é aqui responsável por criar o efeito peculiar de uma profundidade ideal sobreposta à superficialidade material; uma é incapaz de penetrar a outra, terminando por criar um efeito visual duplo que Rue Beth Gordon (1985) denominou o “*trompe-l’oeil*” de Moreau (análogo, segundo a autora, ao uso que o poeta Stéphane Mallarmé [1842-1898] faz das palavras):

[...] o fenômeno que estou chamando de *trompe l’oeil* em Moreau combina a ilusão de tridimensionalidade em partes do quadro com a *destruição* desta ilusão em outras partes. Ele nos faz interpretar o padrão visual a nossa frente de maneiras contraditórias. Nós ‘alternamos’ entre uma leitura e outra (no termo de Gombrich), ou percebemos ambas simultaneamente? A posição de Gombrich é a de que não podemos de fato ‘ver’ a ambiguidade (não podemos ver ‘tanto a superfície plana como o cavalo de batalha ao mesmo tempo’) Mas, claramente, essa é a direção na qual Moreau – e Mallarmé – nos empurram. Obtemos uma visão ‘compósita’, como na cintilação das imagens duplas produzida pelas palavras que Mallarmé faz funcionar de duas ou mais maneiras. A partir da destruição da estabilidade de nosso mundo, tanto Mallarmé como Moreau criam um vislumbre efêmero – uma cintilação – de uma completude além do alcance da percepção comum.²²³ (GORDON, 1985, p. 108)

Nesses casos, o uso dos elementos da linguagem pictórica é tal que o representante desestabiliza a relação normal que o espectador teria com o representado, impedindo que se fique limitado à temática e à narrativa do quadro. Obrigar-nos a prestar atenção à pintura material e aos índices do processo artístico é reafirmar a condição da obra de arte como objeto feito, por alguém e para alguém, com alguma intenção; é lembrar-nos da presença invisível do artista e convidar-nos a recebê-la como uma comunicação. A ênfase sobre a linguagem da pintura pretende transformar a pintura em linguagem. Nas próximas subseções, serão discutidas outras estratégias semelhantes de “evocação do pensamento” pelos meios plásticos.

²²³ Tradução minha.

2.2.3 A matéria pictórica e a existência material

O uso que Moreau dá ao *impasto*²²⁴ em muitos de seus projetos tardios, particularmente nos esboços, talvez possa ser compreendido como uma forma de símbolo visual: através da ênfase na materialidade da tinta, refere-se à própria ideia de matéria, tanto em suas manifestações mais banais como na carga filosófica e moral associada ao termo. Ao final do próximo capítulo, a questão do símbolo será aprofundada; observaremos, por ora, alguns exemplos de trechos específicos de pintura em que significante e significado apresentam-se como um só, criando, portanto, um símbolo²²⁵.

Como vimos, a matéria é considerada por Moreau como o par complementar e oposto ao espírito, e portanto em geral avaliado negativamente. Esse ponto de vista transparece em suas anotações, onde as palavras “material” e “materialismo” descrevem as tendências humanas de voltar-se para o prazer sensorial ou sexual, a cobiça e a violência e morte, todas vistas como obstáculos ao progresso espiritual. Há uma “sensualidade material dos frutos de ouro” (MOREAU, 2002, p. 72) representada pelas jovens do jardim das Hespérides, mas também uma “cena toda material de matadouro” (MOREAU, 2002, p. 52) que caracteriza o massacre dos pretendentes na Odisseia – personagens que são, eles mesmos, descritos logo após como “Gregos degenerados ou materiais, plenos de força bruta ou de langor, fugindo como um rebanho frente a Minerva, a sabedoria imutável, a moral eterna²²⁶” (MOREAU, 2002, p. 52). Também aspectos culturais de sua própria época são descritas em termos correlatos; por exemplo, quando Moreau fala na “juventude materialista e anti-espiritualista, sem respeito pela arte como pela religião²²⁷” (MOREAU, 2002, p. 79).

Em suas pinturas, Moreau buscou muitas vezes manifestar sua oposição a essas tendências através da representação de heróis mitológicos, como no Édipo

²²⁴ Termo técnico italiano que refere-se ao efeito da textura da tinta sobre a tela. No *Oxford dictionary of art*: “Tinta opaca espessamente aplicada, conservando as marcas do pincel ou outro instrumento de aplicação” (CHILVERS, OSBORNE, 1994, p. 249; tradução minha). No *Thames and Hudson dictionary of art terms*: “A textura produzida pela espessura do pigmento em uma pintura” (LUCIE-SMITH, 1984, p. 102; tradução minha).

²²⁵ O tema desta subseção foi objeto de um artigo apresentado no 30º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (VASCONCELLOS, 2021c).

²²⁶ Tradução minha. No original: “cette scène toute matérielle de boucherie” e “Grecs abâtardis ou matériels, pleins de force brutale ou de langueur, fuyant comme un vil troupeau devant Minerve, la sagesse immuable, la morale éternelle”.

²²⁷ Tradução minha. No original: “jeunesse matérialiste et anti-spiritualiste sans respect pour l'art comme pour la religion”.

(fig. 14) que enfrenta calmamente a Esfinge, em uma alegoria da “alma (forte) e firme [que] desafia os ataques embriagantes e brutais da matéria e, pisando sobre ela, o homem caminha confiante, o olho voltado para o ideal [...]”²²⁸ (MOREAU, 2002, p. 73). Do mesmo modo, apresenta Prometeu como “[...] o homem de sacrifício e de pensamento em luta, na vida, contra as torturas e os ataques da brutalidade da medíocre matéria vil [...]”²²⁹ (MOREAU, 2002, p. 79). Ainda assim, sua maneira de encenar essas narrativas mostra igualmente que o embate não é fácil, na medida em que constitui uma tensão interna do indivíduo; trata-se do já citado “contraste tão penetrante e tão tenaz entre o chamado para o ideal e o divino e a natureza física que resiste”²³⁰. Em sua pintura tardia, esse contraste deixa gradativamente de ser simbolizado através de um conflito entre duas figuras, e transfere-se mais e mais para a própria linguagem da pintura.

De fato, é em relação a sua prática pictórica que encontramos um significado alternativo da palavra “matéria”, que de alguma maneira redime o anterior: trata-se da fatura, do processo ou resultado da pintura. Como mostrado ao longo do primeiro capítulo, Moreau dava grande importância aos aspectos formais e mesmo técnicos de sua pintura; assim, fala positivamente na “riqueza da matéria” pictural, da “matéria colorante”, da “execução material” (MOREAU, 2002, pp. 168, 222 e 314). A falta de atenção a esses aspectos, pelo contrário, é duramente criticada por ele: Ingres, por exemplo, é acusado de ter um “desprezo profundo da matéria, defeito essencialmente francês”²³¹ (MOREAU, 2002, p. 314).

Esse duplo significado da matéria talvez possa ajudar a compreender alguns trechos específicos de suas pinturas que parecem associar o representante ao representado. Em muitos de seus esboços a óleo, verifica-se que detalhes de ornamentação ou da vestimenta das figuras – que normalmente receberiam seu característico tratamento minucioso e linear – têm sua representação abreviada, por assim dizer, através do uso do *impasto*. Ao compararmos estudos de desenho e a óleo para uma mesma obra – como os de *Jupiter et Sémélé* (fig. 49) –, parece claro

²²⁸ Tradução minha. No original: “l’âme (forte) et ferme défie les atteintes enivrantes et brutales de la matière et, la foulant au pied, l’homme marche confiant, l’œil sur l’idéal [...]”.

²²⁹ Tradução minha. No original: “[...] l’homme de sacrifice et de pensée aux prises, dans la vie, avec les tortures et les attaques de la brutalité de la médiocre matière vile [...]”.

²³⁰ Tradução minha. No original: “contraste si pénétrant et si tenace entre l’appel vers l’idéal et le divin et la nature physique qui résiste”.

²³¹ Tradução minha. No original: “Mépris profond de la matière, défaut essentiellement français”.

que essa redução do detalhe ao acúmulo matérico na pintura seja uma forma de tradução de uma linguagem pictórica em outra.

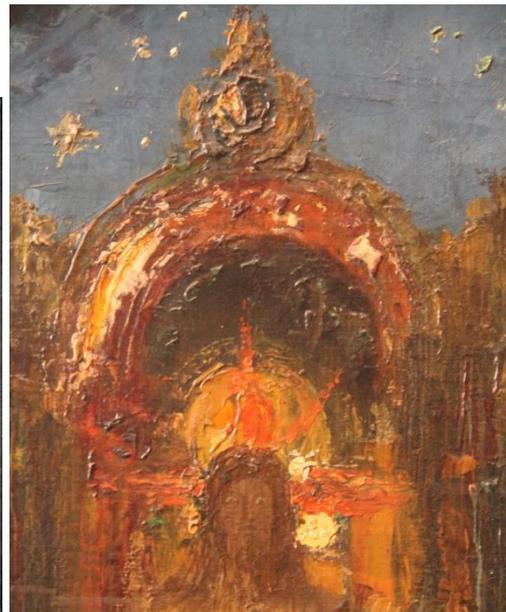


Figura 49 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço em desenho para *Jupiter et Sémélé*, c. 1895. Tinta e grafite sobre papel-decalque colado, 24 x 31,3 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²³² (cat. des. n° 3375). Dir.: Gustave MOREAU. Esboço a óleo para *Jupiter et Sémélé*, c. 1895. Óleo sobre tela. Paris, Musée Gustave Moreau²³³

O que é peculiar, no entanto, é que esses detalhes sejam com frequência referentes a objetos acessórios, materiais, que adornam o corpo das figuras humanas; como se ato de depositar a tinta em excesso sobre a tela fosse análogo ao de vestir e decorar uma personagem. Essa relação entre as camadas da pintura e entre os objetos representados – entre o fundamental e o superficial – aparece, por exemplo, nas vestes da *Fée des eaux* (s.d., fig. 50). Além desse caráter de acréscimo material, de uma densidade que difere daquela do corpo humano, esses pontos de *impasto* também aproximam-se dos objetos que pretendem representar em função de sua interação com a luminosidade real, externa ao quadro; o relevo e a textura da tinta refletem a luz e respondem ao deslocamento do espectador da mesma forma que joias reais fariam.

²³² Disponível em: <https://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=R&myPos=56&NoticId=3378>. Acesso em 09/07/21.

²³³ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.



Figura 50 – Gustave MOREAU. Esboço para *Fée des eaux* (detalhe), s.d. Óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²³⁴

Neste caso, a relação entre o representante e o representado dá-se por vias que não são, estritamente falando, as da mimese tradicional. Mais do que por uma semelhança formal, essa referência é construída através da aquisição, nesses trechos específicos da pintura, de qualidades mais abrangentes do objeto real e de sua inserção em um contexto representacional que inclui não apenas o espaço projetado da imagem, mas também o espaço real do espectador. Separados de seu entorno, esses pequenos pontos de acúmulo de tinta são incapazes de representar; por outro lado, quando contextualizados, conferem à própria superfície da pintura uma textura mais rica, complementando o princípio da *richesse nécessaire* atribuído por Renan à obra de Moreau.

Essa situação pode ser vista no esboço para uma *Dalila* (c. 1885), cujo rosto é circundado pelo *impasto* que representa seu cabelo adornado com flores – como se pode ver na versão acabada do quadro, bastante posterior (fig. 51). No óleo preparatório, é sobretudo a textura da tinta que permite distinguir os cabelos do plano de fundo, de cor semelhante; constitui, assim, uma verdadeira moldura para a face. O efeito visual não é dessemelhante daquele de alguns ícones bizantinos em que um *riza*²³⁵ metálico protege a superfície da imagem, deixando ver apenas os

²³⁴ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

²³⁵ Termo russo para o revestimento metálico que é por vezes sobreposto aos ícones religiosos, com recortes que deixam à mostra o rosto e as mãos da figura pintada.

detalhes delicadamente pintados do rosto e das mãos. A materialidade acentuada do revestimento, paradoxalmente, acaba por realçar a força do olhar que a imagem nos dirige. A negação da transparência e do ilusionismo da pintura, que afirma-se claramente como objeto, ao mesmo tempo a torna ainda mais propícia para estabelecer uma ligação com um representado que transcende a própria representação.



Figura 51 – Esq.: Gustave MOREAU. Esboço para *Dalila* (detalhe), c. 1885. Óleo sobre tela, 80 x 65cm. Musée Gustave Moreau, Paris²³⁶ (cat. n° 193). Dir.: *Dalila* (detalhe), c. 1896. Óleo sobre tela, 85,5 x 66 cm. Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce²³⁷ (cat. Mathieu n° 424)

Na versão a óleo de *L'apparition*, tela provavelmente iniciada na década de 1870 e retomada na de 1890, o uso do *impasto* está limitado às figuras principais, de Salomé e São João Batista. A presença matérica da tinta parece ser usada como uma ênfase sobre determinados elementos da imagem, como as joias de Salomé

²³⁶ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020. A imagem não é boa, dadas as condições de luz do local e a reflexividade da superfície do quadro; espera-se que ela seja, ao menos, funcional.

²³⁷ Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave_Moreau_-_Dalila.jpg>. Acesso em 09/07/21.

(fig. 52) – que, como nos casos supracitados, parece ser adornada e vestida pelo *impasto* –, os raios de luz que emanam da aparição do santo e o sangue que escorre de sua cabeça cortada (fig. 53).



Figura 52 – Gustave MOREAU. *L'apparition* (detalhe), c. 1876. Óleo sobre tela, 142 x 103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris²³⁸ (cat. n° 222)

²³⁸ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.



Figura 53 – Gustave MOREAU. *L'apparition* (detalhe), c. 1876. Óleo sobre tela, 142 x 103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris²³⁹ (cat. n° 222)

Quer se trate de destacar os traços que caracterizam fundamentalmente os dois personagens ou não, essa fatura carregada tem o efeito de apartá-los do restante da tela, em que a textura rarefeita e a sobreposição de uma estrutura de desenho linear provocam uma sensação de irrealidade (fig. 54). Novamente, aqui, os aspectos visuais e mesmo físicos da tela – através da composição e da presença material do *impasto* – ampliam o efeito simbólico e concentram o foco do quadro sobre os dois protagonistas e o eixo criado por seus olhares.

²³⁹ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.



Figura 54 – Gustave MOREAU. *L'apparition* (detalhe), c. 1876. Óleo sobre tela, 142 x 103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris²⁴⁰ (cat. n° 222)

Nesta tela como em outras de sua produção tardia, a maneira de representar o sangue novamente constitui um uso metonímico do *impasto*, em que a matéria pictural é associada a vicissitudes da existência material como a violência e a morte. Vale observar que, embora a escolha de cenas violentas seja uma constante desde o início de sua carreira, Moreau costumava evitar representações explícitas ou descritivas. Mesmo em seus últimos anos, nos quais o sangue torna-se mais e mais presente, sua maneira de representá-lo atém-se a um registro não-realista que desvia a atenção do *pathos* da narrativa imediata para a forma da pintura e para seu significado enquanto símbolo, corroborando o projeto estético do artista discutido no primeiro capítulo.

Esse é o caso do esboço de *Hélène à la porte Scée* (1880-85), em que o resultado do massacre de Troia é sugerido sem qualquer recurso à figuração, apenas através da materialidade da tinta (fig. 55). A fatura é ainda mais significativa porque o vestido da protagonista recebe precisamente o mesmo tratamento, de um *impasto* colorido e desordenado, que é utilizado para aludir à pilha de cadáveres ao fundo (Fig. 56). Essa analogia entre o vestido e a carnificina é mais do que formal, está inscrita na matéria mesma que constitui a ambos; sugere assim, em um âmbito simbólico, as ligações sinistras entre a vaidade e a morte, cobrindo Helena com o

²⁴⁰ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

sangue dos troianos de uma maneira que não seria possível em um registro de figuração mais definida. Nesse esboço, aspectos formais e de conteúdo apresentam-se em uma ligação tão íntima que dificilmente seria possível preservá-la em uma versão mais acabada da pintura; trata-se de um caso, como outros dentro da produção de Moreau, no qual o inacabamento parece ter sido explorado como uma estratégia simbólica.



Figura 55 – Gustave MOREAU. *Hélène à la Porte Scée*, c. 1880-85. Óleo sobre tela, 72 x 100 cm. Musée Gustave Moreau, Paris²⁴¹ (cat. n° 42)

²⁴¹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helene_a_la_porte_scee_-_gustave_moreau_-_2.jpg>. Acesso em 09/07/21

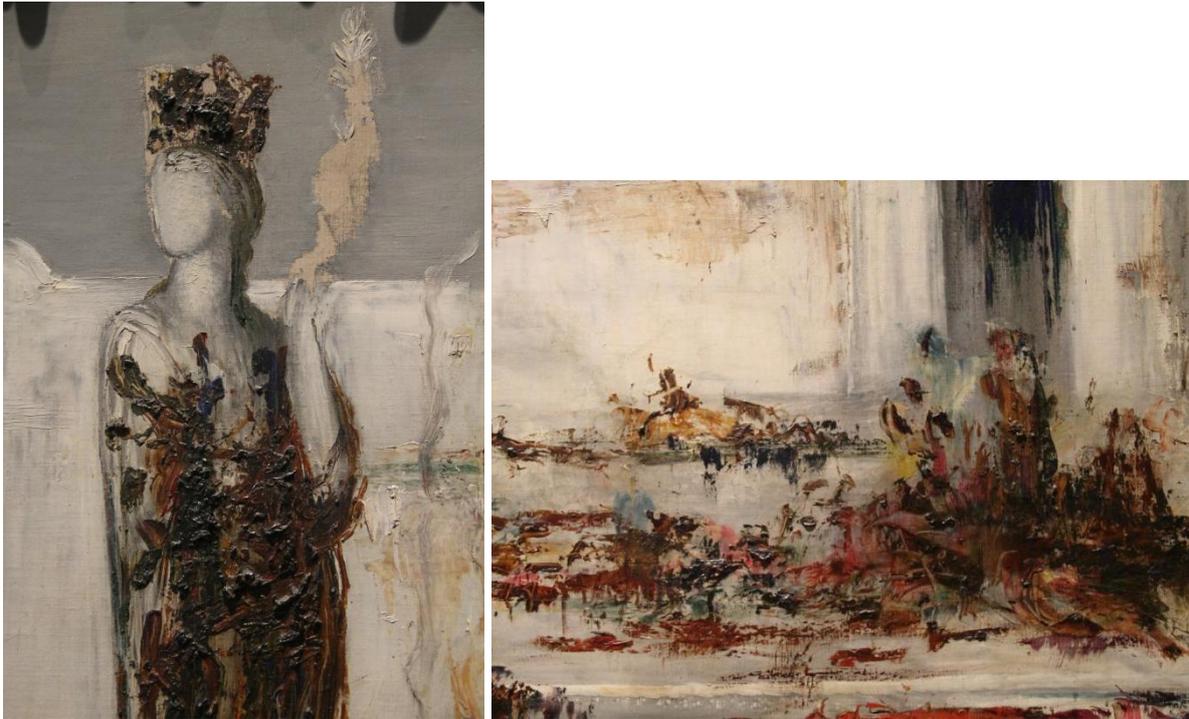


Figura 56 – Gustave MOREAU. *Hélène à la Porte Scée* (detalhes), c. 1880-85. Óleo sobre tela, 72 x 100 cm. Musée Gustave Moreau, Paris²⁴² (cat. nº 42)

Em *La Fleur Mystique*, que deveria ser uma alegoria da Igreja brotando, como uma flor, do solo regado pelo sangue dos mártires²⁴³ (MATHIEU, 1991, 108), Moreau acaba por inverter a ordem: o sangue corre a partir do caule da flor e banha as figuras a seus pés (fig. 57). Do mesmo modo como o *impasto* “vestia” suas personagens femininas com adornos, aqui também o sangue recobre o santo na posição mais alta como um manto. O registro representacional adotado permanece entre o icônico e o pictural, ambivalência que, de fato, o sangue tende a propiciar dentro da pintura: enquanto substância, sua semelhança direta com a tinta vermelha cria uma costura entre representante e representado ainda mais íntima do que outros objetos da representação.

²⁴² Imagens de arquivo pessoal, fev. 2020.

²⁴³ Ideia cristã difundida a partir de uma expressão de Tertuliano (*Apologeticus*, c. 50, l.13): “semen est sanguis Christianorum”.



Figura 57 – Gustave MOREAU. *La fleur mystique* (inteira e detalhe), c. 1890. Óleo sobre tela, 253 x 137 cm. Musée Gustave Moreau, Paris²⁴⁴ (cat. nº 37)

A tensão entre esses dois pólos aparece com clareza ainda maior em *Les Prétendants* (fig. 10); na expansão de 1882, Moreau esboçou uma moldura pictórica que tem o efeito de afastar o foco da ação para o plano de fundo, criando no primeiro plano uma espécie de natureza morta que justapõe cadáveres a objetos decorativos. Do ponto de vista icônico, essa *vanitas*²⁴⁵ em meio ao massacre reafirma a associação entre a morte e a matéria; a analogia é levada ao ponto da indistinção, mesmo, no que diz respeito às diversas cabeças animais que ocupam a parte inferior da tela, sendo algumas “reais” e outras representadas – isto é, objetos zoomórficos (fig. 58).

²⁴⁴ Imagem da tela inteira disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Mystic_Flower_by_Gustave_Moreau.jpg>. Acesso em 09/07/21. O contraste da imagem foi reduzido por mim para aproximá-lo da aparência da tela original. Detalhe: imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

²⁴⁵ No *Thames and Hudson dictionary of art terms*: “*vanitas* (Lat. ' vaidade') Uma natureza-morta alegórica, frequentemente figurando um crânio, na qual todos os objetos representados pretendem ser lembretes da efemeridade da vida humana” (LUCIE-SMITH, 1984, p. 194; tradução minha).

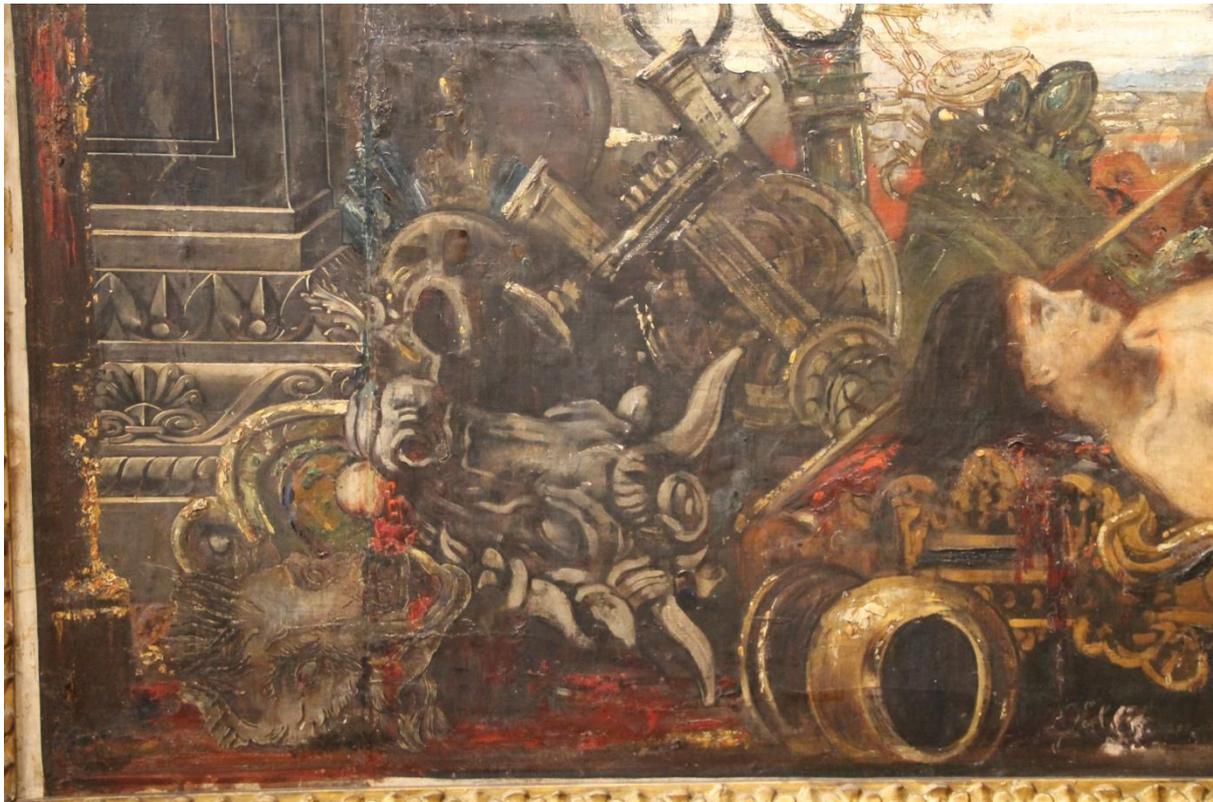


Figura 58 – Gustave MOREAU. *Les Prétendants* (detalhe), c. 1852–1890. Óleo sobre tela, 3,43 x 3,85 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁴⁶ (cat. nº 19)

Mas essa mesma associação se dá também no nível pictural, novamente através do uso do *impasto* para representar o sangue (fig. 59). Bastante mais presente nessa nova porção da pintura do que na original, sua integração com a imagem frequentemente deixa de ocorrer. Sem adaptar-se ao representado, o “sangue” insiste em remeter o olhar à superfície do quadro, dissolvendo a ilusão mimética; quase como se ele viesse de fora da tela, do espaço que ocupamos como espectadores (fig. 60). No entanto, essa ostensividade da matéria pictórica não anula o conteúdo, justamente por ser – enquanto tinta vermelha – visualmente idêntica ao sangue representado. Para o espectador, parece haver, antes, uma oscilação entre esses dois pólos; instabilidade que caracteriza, de modo geral, a pintura tardia de Moreau, mas que se faz mais evidente nesses trechos de representação do sangue.

²⁴⁶ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

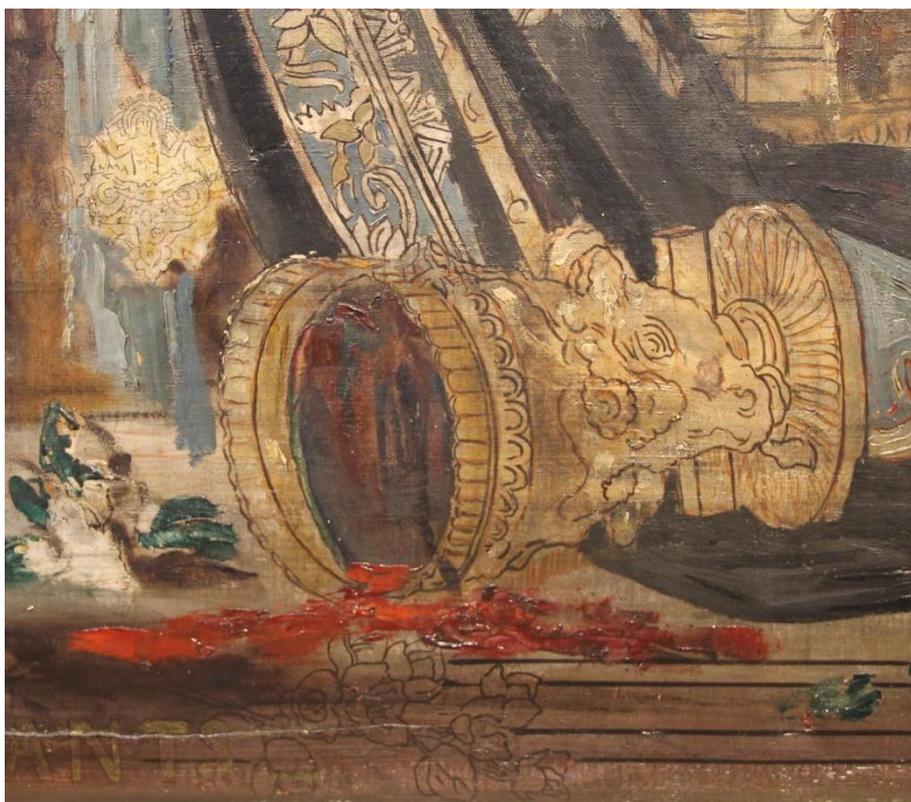


Figura 59 – Gustave MOREAU. *Les Prétendants* (detalhe), c. 1852–1890. Óleo sobre tela, 3,43 x 3,85 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁴⁷ (cat. nº 19)



²⁴⁷ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

Figura 60 – Gustave MOREAU. *Les Prétendants* (detalhe), c. 1852–1890. Óleo sobre tela, 3,43 x 3,85 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁴⁸ (cat. nº 19)

Nestes casos, a analogia entre matéria pictórica e a Matéria enquanto princípio oposto ao Espírito – concebida como origem dos impulsos sensuais e violentos da humanidade, terminando enfim na morte – constitui uma espécie de figura de linguagem visual, um símbolo em que a ideia universal é apresentada através de uma de suas instâncias específicas.

2.2.4 Não-figuração e transcendência

Há ainda outro uso simbólico que Moreau dá ao colorido que é digno de nota, apesar de ser restrito a apenas alguns de seus esboços e experimentações menos ambiciosas; trata-se da utilização de manchas não-figurativas para “representar”, por assim dizer, fenômenos transcendentais ou inefáveis²⁴⁹. Essas imagens geralmente tomam como ponto de partida ensaios de cor mais livre, ou mesmo documentos de trabalho tão banais como folhas de teste de aquarela, e são trabalhadas segundo o mesmo processo de interferência do artista sobre formas casuais sugestivas²⁵⁰ que é encontrado em esboços simples como um rosto feminino (fig. 61) ou a mancha que Moreau chamou de *Jehovah* (fig. 62), ambos enquadrados a lápis (ROSENBERG, 2003). No entanto, exemplares mais complexos, como *La tentation de Saint Antoine* (fig. 63), não apenas apresentam uma cena ou temática mais estruturada como integram o próprio processo de construção da figuração ao simbolismo da imagem.

²⁴⁸ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

²⁴⁹ Sobre este tema, ver o artigo de minha autoria: VASCONCELLOS, 2021b.

²⁵⁰ Sobre o uso de manchas como estímulo à imaginação, ver GOMBRICH, 1884, pp. 181-191..



Figura 61 – Gustave MOREAU. Paleta de aquarela com rosto feminino, s.d. Aquarela e lápis sobre papel, 23 x 36 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁵¹



Figura 62 – Gustave MOREAU. Paleta de aquarela “*Jéhovah*” (detalhe), s.d. Aquarela e lápis sobre papel, 23 x 36 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁵²

²⁵¹ Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_palette-d-aquarelle-6b153a71-174d-4e83-a033-1bb3d8d1a608>. Acesso em 11/07/21.

²⁵² Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_palette-d-aquarelle-jehovah_aquarelle>. Acesso em 11/07/21.



Figura 63 – Gustave MOREAU. *La tentation de Saint Antoine*, s.d. Aquarela e lápis sobre papel, 13,5 x 24 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁵³

Nesse caso, Moreau utiliza o caos de manchas de cor inteiramente casuais como uma base da qual faz emergir as figuras terríveis que aparecem para o santo. Uma mulher com os braços abertos em cruz, um demônio com chifres, animais e outros seres difíceis de identificar surgem, todos (assim como o próprio Santo Antônio), de sugestões das manchas que já estavam presentes na folha. Nesse sentido, a versão de Moreau seria, como sugere Peter Cooke, “uma metáfora para a luta com a matéria a partir da qual emerge a arte, e o terror de fracassar em impor forma às forças do caos material²⁵⁴” (COOKE, 2014, p. 189). O processo criativo do artista emula, nesse caso, a experiência visionária da personagem, especialmente como descrita por Gustave Flaubert (1821-1880), autor que Moreau admirava:

O vento que passa nos intervalos das rochas faz modulações; e em suas sonoridades confusas, ele distingue VOZES como se o ar falasse. Elas são baixas, e insinuantes, sibilantes. [...] Ao mesmo tempo, os objetos se transformam. Na borda do penhasco, a velha palmeira, com seu tufo de folhas amarelas, torna-se o torso de uma mulher pendurada sobre o abismo, cujos volumosos cabelos balançam²⁵⁵. (FLAUBERT, 1874, pp. 21-22)

Nessa versão da narrativa como no caso do esboço de Moreau, os dados da realidade sensível sugerem o conteúdo das visões; mas na imagem, particularmente, o conjunto ainda é mais sugestivo do que explícito em relação a esse conteúdo, na

²⁵³ Disponível em: <<https://photo.rmn.fr/ark:/36255/17-625238>>. Acesso em 11/07/21.

²⁵⁴ Tradução minha.

²⁵⁵ Tradução minha.

medida em que todas as manchas que permanecem aquém da figuração também permanecem passíveis de metamorfosear-se em algo terrível. Essa inespecificidade da representação ecoa o princípio (posteriormente retomado pelos simbolistas) de que a sugestão é mais eficaz do que a caracterização explícita, sobretudo em se tratando de temas que situam-se, por qualquer motivo, além da experiência cotidiana. Edmund Burke (1885) comenta essa pertinência da “obscuridade” da representação para o efeito do sublime, referindo-se especificamente à cena da tentação de Santo Antônio:

[...] mas quando essa grandiosa causa de terror faz sua aparição, o que ela é? Não é ela, encoberta pelas sombras de sua própria escuridão incompreensível, mais tremenda, mais impressionante, mais terrível, do que a descrição mais vívida, do que a pintura mais nítida, poderia possivelmente representá-la? Quando os pintores tentaram dar-nos representações claras dessas ideias fantásticas e terríveis, eles quase sempre, penso eu, falharam; de modo que fiquei em dúvida, em todas as imagens que vi do inferno, se o pintor não havia planejado algo ridículo. Muitos pintores trabalharam um tema desse tipo com a intenção de reunir tantos fantasmas horríveis quanto suas imaginações pudessem sugerir; mas todas as versões que por acaso encontrei das tentações de Santo Antônio eram antes uma espécie de estranho e selvagem grotesco do que qualquer coisa capaz de produzir uma paixão séria²⁵⁶. (BURKE, 1885, p. 57)

Está longe de ser certo que o pequeno esboço de Moreau seja capaz de provocar uma “paixão séria”, mas ele de fato prima por essa obscuridade da representação. De maneira mais “expressionista” do que realista, ele parece simular a obscuridade da experiência da personagem, cujo entorno físico é engolfado pelo fenômeno psíquico (ou espiritual) excepcional. Espectador, artista e figura representada compartilham assim a radical desestabilização da realidade provocada por um estado de consciência alterado, a ponto de não haver mais espacialidade projetada. As distinções entre sujeito e objeto que são abaladas nesse tipo de experiência são igualmente borradas no caso do espectador e do artista, que são levados a interpretar e mesmo superinterpretar, em uma espécie de proto-alucinação, o “dado sensível” das manchas coloridas.

O esboço a óleo sugestivamente intitulado *La vision* (fig. 64) nos apresenta um caso semelhante. Aqui, o conteúdo dessa visão já não é mais determinado pela linha; a única figuração remanescente é a figura humana ajoelhada à esquerda (além de indicações sumárias de uma paisagem rochosa).

²⁵⁶ Tradução minha.

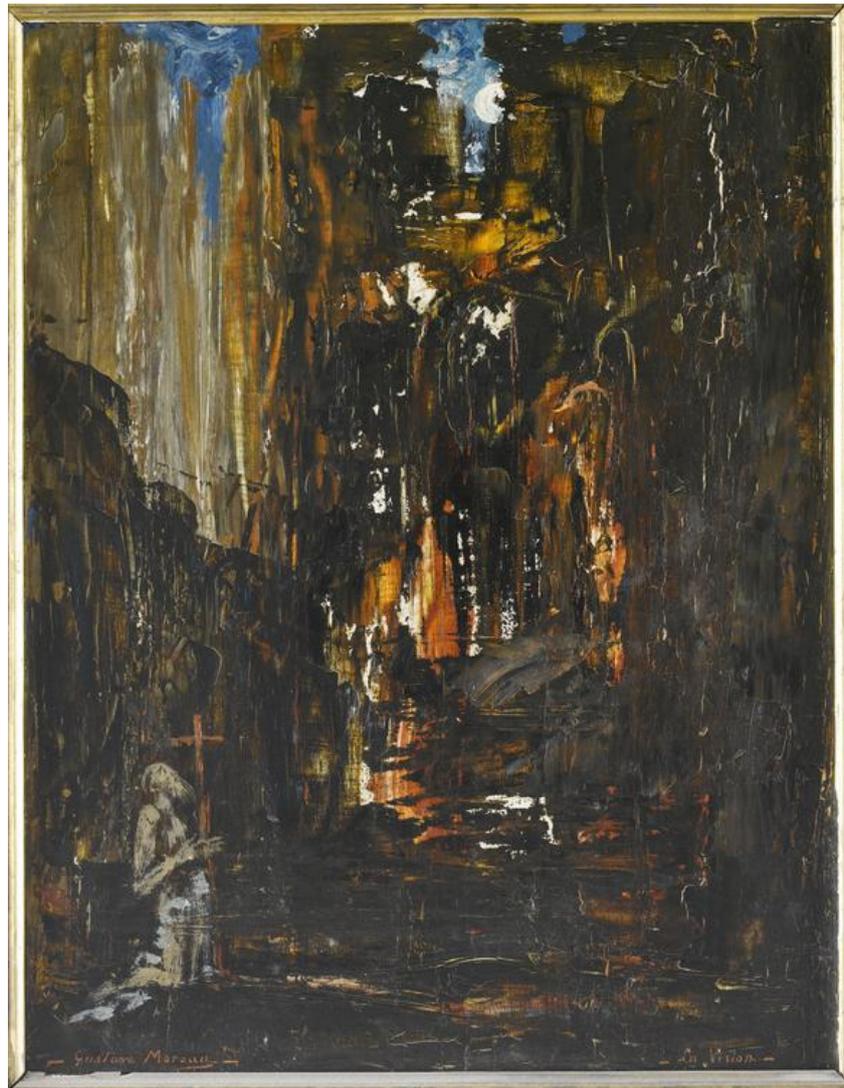


Figura 64 – Gustave MOREAU. *La vision*, s.d. Óleo sobre painel, 32 x 25 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁵⁷

A personagem desconhecida olha para algo que não se pode identificar²⁵⁸, e mesmo sua reação é indistinta: algo entre o terror e a admiração. Ela funciona de maneira análoga a uma *Rückenfigur*, a “figura vista de costas” característica de pintores românticos como Caspar David Friedrich (1774-1840), que serve como um convite à autoidentificação do espectador. Sua presença indica que há um sujeito na imagem e que, portanto, ela deve ser lida de algum modo como figurativa, e não simplesmente como um experimento de cor não-figurativo. Cooke reafirma a questão da figuratividade como central para o simbolismo dessa pintura, que ele vê como novamente relacionado à dinâmica de matéria e espírito:

²⁵⁷ Disponível em: <<https://photo.rmn.fr/ark:/36255/06-500550>>. Acesso em 11/07/21.

²⁵⁸ Peter Cooke (2014, p. 189) identifica uma criatura em forma de serpente em frente à figura; não me parece que seja o caso.

A matéria exercia um poder sombrio e perturbador sobre a imaginação de Moreau. Aqui, fica-se impactado, não pelo problema da proto-abstração, mas, antes, pela ambiguidade das fronteiras entre a forma e o informe [formlessness], entre a figuração e a não-figuração. Como *The Temptation of St. Anthony*, *The Vision* parece sugerir a possibilidade aterrorizante de que o ideal – simbolizado pela frágil cruz de varetas – possa ser submergido pela matéria triunfante²⁵⁹. (COOKE, 2014, p. 190)

Quanto ao simbolismo da imagem e à associação da não-figuração com a “matéria”, proponho uma interpretação alternativa. Neste caso, me parece que as manchas informes podem ter sido utilizadas de modo a efetivamente representar o que não pode ser representado, isto é, a experiência espiritual do sujeito dessa “visão”. Não se trata do conteúdo da visão, que talvez pudesse ser traduzido de maneira simbólica por determinada imagem religiosa ou mítica do tipo que era comumente trabalhado por Moreau. Trata-se, neste caso, da experiência mística mesma, que tem como um de seus atributos essenciais – segundo a definição seminal de William James (1903, pp. 380-382) – justamente a inefabilidade²⁶⁰. Representá-la através de uma imagem qualquer seria reduzi-la a uma forma compreensível, definida, distorcendo assim seu caráter fundamental; seria sair da experiência imediata e subjetiva do transcendente para uma das figuras que são criadas posteriormente para mediá-lo.

Segundo minha interpretação, o uso dado à cor nesses exemplos seria, do ponto de vista simbólico, inteiramente oposto àqueles que associam-na à Matéria. Em ambos os casos, o desenho figurativo permanece como o elemento humano, racionalizante, organizador; a cor, no entanto, pode referir-se ora à natureza ctônica pré-racional, por assim dizer, ora a uma realidade espiritual que justamente transcende a razão humana. Nesses últimos casos Moreau afasta-se, portanto, da perspectiva teórica tradicional para ligar-se a uma corrente relativamente mais recente de revalorização do potencial moral ou espiritual do colorido (ROQUE, 2010).

Embora sejam exemplos minoritários dentro de sua produção, é interessante observar que a atitude assumida pelo artista nessas pequenas obras é uma forma de explicitação simbólica de concepções subjacentes que vêm sendo comentadas desde o início deste texto, como a intenção de transformar a linguagem da pintura em um veículo do pensamento e de certas intuições espirituais. Eles demonstram

²⁵⁹ Tradução minha.

²⁶⁰ James lista também a passividade do sujeito e o caráter noético e a transitoriedade da experiência.

uma insatisfação geral com os limites da imagem e com as iconografias convencionadas, chegando a aproximar-se da não-figuração. Com o cuidado de não situá-lo impossivelmente além de seu próprio tempo, podemos observar que essa insuficiência iconográfica já vinha sendo colocada como um problema desde o início do Romantismo (ROSENBLUM, 1988), e que pode ter sido um motor tanto para esse tipo de experimentação com o colorido não-(ou semi-)figurativo como para seu avesso, o excesso de figuração visto em pinturas como *Jupiter et Sémélé* (fig. 3). Esses problemas visuais e as soluções tentativas de Moreau tiveram implicações importantes sobre suas imagens e sobre o estatuto delas enquanto obras de arte; este será o tema do próximo capítulo.

Capítulo III: Fragmentações e sínteses

Nos dois capítulos anteriores, analisamos o pensamento artístico de Moreau e suas tentativas de concretizá-lo através de experimentações com a linguagem pictórica, particularmente através da dissociação da linha e da cor. Nesta nova etapa, cumpre investigar certas consequências artísticas e simbólicas dessas escolhas. Em primeiro lugar, serão examinados os diversos aspectos em que o tradicional princípio da unidade da obra de arte é posto em questão ou mesmo rompido em função das escolhas artísticas de Moreau. Mais adiante, no entanto, essa poética da fragmentação será contrastada com os fortes impulsos de síntese demonstrados pelo artista. O conceito de símbolo servirá de suporte para buscarmos compreender se e como a pintura de Moreau é capaz, apesar de tudo, de efetuar alguma “união de opostos”.

3.1 O problema da unidade da obra

O ideal de unidade da obra de arte, isto é, a noção de que a qualidade estética e artística de uma obra depende essencialmente de que suas partes sejam reunidas em um todo unificado, surge na Antiguidade e caracteriza a estética clássica que perdura (com maior ou menor preponderância) até pelo menos o século XIX. Aparentada à definição da beleza como proporção entre as partes – o que Wladyslaw Tatarkiewicz (1980, p. 125) chama de “Grande Teoria” da beleza –, a ideia de “unidade orgânica” confere centralidade sobretudo à relação das partes com o todo, à variedade dentro da unidade e vice-versa, e a um certo caráter “emergente” do todo que não se resume à soma das partes (OSBORNE, 1976).

Em sua Poética, Aristóteles desdobra uma concepção semelhante de “todo orgânico” em diferentes aspectos da ideia de unidade. Sua definição da tragédia – posteriormente estendida a outras formas de arte – consiste na “imitação de uma ação completa que forma um todo e tem uma certa extensão. Ser um todo é ter princípio, meio e fim” (ARISTÓTELES, 2008, p. 51). Qualquer parte que pudesse ser adicionada ou subtraída a esse todo sem que ele seja de alguma forma prejudicado não pertenceria, em verdade, a ele (ARISTÓTELES, 2008, p. 53); a relação das partes entre si e com o todo deve ser, portanto, necessária e “orgânica”, isto é,

comparável à conformação de um organismo vivo. Com base nisso que, na tragédia grega, traduz-se como a unidade de ação, foram sugeridos²⁶¹ também os princípios de unidade de tempo e espaço nos quais ocorre a narrativa, isto é, uma certa economia e limite do escopo do representado. O “representante”, por sua vez, deveria ter a dimensão adequada para que pudesse ser abarcado pela percepção como uma totalidade; novamente segundo Aristóteles,

Além disso, uma coisa bela — seja um animal seja toda uma acção — sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade), como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento. E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar, também em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar. (ARISTÓTELES, 2008, p. 51-52)

Retomada no pensamento medieval e Renascentista sob os termos *concinnitas* ou congruidade, o princípio estético da unidade orgânica “[...] ou, menos rigorosamente, de ‘unidade na variedade’” (OSBORNE, 1970, p. 256) foi amplamente influente sobre as teorias da arte e estéticas posteriores.

Como ocorreu com outros artistas modernos, essa noção tradicional de unidade foi posta em questão, em diversas frentes, pela obra tardia de Moreau. Em seu caso, embora a unidade tenha permanecido como um dos princípios que guiavam sua produção, deparamo-nos frontalmente com as tensões e dificuldades de sua realização de fato dentro das obras. Em um primeiro nível, as peculiaridades iconográficas e a antiteatralidade de sua pintura distanciam-na da unidade de ação; outra recomendação aristotélica é quebrada com sua recusa de limitar a representação a uma escala que possa ser abarcada de uma vez só pela percepção; a unidade formal da pintura tradicional é também questionada pela dissociação de linha e cor e pela ausência de acabamento; por fim, o próprio conceito de obra de arte como um todo auto-contido é quebrado, e a unidade é deslocada para a obra enquanto conjunto da produção e do pensamento do artista. A seguir, cada um

²⁶¹ Por dramaturgos e teóricos a partir do Renascimento; embora as três “unidades” não estivessem explicitamente presentes na Poética, as unidades de tempo e espaço seguem-se, sem grandes dificuldades, da unidade de ação e dos demais comentários de Aristóteles. Além disso, as tragédias gregas mais conhecidas costumam adequar-se também a essas duas outras unidades.

desses níveis será discutido de modo a traçarmos um panorama da quebra de unidade na pintura tardia de Moreau²⁶².

3.1.1 A unidade narrativa e o excesso de figuração

Ao longo do século XIX, a “imitação ideal da ação humana” (LEE, 1967, p vii), que era um dos pressupostos definidores da arte na teoria clássica, foi alvo de questionamentos de múltiplos lados. Além da mudança generalizada que removeu a mimese de seu *status* paradigmático, diferentes correntes artísticas dedicaram-se a testar os limites ora do aspecto “ideal”, ora do componente de “ação humana”. Moreau, como vimos, decide dar prioridade ao primeiro, à custa tanto da referência à realidade externa, contemporânea (o que não é excepcional), como da própria ideia de narratividade da pintura (o que é, sim, bastante peculiar), através de suas figuras ideais e imóveis.

A unidade de ação prevista pela poética aristotélica é comprometida, na obra de Moreau, pela substituição da narrativa – isto é, da temporalidade – pela apresentação de figuras imóveis e pela ornamentação carregada que as transforma em “relicários”²⁶³ (fig. 11) A aplicação enfática desse segundo princípio da *richesse nécessaire* tem implicações artísticas importantes; como observa Rémi Labrusse,

[...] os usos do ornamento são, em Moreau, a chave mais incisiva dessa poética da qual a singular potência criativa vem paradoxalmente de uma atração dolorosa pelo caos: os motivos em princípio secundários transformam-se em rede invasiva; derivando na superfície dos quadros como fragmentos de um naufrágio, eles obscurecem o sentido das composições e emblematizam, por consequência, a renúncia do artista a levantar o véu de Isis e a elucidar o mundo pela imagem²⁶⁴ (LABRUSSE, 2018, p. 83)

O paradoxo apresentado pela pintura de Moreau, entre a descritividade acentuada dos detalhes e seu efeito geral de ilegibilidade, pode então ser vistos em sua relação com uma questão artística e cultural mais ampla. Jacques Rancière descreve a transição, nesse período, de um “regime representativo” das artes para o “regime estético” moderno (RANCIÈRE, 2007). Para o autor, essa passagem é marcada pela desconstrução das regras de hierarquização – que priorizava o inteligível sobre o sensível, por exemplo, e dava valor à narratividade – que haviam estruturado a representação clássica ou pré-moderna. Assim, a arte paradigmática

²⁶² Algumas das questões tratadas neste capítulo foram primeiro exploradas em um artigo sobre *Modernidade e desmaterialização na pintura tardia de Gustave Moreau* (VASCONCELLOS, 2021a)

²⁶³ Como no caso da *Salomé*, que Moreau (2002, p. 99) adorna como um relicário.

²⁶⁴ Tradução minha.

dessa nova fase seria menos a pintura não-figurativa que simplesmente elimina a mimese do que o romance descritivo em que esta deixa de ser subordinada à lógica da narrativa:

[...] o que é o realismo literário [*novelistic*]? É a emancipação da semelhança em relação à representação. É a perda das proporções e propriedades representativas. Essa é a disrupção que os críticos de Flaubert denunciaram à época sob o título de realismo: tudo está agora no mesmo nível, o grande e o pequeno, eventos importantes e episódios insignificantes, seres humanos e coisas. Tudo é equivalente, igualmente representável. E esse “igualmente representável” anuncia a ruína do sistema representativo.²⁶⁵ (RANCIÈRE, 2007, p. 120)

Independentemente do fato de as imagens de Moreau não terem origem em um registro “realista” do mundo exterior, essa mesma insubordinação do detalhe ao todo pode ser encontrada em suas pinturas tardias, como vimos. Em seu caso, esse desequilíbrio hierárquico diz respeito não ao representado, mas ao representante, na medida em que enfatiza os elementos da representação que não estão ligados ao conteúdo narrativo da imagem, como, por exemplo, a decoração. Ainda assim, o grau de detalhamento e especificação, e o contraste peculiar entre a escala do quadro e a dos menores elementos dentro dele, eleva o caráter descritivo de sua pintura para além do que pode ser apreendido como uma unidade inteligível – a estrutura exigida da obra de arte desde as teorias poéticas da Antiguidade. Novamente, Rancière esclarece a questão:

A primazia da descrição é na verdade a de uma forma do visível que não torna visível, que priva a ação de seus poderes de inteligibilidade – isto é, de seus poderes de distribuição ordenada de efeitos de conhecimento e efeitos de *pathos*. Esse poder é absorvido pelo *pathos* apático da descrição que funde vontades e significados em uma sucessão de pequenas percepções nas quais atividade e passividade não podem mais ser distinguidas. Aristóteles contrastou o *kath'olon* – a totalidade orgânica – do enredo poético com o *kath'ekaston* do historiador, que segue a sucessão empírica dos eventos. No uso “realista” da semelhança, essa hierarquia é revertida. O *kath'olon* é absorvido pelo *kath'ekaston*, absorvido pelas pequenas percepções, cada uma das quais é afetada pelo poder do todo, tanto mais que em cada uma o poder do pensamento inventivo, significativo, é igual à passividade da sensação. Assim, o realismo literário considerado por alguns como o ápice da arte representativa é bem o seu oposto. É a revogação das mediações e hierarquias representativas. Em seu lugar, um regime da imediata identidade entre a decisão absoluta do pensamento e a pura factualidade é estabelecido.²⁶⁶ (RANCIÈRE, 2007, p. 121)

Rancière argumenta que este desenvolvimento do realismo está ligado ao fato de, dentro do regime estético da arte, a totalidade do mundo, em cada uma de suas partes, apresentar-se como potencialmente significativa; não haveria, portanto,

²⁶⁵ Tradução minha.

²⁶⁶ Tradução minha.

sentido em priorizar determinado gênero narrativo sobre outro qualquer. Ainda que Moreau fosse, nominalmente, um opositor da mistura de gêneros pictóricos e um defensor da superioridade da pintura “épica”, seus projetos tardios mostram esse mesmo tensionamento da unidade da obra de arte através da ausência de uma estruturação hierárquica da imagem em conformidade com o *pathos* narrativo.

Os princípios da *belle inertie* e da *richesse nécessaire*²⁶⁷ desestabilizam – de maneira notavelmente semelhante à descrição no realismo literário – a unidade de ação clássica definida, como vimos, na poética de Aristóteles. A inércia contemplativa das figuras de Moreau remove a temporalidade narrativa interna ao representado, fazendo com que este se transforme em uma espécie de imagem emblemática, como que apresentada toda de uma vez. Por outro lado, a profusão decorativa impossibilita essa apreensão imediata, exigindo que o espectador dedique seu tempo de apreciação da obra ao exame dos detalhes ornamentais e não-narrativos do quadro (fig. 65).

²⁶⁷ Ver pp. 52-57.

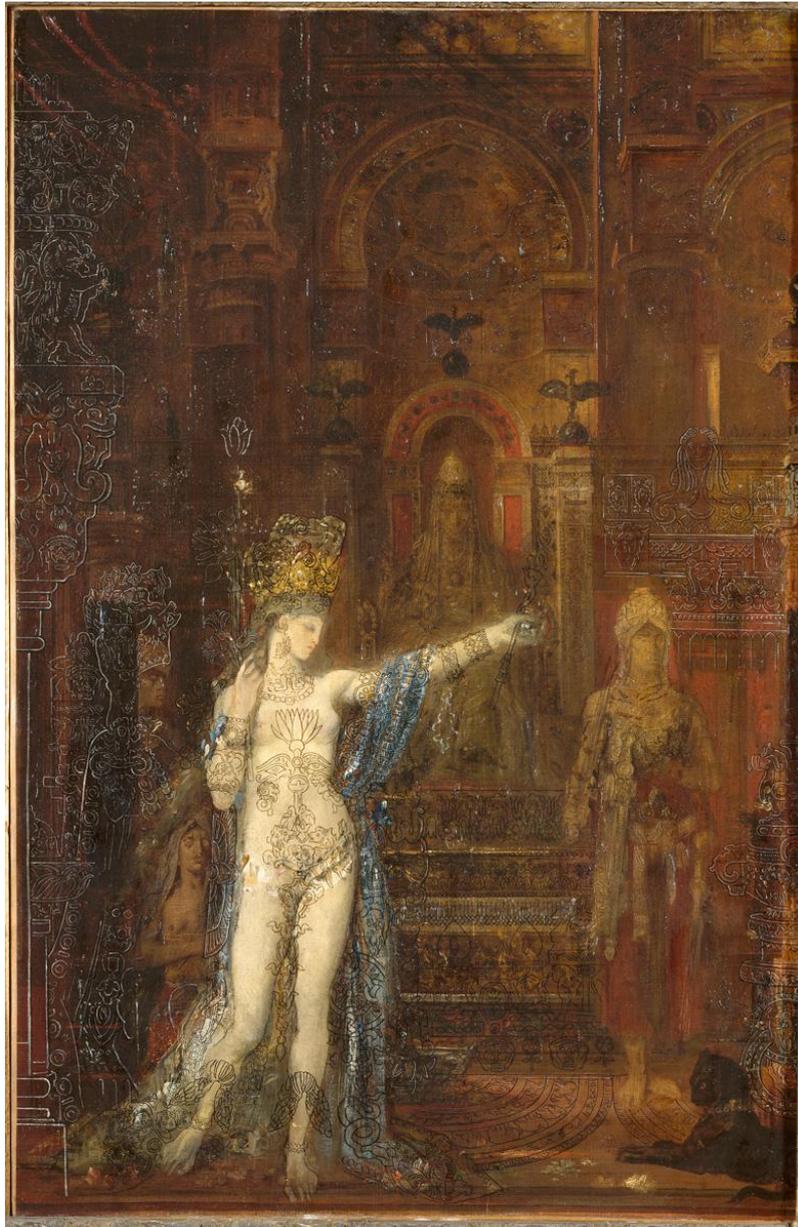


Figura 65 – Gustave MOREAU. *Salomé dansant* (ou *Salomé tatouée*), 1874-90. Óleo sobre tela, 92 x 60 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁶⁸ (cat. n.º 211)

A dilatação temporal da experiência da obra que é exigida pelo excesso de detalhes traduz-se, ao mesmo tempo, em uma fragmentação espacial da percepção. Não basta um só ponto de vista para apreendê-la; a diferença de escala entre as grandes massas da composição e os detalhes ornamentais faz com que o espectador precise deslocar-se tanto no eixo perpendicular à tela (para alternar entre a visão do todo e das partes) como no paralelo (para passar por todas as partes dessa superfície carregada) (fig. 66).

²⁶⁸ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau%E2%80%99s_Salome7.jpg>. Acesso em 14/07/21.

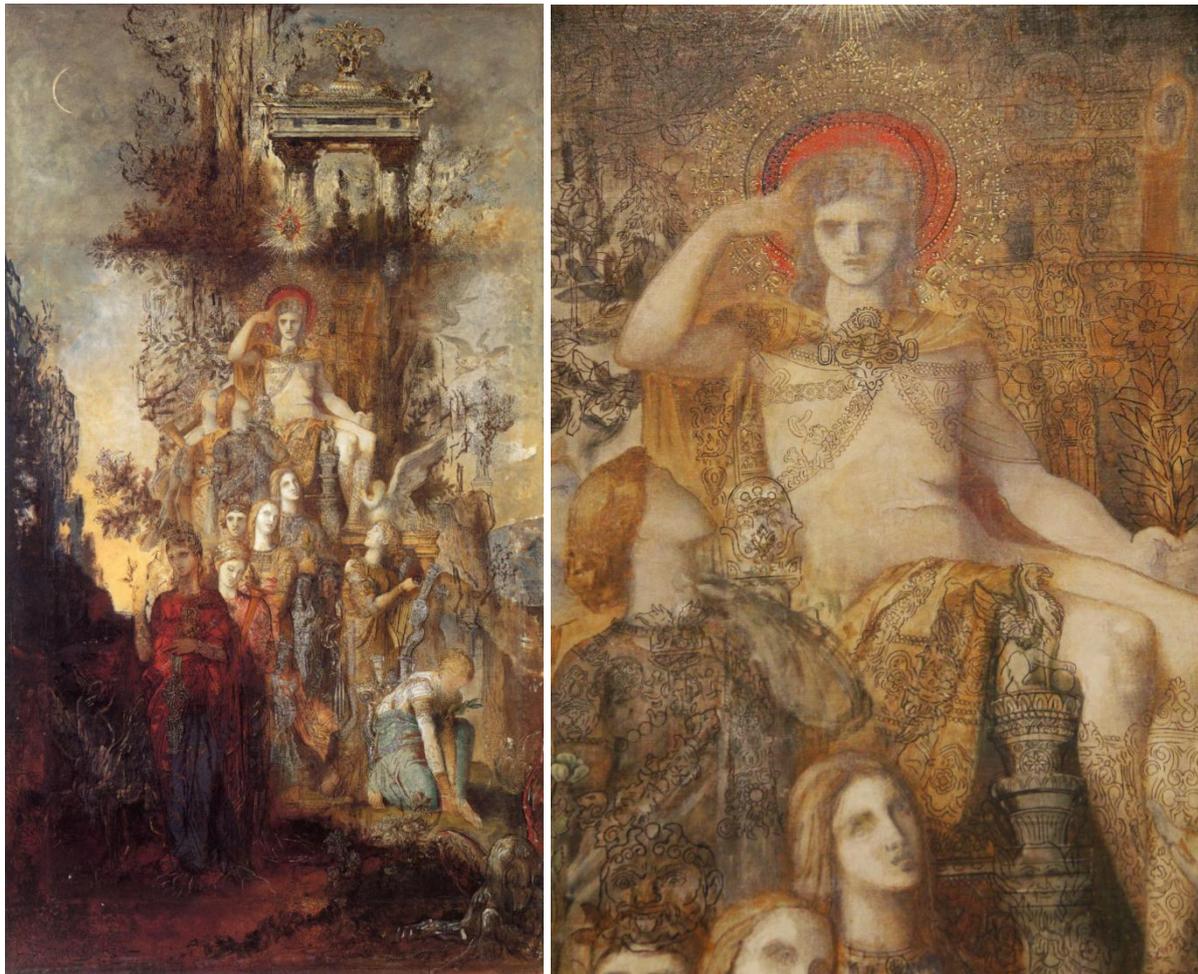


Figura 66 – Gustave MOREAU. *Les muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde* (inteira e detalhe), iniciada em 1868 e ampliada em 1882. Óleo sobre tela, 292 x 152 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁶⁹ (cat. nº 23)

Como já mencionado anteriormente, essa estrutura visual é comum às artes decorativas. Vemos que, ao elogiar a aplicação de seu sétimo princípio²⁷⁰ na decoração da Alhambra (fig. 67), Owen Jones explicita o movimento do espectador como parte importante do sucesso de seu efeito:

Eles cumpriram esse princípio com o maior refinamento, e a harmonia e beleza de toda a sua ornamentação deve seu sucesso a essa observância. Suas divisões principais se contrastam e equilibram admiravelmente; a maior nitidez é obtida; o detalhe nunca interfere sobre a forma geral. Quando vistas à distância, as linhas principais impressionam o olho; à medida que nos aproximamos, o detalhe entra na composição; em uma inspeção mais próxima, vemos ainda mais detalhes na superfície dos próprios ornamentos.²⁷¹ (JONES, 1856, cap. X, p. 3)

²⁶⁹ Imagem da tela inteira disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Muses_Leaving_their_Father_Apollo_to_Go_Out_and_Light_the_World_by_Gustave_Moreau.jpg>. Acesso em 14/07/21. A imagem do detalhe é de arquivo pessoal, fev. 2020.

²⁷⁰ Supracitada; ver p. 93.

²⁷¹ Tradução minha.



Figura 67 – Owen JONES; Jules GOURY. Ilustrações de detalhes decorativos da Alhambra para o livro *Plans, Elevations, Sections & Details of The Alhambra*, 1833-37. Impressão sobre papel²⁷²

No entanto, as telas de Moreau não costumam lograr essa integração harmônica, talvez justamente pelo fato de ele apropriar-se de uma estrutura visual alheia à lógica da pintura histórica. Ao contrário dos elementos decorativos na arquitetura, que pressupõem uma multiplicidade de pontos de vista em movimento, o paradigma da pintura desde o Renascimento trabalha com um olhar único, central. É desse ponto de vista específico, cuja posição apropriada em relação ao quadro garante o funcionamento da perspectiva linear, que depende, em parte, a unidade da pintura como um todo auto-contido; isto é, a autonomia que a decoração não tem, por ser subordinada ao todo maior da arquitetura.

Ernst Gombrich (1984, pp. 191-197) aponta que, de Horácio a Vasari, foram concebidos tradicionalmente duas “maneiras” de pintura: aquela de acabamento mais grosseiro, feita para ser vista à distância, e a mais delicada, pensada para ser vista de perto. Qualquer inversão correria o risco de estragar o efeito da pintura

²⁷² Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/owen-jones-and-the-grammar-of-ornament#slideshow=7716019588&slide=0>>. Acesso em 14/07/21.

sobre o espectador, seja mostrando com demasiada clareza a falta de refinamento da execução ou, então, obscurecendo a imagem com um excesso de detalhes indistinguíveis. Moreau elimina a escolha entre um ou outro efeito, uma ou outra técnica, ao apresentá-las simultaneamente: as grandes massas de cor podem ser registradas pelo olhar distante, enquanto os detalhes podem ser percorridos de perto. De fato, Moreau obtém algum sucesso com isso, na medida em que a minuciosa rede de desenho é tão fina que não obstrui a camada colorida subjacente e quase desaparece quando vista à distância. No entanto, essa escolha implica em que a pintura nunca seja vista completa, isto é, nenhum ponto de vista é adequado para essas duas maneiras sobrepostas, minuciosa e grosseira, simultaneamente.

Esse problema de escalas e pontos de vista causado pela sobreposição da rede linear de detalhes na pintura de Moreau pode ser descrito como o que Louis Marin chamou de “ruptura de enunciação”²⁷³ (MARIN, 1991a). Marin apresenta-a através de dois pensamentos de Pascal que tratam da infinita variedade do real, amplificada pela mudança de escala da visão: o que, à distância, mostra-se simplesmente como “paisagem”, metamorfoseia-se em entidades cada vez menores e mais numerosas conforme o observador aproxima-se: edifícios, pedras, formigas, patas de formiga, nenhuma das quais idêntica a outra. Apresenta-se então um paradoxo relativo ao olhar discriminador das singularidades: “[...] o pensamento que tende à discernibilidade perfeita dos elementos últimos da Natureza, tende por isso mesmo ao não-discernimento, ao embaralhamento e à confusão das articulações da taxonomia” (MARIN, 1991a, p. 229).

Nesse caso, a ideia de um ponto de vista correto – a perspectiva ideal, antropocêntrica – perde-se por completo, não havendo um “lugar verdadeiro do olho” (MARIN, 1991a, p. 231) a partir do qual o real possa ser apreendido de maneira privilegiada; sempre se está longe demais e perto demais. Em outro *pensée*²⁷⁴, Pascal – que, devemos lembrar, era um dos autores favoritos de Moreau (MATHIEU, 1977, p. 173) – refere-se a essa descentralização da medida humana de modo ainda mais radical:

Pois enfim, que é o homem na natureza? Um nada em relação ao infinito, um tudo em relação ao nada, um meio entre nada e tudo, infinitamente

²⁷³ Marin descreve a ruptura da enunciação como o efeito “da interferência entre opacidade e transparência na representação pictórica” (MARIN, 1991a, p. 221; tradução minha). Mais precisamente, a pintura de Moreau parece mostrar o tipo de ruptura que o autor relaciona ao “sublime” e que ele aborda a partir dos excertos de Pascal mencionados a seguir.

²⁷⁴ Que não aparece no ensaio de Marin.

distante de compreender os extremos. O fim das coisas e seus princípios são para ele invencivelmente ocultos em um segredo impenetrável, igualmente incapaz de ver o nada de onde é retirado e o infinito pelo qual é engolido. [...] A falta de ter contemplado esses infinitos, os homens são levados temerariamente à investigação da natureza, como se eles tivessem qualquer proporção com ela. (PASCAL, Fragment Transition n° 4 / 8)

Essa perspectiva sobre a situação da humanidade em relação ao universo, que é em grande medida fruto do impacto das descobertas científicas modernas macro e microscópicas, desdobra-se naturalmente em consequências para a representação pictórica – embora elas não tenham produzido efeitos imediatos. Duas dessas consequências são mencionadas por Marin:

O que descobrimos, é não somente a coexistência dos dois movimentos de aproximação e distanciamento, mas também que “o ponto indivisível”, o “verdadeiro lugar” do ponto de vista construtor do espetáculo é todo o espaço representado, indeterminável *dentro* desse espaço no qual *o olho cai e perde-se ao olhar com a mais extrema acuidade*. Compreenderemos igualmente que a única figura possível dessa indeterminabilidade, dessa indecidibilidade que não é senão a tradução conceitual da oscilação interminável do “perto demais” e do “longe demais”, a única representação conveniente é a apresentação do próprio irrepresentável, aquela em que toda paisagem anula-se e apaga-se em uma mistura sem sentido dos elementos [...] (MARIN, 1991a, p. 231)

A experiência desestabilizante de Pascal com a paisagem campestre também é uma antecessora da típica experiência urbana na modernidade²⁷⁵, que posteriormente se revela em novas formas, fragmentárias, de representação do espaço na pintura – algo como a anulação da paisagem em “uma mistura sem sentido dos elementos”. De Baudelaire ao Impressionismo, observa-se a reiterada tematização de uma espécie de fluxo urbano que oscila entre a multiplicidade de indivíduos e a unidade da multidão. Algo semelhante parece ocorrer com a experiência sensorial, sujeita a novas velocidades: muitos estímulos distintos se condensam em uma massa única de experiência. A título de comparação, podemos observar o comentário de Moreau a respeito de uma dessas vivências do movimento na cidade:

Entrando, após longos anos, em um ônibus de 2 cavalos, eu pensei estar em um carrinho infantil. Que lição para a ótica moral! Todas as coisas não existiriam então para nossos sentidos, para nossos espíritos, senão até o momento em que um novo ponto de comparação aparece? É bem a confirmação da minha opinião sobre as glórias terrestres.²⁷⁶ (MOREAU, 2002, p. 162)

²⁷⁵ Sobre o tema, cf. BERMAN, 1987.

²⁷⁶ Tradução minha. No original: “Entrant, après de longues années, dans un omnibus à 2 chevaux j'ai cru me trouver dans un chariot d'enfant. Quelle leçon pour l'optique morale! Toutes choses n'existeraient-elles donc pour nos sens, pour nos esprits, que jusqu'au moment où un nouveau point de comparaison apparaît? C'est bien la confirmation de mon opinion sur les gloires terrestres.”

A despeito de seu desprezo reacionário pela contemporaneidade, não se pode deixar de identificar infiltrações dos aspectos mais característicos da existência moderna dentro de sua produção. Alguns dos elementos apontados por Linda Nochlin (1995) como metafóricos da fragmentação moderna dentro da pintura oitocentista – a representação de corpos desmembrados (fig. 53) e das massas fluidas das multidões de figuras (fig. 25), por exemplo – são encontrados também nas telas de Moreau, embora geralmente transpostas para o universo temático da pintura histórica. A iconografia do fragmento corporal, herdada das imagens da Revolução Francesa e dotada de variados significados, traduz, nas palavras da autora, uma

[...] sensação de fragmentação social, psicológica, mesmo metafísica que tanto parece marcar a experiência moderna – uma perda da plenitude, um estilhaçamento da conexão, uma destruição ou desintegração do valor permanente que é tão universalmente sentida no século XIX que é com frequência identificada com a própria modernidade [...].²⁷⁷ (NOCHLIN, 1995, p. 23-24)

E, no entanto, igualmente característica da modernidade artística é o desejo de contrapor-se a essa fragmentação através de um impulso totalizador, manifesto no ideal da *Gesamtkunstwerk*²⁷⁸, a obra de arte total (NOCHLIN, 1995, p. 53). Os artistas modernos, cada um a seu modo, dedicam-se a “[...] superar os efeitos desintegradores – sociais, psíquicos, políticos – inscritos na experiência moderna, particularmente moderna e urbana, ao hipostasiá-los dentro de uma unidade maior” (NOCHLIN, 1995, p. 53).

Nesse sentido, a perda de unidade e a desestabilização do olhar que caracterizam a pintura tardia de Moreau, bem como seu evidente desejo de síntese, podem ser vistas como manifestações inescapáveis da própria modernidade que o artista pretendia negar. Lorenzo Mammì (2012) oferece uma perspicaz comparação entre a pintura de Moreau e a lógica organizadora do *étalage*²⁷⁹ nas lojas de departamento então em ascensão. Caracterizadas pelo que ele chama de “furor

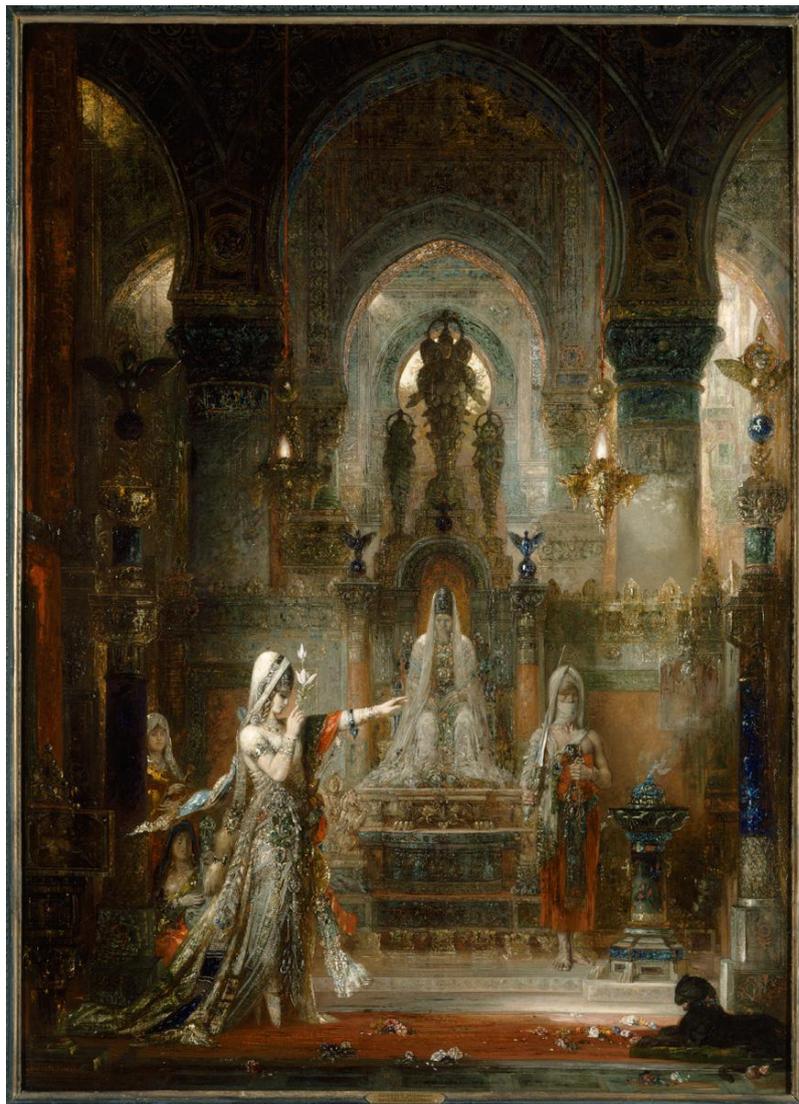
²⁷⁷ Tradução minha.

²⁷⁸ No *Thames and Hudson dictionary of art terms*: “*Gesamtkunstwerk* (Ale. 'obra de arte total'): A ideia da completa integração de diversas formas de arte – pintura, palavras, ação dramática, poesia, música – de modo que nenhuma é dominante. O conceito foi originalmente associado com [o compositor alemão Richard] Wagner e seus dramas musicais” (LUCIE-SMITH, 1984, p. 88; tradução minha). Essa integração das artes implica que o espectador tem todos os seus sentidos envolvidos na/pela obra; daí dizer-se que ela seria totalizante.

²⁷⁹ Como observa o próprio Mammì, é difícil apresentar uma tradução precisa da palavra para o português; semelhante ao *display*, o *étalage* é a “arte” da disposição e/ou exposição de mercadorias em um balcão ou vitrine.

classificador” (MAMMÌ, 2012, p. 72) dos muitos objetos individuais, elas apresentam, ao mesmo tempo, uma concepção totalizante do ambiente aparentada à da *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Aproximando a descrição da *Salomé* (fig. 68) de Moreau por Huysmans (1884) e a da loja de departamentos do personagem Octave Mouret²⁸⁰ por Émile Zola (1840-1902), Mammi sugere que ambas são guiadas por

[...] uma polaridade nítida: de um lado, a obra de arte total, o envolvimento do espectador em uma revoada de sensações que pretende levá-lo a um estado de espanto quase catatônico; de outro, a necessidade de que cada elemento desse bombardeio perceptivo seja isolado, nomeado e quantificado com exatidão, nem que seja por brasões e cartuchos dourados, como num catálogo. [...] Os mesmos espectadores que decifravam os nomes das mercadorias nas placas de mármore da loja de Mouret e distinguiam pedra por pedra as joias sobre o corpo diáfano da Salomé de Moreau, viajavam para Bayreuth para assistir à *Tetralogia* segurando na mão uma planilha que indicava a ordem de aparição dos *leitmotifs*. (MAMMÌ, 2012, p. 66-67)



²⁸⁰ Personagem do romance *Au Bonheur des Dames*, de 1883. Mesmo sem atribuir essa intenção a Zola, Mammi chama a atenção para a curiosa proximidade entre os nomes de Octave Mouret e Gustave Moreau.

Figura 68 – Gustave MOREAU. *Salomé dansant devant Hérode*, 1876. Óleo sobre tela, 143,5 x 104,3 cm. Los Angeles, Hammer Museum²⁸¹ (cat. Mathieu nº 157)

A analogia de Mammi é interessante porque destaca a relação contraditória entre o todo e as partes que caracteriza a pintura de Moreau e sugere, ademais, que essa estrutura só é adequadamente integrada em algo como uma loja de departamentos, isto é, não através da pintura. O autor toma a abordagem de Moreau como um exemplo negativo da sujeição da arte às estruturas de pensamento da nova cultura do consumo. Sob essa perspectiva, o erro de Moreau parece estar em não aceitar de todo o aspecto fragmentário da existência moderna: ao invés de apresentar recortes dessa realidade, como fazem os Impressionistas ou Edgar Degas²⁸² (1834-1917), por exemplo, Moreau mantém ainda a perspectiva romântica da obra de arte como um símbolo da totalidade da existência em microcosmo. E isso, paradoxalmente, acabaria por associar sua arte à esfera enganosa e acrítica do comércio e da publicidade, ainda que na superfície ele pareça evitá-la ao máximo.

Penso que é possível ser mais generosa com o projeto de Moreau. O desejo de criar uma totalidade plenamente visível em todas as suas partes, uma estrutura em que a unidade e a multiplicidade sejam integradas sem que uma se subordine ou desapareça na outra, estabelece um ideal artístico inatingível. Como uma espécie de “escudo de Aquiles”²⁸³ pictórico, uma imagem ideal que rivaliza com o real em complexidade e nível de detalhe, esse projeto só poderia ser o trabalho de um deus – e Moreau sabe disso. O aspecto de suas pinturas tardias que, quando medidas contra a convencional unidade da obra de arte, obriga-nos a considerá-las fracassadas, pode também ser visto como a admissão mais fundamental do

²⁸¹ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Gustave_Moreau%E2%80%99s_Salome9.jpg>. Acesso em 14/07/20.

²⁸² Por volta das décadas de 1850 e 1860, Moreau foi amigo e uma espécie de mentor de Degas, alguns anos mais jovem, como mostra uma vasta correspondência trocada entre eles durante suas respectivas viagens pela Itália (MATHIEU, 1977, pp. 62-78). Mais tarde, no entanto, seu afastamento parece ter sido um tanto amargo. Sobre a relação posterior entre os dois artistas, Mathieu reporta-se ao relato de Paul Valéry em *Degas. Danse. Dessin*: “Moreau questionou-o um dia: ‘então esperas restaurar a arte com tuas bailarinas?’ ‘E tu?’ respondeu Degas. ‘Esperas renová-la com tuas bijuterias?’ Degas também disse de Moreau: ‘Ele quer nos fazer crer que os deuses usavam correntes de relógio’.” (VALÉRY apud MATHIEU, 1977, p. 144).

²⁸³ O escudo que o deus Hefesto forjou para Aquiles é objeto de uma extensa descrição na *Ilíada* (HOMERO, 2011). Sua decoração representaria desde os astros, passando por cidades e paisagens, até os menores detalhes da interação humana, como guerras, festividades, trabalho etc., incluindo cenas que se desdobram temporalmente. Diversos artistas, entre eles John Flaxman, propuseram suas versões do *design* do escudo; no entanto, a descrição tal como é dada no texto original parece ser impossível de transpor para uma imagem única.

fracasso da perspectiva humana, já não apenas em relação à cidade moderna, mas ao universo. Por isso mesmo, seus projetos ficam quase que necessariamente inacabados, como veremos na próxima seção.

3.1.2 A unidade formal e a falta de acabamento

A perspectiva de Moreau a respeito do acabamento – e da ausência deste – era marcada por contradições e conflitos internos que só podem ser explicados tendo em mente sua posição intermediária entre a tradição e a modernidade artística. De modo geral, Moreau valorizava a finura de acabamento e de detalhes na pintura dos mestres antigos, e chegou a indignar-se com a própria mãe por ter considerado uma de suas pinturas “fatigante”²⁸⁴ em sua minúcia:

Diga o que quiseres exceto bobagens. Queres, sim ou não, que este quadro não seja desonroso? Há quantidade de nuances de desenho a determinar. Sem isso, para um olho de pintor é muito defeituoso. Tu falas sem saber. Que há de fatigante? Tu nunca viste então nem um flamengo nem um pintor primitivo? Mas está apenas esboçado! Tu és como todo o mundo, habituada a toda essa pintura apenas começada. Vá então ao Louvre ver um Van Eyck; tu verás o que é o acabamento.²⁸⁵ (MOREAU, 2002, p. 232.)

Ao mesmo tempo, é evidente que via grande valor artístico e estético em seus projetos tardios, mesmo no estado em que estavam: Moreau assinou e emoldurou muitas dessas telas para a criação de seu museu póstumo. Além disso, enquanto professor da *École*, recomendava a seus alunos uma relativização do acabamento tradicional:

Trabalhe simplesmente e mantenha-se longe de uma execução homogênea, lisa. [...] Pois a arte que está por vir, que já condenou os métodos de Bouguereau e outros, não pedirá de nós mais que indicações e esboços, mas também a infinita variedade de muitas impressões diferentes. Ainda será possível terminar o quadro, mas sem parecer fazê-lo”²⁸⁶ (MOREAU apud MATHIEU, 1977, p. 224)

Peter Cooke (2014, p. 181) sugere que Moreau acabou por desenvolver, em seus anos finais, uma concepção nova a respeito do acabamento, aceitando (embora não para fins de exposição nos salões) estágios intermediários do processo criativo como esteticamente mais interessantes do que o acabamento

²⁸⁴ Possivelmente, uma pintura no estilo carregado das *Salomé*s ou de *Jupiter et Sémélé*.

²⁸⁵ Tradução minha. No original: “Dis tout ce que tu voudras excepté des niaisereries. Veux-tu, oui ou non, que ce tableau ne soit pas déshonorant ? Il y a des quantités de nuances de dessin à déterminer. Sans cela, pour un oeil de peintre c'est très défectueux. Tu parles sans savoir. Qu'y a-t-il de fatigant? Tu n'as donc jamais vu ni un Flamand ni un peintre primitif? Mais c'est à peine ébauché! Tu es comme tout le monde, habituée à toute cette peinture à peine commencée. Va donc au Louvre voir un Van Eyck, tu verras ce que c'est que le fini”.

²⁸⁶ Tradução minha. A citação é indireta, a partir de um registro feito por seu aluno Arthur Guéniot.

completo, tradicional. O fato mesmo de que algumas dessas pinturas tardias foram legendadas por ele como “em vias de execução” – como *Les Muses quittent Apollon* (fig. 66) e *Les filles de Thespius* (fig. 7) – sugere que, em relação a outras pinturas de “acabamento” igualmente heterodoxo, Moreau não necessariamente tinha a mesma ressalva.

Como ocorre em relação a muitos dos aspectos da pintura de Moreau, ao colocar em questão o acabamento em sua obra tardia, o artista situa-se simultaneamente em um debate de longa data e no centro dos desenvolvimentos artísticos modernos. Embora a valorização mais generalizada de uma estética do inacabado seja costumeiramente datada por volta do Renascimento e relacionada à apreciação do esboço e do processo artístico, a atração peculiar exercida pelas obras fragmentárias e inacabadas já havia sido notada na Antiguidade; em seu livro da História Natural dedicado às artes, Plínio, o Velho comenta:

É também um fato muito incomum e memorável que os últimos trabalhos dos artistas e suas pinturas inacabadas [...] são mais admiradas que aquelas que eles acabaram, porque nelas os desenhos preliminares são deixados à mostra com os próprios pensamentos dos artistas, e em meio a um interesse apreciador lamentamos que a mão do artista tenha sido afastada pela morte enquanto estava envolvida no trabalho.²⁸⁷(PLÍNIO, livro 35-XL, 1938)

A discussão sobre o inacabado enfatiza, desde seus primórdios, a passagem do representado para o representante e do produto final para o processo criativo do artista. Acentua, além disso, a necessidade de uma participação criativa do espectador, que deve completar a imagem em sua mente; o prazer estético do inacabado deve-se, em grande medida, àquilo que é percebido como um desafio e um estímulo à imaginação (PLATT, 2018). É provável que todos esses aspectos tenham motivado, em maior ou menor grau, a adoção consciente (ou semi-consciente) de uma poética do inacabado na pintura de Moreau, dado o valor que o artista conferia às questões de fatura e à sugestividade que deixa o espectador livre frente à obra.

No entanto, a morte e a ausência física do pintor – que era, para Plínio, a única explicação concebível para o trabalho interrompido – permanecem como questões simbólicas que permeiam o inacabamento, mesmo quando ele se torna uma escolha. Paradoxalmente, a interrupção do processo criativo é o elemento que dá ao espectador a impressão de que ele poderia ser retomado a qualquer

²⁸⁷ Tradução minha.

momento (fig. 69), conferindo uma certa perenidade ao artista, ainda que morto. Há, portanto, uma analogia entre o término da obra e o da vida, e, inversamente, entre o estado de inacabamento e a possibilidade de escapar à finitude. Como escreve Verity Platt (2018), o inacabado mantém a obra em um estado de criação suspensa, é verdade, mas perpétua:

Ao destacar a ausência do pintor ao mesmo tempo em que exibe os traços gestuais de seu corpo, a *tabula imperfecta* chama a atenção para o momento de separação inevitável para toda obra, entre o artista e sua criação – isto é, sua passagem da fluidez à fixidez, da parte ao todo, do ativo ao passivo e do privado ao público. Em contraste com obras formalmente completas, o objeto incompleto situa a linha de fratura entre a agência artística e a recepção do espectador em um ponto indeterminado no vir-a-ser do objeto. Embora as “linhas remanescentes” da pintura possam oferecer pistas visuais sobre os planos do pintor, a forma final da obra permanece aberta, forçada a um estado radical de adiamento eterno como resultado de um encerramento biográfico imposto pela morte.²⁸⁸ (PLATT, 2018, p. 496)



Figura 69 – Gustave MOREAU. *La parque et l'ange de la mort*, c. 1890. Óleo sobre tela, 110 x 67 cm. Paris, Musée Gustave Moreau²⁸⁹ (cat. n° 84)

²⁸⁸ Tradução minha.

²⁸⁹ Disponível em: <<https://musee-moreau.fr/collection/objet/la-parque-et-lange-de-la-mort>>. Acesso em 16/08/21.

A consciência da própria mortalidade pode ser vista como um dos motores centrais da produção tardia de Moreau, aparente também em sua preocupação com a posteridade de sua obra, como veremos adiante. O inacabamento, adotado como estratégia consciente, serve então como uma maneira de suspender o tempo e de preservar na superfície das telas a presença do artista através de seus gestos. Esconder-se por trás de uma execução fina, “envernizada”, seria separar as obras de si mesmo e sujeitar-se a desaparecer sem deixar rastros, por assim dizer.

De um modo mais geral, David Bomford (2016) lembra que determinadas características pictóricas, como uma fatura mais matérica, menos precisa e acabada, são frequentemente encontradas no trabalho de artistas já idosos. O fenômeno do “*old age style*” foi explicado por autores de diferentes maneiras, indo desde a mudança das condições físicas do artista até a “gradual abstenção das aparências” descrita por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) (apud BOMFORD, 2016, p. 48). No caso de Moreau, ambas as explicações parecem pertinentes; podemos especular que o processo de elaboração do desenho em partes pequenas e sua transferência para a tela com decalques e com o auxílio de seus assistentes pode ter sido, ao menos parcialmente, uma forma de evitar o desgaste físico de trabalhar em grandes formatos. Ou então, como pergunta-se Bomford a respeito de uma pintura de Jacopo Bassano²⁹⁰ (1510-1592),

[...] seria esta a criação de um artista velho que finalmente chegou a uma técnica despreocupada com o detalhe ou o acabamento convencionais, uma expressão de intenção artística que (em termos Neoplatônicos) pode ser inteiramente formada na mente mas que só precisa ser delineada na tela grosseiramente, de forma abreviada, para ser completada na imaginação do pintor ou do espectador? O *non finito* deliberado, consciente, e um estilo da velhice cru, bruto, mesclam-se aqui em um único e poderoso todo.²⁹¹ (BOMFORD, 2016, p. 51)

De fato, para além da carga simbólica relativa à morte individual, o inacabado foi teoricamente relacionado à perspectiva neoplatônica segundo a qual a matéria não seria jamais capaz de atingir a perfeição pretendida pelo espírito que a informa; deixar o trabalho incompleto equivaleria, assim, a reconhecer as limitações do aspecto material da existência em corresponder à ideia na mente do artista (BARASCH, 1992, p. 75). Como aponta Erwin Panofsky, a concepção “heurística” da arte desenvolvida dentro do neoplatonismo de Plotino estabelece uma oposição

²⁹⁰ O *Batismo de Cristo*, 1590, do Metropolitan Museum of Art em Nova York.

²⁹¹ Tradução minha.

duradoura à teoria artística mimética da Antiguidade clássica (presente, por exemplo, em Platão) ao afirmar que a arte reporta-se não ao visível, mas à realidade espiritual inteligível. Embora essa valorização espiritual da arte a resgate das críticas platônicas, condena-a, por outro lado, a correr atrás de um propósito intrinsecamente impossível:

[...] a concepção “heurística”, segundo a qual a arte detém a nobre missão de fazer penetrar uma “forma” na matéria rebelde, contesta a própria possibilidade de seu sucesso na medida em que seu próprio objetivo é dado como impossível de atingir. Decerto a beleza surge quando o escultor, de uma pedra bruta, “retira e raspa certas partes, pule e depura o resto até conferir à obra um belo aspecto”; mas uma beleza superior reside precisamente em que a ideia seja inicialmente poupada da queda no mundo da matéria. Decerto é belo que a forma triunfe sobre a matéria, porém mais belo ainda é que esse triunfo (que jamais pode ser total) não seja em absoluto necessário [...]. Nessas condições (“pois quanto mais a beleza penetra e se manifesta na matéria, tanto mais ela se extenua em relação à Beleza em si”²⁹²), os pensamentos de um “Rafael privado de mãos” têm afinal mais valor do que as pinturas do Rafael de carne e osso; e, se as obras de arte, para a teoria da “*mimesis*”, não passavam de simples imitações das aparências sensíveis, do ponto de vista da “*heurésis*” não são mais do que simples alusões a uma “beleza inteligível que não é nem realizada nem realizável nelas, e que em última instância se identifica com o “Bem supremo”. (PANOFSKY, 2013, pp. 31-32)

A noção de que a obra concreta seria de alguma maneira incapaz de conter em si mesma o aspecto ideal pretendido pelo artista afasta-se, no século XIX, de suas bases espirituais neoplatônicas para tornar-se um problema comum aos artistas modernos. Hans Belting observa que essa desconexão entre ideia e obra ocorre em paralelo com a transição de uma concepção mimética de arte para outra, autônoma, na qual “[...] uma nova obra era por definição uma espécie de programa que era julgado como um argumento para uma teoria geral da arte” (BELTING, 2001, p. 13). Ao invés de simplesmente fornecer uma representação “artística” da realidade, a obra deveria encarnar a própria ideia, absoluta, de arte; apresentar o universal no particular, o infinito no finito, segundo a filosofia romântica (BELTING, 2001, p. 19). A obra-prima capaz de fazê-lo torna-se um ideal inatingível, geralmente perseguido com a consciência do fracasso necessário; como escreveu Théophile Gautier (apud BELTING, 2001, p. 120-121), “se não estivesse além do alcance de qualquer realização, deixaria de ser um ideal”.

Para Belting, a alegoria literária dessa nova concepção artística é a “obra prima desconhecida” apresentada no conto de Honoré de Balzac (1799-1850) de 1831, no qual o pintor Frenhofer crê ter transcendido o real com uma pintura

²⁹² Esta frase entre aspas, assim como a anterior, são paráfrases de Plotino (*Enéadas*, I, 6).

trabalhada incessantemente ao longo de anos e longe dos olhos do público. Quando por fim concorda em mostrá-la a outros artistas, descobre não ter feito mais do que um acúmulo de tinta sem sentido ou figuração – exceto por um pé feminino, excepcionalmente bem pintado. Bruscamente despertado de sua ilusão, Frenhofer destrói suas telas e morre. A observação feita pela personagem Poussin sobre a “obra-prima” é estranhamente reminescente dos projetos tardios de Moreau²⁹³: “Não vejo lá mais do que cores confusamente amontoadas e contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura”²⁹⁴ (BALZAC, 1994, p. 66). Belting afirma que o ideal artístico – que, para Frenhofer, era ainda o de rivalizar com a natureza – só pode parecer alcançável na medida em que o processo de criação da obra concreta nunca se dá por terminado:

A ideia da perfeição foi transformada em uma ideia de arte completamente divorciada da prática. A contradição entre ideia e Obra não poderia ser resolvida, pois somente a ideia poderia ser absoluta: no momento em que se tornasse uma obra, ela seria perdida. Paradoxalmente, a pintura de Frenhofer contém o ideal da perfeição apenas enquanto permanece inacabada. Nesse estado ela ainda promete entregar o impossível. Enquanto essa promessa não é cumprida, permanece a esperança de que o impossível seja realizado em uma obra.²⁹⁵ (BELTING, 2001, p. 126)

Outros artistas do final do século XIX depararam-se com o mesmo problema. Em um capítulo dedicado ao “inferno da perfeição”, Belting (2001, pp. 202-224) explora as estratégias de Paul Cézanne (1839-1906) e Auguste Rodin (1840-1917) para abordar a impossibilidade de um ideal artístico absoluto. Para os dois artistas – assim como, sugiro, Moreau – a Ideia acaba sendo dissociada de sua concretização em uma obra específica, gerando uma multiplicidade de obras provisórias que apontam para a ideia de arte sem conseguir encarná-la:

As obras transformaram-se em nada mais que dispositivos preliminares sem intenção de alcançar uma forma final – dispositivos não para uma obra mas para uma visão da arte por trás da obra. [...] A ideia podia carregar convicção apenas na ausência de realização; a obra individual simplesmente ocupava o lugar de uma perfeição que já era impossível. Com um medo quase patológico da perfeição, tanto Cézanne como Rodin perseguiram uma “forma” inacessível que, pensavam eles, continha o mistério da arte. O objetivo era não mais a obra aperfeiçoada, mas a perfeição incessante de uma visão artística que transcendia a simples visibilidade. Esse conflito levou a um dualismo em sua abordagem da figuração e da abstração: ou o tema figurativo era perdido ou, pelo contrário, era sobrecarregado. [...] O non-finito tornou-se a maneira mais convincente de lidar com a arte absoluta. O artista

²⁹³ Incidentalmente, o verdadeiro Nicolas Poussin era o grande modelo artístico de Moreau; cabe a pergunta de o que aquele teria dito de suas obras tardias.

²⁹⁴ Tradução minha.

²⁹⁵ Tradução minha.

não apenas recusava-se a completar uma obra, ele pretendia que cada obra deveria ser sempre ultrapassada por sua ideia.²⁹⁶ (BELTING, 2001, p. 202)

As analogias com a obra de Moreau são relevantes: a relação dupla com a figuração (já discutida anteriormente), a multiplicação de versões incompletas e inacabadas, uma concepção artística ideal que transcende as obras individuais e aproxima-se (como veremos adiante) do conjunto da produção do artista. Rodolphe Rapetti aponta essas mesmas características como desdobramentos da “primazia do olhar subjetivo” que fundamenta a concepção simbolista da arte: o “inacabamento perpétuo” de Moreau e Rodin e a declinação da obra principal em trabalhos menores, como faz Paul Gauguin (1848-1903) com *D’où venon-nous? [...]?*²⁹⁷, seriam aspectos de uma “recusa do definitivo [que] sugere a possibilidade mental de uma extensão da obra para além de seus limites físicos”²⁹⁸ (RAPETTI, 2016, p. 174).

Cria-se, assim, uma situação paradoxal: o inacabamento torna evidente a materialidade da pintura ao afastá-la do ilusionismo transparente, mas, ao mesmo tempo, efetua sua desmaterialização ao localizar a obra verdadeira, completa, em um plano ideal desconectado da pintura concreta. Ambos os passos servem ao projeto artístico de Moreau, na medida em que minam o envolvimento emocional do espectador com o representado e conduzem-no simultaneamente à contemplação estética do representante e à reflexão sobre o aspecto ideal que o transcende.

Frente ao problema moderno da relação entre a ideia e a obra concreta, o inacabamento é tanto uma estratégia poética intencional como uma consequência inescapável da nova concepção de arte “absoluta” apontada por Belting. Talvez a pergunta a fazer seja menos sobre o porquê de Moreau não ter concluído seus projetos mais importantes e mais sobre se seria sequer possível que ele o tivesse feito. Considerando a tensão interna de suas pinturas – entre figuração e não-figuração, entre desenho e colorido, entre minúcia e monumentalidade –, é difícil vislumbrar uma possibilidade de integrar todos esses contrastes de modo a aproximar-se de algo como o acabamento tradicional e, ao mesmo tempo, preservar o valor individual de cada um desses elementos.

²⁹⁶ Tradução minha.

²⁹⁷ “[...] Gauguin escolheu apresentar em 1898 *D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* em um ambiente onde figurava também o conjunto dos quadros de menor formato que lhe estavam associados, criando assim uma situação na qual a obra principal se multiplicava, se declinava sob aspectos diversos” (RAPETTI, 2016, pp. 174-175; tradução minha).

²⁹⁸ Traduções minhas.

A unidade formal de uma pintura acabada sacrifica as partes pelo todo, isto é, restringe a autonomia dos elementos que a compõem para que eles trabalhem juntos em prol do representado. Moreau escolhe fazer o oposto, sacrificando a coesão do todo e mesmo, em alguns casos, a representação, para poder explorar livremente a expressividade da “[...] linha, o arabesco e os meios plásticos”. Mas não se trata, necessariamente, de uma recusa iconoclasta da unidade; a atitude de Moreau parece, antes, a de uma profunda confiança na capacidade da arte de resistir a essas provas de sua integridade. Como ele escreve em seu texto autobiográfico sobre “o artista que deve vir trazendo a fórmula desejada para essa nova evolução na arte”²⁹⁹, qualquer que seja a recepção futura dessa produção,

[...] felizmente não haverá nada a lamentar, pois <providencialmente, por uma força oculta e misteriosa> tudo terá tomado vôo, tudo será trazido à luz por uma realização suficiente, não aquela do acabamento completo, mas a que, desde o início, expressa tudo o que é o necessário e o desejado para a alma.³⁰⁰ (MOREAU, 2002, p. 169)

3.1.3 A perda de autonomia da obra e a unidade do conjunto

Os dois aspectos da quebra de unidade discutidos nas seções anteriores levam a pintura de Moreau a um impasse em relação à autonomia da obra de arte individual. Pela falibilidade da pintura em conter dentro de si o ideal ao qual se refere, a melhor maneira de acessá-lo parece ser, para Moreau, o conjunto de sua produção, de seu pensamento e de seus esforços artísticos. A insuficiência da obra individual em alcançar e representar adequadamente seus propósitos artísticos parece ter sido uma preocupação de Moreau desde o início de sua carreira. Aos 36 anos de idade, em uma véspera de natal, o artista escreveu para si mesmo uma nota solene a esse respeito:

Nesta noite de 24 de dezembro de 1862, penso em minha morte e no destino de meus pobres pequenos trabalhos, de todas as minhas composições que faço o esforço de reunir. Separadas, elas perecem, tomadas juntas, elas dão um pouco a ideia daquilo que eu era como artista e do meio no qual eu me comprazia em sonhar.

Gustave Moreau – 1862³⁰¹ (MOREAU, 2002, p. 159)

²⁹⁹ Mencionado no capítulo I.

³⁰⁰ Tradução minha. No original: “heureusement rien ne sera à regretter, car <providentiellement, par une force cachée et mystérieuse> tout aura pris son vol, tout sera arrivé à la lumière par une réalisation suffisante, non celle de l'achèvement complet, mais celle qui, dès le début, exprime tout ce qui est le nécessaire et le désiré pour l'âme”.

³⁰¹ Tradução minha. No original: “Ce soir le 24 Xbre 1862, je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux, de toutes mes compositions que je prends la peine de réunir. Séparées, elles

Mais adiante, essa mesma preocupação traduziu-se na dedicação com que planejou e executou os preparativos para seu museu póstumo (fig. 70), no qual estão preservadas não apenas suas obras mas também esboços de todos os tipos e mesmo sua residência, mobiliada e decorada (fig. 71). Em setembro de 1897, Moreau esclareceu a disposição desejada desse conjunto em seu testamento:

Eu deixo minha casa, situada na Rua de la Rochefoucauld, número 14, com tudo o que ela contém, pinturas, desenhos, cartões, etc., o trabalho de cinquenta anos... com o entendimento expresso, e este é meu desejo mais caro, que esta coleção será sempre mantida junta, ou mantida pelo maior tempo possível, mostrando para sempre a soma total dos trabalhos do artista e seus esforços ao longo de sua vida. (MOREAU, apud MATHIEU, 1977, p. 185³⁰²)

Dado o conteúdo do espólio, isto é, estudos e obras em sua maioria inacabadas³⁰³, o Estado francês hesitou em aceitá-lo, temendo incentivar uma onda de iniciativas semelhantes por parte de outros artistas (MATHIEU, 1977, p. 185). De todo modo, o Musée Gustave Moreau foi inaugurado em 1903 a partir desse legado artístico³⁰⁴, foi uma das primeiras casas-museus individuais de um artista a serem criadas na França.

périssent, prises ensemble, elles donnent un peu l'idée de ce que j'étais comme artiste et du milieu dans lequel je me plaisais à rêver. Gustave Moreau – 1862.”

³⁰² Tradução minha.

³⁰³ Mathieu (1977, p. 18) cita 1.200 pinturas, entre óleos e aquarelas, a maioria das quais inacabada, e cerca de 10.000 desenhos; além do restante dos conteúdos de sua casa, isto é, decoração, mobiliário, biblioteca, documentos pessoais etc..

³⁰⁴ E, também, financeiro, já que uma das condições do Estado para aceitar o espólio foi que os custos iniciais de manutenção e administração do museu fossem cobertos pela herança do artista (MATHIEU, 1977, p. 185).



Figura 70 – Vista do ateliê do segundo andar no Musée Gustave Moreau³⁰⁵



Figura 71 – Vista do quarto de Moreau no primeiro andar do Musée Gustave Moreau³⁰⁶

³⁰⁵ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

³⁰⁶ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

De fato, Moreau tinha justificativas razoáveis para desejar conservar esses trabalhos em seu conjunto. Mesmo suas pinturas acabadas terminavam, em sua maioria, em coleções privadas; a única de suas obras permanentemente acessível ao público durante sua vida foi a *Jeune fille thrace* (fig. 27), parte da coleção do Musée du Luxembourg (atual Musée D'Orsay) desde 1866. Tampouco havia possibilidade de reuni-las em um “museu imaginário”, dado que as condições de reprodução das obras na época eram limitadas em termos de fidelidade ao original e de difusão (fig. 72). Em suma, caso o acervo em seu ateliê fosse dispersado, os grandes projetos inacabados de sua maturidade tenderiam a desaparecer completamente do olhar público e, como Moreau temia, da história da arte.



Figura 72 – Émile Jean SULPIS (gravador); Gustave MOREAU (imagem original). Reprodução gravada a partir da aquarela *L'apparition*, s.d. Impressão de água-forte e buril sobre papel, 47,6 x 32,6 cm (matriz). Paris, Musée du Louvre (Atelier de la chalcographie)³⁰⁷

³⁰⁷ Disponível em:

<<https://ateliersartmuseesnationaux.fr/fr/estampes/KM006295?guid=60ef4ea26f1aa>>. Acesso em 14/07/21.

No entanto, para além dessas motivações bastante pragmáticas, a preocupação de Moreau com a posteridade do conjunto de sua obra – e não somente com a preservação de todas as obras individualmente – é, no fundo, uma questão existencial. Para ele, a ideia que – conforme vimos com Belting – a obra referencia mas é incapaz de conter em si consiste, ao menos em parte, na própria pessoa do artista. Sua singularidade, presente de modo implícito em todas as obras sem poder ser reduzida a nenhuma obra específica, só poderia ser propriamente intuída através do contato com o conjunto de suas obras. E essa intuição, da parte do espectador, seria para ele tão fundamental para a experiência da arte que conhecer uma obra isolada seria quase que irrelevante:

E a prova de que é preciso todo um conjunto de obras e toda uma vida de trabalhos para vos fazer amar, conhecer uma alma artista, viver com ela, para que ela tenha para vossos olhos e vosso espírito um sentido, uma razão de ser, que ela seja como uma necessidade e uma ânsia para vós, é que a vista de uma só obra, ainda que sublime, de uma perfeição, de uma arte e de uma ciência consumadas, não vos ensina nada sobre o artista <não vos diz nada à alma> e vos deixa absolutamente indiferentes quanto ao que toca o nome, a vida, as ideias de seu autor, que não é e não torna-se para vós mais do que um ser abstrato que não viveu, por assim dizer, e ao admirar-lhe a obra, vós não sentis diante dela, por assim dizer, mais que uma admiração abstrata. A Vênus de Milo, o Aquiles, Scopas.³⁰⁸³⁰⁹ (MOREAU, 2002, pp. 230–231)

Como no caso do acabamento, discutido acima, também aqui podemos ver algumas conexões mais ou menos explícitas com o problema da mortalidade e das possibilidades terrenas de imortalidade. Em seus últimos anos de produção, deparando-se frontalmente com a questão da finitude³¹⁰, Moreau parecia estar dividido entre os aspectos públicos e privados de sua obra. Sem expor e produzindo como que somente para si mesmo³¹¹, o artista limitava o acesso ao ateliê e a suas

³⁰⁸ Scopas de Paros, escultor grego do século IV AEC.

³⁰⁹ Tradução minha. No original: “Et la preuve qu'il faut tout un ensemble d'oeuvres et toute une vie d'ouvrages pour vous faire aimer, connaître une âme artiste, vivre avec lui, pour qu'il ait à vos yeux et à votre esprit un sens, une raison d'être, qu'il soit comme une nécessité et un besoin pour vous, c'est que la vue d'une seule oeuvre, même sublime, d'une perfection, d'un art et d'une science achevés, ne vous apprend rien de l'artiste <ne vous dit rien à l'âme> et vous laisse absolument indifférent quant à ce qui touche le nom, la vie, les idées de son auteur qui n'est et ne devient pour vous qu'un être abstrait qui n'a pas vécu pour ainsi dire, et en admirant l'oeuvre, vous n'éprouvez devant elle, pour ainsi dire, qu'une admiration abstraite, sans émotion. La Vénus de Milo, l'Achille, Scopas.”

³¹⁰ Inicialmente através do falecimento de sua mãe, em 1884, e de sua companheira, Adelaide-Alexandrine Dureux, em 1890.

³¹¹ Nessa fase, Moreau seguiu produzindo obras de pequeno formato, relativamente tradicionais e bem acabadas, para alguns poucos colecionadores próximos. Peter Cooke nota que há um “[...] contraste entre o estilo acabado elaborado para os colecionadores e o estilo sugestivo cultivado privadamente [...]” (2014, p. 181; tradução minha). Acompanho a opinião do autor de que a parcela mais importante da produção do artista nessa época é a dos experimentos pictóricos que

obras às pessoas mais próximas. Ao mesmo tempo, a organização do Museu – que exigiu extensas reformas em sua própria casa – e a redação de notas complementares aos quadros e endereçadas a um futuro público ideal (COOKE, 2003) traem a importância que tinha para ele a recepção póstuma de sua obra.

Sua perspectiva espiritual pessimista em relação à vaidade humana fazia com que desconfiasse do legado das “grandes obras”; em vez disso, Moreau apega-se à noção do “esforço”, uma espécie de indício imaterial da vida e da dedicação que permeia tudo o que o indivíduo produziu – sem, novamente, estar contido nessa produção:

Entre os esforços dos homens no âmbito intelectual, tudo tem sua razão de ser, de outro modo poderíamos dizer, e é uma verdade banal, que tudo então é vaidade, uma vez que tudo sem exceção deve desaparecer e reduzir-se ao pó ou desvanecer-se em fumaça no curso das eras. Mas o que providencialmente pareceria não dever desaparecer, é a essência do esforço (não seu resultado), essa parte invisível e misteriosa do esforço, de qualquer natureza que ele seja, intelectual ou moral.³¹² (MOREAU, 2002, p. 363)

Sob esse ponto de vista, é inteiramente apropriado que Moreau tenha desejado conservar sobretudo seus projetos inacabados, seus milhares de esboços e documentos de trabalho e mesmo seus ambientes domésticos e de criação. As obras acabadas são autônomas e falam de si mesmas; o conteúdo de seu ateliê (fig. 73), no entanto, fala do “esforço” de Moreau enquanto artista e indivíduo, e sua preservação é em certo sentido uma promessa de imortalidade.



permaneceram no museu, nos quais Moreau não faz compromissos com o gosto de seu público presente.

³¹² Tradução minha. No original: “Dans les tentatives des hommes dans l'ordre intellectuel, tout a sa raison d'être, sinon l'on peut dire, et c'est une vérité banale, que tout alors est vanité, puisque tous sans exception doit disparaître et se réduire en poussière ou s'évanouir en fumée dans la suite des âges. Mais ce qui providentiellement semblerait ne pas devoir disparaître, c'est l'essence de l'effort (non son résultat), cette partie invisible et mystérieuse de l'effort, de quelque nature qu'il soit, intellectuel ou moral.”

Figura 73 – Esq.: paleta de Moreau. Dir.: armários de aquarelas no ateliê do segundo andar do Musée Gustave Moreau³¹³

Pode-se sugerir, portanto, que a unidade fundamental não é a da obra, nem mesmo do conjunto de obras em si mesmo, mas a da própria vida do artista em sua totalidade. E essa, naturalmente, é uma unidade que não pode ser atingida a não ser no momento em que essa vida se completa ao ser encerrada pela morte. Como um Frenhofer³¹⁴ às avessas, para Moreau a morte não é decorrência da impossibilidade de terminar a obra, e sim condição de possibilidade para que ela seja terminada. Antes desse momento, mesmo assinada, emoldurada e envernizada, sua pintura não poderia atingir um estado de “acabamento” digno de ser exibido em público.

A necessidade desse último ato para a unidade da obra é expressa por Moreau no curioso texto em que ele descreve a si mesmo, na terceira pessoa, como a figura mítica do “artista que deve vir” (anexo A). Em determinado trecho, a longa enumeração das “provas em apoio da grandeza, da verdade dessa arte” é interrompida por esta afirmação:

Mas não poderemos fazê-lo a não ser quando esse artista de início tão ignorado, apesar de algumas carícias aparentes, tiver desaparecido, não deixando atrás de si mais que essas testemunhas tão nobres de sua passagem sobre esta terra. Então julgaremos, então avaliaremos, então compreenderemos e veremos, como sempre foi, e o que perdemos e o que possuíamos, o que terá sido acrescentado a essa bela herança dos mestres.³¹⁵ (MOREAU, 2002., p. 170)

Em suas anotações e ações, como vimos, Moreau demonstra ter em mente uma concepção da obra de arte que é estendida à vida e à pessoa do artista e a todos os espaços e objetos relacionados a seu trabalho. Como salienta Nicolas Bourriaud (2011), essa descentralização conceitual da obra, que a transfere do objeto criado para o sujeito que cria e para a própria atividade de criar, é uma característica particular da arte moderna. Bourriaud aponta uma genealogia tripla para essa nova figura do artista que entra em cena na modernidade: a primeira³¹⁶ delas é a “síndrome de Dorian Gray” que aparece com frequência na literatura da

³¹³ Imagens de arquivo pessoal, fev. 2020.

³¹⁴ O personagem de *Le chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, mencionado anteriormente.

³¹⁵ Tradução minha. No original: “Mais nous ne le pourrons que lorsque cet artiste tant méconnu d'abord. malgré quelques caresses apparentes, aura disparu, ne laissant après lui que ces témoignages si nobles de son passage sur cette terre. Alors on jugera, alors on jaugera, alors on comprendra et on verra, comme ce fut de tous temps, et ce que l'on a perdu et ce qu'on possédait, ce qui aura été ajouté à ce bel héritage des maîtres.”

³¹⁶ Na verdade, Bourriaud apresenta os três modelos na ordem inversa.

época, isto é, o tropo literário de uma vida transformada em obra de arte (cuja extensão para a criação do espaço doméstico encontra ecos no Musée Moreau). Em segundo lugar, há o fenômeno do dandismo, que, com sua ênfase no efêmero e na aparência, não parece tão próximo da perspectiva de Moreau. Por fim, Bourriaud aponta o arquétipo do alquimista, cuja presença cultural não é tão explícita quanto a dos outros dois modelos, mas que é o mais apto a descrever a posição de Moreau. Para o autor,

O artista moderno, tal como o alquimista, centra a sua prática em si mesmo: contrariamente ao pintor clássico ou científico, cuja atuação está sujeita a um resultado concreto (a semelhança, a prova), o moderno tateia, engana-se e acumula experiências. Para ele, o objeto não passa de um elemento acessório e transitório diante do dispositivo de vida que a prática artística representa. A modernidade começa com essa *relativização* do objeto de arte no processo criativo, que corresponde ao surgimento do *oratório*³¹⁷ ao lado do laboratório pictórico. (BOURRIAUD, 2011, p. 43)

Se a metáfora do processo alquímico serve para boa parte dos artistas modernos – pela repetição infinita dos métodos visando à maior purificação do material, por sua incorporação do acaso e também da atitude do “pesquisador”, pela terminologia mesmo da “grande obra” –, para Moreau, ela é pertinente também em outros níveis. Com efeito, a figura do alquimista é recorrentemente associada a ele na literatura crítica ou acadêmica, seja como uma forma genérica de referir-se a seu aparente esoterismo, seja pela identificação de motivos iconográficos ou simbólicos ligados à alquimia em suas pinturas (ELLEM, 1995; KRELL, 2010).

No entanto, penso que as analogias importantes são mais estruturais do que diretamente iconográficas. Além da correlação dos métodos apontada por Bourriaud, Moreau compartilha com o alquimista o projeto maior da unificação de opostos – a matéria e o espírito personificados em suas telas mitológicas, sim, mas também e sobretudo na linguagem pictórica dissociada, nas relações ambíguas entre obra e ideia, entre sujeito-criador e objeto-criado. Na próxima seção, portanto, investigaremos de que forma Moreau tenta, como o metafórico alquimista (isto é, sem precisar sê-lo de fato), superar essas tensões e fragmentações em uma verdadeira *coincidentia oppositorum*.

³¹⁷ Como explica Bourriaud (2011, p. 42) alguns parágrafos acima, para o alquimista o oratório era o “lugar da elaboração teórica”, que complementa o “espaço da experimentação material” no laboratório.

3.2 O símbolo como modelo de integração

Na última seção, investigamos os modos pelos quais Moreau fragmenta a unidade tradicional da obra de arte nos níveis da narrativa, da visualidade e da autonomia da pintura individual, rompendo assim as expectativas de experiência do espectador e pondo em questão o estatuto mesmo dessas telas. Essa desintegração da pintura nos remete à perspectiva espiritual dualista que é constantemente tematizada pelo artista, desde o início de sua carreira, como uma tensão insolúvel entre espírito e matéria. No entanto, paralelamente à dicotomia, sente-se em sua obra tardia um impulso igualmente potente para a síntese ideal – talvez impossível – entre esses opostos. Cumpre agora observar, também, as tentativas de Moreau de solucionar esse conflito, e em que medida seria possível dizer que ele tem sucesso.

Nesse sentido, faz-se útil retomar a perspectiva teórica que associa a obra de arte ao símbolo, originada no Romantismo e difundida (embora nem sempre de modo rigoroso) ao longo do século XIX até desembocar nas teorias simbolistas. Essa abordagem pretende servir para elucidar a relação entre os aspectos materiais e imateriais das obras de Moreau ou, ao menos de suas intenções para elas. Deixaremos de lado os símbolos representados nas telas para prestar atenção, portanto, ao que quer que se possa dizer da própria obra de arte *enquanto* símbolo. Começaremos introduzindo brevemente a teoria romântica do símbolo a partir de comentaristas.

Para compreender a definição romântica do símbolo, mais forte do que o uso do termo por autores anteriores, faz-se útil contrapô-la à de alegoria. A distinção é baseada na etimologia dos termos: na alegoria (ἄλλος, outro + ἀγορεύω, falar), o significante é usado como mero pretexto para *falar de outra coisa*; é transitiva, convencional e transparente, isto é, não seria preciso prestar-lhe atenção por si mesma e sim pela ideia a que se refere. No símbolo (do verbo συμβάλλω, “colocar junto”, reunir), pelo contrário, significante e significado são inseparáveis e a relação entre eles é, idealmente, imediata e intuitiva; o primeiro não desaparece por trás do segundo, permanecendo presente e opaco. Como explica Umberto Eco,

Originalmente, um símbolo era produzido pela relação mútua de duas partes de uma moeda destinadas a adquirir seu significado completo através de sua reunião efetiva ou potencial. Em outros tipos de signos, o *signans* torna-se irrelevante no momento em que seu *signatum* é apreendido (o *signans* é descartado, por assim dizer); em vez disso, nos signos que os filósofos e poetas românticos chamaram de símbolos, o *signatum* adquire seu

significado completo somente na medida em que é continuamente comparado com a presença física de seu *signans*.³¹⁸ (ECO, 1986, p. 141)

Na perspectiva romântica, o símbolo compartilha muitas de suas características com a obra de arte: a indissociabilidade de forma e conteúdo apontada por Eco, mas também o caráter inesgotável e indefinível de seu significado, sua unidade, totalidade e coerência interna, sua autorreferencialidade. No entanto, não há consenso entre os autores românticos se essas são características universalmente aplicáveis à arte ou critérios de valoração artística, ou ainda traços distintivos de um certo tipo, “simbolista”, de obra. Pode-se propor ao menos uma distinção entre a acepção mais básica, estrutural do símbolo – síntese de significante e significado – que valeria para as obras de arte em geral; e, de outro lado, uma concepção idealista de obra de arte na qual “[...] encontramos-nos em presença de um Infinito representado de uma forma finita. Mas o Infinito representado é Beleza” (SCHELLING apud TODOROV, 1977, p. 191).

A confusão entre a teoria da arte e uma forma de quase-misticismo do símbolo é criticada por Eco ao apontar as definições contraditórias de um romântico como Georg Friedrich Creuzer (1771-1858), que caracteriza o símbolo como uma “epifania do sagrado”, mas também descreve a escultura grega como um “símbolo plástico”. Eco vê nessa atitude

uma oscilação entre a ideia de símbolos como revelações inalcançáveis e transcendentais e símbolos como a presença autoevidente do valor artístico corporificado em uma forma física. O símbolo romântico é a instância de uma imanência ou de uma transcendência?³¹⁹ (ECO, 1986, p. 143)

Embora essa “oscilação” seja um inconveniente para a explicação semiótica do símbolo, do ponto de vista do artista romântico ela é, talvez, inevitável. Pois a esperança romântica é a de que a criação artística tenha o poder – que falta às outras atividades humanas – de revelar (ou provocar) a identidade paradoxal entre transcendência e imanência, no mesmo passo conferindo valor e autonomia à existência finita. Como afirma Friedrich W. J. von Schelling (1775-1834):

Somente na imaginação³²⁰ (*Einbildung*) aperfeiçoada do infinito no finito é que este último torna-se algo que existe e perdura por sua própria força (*etwas für sich Bestehendes*), um ser em si mesmo (*an sich selbst*) que não

³¹⁸ Tradução minha.

³¹⁹ Tradução minha.

³²⁰ A tradução de *Einbildung* apresentada por Cook é *informing*, no sentido de “dar forma a”; na ausência de uma palavra adequada em português, optei pela tradução corrente de *Einbildung* por “imaginação”, no sentido de “transformar em imagem”.

simplesmente indica ou significa outra coisa.³²¹ (SCHELLING apud COOK, 2016, p. 33)

Essa perspectiva explica, em parte, a valorização do processo artístico e da pessoa do artista que, já dissemos, caracteriza as teorias da arte moderna. A relação entre artista e obra torna-se análoga à relação entre a força criativa natural ou divina e suas “criaturas” particulares³²²³²³. Como explica Tzvetan Todorov,

[...] na estética romântica, se dará a primazia, já não à relação de representação (entre a obra e o mundo), mas à relação de expressão: aquela que une a obra e o artista. Neste novo quadro, a obra e a natureza têm em comum o serem totalidades fechadas, universos inteiros – pois a criação das obras em nada é diferente da do mundo, acontecendo o mesmo com os produtos criados. A semelhança já não se situa no aparecimento de formas similares, mas na posse de uma estrutura interna idêntica; a relação das partes constitutivas é a mesma, só varia o coeficiente de grandeza; a obra não é a imagem mas o diagrama do mundo. (TODOROV, 1977, p. 163)

A noção de que a obra não precisa manter uma relação de semelhança com o mundo exterior, dado que a correspondência necessária com a natureza é feita através do poder criador do artista, é uma das pressuposições teóricas que abrem caminho ao simbolismo na pintura. O crítico Albert Aurier (1892, p. 481), explicando a concepção simbolista de arte, escreve que “a obra de arte completa é portanto um novo ser, podemos dizer absolutamente vivo, já que tem uma alma a lhe animar, que é mesmo a síntese de duas almas, a alma do artista e a alma da natureza [...]”.

Qualquer obra, segundo essa perspectiva, é certamente uma “criatura” do artista; mas algumas das obras de Moreau³²⁴ parecem aspirar a ser, mais do que isso, um modelo da “criação” em geral, ou, nas palavras de Todorov, um “diagrama do mundo”. Em mais uma estranha virada do conceito de imitação, pinturas como *Les Chimères*, *Jupiter et Sémélé* e *Les lyres mortes* propõem uma descrição da realidade – em seus aspectos espirituais, psicológicos e/ou simbólicos – que pretende ser total, tentando incorporar todas as facetas da existência humana. Em um de seus comentários sobre *Les Chimères* (os outros são de teor semelhante), Moreau escreve:

Todas as nuances do capricho, do sonho feminino em seus aspectos satânicos com caráter de pecados capitais encontram-se reunidas, como também todos os temperamentos de cada era e de cada época: os sonhos antigos, os sonhos da idade média e os sonhos místicos da catolicidade da

³²¹ Tradução minha.

³²² Incidentalmente, a distinção entre *natura naturans* e *natura naturata* faz-se útil neste ponto.

³²³ Todorov (1977, pp. 162-163) credita esse deslocamento do “imitar”, da obra para o artista, a autores românticos iniciais, como Moritz, Shaftesbury e Herder.

³²⁴ E de outros artistas, é claro; vem à mente a *Porte de l'Enfer* de Auguste Rodin, discutida por Belting (2001) como um exemplo de tentativa impossível de uma obra absoluta.

idade média, misturadas às imaginações plásticas do Renascimento.³²⁵ (MOREAU, 2002, p. 120)

Nos textos que discorrem sobre o simbolismo de suas pinturas, a representação de totalidades é um tema recorrente: em *Le triomphe d'Alexandre* (fig. 38), “o pequeno vale indiano onde ergue-se o trono imenso e magnífico contém a Índia inteira, [...] e toda essa civilização desconhecida e perturbadora, [...]: toda essa riqueza misteriosa e inquietante”³²⁶ (MOREAU, 2002, p. 133); em *Le retour des argonautes* (fig. 74), “O navio carrega todas as esperanças, todos os sonhos, todas as ilusões, todas as quimeras da juventude. As poses lânguidas, as posturas da força, as inquietudes do temperamento, como também os ardores, tudo aí se mostra”³²⁷ (MOREAU, 2002, p. 152); em *Jupiter et Sémélé* (fig. 3), uma espécie de pintura soteriológica, “[...] tudo se transforma, se purifica, se idealiza. A imortalidade começa, o Divino se alastra por tudo, e todos os Seres ainda informes adoram a verdadeira luz”³²⁸ (MOREAU, 2002, p. 147).

³²⁵ Tradução minha. No original: “Toutes les nuances du caprice, du rêve féminin par ses côtés sataniques à caractère de péchés capitaux s’y trouvent réunies, comme aussi tous les tempéraments de chaque âge et de chaque époque: les rêves antiques, les rêves du moyen âge et les rêves mystiques de la catholicité du moyen âge, mêlés aux plastiques imaginations de la Renaissance.”

³²⁶ Tradução minha. No original, completo: “La petite vallée indienne où se dresse le trône immense et superbe contient l’Inde entière, les temples aux faîtes splendides, les idoles terribles, les fantastiques lacs sacrés, les souterrains pleins de mystère et de terreurs, et toute cette civilisation inconnue et troublante, les grands éléphants surmontés des (pagodes?) où se cachent les bayadères sacrées: toute cette richesse mystérieuse et inquiétante”

³²⁷ Tradução minha. No original: “Le navire porte tous les espoirs, tous les rêves, toutes les illusions, toutes les chimères de la jeunesse. Les poses alanguies, les attitudes de la force, les insouciances du tempérament, comme aussi les ardeurs, tout s’y montre”

³²⁸ Tradução minha. No original: “tout se transforme, s’épure, s’idéalise. L’Immortalité commence, le Divin se répand en tout, et tous les Êtres encore informes adorent la vraie lumière”



Figura 74 – Gustave MOREAU. *Le retour des Argonautes*, 1897. Óleo sobre tela, 434 x 215 cm. Paris, Musée Gustave Moreau³²⁹ (cat. nº 20)

Mesmo em obras formalmente mais comuns do que essas quatro anteriores, a intenção expressa de Moreau era a de apresentar a variedade do real, de maneira reduzida, em uma imagem única – uma espécie de sinédoque visual. Observe-se o comentário do artista sobre as figuras representadas em sua versão do tema tradicional dos “Reis magos”³³⁰ (fig. 75):

³²⁹ Disponível em: <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Retour_des_Argonautes.jpg>. Acesso em 14/07/21.

³³⁰ Um dos projetos de Moreau para esse tema, datado da década de 1860, era de um painel retangular “panorâmico” (43 x 162 cm) em que as variadas personagens seguiriam em procissão

Assim, para resumir: a estrela, os anjos cantando, os Reis, o poeta, a esposa e mãe, o soldado, o portador, a virgem, os pobres e sofredores. É simplesmente a procissão da humanidade rumo ao ideal divino, a caminhada simbólica dos povos na direção de Deus.³³¹ (MOREAU, 2002, p. 61).



Figura 75 – Gustave MOREAU. *Les Rois Mages*, 1862 (ampliada em 1882). Óleo sobre tela, 292 x 282 cm. Paris, Musée Gustave Moreau³³² (cat. n° 32)

Mas pode-se especular que essa intenção de totalidade seja, justamente, um dos fatores que o levaram à adoção de esquemas compositivos tão particulares. Geneviève Lacambre (1997, p. 77) sugere que a escolha de formatos de tela pouco usuais ajuda a expressar a ideia central dessas obras tardias – a “plenitude”, por exemplo, no caso de telas quadradas como *Le triomphe d’Alexandre*, *Les Chimères* (que é quase quadrada; fig. 8) e as ampliações posteriores de *Les filles de Thespius* (fig. 7) e *Les Prétendants* (fig. 10). Também o excesso de figuração nessas telas

atrás dos Reis magos; a inspiração para essa abordagem teria vindo da *capella dei Magi* de Benozzo Gozzoli (c. 1421-1497) que o artista viu durante sua estadia em Florença (MATHIEU, 1991, p. 85).

³³¹ Tradução minha. No original: “Ainsi, pour résumer: l'étoile, les anges chantant, les Rois, le poète, l'épouse et mère, le soldat, le porteur, la vierge, les pauvres et souffrants. C'est tout bonnement la procession de l'humanité vers l'idéal divin, la promenade symbolique des peuples vers Dieu.”

³³² Disponível em: <https://musee-moreau.fr/sites/moreau/files/o_cat.32.jpg>. Acesso em 14/07/21.

remete à infinita variedade do mundo, como se fosse possível dar conta deste simplesmente pelo acúmulo de elementos singulares.

Desde o início de sua carreira, Moreau demonstra a intenção de fazer a imagem específica referir-se a uma ideia universal, seguindo a concepção alegórica que seria o ápice da pintura histórica tradicional – como exposta, por exemplo, pelo teórico da arte André Félibien (1619-1695):

Deve-se representar grandes ações como os historiadores, ou temas agradáveis como os poetas; e subindo ainda mais alto, deve-se, por composições alegóricas, saber cobrir sob o véu da fábula as virtudes dos grandes homens, e os mistérios mais elevados³³³. (FÉLIBIEN, 1705, fl. 10/v)

O próprio Moreau concebe a alegoria como “[...] a Ideia apoiando-se sobre um fato material fornecido pelo próprio tema e radiante da infância própria aos sentimentos eternos”³³⁴ (MOREAU, 2002, p. 284). Nesse sentido, a leitura alegórica dada a *Les rois mages* (entre tantos outros exemplos) é inteiramente adequada à tradição da pintura histórica. A relação entre a ideia universal e a obra específica se dá pela mediação da narrativa convencional que está representada.

No entanto, um passo adicional é dado nas pinturas tardias, na medida em que o que quer que possa ser chamado de “narrativo” nelas já não é convencional, e que a representação perde seu poder de convencimento pelo ilusionismo. Nessas obras, são as qualidades imediatas da pintura – a composição, a textura, os elementos pictóricos de linha e cor – que podem ser relacionados de maneira mais direta à ideia. De fato, a expectativa de Moreau não era a de que seus espectadores soubessem decifrar sua iconografia, e sim que se abrissem à contemplação estética da obra. Como escreveu a Léopold Goldschmidt (1830-1904), comprador de *Jupiter et Sémélé* que havia solicitado ao artista uma explanação do simbolismo da tela,

Eu já agüentei durante toda a minha vida como artista essa opinião imbecil e injusta de que sou literário demais para um pintor. Tudo o que eu vos escrevo ali <essa descrição de meu quadro que eu vos envio> para vos ser agradável, não demanda que seja expresso nem explicado por palavras. Essa pintura <as intenções, o sentido íntimo>, para quem sabe ler um pouco em uma criação plástica, é extremamente clara e límpida: é preciso somente amar um pouco sonhar e não contentar-se em uma obra de imaginação, sob pretexto de simplicidade e de clareza, com a ingenuidade e com um simples ba be bi bo bu revoltante.³³⁵ (MOREAU, 2002, p. 142)

³³³ Tradução minha.

³³⁴ Tradução minha. No original: “l'idée s'appuyant sur un fait matériel fourni par le sujet même et rayonnant de l'enfance propre aux sentiments éternels”.

³³⁵ Tradução minha. No original: “J'ai déjà souffert dans toute ma vie d'artiste de cette opinion imbecile et injuste que je suis trop littéraire pour un peintre. Tout ce que je vous écris là <cette description de mon tableau que je vous envoie> pour vous être agréable, ne demande pas à être exprimé ni expliqué par des paroles. Cette peinture <les intentions, le sens intime> pour qui sait un

Nesse sentido, as pinturas tardias de Moreau afastam-se do modelo alegórico anterior e rumam em direção a uma estrutura simbólica. O essencial não é apresentarem ou não símbolos ou alegorias *dentro* da imagem (o que sempre fizeram), mas o fato de as próprias obras serem estruturadas *como* símbolos: como sínteses de significante e significado nas quais um remete ao outro de maneira direta e sem necessidade de convenção.

Não seria necessário, para isso, que Moreau adotasse explicitamente os conceitos românticos de símbolo ou de alegoria; de fato, o uso indistinto que faz dos dois termos sugere que ele não tinha essa definição tão clara³³⁶. No entanto, sua concepção da pintura como veículo visual do pensamento já assume a estrutura simbólica a que nos referimos aqui. Como discutimos no segundo capítulo, pode-se argumentar que em alguns casos o uso do desenho e do colorido e, em especial, a dissociação estabelecida entre eles, ecoa a perspectiva dualista e conflituosa sobre a existência que Moreau busca tematizar em suas pinturas (fig. 76). Nesse sentido, essa decomposição da linguagem pictórica funciona de acordo com a teoria dos modos discutida no primeiro capítulo, fazendo com que o representante se adeque ao representado e mesmo àquilo que não é precisamente representado, mas aludido através e além da representação particular.

peu lire dans une création plastique est extrêmement claire et limpide : il faut seulement aimer un peu rêver et ne pas se contenter dans une oeuvre d'imagination, sous prétexte de simplicité et de clarté, de naïveté et d'un simple ba be bi bo bu écoeurant."

³³⁶ Peter Cooke (2003, p. 119) faz referência a um artigo em que Henri Dorra sugere que Moreau talvez conhecesse as ideias de Friedrich Creuzer, filólogo romântico alemão que apresenta a distinção entre alegoria e símbolo. Não obtive acesso a esse artigo; no entanto, a julgar pelas anotações de Moreau, essa distinção é ou desconhecida ou desimportante para ele. cf. DORRA, Henri. The guesser guessed: Gustave Moreau's Oedipus and the Sphinx. In: *Gazette des beaux-arts*. n. 81, 1973, pp. 129–140.

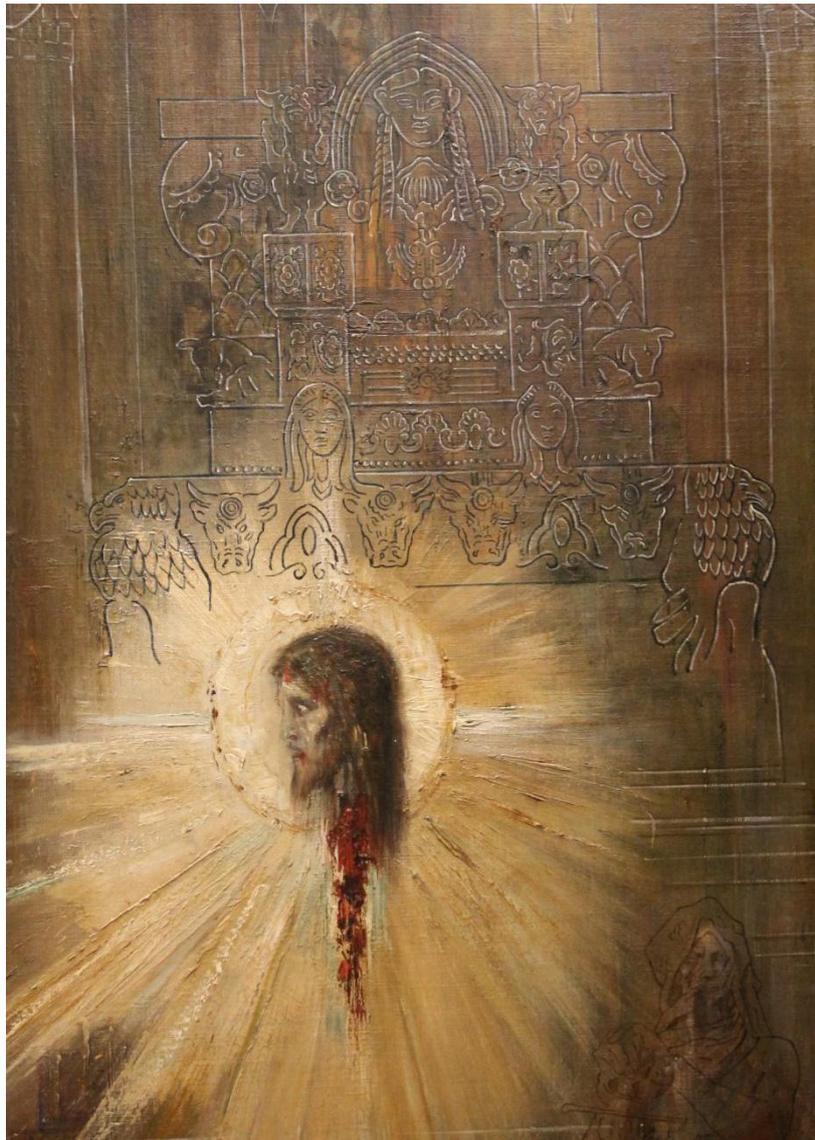


Figura 76 – Gustave MOREAU. *L'apparition* (detalhe), c. 1876-1890s. Óleo sobre tela, 142 x 103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris³³⁷ (cat. n° 222)

Esse é um dos sentidos em que a pintura de Moreau é propriamente simbólica. Moshe Barasch (1990, p. 229) ressalta que uma das mudanças que os autores dos séculos XVIII e XIX trazem para a noção anterior de símbolo é que, a partir desse momento, o aspecto intuitivo e imediato da leitura simbólica se torna preponderante em relação à exigência de um conhecimento prévio das convenções iconográficas para a compreensão da imagem. O desdobramento mais imediato dessa nova perspectiva sobre o símbolo foi uma mudança temática, que permitiu aos artistas buscarem esses “símbolos intuitivos” fora da pintura histórica, por exemplo, na pintura de paisagem (BARASCH, 1990, p. 246). Mais adiante, essa preocupação foi aliada à questão da expressividade da forma e da linguagem

³³⁷ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

pictórica, tomadas em abstrato; como escreve Albert Aurier em sua explanação da estética simbolista:

[...] os objetos, quer dizer, abstratamente, as diversas combinações de linhas, de planos, de sombras, de cores, constituem o vocabulário de uma língua misteriosa, mas miraculosamente expressiva, que se deve conhecer para ser artista. Essa língua, como todas as línguas têm sua escrita, sua ortografia, sua gramática, sua sintaxe, sua retórica mesmo, que é o estilo. Na arte assim compreendida, a finalidade não sendo mais a reprodução direta e imediata do objeto, todos os elementos da língua pictural, linhas, planos, sombras, luzes, cores, tornam-se, compreenderemos, elementos abstratos que podem ser combinados, atenuados, exagerados, deformados segundo seu modo expressivo próprio para chegar ao objetivo geral da obra: a expressão de tal ideia, de tal sonho, de tal pensamento. (AURIER, 1892, p. 481)

A formulação de Aurier é notavelmente semelhante às ideias de Moreau. Para ambos, como para os simbolistas em geral³³⁸, tornar a linguagem pictórica expressiva é fazer com que seus elementos sejam capazes, por si mesmos, de significar, de modo independente (ou quase) do representado. Retomando as duas possíveis definições românticas, nesse sentido o símbolo estaria sendo considerado em seu aspecto mais propriamente semiótico.

No entanto, o “misticismo” romântico do símbolo também participa da teoria simbolista (compartilhada por Moreau) na medida em que a ideia que a pintura torna visível remete, mais especificamente, ao “substrato ideísta” do universo que o artista seria capaz de perceber, em maior ou menor grau (AURIER, 1892, p. 480). Aurier deduz, mesmo, a possibilidade ou necessidade de uma arte simbolista a partir da metafísica idealista segundo a qual “na natureza, todo objeto não é mais, em suma, do que uma Ideia significada”³³⁹ (AURIER, 1892, p. 479).

No primeiro capítulo, vimos que Moreau identifica uma ligação entre a experiência estética e a contemplação filosófica; podemos agora traduzir esta ideia nos termos do símbolo, como apresentação do universal e infinito no particular e finito. Ao abrir mão do ilusionismo, da narratividade, de todos os aspectos que transformam a pintura em um meio transparente para uma imagem que pode ser “lida”, Moreau enfatiza justamente os aspectos mais opacos, concretos e materiais da obra. Infinitamente singular, intraduzível em termos de outra coisa ou ideia que

³³⁸ Além de artistas de outras correntes próximas, como o pós-(ou neo-) impressionismo, sintetismo, fauvismo...

³³⁹ Traduções minhas.

não a própria presença da tela, essa faceta da pintura³⁴⁰ não está sujeita à perda de sua “aura” de unicidade porque não é, em si, reproduzível³⁴¹. Ao mesmo tempo, também o aspecto ideal da obra é localizado para além da imagem, para além da própria obra material, como vimos (uma vez mais, com BELTING, 2001), porque reporta-se a um absoluto que não é concebível em termos concretos. O fio que une esses dois extremos de pintura particular e ideia universal é dos mais tênues; e, no entanto, ao explicitar essas polaridades Moreau nos lembra da estrutura sintética de toda obra de maneira mais clara do que uma representação convencional é capaz de fazer.

Paradoxalmente, talvez seja a própria concretude de sua pintura o que lhe permite remeter mais diretamente ao ideal. Porque são, ambos, elementos fundamentais da linguagem pictórica, o desenho e o colorido podem parecer mais aptos a remeter a princípios universais como o espírito e a matéria do que sua personificação em figuras mitológicas. Essas personificações alegóricas, que dependeriam da mediação de convenções culturais cada vez menos difundidas, corriam o risco de não terem sua leitura simbólica levada às últimas consequências, isto é, de ficarem restritas à narrativa específica e não serem transpostas para o significado filosófico ou espiritual pretendido pelo artista.

Ao chamar a atenção para os elementos formais mais básicos da pintura, Moreau faz com que o espectador reflita sobre os princípios por trás da representação, enfraquecendo o realismo da imagem (fig. 77). Sua abordagem parece dizer que essas figuras simbólicas universais são apenas máscaras, elas mesmas produtos de princípios ainda mais fundamentais. Dentro de uma perspectiva teórica que vê a obra de arte como um microcosmo, faz sentido sugerir que sua linguagem pictórica dissociada seja, de alguma forma, uma encenação do conflito perpétuo entre princípios opostos que constituem a realidade, de acordo com sua metafísica dualista. Nesse caso, a relação entre a pintura e a realidade e entre seus respectivos elementos fundamentais não é mimética nem convencional, e sim de uma analogia estrutural mais direta.

³⁴⁰ Isto é, esta que é uma faceta de toda e qualquer pintura, e não somente da de Moreau, embora ele lhe dê maior destaque do que boa parte de seus contemporâneos (sobretudo acadêmicos).

³⁴¹ cf. BENJAMIN, 2014.

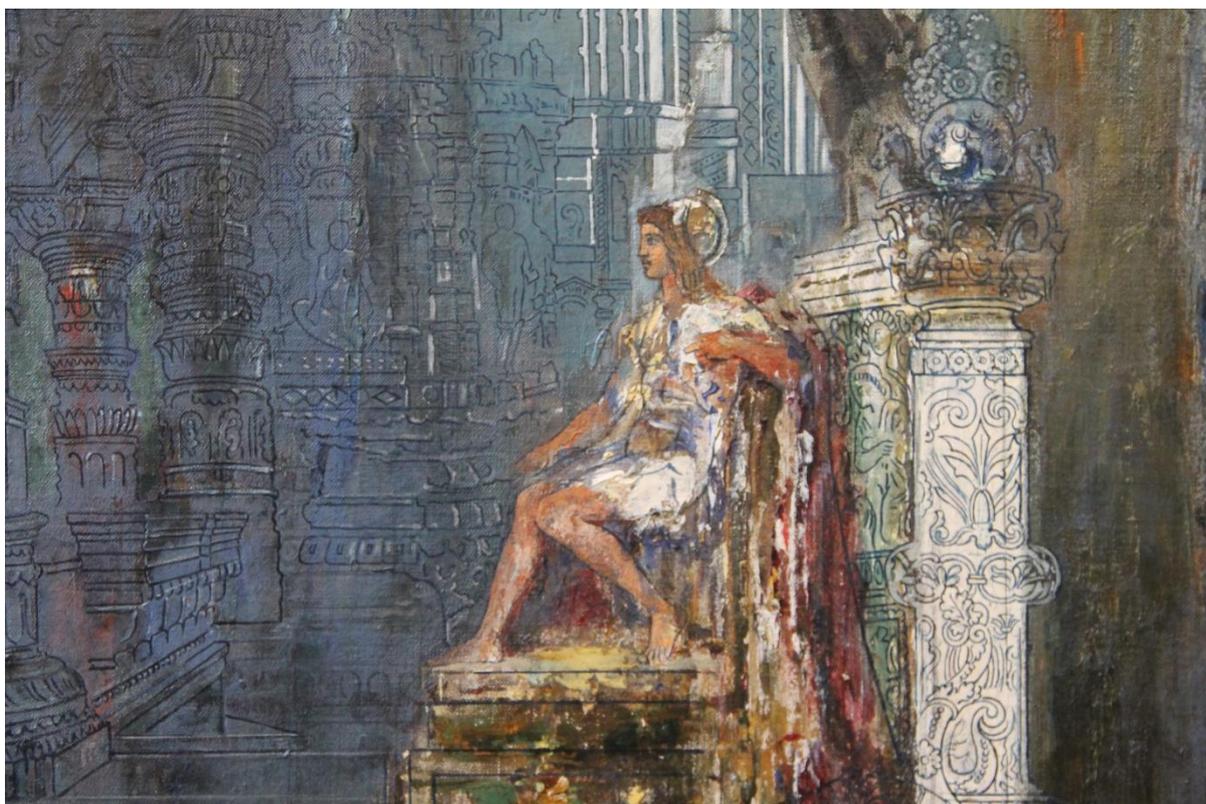


Figura 77 – Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (detalhe), 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau³⁴² (cat. n.º 70)

Essa abordagem trouxe consequências formais para sua pintura. Enquanto o aspecto simbólico de sua obra resumiu-se ao representado, o pensamento dualista de Moreau o levou a personificar os opostos em figuras claramente distintas, dispostas uma ao lado da outra em um eixo paralelo à superfície da tela (fig. 17). No entanto, se tomarmos o símbolo como um modelo estrutural para sua pintura como um todo – isto é, se concebermos a própria pintura como uma apresentação única e indissociável de significante e significado –, observaremos que, em sua pintura tardia, os pares de opostos passam a incluir a forma e o conteúdo, a matéria pictórica e a ideia, a tela e a imagem. Esse eixo imaginário entre os dois pólos então passa a ser perpendicular à tela, unindo a profundidade projetada da imagem à superfície do quadro e mesmo ao espaço em frente ao espectador³⁴³.

³⁴² Imagem de arquivo pessoal, fev.2020.

³⁴³ Isto é, através do tratamento de texturas que ressalta o acúmulo de matéria pictórica e responde à luminosidade externa, como vimos no capítulo anterior; e da dinâmica entre escalas visuais que exige o deslocamento do espectador, como discutido no início deste capítulo.

Do ponto de vista formal, a sobreposição substitui a justaposição como princípio composicional mais importante³⁴⁴; linha sobre cor, representação sobre pintura pura (fig. 78). Os opostos não se integram com perfeição, mas tampouco são claramente separáveis como antes; o olhar oscila entre eles, tentando perceber ambos os registros ao mesmo tempo. Essa mudança implicaria também em um afastamento ou uma relativização do dualismo do artista, na medida em que a unidade da pintura permite ver esses opostos como, antes, partes ou aspectos complementares de um todo único.

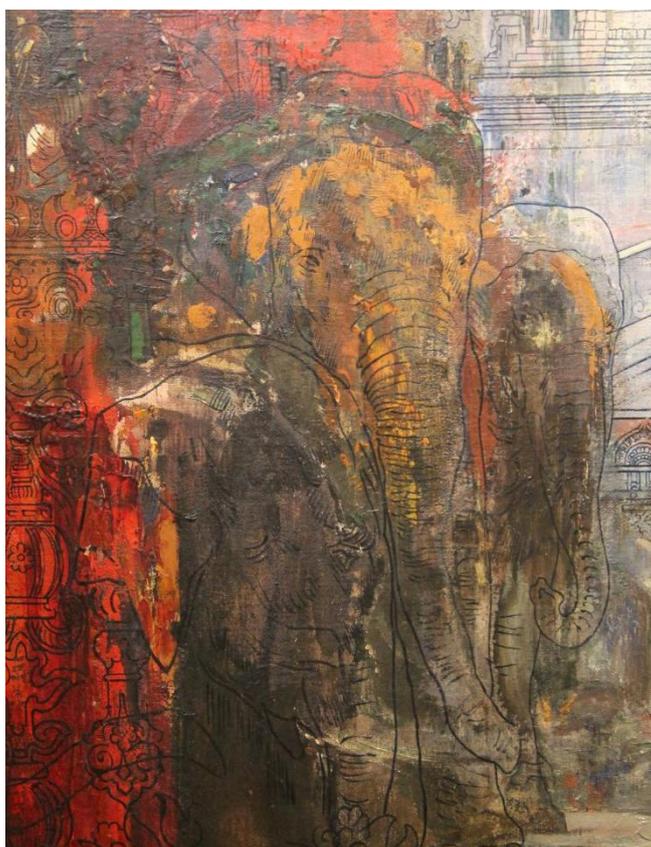


Figura 78 – Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (detalhe), 1875-90s. Óleo sobre tela, 155 x 155 cm. Paris, Musée Gustave Moreau³⁴⁵ (cat. n.º 70)

Talvez possamos dizer que a obra tardia de Moreau afasta-se de certos princípios estéticos clássicos para melhor os provar verdadeiros. A noção de unidade como princípio fundamental da beleza e da arte retorna fortalecida à obra de Moreau apesar de toda a sua evidente fragmentação. A impossibilidade de

³⁴⁴ É certo que a justaposição e as personificações de elementos opostos não desaparecem de sua pintura, mesmo na fase tardia; sugiro apenas que elas convivem com a sobreposição e acabam sendo relativizadas por esta. Um exemplo pertinente é a versão a óleo de *L'apparition*, em que o entorno do par de opostos Salomé-João Batista decompõe-se em uma sobreposição de desenho e colorido, desmanchando o realismo da cena.

³⁴⁵ Imagem de arquivo pessoal, fev.2020.

separar a ideia universal e sua manifestação na pintura particular cria uma unidade mais importante do que a mera coesão formal que Moreau sacrifica. Em uma espécie de versão pictórica das meditações cartesianas, ele efetua essa desintegração de desenho e colorido, como já sugerimos, menos pela destrutividade pura e simples do que pela confiança de que, para além dessa destruição, a pintura ainda será capaz de fundamentar sua própria reconstrução. Nesse sentido, partindo de uma perspectiva voltada à experiência, tanto criativa como estética, a beleza é vista por ele como um processo relacional ao invés de um produto. Participamos desse processo enquanto espectadores, e a capacidade de finalmente integrar as disparidades de sua pintura em um todo que, no fim das contas, se apresenta a nós na tela individual e na unidade maior do museu, produz uma satisfação estética tanto maior quanto mais heterodoxa e desafiadora.

Apesar de toda a sua admiração pela tradição da pintura, os experimentos de Moreau não podem deixar de indicar a insuficiência de uma abordagem artística convencional em realmente alcançar o ideal de “unidade na variedade”, dado que essa “variedade” geralmente não inclui os violentos contrastes da existência. Foi-lhe necessário, portanto, explicitar essas cisões que caracterizam a experiência humana e seus produtos mentais, espirituais e artísticos. Ele o fez através das figuras da mitologia e, também, dos elementos da linguagem pictórica, de modo a desacomodar pela via do olhar o espectador habituado a uma leitura rasa da iconografia tradicional. Assim, a fragmentação da pintura nos elementos de desenho e colorido faz ecoar na forma o contraste estabelecido pela ideia (fig. 79).

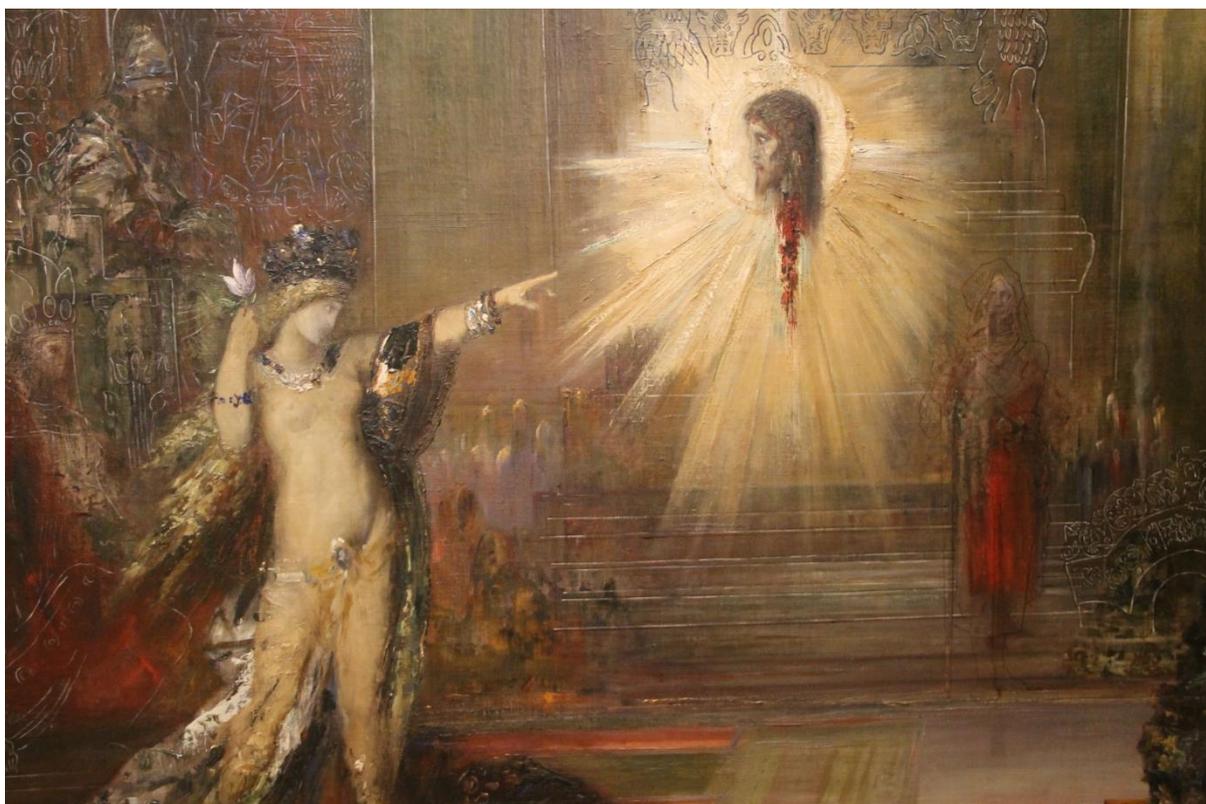


Figura 79 – Gustave MOREAU. *L'apparition* (detalhe), c. 1876-1890s. Óleo sobre tela, 142 x 103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris³⁴⁶ (cat. n° 222)

Mas a lógica estrutural da pintura ensina a Moreau a reconhecer esses contrastes como internos. O desenho e o colorido, a obra e a ideia – como a matéria e o espírito –, não são oponentes alheios um ao outro, e sim elementos constitutivos de um mesmo ente cuja tensão resolve-se em uma síntese maior. Nesse sentido, a pintura de Moreau encarna uma sabedoria que o próprio artista não parecia ser capaz de alcançar conceitualmente, e uma integração que transcende a conflituosa dualidade que o angustiava. Frente ao mistério da pintura, realmente, só lhe restava exclamar:

Ó nobre poesia do silêncio vivo e apaixonado, bela arte esta que, sob um envelope material, espelho das belezas físicas, reflete igualmente os grandes impulsos da alma, do espírito, do coração e da imaginação, e responde aos anseios divinos do ser humano de todos os tempos. É a língua de Deus. (MOREAU, 2002, p. 257–258; tradução minha)³⁴⁷

³⁴⁶ Imagem de arquivo pessoal, fev. 2020.

³⁴⁷ No original: “O noble poésie du silence vivant et passionné, bel art que celui qui, sous une enveloppe matérielle, miroir des beautés physiques, réfléchit également les grands élans de l'âme, de l'esprit, du coeur et de l'imagination, et répond à ces besoins divins de l'être humain de tous les temps. C'est la langue de Dieu.”

Conclusão

Esta pesquisa teve por intenção investigar, em seus diversos aspectos, a dissociação de desenho e colorido que caracteriza os projetos da fase tardia de Gustave Moreau. Esses elementos, dotados de autonomia e sobrepostos sem integração, foram analisados em suas peculiaridades formais, seus usos técnicos, suas implicações simbólicas, suas consequências sobre a unidade da obra. O problema mostrou ser maior do que apenas uma questão de linha e cor.

Ao longo do texto, procurei demonstrar que Moreau concebia a pintura como uma linguagem capaz de expressar ideias. Essa concepção foi herdada, por um lado, da teoria humanista da pintura desenvolvida na Academia francesa; em particular, Moreau retoma a teoria dos modos proposta por Poussin, expandindo-a para incorporar os diferentes estilos da história da pintura como modos a serem usados para diferentes propósitos poéticos. Por outro lado, também a teoria romântica da arte fornece uma base para essa noção da expressividade da linguagem pictórica por si mesma, tanto através de uma visão simbólica da obra de arte como de um interesse cada vez maior pela significação dos elementos de construção da pintura tomados “em abstrato”, independentemente do representado.

Essas perspectivas teóricas atravessam o século XIX e chegam até a contemporaneidade de Moreau em formulações diversas, através de autores como Charles Blanc e também da prática e da reflexão das novas correntes artísticas simbolistas. Vemos, assim, que o pensamento e a obra de Moreau estão inseridos em um contexto artístico e teórico maior, que inclui seu passado e seu presente, e que está voltado para as possibilidades da arte no futuro. Apesar de suas idiosincrasias pessoais e da peculiaridade de seus projetos tardios, Moreau era, muito claramente, um artista de seu tempo e compartilhava muitas de suas preocupações com seus contemporâneos, mesmo com aqueles de quem discordava mais intensamente.

Para compreender os efeitos práticos dessa concepção da pintura como linguagem, que Moreau leva bastante longe, analisamos de perto algumas de suas obras. A dissociação de desenho e colorido, que parece surgir a partir do uso independente dessas duas linguagens em seus esboços preliminares, é deixada evidente em suas telas tardias de uma maneira que só pode ser entendida como intencional. Tomando como base os debates acadêmicos sobre o desenho e o

colorido, os escritos de Moreau e as próprias obras, investigamos as possíveis associações simbólicas dessa dissociação dos elementos da pintura. Vimos que, embora eles não sejam sempre traduzíveis nos termos da *Querelle du coloris* seiscentista, que associa o desenho ao espírito racional e a cor à matéria sensível, o uso que o artista lhes dá acentua o contraste entre opostos que era um de seus dispositivos poéticos favoritos.

As consequências mais profundas da adoção de uma linguagem pictórica dissociada relacionam-se à quebra da unidade da obra, colocando em xeque um dos valores artísticos tradicionalmente tidos como mais importantes. A fragmentação da pintura de Moreau se dá em vários níveis: a figuração e a ornamentação excessivas rompem com a unidade visual da pintura, dificultando sua apreensão em um só olhar; ao mesmo tempo, desestabilizam a ordem hierárquica da representação que dá unidade narrativa à obra. A falta de acabamento e de integração entre desenho e colorido rompe a coesão formal da pintura, mantendo-a em um estado de criação perpétuo. Por fim, a autonomia da obra de arte individual também é reduzida pela insistência de Moreau em uma visão de conjunto sobre seus esforços artísticos que incluiria os esboços, os documentos de trabalho, os espaços de criação e a própria vida do artista.

Mas esse vasto trabalho de fragmentação é contraposto por uma intensa aspiração à unidade. Para buscar entender essa dinâmica dentro do projeto artístico de Moreau, usamos a compreensão romântica e simbolista da obra de arte como símbolo, isto é, como síntese de significante e significado e – em uma acepção mais idealista – de finito e infinito. Sugerimos que Moreau concebeu algumas de suas pinturas como microcosmos, versões reduzidas da realidade, dentro das quais os conflitos entre princípios constitutivos fundamentais como o desenho e o colorido (ou o espírito e a matéria) são englobados pela unidade maior da obra. Com essa analogia entre a estrutura da obra e a do mundo, Moreau encontra um meio de alcançar (na medida do possível) seu objetivo de transformar a contemplação estética em reflexão filosófica, isto é: “a evocação do pensamento pela linha, o arabesco e os meios pictóricos [...]” (MOREAU, 2002, p. 57).

Nesta dissertação, as intenções do artista e sua perspectiva sobre a arte e sobre a existência tomaram dimensões consideráveis. Em parte, justifico essa abordagem pela impossibilidade de compreender a pintura de Moreau sem ter em mente o substrato teórico e idealista que lhe servia de motivação. No entanto, resta

a questão: em que medida é possível dizer que ele tem sucesso? Reconheço ser mais do que provável que a mera solidez teórica da concatenação de ideias que baseia sua obra não seja capaz de suscitar no espectador a experiência real e subjetiva de sua “manifestação” na pintura. Seria a obra de Moreau, portanto, um fracasso?

As respostas são, por necessidade, paradoxais. Sim, ela é um fracasso, mas nem por isso deixa de ser artisticamente relevante – por uma qualidade estética que, pessoalmente, tomo como dada, mas também e sobretudo por expor a profundidade das cisões e dos dilemas sobre os quais assenta-se, precariamente, a arte moderna. Acredito que o projeto artístico de Moreau reflete, novamente em microcosmo, uma série de problemas incontornáveis que a modernidade trouxe: a passagem do paradigma mimético ao expressivo; o debate em torno da representação do real, seja da realidade interna ou externa; a tensão entre conservação e progresso em relação à arte do passado; a crise da pintura e das teorias acadêmicas, da hierarquia dos gêneros, da distinção entre as artes menores e maiores; a ampliação exponencial das referências visuais disponíveis aos artistas, incluindo agora outras matrizes culturais; a relação entre o artista e um público cambiante e em expansão; a incorporação da experiência moderna e urbana à representação pictórica; a arte como um meio ou como um fim em si mesma – etc. Sobre muitas dessas questões, em relação às quais Moreau era marcadamente ambivalente, não há possibilidade de sucesso, ou, em outro sentido, o sucesso seria também uma forma de fracasso.

Por outro lado: não, sua obra não fracassa. Pois decretar o fracasso da pintura individual em conter e expressar suas ideias equivale a trabalhar com um modelo de “obra” que já não serve para Moreau nem para muitos de seus contemporâneos. Olhar para sua produção em seus próprios termos significa assumir que a unidade ideal da obra transcende a pintura concreta; passada mais de meia década dos experimentos da arte conceitual, acredito que já não podemos mais recusar a Moreau essa perspectiva abrangente. De todo modo, se é possível escrever livros, artigos e dissertações sobre sua pintura, parece-me que mesmo a dúvida sobre seu fracasso vem se mostrando digna de interesse crítico.

No entanto, uma intenção maior deste texto foi de expandir as chances de sucesso da pintura de Moreau com meu leitor individual, por assim dizer. Como toda obra de arte, ela pode ser defrontada em vários níveis; como ele mesmo disse,

É como gostais³⁴⁸, de início um charme para os olhos, se possível for, em seguida um prazer para o espírito, mas inicialmente, nada mais. Deixemos aos mais pensativos, aos mais curiosos o prazer de aí encontrar sua vida, como se diz vulgarmente.³⁴⁹ (MOREAU, 2002, p. 121)

Espero ter feito algo para auxiliar esse processo. A quem não conhecia ou não apreciava sua pintura, espero ter mostrado parte de seu valor estético; a quem não lhe compreendia o sentido, espero ter dado substrato para reflexão; e quem desconfia que aí há algo mais profundo do que o que poderia ser dito em uma dissertação – com este, compartilho a aporia.

De modo mais geral, também espero ter contribuído com o debate acadêmico sobre a obra de Moreau em âmbito nacional, considerando que ele é relativamente escasso e que o acesso aos escritos do artista e à bibliografia atualizada sobre ele é limitado pela dependência de livros editados no exterior e ainda não disponíveis digitalmente, e pela ausência quase absoluta de traduções para o português. Tenho, também, a esperança de dar uma modestíssima contribuição para a discussão já estabelecida sobre a pintura moderna em geral, adicionando uma peça mais à compreensão dos problemas artísticos peculiares a esse período de transição no final do século XIX.

Ao mesmo tempo, tenho consciência de ter aberto mais vias de investigação do que seria possível percorrer no espaço de uma dissertação de mestrado. Se elas servirem para instigar reflexão ou curiosidade a respeito do artista, talvez trazendo à tona aspectos de sua obra que não são de amplo conhecimento mesmo dentro do campo da história da arte – como seus projetos tardios e esboços, menos conhecidos do que as pinturas de *salon* –, acredito que terá sido o suficiente. Se, além disso, alguma dessas vias puder ser levada mais adiante, no futuro (por mim mesma ou por outra pesquisadora), minha pesquisa terá alcançado o que eu gostaria que fosse sua vocação, isto é: um ponto de partida.

³⁴⁸ Escolhi traduzir *comme il vous plaira* por “como gostais” porque este é o título, em francês e português, da comédia de Shakespeare, *As you like it* – embora eu não saiba ao certo se Moreau pretendia fazer a referência.

³⁴⁹ O comentário se refere a *Les Chimères*. Tradução minha. No original: “C’est comme il vous plaira, un charme pour les yeux d’abord, si faire se peut, un agrément pour l’esprit ensuite, mais d’abord pas plus Laissons aux plus penseurs, aux plus chercheurs le plaisir d’y trouver leur vie, comme on dit vulgairement”.

Bibliografia

ALLAN, Scott C. Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: myth as artistic metaphor in the 1864 Salon. In: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 7, nº. 1, 2008.

_____. Gustave Moreau's "archeological allegory". *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 8, nº 2, 2009.

ARASSE, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

ARISTÓTELES; VALENTE, Ana Maria (trad.). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASHTON, Dore. Gustave Moreau. In: *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. Nova York: Museum of Modern Art, 1961. pp. 108-145. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3419_300062233.pdf>. Acesso em 15/07/21.

AURIER, Albert. Les Symbolistes. In: *Revue encyclopédique*. Paris: 1892, pp. 474-486. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2135895/f232.item>>. Acesso em 15/07/21.

BALZAC, Honoré de. *Le chef-d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*. Paris: Éditions Gallimard, 1994. Disponível em: <<https://archive.org/details/lechefduvreinco0000balz>>. Acesso em 15/07/21.

BARASCH, Moshe. *Icon: studies in the history of an idea*. Nova York, New York University Press, 1992.

_____. *Theories of art: from Plato to Winckelmann*. Nova York: New York University Press, 1985. Disponível em: <<https://archive.org/details/theoriesofartfro0000bara>>. Acesso em 15/07/21.

_____. *Modern theories of art 1: from Winckelmann to Baudelaire*. Nova York: New York University Press, 1990. Disponível em: <<https://archive.org/details/moderntheoriesof0000bara>>. Acesso em 15/07/21.

_____. *Modern theories of art 2: from Impressionism to Kandinsky*. Nova York: New York University Press, 1992.

BARKER, Naomi. 'Diverse Passions': Mode, Interval and Affect in Poussin's Paintings. In: *Music in Art*, v. 25, nº. 1/2, 2000, pp. 5-24. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41818356>>. Acesso em 15/07/21.

BELTING, Hans. *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BÉNÉDITE, Léonce. Deux idéalistes: *Gustave Moreau et E. Burne-Jones*. Paris: Librairie Paul Ollendorff, 1899. Disponível em: <<https://archive.org/details/deuxidealistesgu00bngoog>>. Acesso em 15/07/21.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2014.

BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin – architecture, sculpture, peinture*. Paris: J. Renouard, 1867. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_S7oPhYxzrvlC>. Acesso em 15/07/21.

BLUNT, Anthony. *Nicolas Poussin*. Nova York: Pantheon Books, 1967.

BOMFORD, David. Old-age style and the *non finito*. In: *Unfinished: thoughts left visible*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2016, pp. 48-55.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BURKE, Edmund. *On the sublime and beautiful*. Nova York: John B. Alden Publisher, 1885. Disponível em: <<https://archive.org/details/onsublimebeautif00burk/page/n7/mode/2up>>. Acesso em 15/07/21.

CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold (eds.). *The Oxford dictionary of art*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

CLEMENT, Russell T. *Four french symbolists: a sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon and Maurice Denis*. Londres: Greenwood Press, 1996.

CONTENSON, Marie-Laure de. The Middle Ages as reinvented by Gustave Moreau. In: LACAMBRE (org.) *et al. Gustave Moreau: between epic and dream*. Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 22-31. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreaubet0000more>>. Acesso em 15/07/21.

COOK, Erwin F. The philosophy of mythology. In: MILÁN, E. & NORMAN, J. (eds.). *A companion to early German romantic philosophy*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2016, pp. 113-142. Disponível em: <https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1118&context=class_faculty>. Acesso em 06/04/2021.

COOKE, Peter. *Gustave Moreau et les arts jumeaux: peinture et littérature au dix-neuvième siècle*. Berna: Peter Lang, 2003.

_____. *Gustave Moreau: history painting, spirituality and symbolism*. New Haven: Yale University Press, 2014.

_____. Symbolism, Decadence and Gustave Moreau. In: *The Burlington Magazine*, v. 151, nº 1274, 2009, pp. 312-318. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40480188>>. Acesso em 15/07/21.

_____. Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting. In: *The Art Bulletin*, v. 90, nº. 3, set. 2008, pp. 394-416. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20619619>>. Acesso em 15/07/21.

_____. Gustave Moreau's 'Salome': The Poetics and Politics of History Painting. In: *The Burlington Magazine*, v. 149, nº 1253, ago. 2007, pp. 528-536. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20074936>>. Acesso em 15/07/21.

_____. Gustave Moreau's 'oedipus and the Sphinx': Archaism, Temptation and the Nude at the Salon of 1864. In: *The Burlington Magazine*, v. 146, nº 1218, set. 2004, pp. 609-615. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20073689>>. Acesso em 15/07/21.

_____. Critique d'art et transposition d'art: autour de Galatée et d'Hélène de Gustave Moreau (Salon de 1880). In: *Romantisme*, nº118, 2002. pp. 37-53. Disponível em:

<https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1161>. Acesso em 15/07/21.

_____. 'It isn't a Dance': Gustave Moreau's "Salome" and "The Apparition". In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, v. 29, nº 2, 2011, pp. 214-232. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41428399>>. Acesso em 15/07/21.

CROWTHER, Paul. *How pictures complete us: the beautiful, the sublime and the divine*. Stanford: Stanford University Press, 2016.

_____; WÜNSCHE, Isabel (eds.). *Meanings of abstract art: between nature and theory*. Nova York: Routledge, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1994.

ECO, Umberto. *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

ELLEM, Lucy M. Grace. Gustave Moreau and Gnosticism. In: GRIFFITH, Michael; TULIP, James (eds.). *Religion, Literature and the Arts – 2nd. Australian International Conference*. Sidney, 1995. Disponível em: <<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSR/article/view/11671>>. Acesso em 15/07/21.

FEINBERG, Jerry L. Gustave Moreau and the Italian Renaissance. In: LACAMBRE (org.) *et al. Gustave Moreau: between epic and dream*. Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 5-14. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreaubet0000more>>. Acesso em 15/07/21.

FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1667)*. Londres: David Mortier, 1705. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=f6cPAAAAQAAJ&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 15/07/21.

FOREST, Marie-Cécile et al. *Gustave Moreau – Vers le songe et l'abstrait*. Paris: Somogy Éditions d'Art/Musée Gustave Moreau, 2018.

FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

GOLDWATER, Robert. *Symbolism*. Boulder: Westview Press, 1998.

GOMBRICH, Ernst. *Art and illusion*. Nova York: Phaidon, 1984.

_____. *The sense of order*. Ithaca: Cornell University Press, 1984. Disponível em: <<https://archive.org/details/senseoforderst00gomb>>. Acesso em 15/07/21.

_____. *Gombrich essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GORDON, Rue Beth. Aboli Biblot? The Influence of the Decorative Arts on Stéphane Mallarmé and Gustave Moreau. In: *Art Journal*, nº 45, v. 2, 1985, 105-112. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/776787>>. Acesso em 15/07/21.

HELLER, Reinhold. Concerning symbolism and the structure of surface. In: *Art Journal*, v. 45, nº 2, 1985, pp. 146-153. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/776792>>. Acesso em 15/07/21.

HOMERO; WERNER, Christian (trad.). *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____; NUNES, Carlos Alberto (trad.). *Iliada*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: G. Charpentier et Cie., Éditeurs, 1884. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045576p?rk=21459;2>>. Acesso em 15/07/21.

_____. *L'art moderne*. Paris: Librairie Plon, 1883. Disponível em: <<https://archive.org/details/lartmodern00huys/mode/2up>>. Acesso em 15/07/21.

JONES, Owen. *Grammar of ornament*. Londres: Day and Son, 1856. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_33125008700086/page/n13/mode/2up>. Acesso em 15/07/21.

KAPLAN, Julius. *Gustave Moreau*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1974. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreau0000more>>. Acesso em 15/07/21.

KOSINSKI, Dorothy. Gustave Moreau's "La Vie de l'humanité": Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism. In: *Art Journal*, nº 46, v. 1, 1987, pp. 9–14. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/776837>>. Acesso em 15/07/21.

KRELL, Jonathan. Mythic patterns in the art of Gustave Moreau: the primacy of Dionysus. In: *Crisolenguas*, v. 2, nº 2, 2010, pp. 34-49. Disponível em: <<https://crisolenguas.uprrp.edu/ArticlesV2N2/Gustave%20Moreau.pdf>>. Acesso em 15/07/21.

LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau – maître sorcier*. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1997.

_____. Gustave Moreau and exoticism. In: LACAMBRE (org.) *et al. Gustave Moreau: between epic and dream*. Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 15-21. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreaubet0000more>>. Acesso em 15/07/21.

_____. Towards symbolism: Gustave Moreau, the masters of the past and his contemporaries. In: NEGINSKY, Rosina (ed.). *Symbolism, its origins and its consequences*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LEE, Rensselaer. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. Nova York: W.W. Norton, 1967. Disponível em: <<https://archive.org/details/utpicturapoesish00leer>>. Acesso em 15/07/21.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. (org.). *A pintura – vol. 9: o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2005.

LIPPERT, Sarah. Salomé to Medusa by Way of Narcissus: Moreau and Typological Conflation. In: *Artibus et Historiae*, v. 35, nº 69, 2014, pp. 233-266. Disponível em: <https://www.academia.edu/37865666/Salom%C3%A9_to_Medusa_by_way_of_Narcissus_Typological_Conflation_in_the_Work_of_Gustave_Moreau>. Acesso em 15/07/21.

LUCIE-SMITH, Edward. Gustave Moreau. In: *Symbolist art*. Londres: Thames and Hudson, 1972. Disponível em: <<https://archive.org/details/symbolistartworl00luci>>. Acesso em 15/07/21.

_____. *The Thames and Hudson dictionary of art terms*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

MAMMI, Lorenzo. As bordas. In: *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pp. 54-117.

MARIN, Louis. Ruptures énonciatives dans la représentation picturale. In: PARRET, Herman (org.). *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: CNRS Éditions, 1991a, pp. 219-231.

_____. Opacity and Transparence in Pictorial Representation. In: *grunnlagsproblemer i estetisk forskning*, Oslo, 1991b, n° 2, p. 55-66.

MATHIEU, Pierre. *Gustave Moreau: complete edition of the finished paintings, water-colours and drawings*. Oxford: Phaidon, 1977. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreaucom0000math>>. Acesso em 15/07/21.

_____. *Le Musée Gustave Moreau*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

_____. *Toute l'oeuvre peinte de Gustave Moreau*. Paris: Flammarion, 1991.

_____. *Gustave Moreau: l'assembleur de rêves*. Paris: ACR PocheCouleur, 1998.

MICHAUX, Jean-Pierre. *Elsevier's dictionary of art history terms – French-english English-french*. Amsterdã: Elsevier, 2005.

MORÉAS, Jean. Manifeste du Symbolisme. In: *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*. Paris, 18 set. 1886, p. 150. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f2.item.textelimage.zoom>>. Acesso em 15/07/21.

MOREAU, Gustave. COOKE, Peter (ed.). *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*. 2 vol. Paris: Fata Morgana, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOCHLIN, Linda. *The body in pieces: the fragment as a metaphor for modernity*. Nova York: Thames and Hudson, 1995.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

_____. Organic unity again. In: *The British Journal of Aesthetics*, 1976, 16(3), 210–217. doi:10.1093/bjaesthetics/16.3.210

_____. (ed.). *The Oxford Companion to art*. Londres: BCA, 1992.

OVÍDIO; DIAS, Domingos Lucas (trad.). *Metamorfoses* (8 e.c.). São Paulo: Editora 34, 2017.

PALADILHE, Jean. *Catalogue des peintures, dessins, cartons, aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1974.

_____. Gustave Moreau, his life and work. In: PALADILHE, Jean; PIERRE, José. *Gustave Moreau*. Nova York: Praeger Publishers, 1972, pp. 9-72. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreau0000pala>>. Acesso em 15/07/21.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito do belo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1994.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos* (1670). Bauru: Edipro, 1995.

PÉLADAN, Joséphin. Gustave Moreau. In: *L'hermitage*, jan. 1895, pp. 29-34. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k155640/f36.item>>. Acesso em 15/07/21.

PIERRE, José. Gustave Moreau through the eyes of succeeding generations. In: PALADILHE, Jean; PIERRE, José. *Gustave Moreau*. Nova York: Praeger Publishers, 1972, pp. 73-171. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreau0000pala>>. Acesso em 15/07/21.

PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris: Jacques Estienne, 1708. Disponível em: <<https://archive.org/details/depeintureparpri00pile/page/n8/mode/1up?q=coloris>>. Acesso em 15/07/21.

PINCHON, Pierre. Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau. In: BEYER, Andreas. JOLLET, Étienne; RATH, Markus (orgs.). *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/36774471/Po%C3%A9tique_et_rh%C3%A9torique_du_langage_ornemental_dans_loeuvre_de_Gustave_Moreau>. Acesso em 15/07/21.

PLATT, Verity. Orphaned objects: the phenomenology of the incomplete in Pliny's Natural history. In: *Art History*, v. 41, n° 3, 2018, pp. 492–517. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.12385>>. Acesso em 15/07/21.

PLÍNIO, O Velho; RACKHAM, H; JONES, W.H.S.; EICHHOLZ, D.E. (trads.). *Natural history*. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

POUSSIN, Nicolas. *Collection de lettres de Nicolas Poussin*. Paris: Firmin Didot, 1824. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106522t.textelimage>>. Acesso em 15/07/21.

RANCIÈRE, Jacques; ELLIOTT, Gregory (trad.). Are some things unrepresentable? In: *The future of images*. Londres: Verso, 2007, pp. 109-142.

RAPETTI, Rodolphe. *Le symbolisme*. Paris: Flammarion, 2016.

RENAN, Ary. Gustave Moreau: 1826-1898. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1900. Disponível em: <<https://archive.org/details/bnf-bpt6k6355961n>>. Acesso em 15/07/21.

ROQUE, Georges. *Qu'est-ce que c'est l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. La couleur réfléchie. In: *Études françaises*, n° 24, v. 2, 1988. Disponível em: <https://www.academia.edu/5633480/La_couleur_r%C3%A9fl%C3%A9chie>. Acesso em 15/07/21.

_____. Portrait de la couleur en femme fatale. In: *Art & Fact*, n°10, 1991, pp. 4–11. Disponível em: <https://www.academia.edu/30389023/Portrait_de_la_couleur_en_femme_fatale>. Acesso em 15/07/21.

_____. Couleur et sacrifice. In: *Athanos*, n°2, 1991, pp. 55–64. Disponível em: <https://www.academia.edu/11129154/Couleur_et_sacrifice>. Acesso em 15/07/21.

_____. Les symbolistes et la couleur. In: *Revue de l'Art*, 1992, n°96. pp. 70-76. Disponível em: <https://www.academia.edu/4973781/Les_symbolistes_et_la_couleur>. Acesso em 15/07/21.

_____. Writing/drawing/color. In: *Yale French Studies*, nº 84, Yale University Press, 1994, pp. 43-62. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2930179?origin=JSTOR-pdf>>.

_____. El color, entre carne y alma. In: RETANA, Natalia Ferrero Reyes; GOGUE, Catherine (org.). *La carne y el color* (cat. exp.). Cidade do México: Museo Nacional de Arte, 2008, pp. 46-73. Disponível em: <https://www.academia.edu/35870740/El_color_entre_carne_y_alma>. Acesso em 15/07/21.

_____. What Is Visual in Visual Argumentation? In: RITOLA, J. (ed.). *Argument Cultures: Proceedings of OSSA 09*. Windsor, ON: OSSA, 2009, CD-ROM, pp. 1-9. Disponível em: <https://www.academia.edu/8099958/What_is_Visual_in_Visual_Argumentation>. Acesso em 15/07/21.

_____. Moralisation de la couleur en France au XIXe siècle. In: KORZILLIUS, Jean-Loup (ed.). *Couleur de la morale, morale de la couleur*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/16583371/Moralisation_de_la_couleur_en_France_au_XIXe_si%C3%A8cle>. Acesso em 15/07/21.

_____. Ornement et modernisme. In: *Perspectives*, 2010, nº 1, pp. 18–20. Disponível em: <https://www.academia.edu/10104772/Ornement_et_modernisme>. Acesso em 15/07/21.

_____. *Chevreul's Colour Theory and its Consequences for Artists*. Londres: The Colour Group, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/5633790/Chevreul_s_Colour_Theory_and_its_Consequences_for_Artists>. Acesso em 15/07/21.

_____. Sobre o Tratado do Signo Visual: uma observação e duas questões. In: *Estudos semióticos*. dez. 2015, pp. 91–101. Disponível em: <https://www.academia.edu/30391340/Sobre_o_Tratado_do_Signo_Visual_uma_observa%C3%A7%C3%A3o_e_duas_quest%C3%B5es>. Acesso em 15/07/21.

ROSENBERG, Raphael. Gustave Moreau. In: *Turner - Hugo - Moreau: Entdeckung der Abstraktion*. ROSENBERG, Raphael; HOLLEIN, Max (eds.). Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2007. Disponível em: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/760/>>. Acesso em 17/07/21.

_____. Hasard et abstraction: les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau. In: *Gustave Moreau: Mythes et Chimères*. Paris: Musée de la Vie romantique, 2003, pp. 92–107 e 129–131. Disponível em: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/186/>>. Acesso em 15/07/21.

_____. Taches ou paysages? Les peintures non figuratives de Gustave Moreau. In: FOREST, M. Cécile; LACAMBRE, Géneviève; COOKE, Peter (eds.). *Paysages de rêve de Gustave Moreau*. Reims: Musée des Beaux-Arts de Reims 2004a. pp. 60-71. Disponível em: <<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/188/>>. Acesso em 15/07/21.

_____. Entre paysage et abstraction. In: FOREST, M. Cécile; LACAMBRE, Géneviève; COOKE, Peter (eds.). *Paysages de rêve de Gustave Moreau*. Reims: Musée des Beaux-Arts de Reims 2004b. pp. 134-143. Disponível em: <<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/190/>>. Acesso em 15/07/21.

ROSENBLUM, Robert. *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*. Nova York: Harper & Row, 1988.

SARANE, Alexandrian. *Gustave Moreau's universe*. Nova York: Woodbury, 1975. Disponível em: <<https://archive.org/details/gustavemoreausun0000alex>>. Acesso em 15/07/21.

SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Berlim: de Gruyter, 1983.

SELZ, Jean. *Gustave Moreau*. Paris: Flammarion, 1978.

SLAVKIN, Mary. Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality. 2009. 129f. Dissertação (mestrado em Artes), College of Visual Arts, Theatre and Dance, Florida State University, 2009. Disponível em: <<https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:176178/datastream/PDF/view>>. Acesso em 15/07/21.

STEAD, Evangelhia. *Le monstre, le singe et le foetus – tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genebra: Droz, 2004.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *A history of six ideas: an essay in aesthetics*. Boston: Martinus Nijhoff, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Simbolismo e interpretação*. São Paulo, Editora Unesp, 2013.

TOTH, Ferenc. Vision et invention: l'atelier-laboratoire de Gustave Moreau. In: BAÁN, Lázsló (ed.). *Terre des mythes – l'art de Gustave Moreau*. Budapeste: Museu de Belas Artes, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/41585989/Vision_et_invention._L_atelier-laboratoire_de_Gustave_Moreau>. Acesso em 15/07/21.

TRAPP, Frank Anderson. The Atelier Gustave Moreau. In: *Art Journal*, v. 22, nº 2, 1962, pp. 92-95. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/774670>>. Acesso em 15/07/21.

VASCONCELLOS, Mariana Garcia. As "formas simbólicas" na pintura tardia de Gustave Moreau: especulações sobre uma abordagem da arte. *Revista Visuais: Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, Campinas*, v. 6, n. 1, p. 145-160, 26 jun. 2020a. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/visuais.v6i1.13432>.

_____. Uma poética dualista: forma e conteúdo na pintura tardia de Gustave Moreau. *Anais do 29º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [Recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs.). Goiânia: ANPAP, 2020b. ISSN 2175-8212

_____. Modernidade e desmaterialização na obra tardia de Gustave Moreau. *Ars (São Paulo)*, São Paulo, v. 19, n. 41, p. 306-336, 30 abr. 2021a. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180960>.

_____. Figurando o não-figurável: representações de experiências espirituais por Gustave Moreau (1826-1898). In: *Momentos da história, visões da arte*, v.1 [livro eletrônico]. LOPES, Almerinda da Silva; DANTAS, Bárbara (orgs.). Vila Velha, ES: Balsamum Editora, 2021b, pp. 127-141. ISBN 978-65-80766-05-5

_____. A tinta e a matéria: uma metonímia visual na pintura tardia de Gustave Moreau. *Anais do 30º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [Recurso eletrônico]. João Pessoa: ANPAP, 2021c. No prelo.

_____. A pintura derrotada: Gustave Moreau e o impossível políptico do "ano terrível". *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. CBHA, 2021d. No prelo.

Anexo A – Nota pessoal de Moreau: “Ce qu'on pourra écrire sur l'artiste qui doit venir apportant la formule désirée pour cette nouvelle évolution dans l'art”

A nota a seguir (MOREAU, 2002, pp.165-174) foi escrita por Moreau em seus últimos anos de vida e esclarece muito sobre sua perspectiva a respeito de seu próprio projeto artístico e suas expectativas quanto à posteridade de sua obra. A primeira seção é uma versão aprimorada, passada a limpo, do trecho inicial da segunda, que é um rascunho mais completo. Peter Cooke (2002, p. 194; tradução minha), que descreve-a como “[...] esse texto estranho, no qual ele escreveu, de certo modo, seu próprio obituário ideal”, sugere também que ela pode ser datada do período entre 1890 e 1895³⁵⁰.

“O que poderá ser escrito sobre o artista que deve vir trazendo a fórmula desejada para essa nova evolução na arte

Ele abriu horizontes esplêndidos, as vias mais variadas, as mais novas e absolutamente desconhecidas.

Ele introduziu na arte francesa, e isso sem charlatanismo, sem meios artificiais, sempre conservando seu caráter próprio de filosofia penetrante, de alta razão e de lógica superior, ele introduziu elementos não somente de fantasia, de capricho poético e suave, mas com meios de expressão ignorados até então.

Essa imaginação é verdadeiramente única por sua variedade, sua profundidade e a sutileza de sua penetração psicológica. O instrumento³⁵¹ é adequado e os seus meios de eloquência plástica estão além do que era conhecido.

Mas o que também faz o belo valor de sua arte é que todas essas inovações na expressão dos sentimentos da alma, dos sentimentos humanos heroicos, épicos e familiares, tudo isso deriva diretamente da tradição admiravelmente compreendida, penetrada e engrandecida. Nenhum sobressalto de má qualidade, nenhuma surpresa de charlatanismo, nenhum meio artificial, seja de expressão, seja de instrumento. Tudo é verdadeiro, natural, sincero, sensível, tudo é extraído do mais profundo da alma humana, perseguido em seus últimos recantos mais escondidos,

³⁵⁰ Cooke observa que um rascunho de cabeçalho semelhante, *Titre: l'artiste attendu de demain*, é encontrado na mesma folha de papel de uma nota tardia, de 1890-95, sobre *Les prétendants*.

³⁵¹ A palavra usada por Moreau é *outil*; depreende-se que ele se refere ao “pincel” do artista e, via metonímia, a sua execução ou fatura particular.

tudo isso sem esforço e com uma simplicidade que espanta e deleita, e por recursos de expansão da inteligência que nunca tiveram igual.

Também toda a gama das paixões, das fantasias tão variadas da alma encontra-se nessa obra que não se pode declarar única e magnífica o suficiente.

E agora vede a que ponto essa arte é moderna no melhor, no único sentido da palavra, vede como ela é bem do momento presente, ao mesmo tempo em que o ultrapassa, por sua potência de adivinhação, de <sua> realização e de suas perspectivas.

* * *

Ele abrirá horizontes esplêndidos, as vias [as] mais variadas, as mais novas e absolutamente desconhecidas. Ele introduzirá na arte francesa, sempre conservando seu caráter próprio de filosofia, de alta razão e de lógica superior, ele introduzirá elementos não somente de fantasia, de capricho poético e suave, mas também meios de expressão desconhecidos até então.

Essa imaginação será única no mundo por sua variedade, sua profundidade, sua sutileza, sua penetração psicológica. O instrumento será forçosamente adequado e os seus meios de eloquência plástica terão sido até esse dia desconhecidos, mas o que fará o belo valor de sua arte é que todas essas inovações na expressão da alma – dos sentimentos humanos heróicos e épicos ou familiares – derivarão diretamente da tradição admiravelmente compreendida e penetrada e engrandecida. Nenhum sobressalto de má qualidade, nenhuma surpresa de charlatanismo, nenhum meio artificial de expressão. Tudo será verdadeiro, natural, sincero, sensível, e tudo será extraído do mais profundo da alma humana, em seus últimos recantos mais escondidos, tudo isso sem esforço e por uma expansão da inteligência que não terá jamais tido igual.

Igualmente toda a gama das paixões, das fantasias múltiplas da alma se encontrará nessa obra que não se poderá declarar suficientemente única e magnífica em sua simplicidade grandiosa, sua verdade profunda e sua ciência anti-escolástica, doutrinal e retórica.

E vede agora a que ponto essa arte será moderna no melhor, no único verdadeiro sentido da palavra, vede como ela será bem do momento presente, ao mesmo tempo em que o ultrapassa, como deve sempre ser, pela potência de sua realização e de suas perspectivas, pode-se dizer por seu iluminismo profético, comparai-a com todas essas tentativas igualmente saídas dessa renovação, dessa

evolução, como se diz, que terá sido, que seguirá no futuro – despótica, fatal, tirânica e magnífica como todas as evoluções novas, necessárias, que não são mais que o signo fatal dos anseios necessários da alma e do espírito em busca de sensações novas se renovando sem cessar, essa marcha adiante, não progresso, mas transformação de sentimento e de maneira de sentir e, portanto, de expressar. Vede então como essa arte diferirá de todos esses ensaios informes ainda que hábeis, cegos em suas investigações, de uma ignorância aterradora da tradição e também de tudo o que faz a nobreza, a força, a virtualidade³⁵², a própria vida da arte. Vede tantos ensaios comparados às manifestações dessa arte maravilhosa e admirável, embora frequentemente, ainda, duvidando de si mesma, cheia de humildade e sempre investigando <é necessário>. Vede o contraste e sabereis então o que tendes frente a vós.

De início se elevarão as acusações de insensatez, de maneirismo, de singularidade, de excesso, as irritações. Os imbecis, os medíocres, os ardilosos e os envolvidos se amotinarão contra essa tão nova e tão variada <orgulhosa> maneira de sentir e de expressar que os incomoda, que vinha [sic] trazer uma verdadeira luz.

Depois, após anos, algumas concessões em favor do instrumento, do resplendor, do brilho, da riqueza da matéria, reduzindo essa arte de pensamento a uma arte que parecerá puramente material e de artesão, porque eles não compreenderão tudo o que esse instrumento terá de novo, de verdadeiramente plástico e de eloquente. Depois – após longos anos passados no erro de crer que tudo está encerrado para essa arte para além da imitação, e que imitação! – as acusações de finalidades anti-plásticas, literárias, filosóficas, quiméricas, quem sabe o que mais? Essas inépcias virão aos montes³⁵³.

Eles não encontrarão lá, dirão, essa bela simplicidade, esse grande bom senso francês que em alguns momentos foi considerado uma velharia, quando se tratava de fazer papel de moderno, de renovação. Será exigida a bela clareza, a bela luz do espírito francês, essa que se quis abolir. Zombaria e comédia grotesca. Jogo velho, segundo sua gíria. Hipocrisia nauseante. Eles não podiam, em sua ignorância de asno, sua inépcia impotente, compreender uma palavra dessa

³⁵² No original, *virtualité*. Confesso não saber o que Moreau quis dizer com esta palavra.

³⁵³ No original, *seront à remuer à la pelle*, literalmente “serão de mexer com uma pá”. A expressão *remuer l’argent* (ou *l’or*) *à la pelle* quer dizer enriquecer, ter dinheiro o suficiente para “mexer com uma pá”.

eloquência plástica admirável enfim encontrada, deve-se sempre dizê-lo, até então desconhecida.

Ausência de paráfrases das obras dos poetas, dos temas mais ou menos expressos de modo retórico, de cenas apresentadas como quadros-vivos, como haviam sido até então todas as obras, por mais belas que sejam, de nossa escola francesa. Não se poderá parar se se quiser mostrar tudo o que essa arte terá trazido de novo. Pois, ao destruir esse mau passado, eles não verão <não desejarão, não saberão ver> que para além desses deliciosos e raros caprichos do cérebro, do espírito, tudo terá sido explorado por esse artista incomparável. A alma encontrará nessa obra todas as aspirações de sonho, de ternura, de amor, de entusiasmo e de aspiração religiosa pelas esferas superiores, tudo aí sendo elevado, potente, moral, benéfico e educativo, tudo aí sendo alegria de imaginação, de capricho e de vôos longínquos aos países sagrados, desconhecidos, misteriosos. Ah! aí está, no entanto, o que se deverá saber compreender o mais rápido possível a fim de poder dar grande apoio a esse trabalhador intrépido, modesto e silencioso. Aí está a parte de verdadeira simpatia encorajadora que lhe facilitará, permitirá de levar mais longe tantas obras magníficas. Mas, ainda que não seja assim, que ele não encontre senão desprezo, rejeições, felizmente não haverá nada a lamentar, porque <providencialmente, por uma força oculta e misteriosa> tudo terá alçado vôo, tudo será trazido à luz por uma realização suficiente, não aquela do acabamento completo, mas a que, desde o princípio, expressa tudo o que é o necessário e o desejado para a alma. Agora serão dadas as provas em apoio da grandeza, da verdade dessa arte, de sua necessidade de ser e de vencer: nada será mais agradável, mais doce e mais fácil de fazer. A viagem através de tantos países, pensamentos e sonhos percorridos será adorável e reconfortante para a alma e o espírito. Mas nós não poderemos fazê-lo senão quando esse artista de início tão ignorado, apesar de algumas carícias aparentes, tiver desaparecido, não deixando atrás de si mais que essas testemunhas tão nobres de sua passagem sobre esta terra. Então julgaremos, então avaliaremos, então compreenderemos e veremos, como sempre foi, e o que perdemos e o que possuíamos, o que terá sido acrescentado a essa bela herança dos mestres. Não é menos verdadeiro que haverá certamente um imenso estudo de análise e de detalhe a fazer mais tarde e quando tudo estará apaziguado para bem penetrar, fazer compreender essa arte, ainda que tão límpida, mas de uma tal variedade, de uma tal profundidade moral e

de uma tal sutileza em sua grandeza e sua simplicidade que todos os caretas³⁵⁴, todos os clichês³⁵⁵ se erguerão ainda por muito tempo para atingi-la e negá-la e caluniá-la. Sem dúvida, mas ele sairá vitorioso, esplêndido e magnífico, tornar-se-á no futuro o amigo, o companheiro dos ternos, dos nobres, dos delicados, dos grandes apaixonados, enfim, dos únicos espíritos que é desejável satisfazer, de penetrar tanto no presente como no futuro.

Mais tarde poderemos falar do artífice <do que ele deve ser>, tão raro como o pensador, artífice bem plástico, conhecendo a fundo todos os recursos do passado e tendo aí acrescentado toda sua parte de descobertas maravilhosas, de meios excelentes e variados conforme o modo, conforme as necessidades da expressão renovada e pelos sentimentos e os meios de eloquência.

Sua ciência será enorme em todas as partes da arte, não ciência pedante e escolástica, mas a ciência dos transfundos da arte, de seus recursos, de suas necessidades, de suas variações, de seus mistérios.

Não se trata aqui nem da ciência escolástica que se aplica à matemática da arte (a anatomia, a perspectiva e a geometria hoje não têm mais, para o artista plástico, a mesma importância, o caráter indispensável que elas tinham de início, já que todas as investigações feitas pelos mestres primitivos iluminaram <esclareceram> toda essa parte da arte primitivamente tão misteriosa.) O estudo da perspectiva, tão necessário para os pintores primitivos, está hoje reduzido ao sentimento profundo das linhas, de sua harmonia e de sua beleza decorativa e plástica. Quanto à anatomia, ela será o objeto do estudo atento de toda a vida do artista, não mais pelo lado científico, mas de modo semelhante pelo lado da beleza, do estilo e do caráter. Trata-se dessa ciência, fruto da comparação, de um gosto impecável formado pela contemplação analisada, arrazoada, incessantemente penetrada do fundo das obras-primas da arte. Essa ciência sendo, nele, enorme, completa, tudo lhe será conhecido dos modos, dos procedimentos, dos belos recursos dos antigos, e também dos modernos, entre eles os raros <os tão raros> que tenham pensado em subir a corrente para encontrar a verdadeira, a bela tradição.

³⁵⁴ No original, *prud-hommes*, palavra que Moreau geralmente usa de maneira depreciativa.

³⁵⁵ No original, *poncifs*, que é literalmente um clichê de impressão, e que Moreau também usa como termo depreciativo para descrever pessoas.

As descobertas novas, os estilos, os modos alheios ou de tradição, o caráter próprio a cada estilo, a cada gênero, tudo isso será para ele textos admiravelmente claros e penetrados. Nunca, nele, essas apreciações, esses julgamentos correntes, vagos, com muita frequência vazios de sentido, arengas passadas de mão em mão sem verdadeira inteligência. Essas admirações todas prontas, essas classificações tão nulas e tão fáceis que permitem o sono, mesmo a morte do espírito, tudo isso lhe era odioso, e os combates incessantes que ele terá lutado contra esses clichês perigosos eram para ele um dever sagrado. Ele bem o provava quando se tratava de julgar essa pretensa grande arte decorativa, toda de charlatanismo, de astúcias e de impotência que, sob formas pontificantes, tinha acabado invadir e envenenar tudo à sua frente.

Que buscas incessantes, que esforços, mas também que alegrias, que embriaguezes! Que medida, que tato, que nuances sutis da alma e do espírito são necessárias para dar ao gosto o que lhe é indispensável para bem escolher, dosar, ponderar as diversas partes da obra e, sobretudo de início, para determinar o modo, a escolha do instrumento, a qualidade da matéria, as proporções de natureza, de verdade real ou transformada a encontrar conforme o caráter essencial da coisa a exprimir: um pouco mais alto, um pouco mais baixo, tudo muda, o instrumento, a expressão e o sentimento e a impressão dada àquele que observará (do épico se cai no familiar). Quantas vezes essas belas leis tão sutis e tão misteriosas terão sido verificadas, quantas vezes um motivo posicionado, uma ideia implementada, alguém ou além dos limites justos e perfeitos, mudaram por inteiro a impressão e o caráter da obra. Também que recursos nesse instrumento tão delicado, tão admirável e mais precioso do que qualquer outro, o grande gosto, esse tato que faz escolher exatamente <seguramente> o que se deve, vindo depois dessa primeira inspiração, que ele deve controlar, subjugar e reter. Mas esse gosto assim formado, raro entre todos, não é de modo algum essa simples delicadeza do espírito que distingue uma natureza um pouco rara de uma natureza vulgar. <Este é o juízo do mundo>. Esse grande gosto, é a ciência consumada, a ciência profunda da comparação, fruto de um estudo incessante e ardente. Esse gosto observa tudo e é formado de tudo o que há de melhor no artista: o entusiasmo, a imaginação, o espírito religioso e a alma virgem de toda ambição, de toda vaidade baixa, de todo orgulho imbecil. Esse Gosto é feito de amor, de humildade, de inspiração elevada rumo ao ápice e também desse ardor pela própria essência da arte.

É então uma fragilidade, é então uma força essa jurisdição interior ao artista que o faz controlar sua obra em todos os momentos e nos menores detalhes? É certo que o dom de Deus é tudo, mas nas épocas de civilizações artísticas avançadas, e por isto entendemos as épocas envelhecidas que não podem mais esperar essa virgindade das primeiras eras, é certo que a produção ingênua e simples <espontâneas>, sem crítica, parece tornar-se impossível. A inspiração será, sem dúvida, a grande alavanca, mas a vontade do artífice, essa vontade que dirige, a sanção da obra em marcha pelo cérebro, tornar-se-á fatalmente da maior <mais alta> importância, e mesmo absolutamente indispensável. De resto, é uma questão de natureza, de temperamento e de gênio, e a questão é complexa demais para ser tratada de passagem.

Se Deus tiver dado muito, sem dúvida, o artista será superior o artista que tiver muito adquirido, ainda que seja sempre indispensável que o dom seja muito seriamente cultivado, mas, no caso de dons iguais, o gênio terá todo seu esplendor no artista que tiver vivido mais (nos tempos modernos, bem entendido, pois tudo está mudado), no artista em quem a vontade, o grande gosto, a elevada inteligência de crítica, a ciência profunda, vierem se somar ao dom de Deus. Então o gênio estará em todo seu brilho, em toda sua glória. (Não há regra absoluta, nem julgamentos dogmáticos sobre isso: os anseios da alma, de alegria, de espírito no homem são demasiado diversos para que possamos determinar e estabelecer, permitir-nos estabelecer uma regra fixa: a respeito disso, se fosse possível, mais divergências de opinião entre os homens, portanto mais incertezas, fragilidades, erros humanos, o que não [pode] fatalmente deve ser o caso, *hélas*).³⁵⁶

³⁵⁶ Tradução minha. No original: Ce qu'on pourra écrire sur l'artiste qui doit venir apportant la formule désirée pour cette nouvelle évolution dans l'art

Il a ouvert des horizons splendides, les voies les plus variées, les plus nouvelles et absolument inconnues.

Il a introduit dans l'art français, et cela sans charlatanisme, sans moyens artificiels, tout en lui conservant son caractère propre de philosophie pénétrante, de haute raison et de logique supérieure, il y a introduit les éléments non seulement de fantaisie, de caprice poétique et souple, mais des moyens d'expression ignorés jusqu'alors.

Cette imagination est vraiment unique par sa variété, sa profondeur et la subtilité de sa pénétration psychologique. L'outil est adéquat et les moyens d'éloquence plastique chez lui ont été au-delà de ce qu'on connaissait.

Mais ce qui fait aussi sa belle valeur d'art c'est que toutes ces innovations dans l'expression des sentiments de l'âme, des sentiments humains héroïques, épiques et familiers, tout cela dérive directement de la tradition admirablement comprise, pénétrée et agrandie. Aucun sursaut de mauvais aloi, aucune surprise de charlatanisme. aucun moyen factice ou d'expression ou d'outil. Tout est vrai, naturel, sincère, sensible, tout est puisé au plus profond de l'âme humaine, poursuivie dans ses

derniers replis les plus cachés, tout cela sans effort et avec une simplicité qui étonne et ravit, et par des ressources d'ex-pansion d'intelligence qui n'ont jamais eu d'égal.

Aussi toute la gamme des passions, des fantaisies si variées de l'âme se retrouvent dans cet oeuvre qu'on ne peut assez déclarer unique et superbe.

Et maintenant voyez à quel point cet art est moderne dans le meilleur, dans le seul sens du mot, voyez comme il est bien de l'heure présente, tout en la devançant, par sa puissance de divination, de <sa> réalisation et de ses vues.

Il ouvrira des horizons splendides, les voies [les] plus variées, les plus nouvelles et absolument inconnues. Il introduira dans l'art français, tout en lui conservant son caractère propre de philosophie, de haute raison et de logique supérieure, il y introduira des éléments non seulement de fantaisie, de caprice poétique et souple, mais des moyens d'expression inconnus jusqu'alors.

Cette imagination sera unique au monde par sa variété, sa profondeur, sa subtilité, sa pénétration psychologique. L'outil sera forcément adéquat et les moyens d'éloquence plastique chez lui auront été jusqu'à ce jour inconnus, mais ce qui fera sa belle valeur d'art c'est que toutes ces innovations dans l'expression de l'âme — des sentiments humains héroïques et épiques ou familiers — dériveront directement- de la tradition admirablement comprise et pénétrée et agrandie. Aucun sursaut de mauvais aloi, aucune surprise de charlatanisme, aucun moyen factice d'expression. Tout sera vrai, naturel, sincère, sensible, et tout sera puisé au plus profond de l'âme humaine, dans ses derniers replis les plus cachés, tout cela sans effort et par une expansion d'intelligence qui n'aura jamais eu d'égal.

Aussi toute la gamme des passions, des fantaisies multiples de l'âme se retrouvera dans cet oeuvre qu'on ne pourra assez déclarer unique et superbe dans sa simplicité grandiose, sa vérité profonde et sa science anti-scholastique, doctrinale et rhétoricienne.

Et voyez maintenant à quel point cet art sera moderne dans le meilleur, le seul vrai sens du mot, voyez comme il sera bien de l'heure présente, tout en la devançant, comme cela doit toujours être, par la puissance de sa réalisation et de ses vues, on pourrait dire par son illuminisme prophétique, comparez-le avec toutes ces tentatives issues elles aussi de cette rénovation, de cette évolution, comme on dit, qui aura été, qui suivra dans l'avenir — despotique, fatale, tyrannique et superbe comme toutes les évolutions nouvelles, nécessaires, qui ne sont que le signe fatal des besoins nécessaires de l'âme et de l'esprit en quête de sensations nouvelles se renouvelant sans cesse, cette marche en avant, non progrès, mais transformation de sentiment et de manière de sentir et par là d'exprimer. Voyez alors comme cet art différera de tous ces essais informes bien qu'habiles, aveugles dans leurs recherches, d'une ignorance effroyable de la tradition et aussi de tout ce qui fait la noblesse, la force, la virtualité de l'art .la vie même de l'art>. Voyez tant d'essais à côté des manifestations de cet art merveilleux et admirable, bien que souvent, encore, doutant de lui-même, plein d'humilité et toujours en recherche <il le faut>. Voyez le contraste et vous saurez alors ce que vous avez devant vous.

D'abord s'élèveront les accusations d'absurdité, de maniérisme, de singularité, d'excès, les irritations. Les imbéciles, les médiocres, les rusés et les intéressés s'ameuteront contre cette si nouvelle et si variée <fière> façon de sentir et d'exprimer qui les gênera, qui venait [sic] apporter une vraie lumière.

Puis, après des années, quelques concessions en faveur de l'outil, de l'éclat, du brillant, de la richesse de la matière, réduisant cet art de pensée à un art qui apparaîtra purement matériel et d'ouvrier, car ils ne comprendront pas tout ce que cet outil même aura de neuf, de vraiment plastique et d'éloquent. Puis - après ces longues années passées dans l'erreur de croire que tout est fermé pour cet art en dehors de l'imitation, et quelle imitation ! - les accusations de visées anti-plas-tiques, littéraires, philosophiques, chimériques que sait-on ? Ces inepties seront à remuer à la pelle.

Ils ne retrouveront pas là, diront-ils, cette belle simplicité, ce grand bon sens français qu'à certains moments on regardait comme de la friperie quand il s'agissait de jouer au moderne, au renouveau. On réclamera la belle clarté, la belle lumière de l'esprit français, celle qu'on voulait abolir. Dérision et comédie grotesque. Du vieux jeu, selon leur mot d'argot. Hypocrisie écoeurante. Ils ne pouvaient pas, dans leur ignorance d'âne, leur ineptie impuissante, comprendre un mot à cette éloquence plastique admirable enfin trouvée, il faut toujours le redire, jusqu'alors inconnue.

Absence de paraphrases des oeuvres des poètes, de sujets plus ou moins exprimés en rhétoricien, de scènes rendues en tableaux vivants, comme toutes les oeuvres, quelque belles qu'elles soient, de notre école française l'avaient été jusqu'alors. On ne pourra s'arrêter si l'on voulait montrer tout ce que cet art aura apporté de nouveau. Car, en détruisant ce mauvais passé, ils ne verront pas <voudront, sauront pas voir> qu'en dehors de ces délicieux et rares caprices du cerveau, de l'esprit, tout aura été recherché par cet artiste incomparable. L'âme retrouvera dans cet oeuvre toutes les

aspirations de rêve, de tendresse, d'amour, d'enthousiasme et d'aspiration religieuse vers les sphères supérieures, tout y étant haut, puissant, moral, bienfaisant et éducateur, tout y étant joie d'imagination, de caprice et d'envolées lointaines aux pays sacrés, inconnus, mystérieux. Ah ! voilà cependant ce qu'il faudra savoir comprendre au plus vite afin de pouvoir donner grand appui à ce travailleur intrépide, modeste et silencieux. Voilà la part de vraie sympathie encourageante qui lui facilitera, permettra de conduire plus au bout tant d'oeuvres superbes. Mais, qu'il en soit autrement, qu'il ne trouve que du mépris, des rebuts, heureusement rien ne sera à regretter, car <providentiellement, par une force cachée et mystérieuse> tout aura pris son vol, tout sera arrivé à la lumière par une réalisation suffisante, non celle de l'achèvement complet, mais celle qui, dès le début, exprime tout ce qui est le nécessaire et le désiré pour l'âme. Maintenant ira-t-on donner des preuves à l'appui de la grandeur, de la vérité de cet art, de sa nécessité d'être et de vaincre : rien ne sera plus aimable, plus doux et plus facile à faire. Le voyage à travers tant de pays, de pensées et de rêves parcourus sera adorable et réconfortant pour l'âme et l'esprit. Mais nous ne le pourrons que lorsque cet artiste tant méconnu d'abord, malgré quelques caresses apparentes, aura disparu, ne laissant après lui que ces témoignages si nobles de son passage sur cette terre. Alors on jugera, alors on jugera, alors on comprendra et on verra, comme ce fut de tous temps, et ce que l'on a perdu et ce qu'on possédait, ce qui aura été ajouté à ce bel héritage des maîtres. Il n'en est pas moins vrai qu'il y aura certainement une immense étude d'analyse et de détail à faire plus tard et quand tout sera apaisé pour bien pénétrer, faire comprendre cet art, pourtant si limpide, mais d'une telle variété, d'une telle profondeur morale et d'une telle subtilité dans sa grandeur et sa simplicité que tous les prudhommes, tous les poncifs se dresseront encore longtemps pour l'atteindre et le nier et le calomnier. Certes, mais il sortira victorieux, éclatant et superbe, deviendra dans l'avenir l'ami, le compagnon des tendres, des nobles, des délicats, des grands amoureux, enfin, des seuls esprits qu'il est désirable de satisfaire, de pénétrer et dans le présent et dans l'avenir.

Plus tard on pourra parler de l'ouvrier <de ce qu'il doit être>, aussi rare que le penseur, ouvrier bien plastique, connaissant à fond toutes les ressources du passé et y ayant ajouté toute sa part de trouvailles superbes, de moyens excellents et variés selon le mode, selon les besoins de l'expression renouvelée et par les sentiments et les moyens d'éloquence. Sa science sera énorme dans toutes les parties de l'art, non science pédantesque et scholastique, mais la science des tréfonds de l'art, de ses ressources, de ses besoins, de ses variations, de ses mystères.

Il ne s'agit ici ni [sic] de la science scholastique qui s'applique à la mathématique de l'art (l'anatomie, la perspective et la géométrie n'ont plus aujourd'hui chez l'artiste plastique la même importance, son [sic] caractère indispensable qu'elles avaient au début, puisque toutes les recherches faites par les maîtres primitifs ont illuminé <éclairé> toute cette partie de l'art primitivement si mystérieuse). L'étude de la perspective, si nécessaire pour les peintres primitifs, est aujourd'hui réduite au sentiment profond des lignes, de leur harmonie et de leur beauté décorative et plastique. Quant à l'anatomie, elle sera l'étude-attentive de toute la vie de l'artiste, non plus par les côtés scientifiques, mais pareillement par les côtés de beauté, de style et de caractère. Il s'agit de cette science, fruit de la comparaison, d'un goût impeccable formé par la contemplation analysée, raisonnée, incessamment pénétrée du fond des chefs-d'oeuvre de l'art. Cette science, chez lui, étant énorme, complète, tout lui sera connu des modes, des procédés, des belles ressources des anciens, et aussi des modernes, parmi eux les rares <les si rares> qui avaient pensé à remonter les courants pour retrouver la vraie, la belle tradition.

Les découvertes nouvelles, les styles, les modes étrangers ou de tradition, le caractère propre à chaque style, à chaque genre, tout cela sera pour lui textes admirablement clairs et pénétrés. Jamais chez lui de ces appréciations, de ces jugements courants, vagues, trop souvent vides de sens, rengaines passées de main en main sans intelligence véritable. Ces admirations toutes faites, ces classements si niais et si faciles qui permettent le sommeil, même la mort de l'esprit, tout cela lui était odieux, et les combats incessants qu'il avait livrés à ces poncifs dangereux étaient pour lui devoir sacré. Il le prouvait bien quand il s'agissait de juger ce prétendu grand art décoratif, tout de charlatanisme, de rouerie et d'impuissance qui, sous des formes pontifiantes, avait fini par tout envahir et empoisonner avant lui.

Quelles recherches incessantes, que d'efforts, mais aussi que de joies, que d'ivresses ! Quelle mesure, quel tact, quelles nuances subtiles de l'âme et de l'esprit sont nécessaires pour donner au goût ce qui lui est indispensable pour bien choisir, doser, pondérer les diverses parties de l'oeuvre et, surtout au départ, pour déterminer le mode, le choix de l'outil, la qualité de la matière, les proportions de nature, de vérité réelle ou transformée à trouver selon le caractère essentiel de la chose à exprimer : un peu plus haut, un peu plus bas, tout change, et l'outil, et l'expression et le sentiment et l'impression donnée à celui qui regardera (de l'épique on tombe au familier). Que de fois ces belles

lois si subtiles et si mystérieuses auront été vérifiées, que de fois un motif placé, une idée mise en oeuvre, en deçà ou au-delà des bornes justes et parfaites, ont changé du tout au tout l'impression et le caractère de l'oeuvre. Aussi que de ressources dans cet instrument si délicat, si admirable et plus précieux que tout autre, le grand goût, ce tact qui fait choisir exactement <sûrement> ce qu'il faut, venant après cette première inspiration, qu'il doit contrôler, assujettir et garder. Mais ce goût ainsi formé, rare entre tous, n'est en aucune façon cette simple délicatesse d'esprit qui distingue une nature un peu rare d'une nature vulgaire. <Ceci est le jugement du monde.> Ce grand goût, c'est la science consommée, la science profonde de la comparaison, fruit d'une étude incessante et ardente. Ce goût tient à tout et est formé de tout ce qu'il y a de meilleur dans l'artiste : l'enthousiasme, l'imagination, l'esprit religieux et l'âme vierge de toute ambition, de toute vanité basse, de tout orgueil imbécile. Ce Goût est fait d'amour, d'humilité, de haute aspiration vers les sommets et aussi de cette ardeur pour l'essence même de l'art.

Est-ce donc une faiblesse, est-ce donc une force que cette juridiction intérieure chez l'artiste qui lui fait contrôler son oeuvre à toute heure et dans les moindres détails ? Il est certain que le don de Dieu est tout, mais aux époques de civilisations artistiques avancées, et par là on entend les époques vieilles qui ne peuvent plus espérer cette virginité des premiers âges, il est certain que la production naïve et toute simple <de jet>, sans critique, paraît devenir impossible. L'inspiration sera certes toujours le grand levier, mais la volonté de l'ouvrier, cette volonté qui dirige, la sanction de l'oeuvre en marche par le cerveau, sera devenue fatalement de toute <haute> importance, et même absolument indispensable. Du reste, c'est une question de nature, de tempérament et de génie, et la question est trop complexe pour être traitée en passant.

Si Dieu a beaucoup donné, certes, l'artiste sera supérieur à l'artiste qui aura beaucoup acquis, bien qu'il soit toujours indispensable que le don soit bien sérieusement cultivé, mais, à don égal, le génie sera dans toute sa splendeur chez l'artiste qui aura le plus vécu (dans les temps modernes, bien entendu, car tout est changé), chez l'artiste dont la volonté, le grand goût, la haute intelligence de critique, la science profonde, viendront s'ajouter à ce don de Dieu. Alors le génie sera dans tout son éclat, dans toute sa gloire. (Pas de règle absolue, pas de jugements dogmatiques à cet égard : les besoins d'âme, de joie, d'esprit chez l'homme sont trop divers pour qu'on puisse déterminer et établir, se permettre de poser une règle fixe : à cet égard, si cela était possible, plus de divergences d'opinions parmi les hommes, partant plus d'incertitudes, de faiblesses, d'erreurs humaines, ce qui ne [se peut] fatalement doit pas être, hélas).'

Índice remissivo

- Académie des Beaux-Arts, 39
Aristóteles, 151, 154, 155
Aurier, Albert, 181, 188
Balzac, Honoré de, 168
Bassano, Jacopo, 167
Baudelaire, Charles, 62, 101, 106, 160, 198
Beethoven, Ludwig van, 45
Belle inertie (Renan), 52
Bénédite, Léonce, 103
Blanc, Charles, 105, 106, 113, 114, 115, 116, 123, 194
Botticelli, Sandro, 64
Boulanger, Gustave, 39
Bourgoin, Jules, 118
Burke, Edmund, 147
Carpaccio, 9, 31, 119
Cézanne, Paul, 169
Chassériau, Théodore, 30, 31, 46
Chesneau, Ernest, 50, 115
Chevreul, Michel-Eugène, 105, 204
Creuzer, Georg Friedrich, 180
Dante, 90
David, Gerard, 97
David, Jacques-Louis, 50, 97, 148, 167, 199, 200
David, Jaques-Louis, 50
de Piles, Roger, 24, 48
Degas, Edgar, 163
Delacroix, Eugène, 30, 84, 105, 106, 115, 116
Diderot, Denis, 51, 58, 200
Du Pays, Augustin-Joseph, 94
École des Beaux-Arts, 30, 39, 46, 64, 164
Exposition Universelle, 31
Félibien, André, 185
Flamenga, pintura, 63
Flaubert, Gustave, 146, 154
Flaxman, John, 90
Frenhofer (personagem), 168, 169, 177
Friedrich, Caspar David, 148
Gauguin, Paul, 170
Gautier, Théophile, 94, 168
Géricault, Théodore, 65
Greffulhe, Condessa, 34
Henry, Charles, 117
Hesíodo, 90
Homero (Odisseia), 90
Horácio, 46, 158
Huysmans, Joris Karl, 40, 98, 162
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 30, 115, 132
Italiana, pintura, 63
James, William, 149
Japonesa, arte, 71
Jones, Owen, 93, 95, 117, 157, 198
Jouffroy, Théodore, 74
Kempis, Tomás de, 74
Laverdant, Désiré, 56
Le Brun, Charles, 48, 114
Le Magasin Pittoresque, 95
Leonardo da Vinci, 52, 119
Lessing, Gotthold Ephraim, 48, 50, 59
Lomazzo, Giovanni Paolo, 47
Lorrain, Claude, 63
Louis Moreau, 30
Mallarmé, Stéphane, 130
Manguin, Henri, 39
Marquet, Albert, 39
Matisse, Henri, 39, 65
Metsu, Gabriel, 110, 111
Michelangelo Buonarroti, 52, 65, 77, 116
Montesquiou, Robert de, 34
Mozart, Wolfgang Amadeus, 45

Musée Gustave Moreau, 4, 14, 40, 68, 101, 103, 104, 107, 109, 110, 129
Neoplatonismo, 73, 167
Nietzsche, Friedrich, 6, 17
Ovídio (Metamorfoses), 53
Pascal, Blaise, 74, 79, 159, 160
Péladan, Joséphin 'sâr', 41
Picot, François-Édouard, 30, 85
Pinturas de Moreau
 Dalila, 11, 134, 135
 Esboços abstratos, 21, 36, 99, 101
 Fábulas de La Fontaine (aquarelas), 35
 Fée des eaux, 11, 133, 134
 Femmes poètes indiennes, 9, 10, 20, 21, 101, 121
 Galatée, 9, 10, 20, 33, 34, 98, 122, 123, 199
 Hélène à la porte Scée, 138
 Hercule et l'Hydre de Lerne, 9, 10, 74, 75, 102, 103
 Hésiode et les Muses, 35
 Jason et Médée, 9, 32, 67, 83, 84
 Jehovah (paleta de aquarela), 144
 Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée, 10, 32, 33, 94
 Jeune homme et la mort, 32
 Jupiter et Europe, 32, 56
 Jupiter et Sémélé, 9, 10, 11, 20, 28, 37, 75, 87, 88, 91, 93, 111, 112, 132, 133, 150, 181, 182, 185
 L'Apparition, 20
 La fleur mystique, 11, 37, 141
 La parque et l'ange de la mort, 11, 166
 La tentation, 9, 11, 69, 107, 144, 146
 La tentation de Saint Antoine, 11, 144, 146
 La vie de l'humanité, 9, 20, 37, 38, 122, 123
 La vision, 11, 147, 148
 Le Christ au jardin des oliviers, 9, 68
 Le poète persan, 20, 86
 Le retour des argonautes, 182
 Le triomphe d'Alexandre, 10, 12, 15, 87, 91, 111, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 130, 182, 184, 190, 191
 Les anges de Sodome, 10, 107
 Les Chimères, 10, 20, 86, 91, 92, 93, 95, 111, 121, 122, 126, 181, 184
 Les filles de Thespius, 9, 20, 35, 36, 52, 77, 89, 165, 184
 Les licornes, 10, 11, 20, 108, 109, 110, 129
 Les lyres mortes, 9, 37, 75, 76, 181
 Les muses quittent Apollon, 11, 20, 93, 157
 Les prétendants, 20, 77
 Les Rois Mages, 12, 20, 35, 184
 Oedipe et le sphinx, 9, 32, 67
 Orphée sur la tombe d'Eurydice, 9, 83, 84, 107
 Pietà, 9, 68
 Prométhée, 32
 Salomé, 9, 10, 11, 20, 22, 27, 33, 36, 57, 90, 135, 156, 162, 163, 201
 Salomé dansant (dita 'tatouée'), 9, 10, 11, 20, 27, 57, 90, 156, 163
 Salomé dansant devant Hérode, 9, 10, 11, 57, 163
Platão, 168
Plínio, o Velho, 165
Plotino, 167
Poussin, Nicolas, 48, 59, 60, 61, 63, 66, 169, 194, 198, 199, 203
Praxíteles (cânone de), 89
Querelle du coloris, 113, 195
 Racinet, Auguste, 95

Rembrandt van Rijn, 63
Renan, Ary, 52, 57, 58, 96, 134
 Belle inertie, 52, 56, 155
 Richesse nécessaire, 57, 96, 134, 153
Renascentista, pintura, 31, 71, 152
Reynolds, Joshua, 62, 101
Richard Wagner, 162
Rodin, Auguste, 169, 170
Rouault, Georges, 39, 40, 41
Rupp, Henri, 29
Salons de Paris, 31, 32, 66, 98, 198, 199
Schelling, Friedrich W. J. von, 180
Shakespeare, William, 54
Simbolismo, 7, 36, 41, 68, 77, 144, 148, 149,
181, 182, 185
Superville, Humbert de, 117
Teoria dos modos, 59
Teoria humanista da pintura, 30, 44, 46, 47,
48, 49, 55, 56, 58, 61, 81, 194
Ticiano, 31, 63, 116
Ut pictura poesis, 46
Vasari, Giorgio, 158
Veneziana, pintura, 64
Virgílio, 60
Willemin, Xavier, 95
Winckelmann, Johann Joachim, 50
Wölfflin, Heinrich, 62
Zêuxis, 89
Zola, Émile, 162