

UMA POÉTICA DUALISTA: FORMA E CONTEÚDO NA PINTURA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU

A DUALIST POETICS: FORM AND CONTENT IN THE LATE PAINTING OF GUSTAVE MOREAU

Mariana Garcia Vasconcellos / UFRGS

RESUMO

A poética tardia do artista francês Gustave Moreau (1826–1898) é fortemente marcada pela decomposição da linguagem pictórica em seus elementos básicos de linha e mancha, ao mesmo tempo em que tematiza questões relativas à dualidade de espírito e matéria. Este artigo analisa as possibilidades de articulação entre forma e conteúdo na fase final de sua produção, buscando em seus escritos e em seu uso dos elementos pictóricos uma chave de leitura para sua obra que possa dar conta dessas tensões.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura oitocentista. Linha. Cor. Simbolismo. Linguagem da pintura.

ABSTRACT

The late poetics of the french artist Gustave Moreau (1826–1898) is distinctly marked by the decomposition of the pictorial language into its basic elements of line and colour, whilst it also thematizes issues related to the duality of spirit and matter. This paper analyses the possible articulations between form and content in the final phase of his production, searching his writings and his use of pictorial elements for a reading key to his work that might be able to account for these tensions.

KEY-WORDS

Nineteenth-century painting. Line. Colour. Symbolism. Pictorial language.

Nos projetos desenvolvidos ao longo dos últimos quinze anos de sua vida, a pintura do artista francês Gustave Moreau (1826–1898) apresenta uma experimentalidade formal intensa, acompanhada pelo interesse na investigação de temas filosóficos complexos, tais como a relação entre “espírito” e “matéria”. Nessa produção, bem como nas anotações deixadas pelo artista, intui-se a busca de uma integração entre a linguagem pictórica e o conteúdo que ela deveria expressar. Essa é uma preocupação que não deixa de ser comum a outros artistas da época, construindo-se de maneira diversa em cada caso individual e exigindo do historiador que atente para a lógica interna e particular que perpassa tanto a forma como o conteúdo, tanto a práxis como a teoria. Este artigo busca um ponto de vista a partir do qual esses aspectos da obra de Moreau possam ser apreendidos, não isoladamente, mas na articulação que parece ter sido proposta pelo próprio artista. Portanto, devendo iniciar pela apresentação de sua fase final, deixemos que ele mesmo o faça com suas palavras.

A pintura tardia de Moreau

Em algum momento nos seus últimos anos de vida, Moreau redigiu um pequeno texto intitulado “Aquilo que poderemos escrever sobre o artista que deve vir trazendo a fórmula desejada para essa nova evolução na arte”¹; tal artista do futuro, depreende-se pelo contexto, é ele mesmo. Falando sempre em terceira pessoa, descreve a contribuição que teria a fazer para a evolução da arte:

Ele introduziu na arte francesa [...] os elementos não somente de fantasia, de capricho poético e suave, mas de meios de expressão ignorados até então. [...] O instrumento é adequado e os meios de eloquência plástica para ele estão além daquilo que conhecíamos. Mas o que faz também o belo valor de sua arte é que todas essas inovações na expressão dos sentimentos da alma, dos sentimentos humanos heróicos, épicos e familiares, tudo isto deriva diretamente da tradição admiravelmente compreendida, penetrada e engrandecida². (MOREAU, COOKE, 2002, pp. 165–166)

Este trecho aponta três questões interessantes sobre o período final da carreira de Moreau; primeiro, como é evidente pela linguagem auto-engrandecedora e pelo próprio objetivo do texto, sua preocupação com a posteridade de sua obra. Verdadeira obsessão do final de sua vida, foi o que o levou a organizar sua própria casa como um museu a ser doado para a nação francesa, garantindo que, até hoje, sua obra só possa ser vista em seu conjunto. Em segundo lugar, o texto localiza repetidamente o caráter inovador da pintura desse “artista por vir” nos meios de expressão, na maneira de veicular esse conteúdo de “sentimentos”. Por fim, afirma que essas inovações são, em verdade, desdobramentos de uma tradição prévia; mais adiante, compara essa arte “[...] moderna no melhor, no verdadeiro sentido da palavra”³ (MOREAU, COOKE, 2002 p. 167) com os produtos da busca cega pela novidade, evidentemente em desfavor destes últimos.

Em que consiste a “inovação” expressiva dessa obra que, por mais de meio século após sua morte, chegou a ser vista como acadêmica e mesmo retrógrada? Uma primeira resposta pode ser esboçada reunindo as impressões de uma visita a seu antigo ateliê. Em um amplo salão no andar superior, encontramos uma série de grandes pinturas peculiares por mostrar, em maior ou menor grau, uma dissociação entre linha e mancha pouco característica da pintura oitocentista, mesmo no final do século. Em *Le triomphe d’Alexandre le Grand* (*O triunfo de Alexandre o Grande*, 1892; Figura 1), para tomar um exemplo paradigmático, uma espécie de rede constituída pelo desenho de linha pura é lançada sobre o fundo de um colorido indistinto e quase informe. Nesta tela em que a figura humana e os objetos cênicos ocupam apenas uma pequena porção inferior, aos pés de uma paisagem montanhosa composta de manchas bastante abstratas, verifica-se que a figuração é sustentada quase inteiramente pela linha. Esse desenho, no entanto, ultrapassa a delimitação do “arabesco” geral da composição e dedica-se com atenção obsessiva a minúsculos detalhes de ornamentação – jóias, flores, prataria, decoração arquitetônica – pouco condizentes, em sua minúcia, com a escala do quadro.



Figura 1. Gustave MOREAU. *Le triomphe d’Alexandre le Grand*, 1875-90. Óleo s/ tela, 155 x 155 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris. Fonte:<<https://musee-moreau.fr>>. Acesso em 28 abr. 2020.

É possível, talvez mesmo natural, imputar a estranheza dessa visualidade à falta de acabamento; de fato, no museu, no principal *catalogue raisonné* (MATHIEU, 1976) e em outros autores importantes, essas telas são listadas como inacabadas. No entanto, resta o

fato de que o próprio Moreau, mesmo cioso de sua reputação póstuma, atribuiu-lhes lugar de destaque entre sua produção; as pesquisas simbólicas e formais desenvolvidas por ele nessas obras ocuparam-no durante as últimas décadas de sua vida, a ponto de o estado de acabamento parecer em certa medida secundário. Sobre *Les chimères* (*As quimeras*, 1884; Figura 2), entre as telas em questão aquela que foi interrompida em um estágio mais obviamente inicial, Moreau escreveu que “tudo o que é importante de registrar, anotar, indicar, aí se encontra”⁴ (MOREAU, COOKE, 2002, p. 122). A ideia contida nessa frase ressoa em outro trecho do mesmo texto citado no início, em que Moreau fala de modo mais amplo do futuro impacto de seu trabalho: ainda que seja confrontado com desprezo,

[...] felizmente nada será a lamentar, porque <providencialmente, por uma força oculta e misteriosa> tudo terá alçado vôo, tudo terá chegado à luz por uma realização suficiente, não aquela do acabamento completo, mas a que, desde o princípio, exprime tudo o que é o necessário e o desejado para a alma⁵. (MOREAU, COOKE, 2002, p. 169)



Figura 2. Gustave MOREAU. *Les Chimères*, 1884. Óleo s/ tela, 236 x 204 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris. Fonte: MATHIEU, 1991, pl. XXVIII.

Dessa série de últimas pinturas, apenas *Jupiter et Sémélé* (*Júpiter e Sêmele*, 1895; Figura 3) é tida como acabada – e, no entanto, ao entregá-la ao comprador após seis anos de trabalho, Moreau lamentou não poder retê-la ainda por mais dois meses (LACAMBRE, 1999, p. 237), presumivelmente para finalizá-la. Podemos supor que, ao explorar as potencialidades autônomas da linha e da mancha, Moreau se tenha deparado com a impossibilidade de

chegar a sintetizá-las; o próprio processo pictórico levaria, por necessidade, a uma ausência de acabamento como tradicionalmente compreendido. Mas podemos, igualmente, sugerir que havia algo no simbolismo dessas imagens que a fratura da sua linguagem visual poderia ajudar a expressar.



Figura 3. Gustave MOREAU. *Jupiter et Sémélé*, 1894-95.
Óleo s/ tela, 213 x 118 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris.

As pinturas referidas são os exemplos máximos tanto dessa linguagem dissociada como de sua tentativa de tematizar, através de programas iconográficos particulares, as mesmas questões filosóficas que interessaram-no desde cedo em sua carreira. Se nas décadas anteriores a relação entre espírito e matéria, entre a razão humana e a violência da natureza, tinha sido de modo geral colocada como uma questão de embate mitológico – como em *Oedipe et le Sphinx* (*Édipo e a Esfinge*, 1864), *Hercule et l'Hydre de Lerne* (*Hércules e a Hidra de Lerna*, 1875) –, em sua fase final ela se transforma em um movimento de lenta e difícil progressão espiritual. Não se trata mais de uma luta individual, mas de “[...] toda a natureza (que) é impregnada <penetrada> de ideal e de divino”⁶ (MOREAU, COOKE, 2002, p. 146). À iconografia pagã é sobreposto um significado cristão de viés neoplatônico, com o exposto propósito de subjugar-la: “o paganismo é enfraquecido em sua essência por uma inversão, um desvio de seu simbolismo”⁷ (MOREAU, COOKE, 2002, p. 147). Sua obra segue atravessada por dualismos, mas em seus últimos anos uma tensão crescente estabelece-se justamente através de sua busca de uma síntese impossível, transcendente.

Apesar de ter sido conhecido, em vida e mais tarde, como um artista erudito e literário, a intenção expressa de Moreau teria sido fazer com que o sentido simbólico de suas pinturas fosse apreensível sobretudo através dos efeitos particulares da linguagem pictórica. Desde cedo contrário à dramatização dos movimentos e expressões faciais das figuras no quadro, seu objetivo como pintor era “[...] a evocação do pensamento pela linha, o arabesco e os meios plásticos [...]”⁸ (MOREAU, COOKE, 2002, p. 57). Mais do que isso, chega a afirmar em suas anotações que o sentido do conteúdo é determinado de acordo com a forma em que é concretizado:

Demonstrar de uma maneira sensível e absolutamente irrefutável como todas as formas do pensamento humano, em suas ânsias até então conhecidas, encontram-se todas nas obras dos mestres mudos [da pintura]. Fazer compreender, através de exemplos, como tal sentimento, tal ideia, tal pensamento, tal imaginação, encontram-se modificadas pelo emprego de um estilo, de um modo diferente; [...] 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 não o que ele escolheu.⁹ (MOREAU, COOKE, 2002, p. 257)

Em relação às obras tardias que têm sido discutidas aqui, portanto, propõe-se a questão: como essa forma em particular apoiaria, expressaria ou sugeriria esse conteúdo simbólico e filosófico? Como podemos analisar as relações entre os efeitos formais da dissociação experimental da linha e da mancha e a dialética neoplatônica de espírito e matéria?

Uma primeira abordagem possível ao problema formal seria tomar a visualidade dessas obras como ponto de referência para buscar comparações dentro da história da arte. Analogias com as artes decorativas, nas quais Moreau evidentemente tinha forte interesse, são uma constante na literatura sobre ele; a intensidade das cores e a linearidade marcada são referidas portanto à lógica visual da ourivesaria, dos esmaltes, dos vitrais e das iluminuras medievais e orientais (LACAMBRE, 1999). Pierre Mathieu, autor de seu *catalogue-raisonné*, também sugere que há algo das “*images d’Épinal*” (MATHIEU, 1976, p. 176) em *Le triomphe d’Alexandre le Grand*, como um erro de impressão na sobreposição da cor à linha. No entanto, essas analogias trazem outros problemas; na linguagem das artes decorativas, linha e cor tendem a ser integradas, mutuamente dependentes. Nessas telas de Moreau, a autonomia de ambos os elementos é tal que não se pode dizer que um é subordinado ao outro, nem que atuam em conjunto com a precisão de um engaste (Figura 4); por outro lado, a comparação com uma falha mecânica (se fosse o caso de levá-la adiante, o que Mathieu não faz) esqueceria o papel das escolhas do artista no domínio de sua prática.

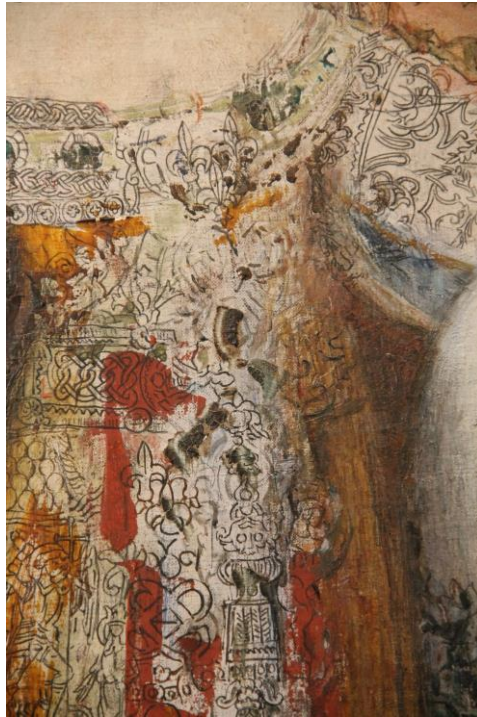


Figura 4. Gustave MOREAU. *Les Licornes* (detalhe), c. 1885. Óleo s/ tela, 115 x 90 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris. Fonte: arquivo pessoal, 2020.

Outro caminho possível dentro da história da arte seria investigar a maneira como essas imagens se distanciam não apenas da tradição acadêmica – evidente na ênfase ao seu aspecto decorativo –, mas também da própria figuratividade. Já na década de 1960, Moreau havia sido tentativamente promovido a uma espécie de precursor do Expressionismo Abstrato estado-unidense (ASHTON, 1961). Mais recentemente, esse viés não-figurativo vem sendo desenvolvido por Raphael Rosenberg e pelo próprio Musée National Gustave Moreau, na exposição *Vers le songe et l'abstrait* (FOREST, 2018), explorando sobretudo sua série de pequenos esboços quase inteiramente abstratos. Nesses estudos de composição e de cor, sobrevivem apenas as mais tênues sugestões de espacialidade e de figuração; a linha demarcadora das formas desaparece. Rosenberg também reúne essa parcela da obra de Moreau junto à de J. M. W. Turner (1775–1851) e Victor Hugo (1802–1885) em um livro sobre a “descoberta da abstração” (ROSENBERG, HOLLEIN; 2008) no século XIX. No entanto, essa abordagem, como a anterior – de resto inteiramente válidas –, não parece dar conta do problema constituído pela relação entre forma e conteúdo. Mantendo em mente os aspectos ornamentais e abstratos dessa fase da obra de Moreau, cumpre, entretanto, buscar outros caminhos que possam integrar o conteúdo simbólico à linguagem visual.

Linha e cor em debate

Um tal caminho é sugerido pelas investigações de Jacqueline Lichtenstein (1989) sobre o estatuto da cor na pintura ao longo da história, não do ponto de vista formal ou visual, mas apropriando-se dos argumentos morais e filosóficos que baseiam os antigos debates das teorias da arte, de Platão à *Querelle du coloris* na Academia francesa do século XVII. Para a autora, a cor teria sido considerada, a partir da filosofia platônica, como o “[...] o lugar privilegiado de um antiplatonismo *na* pintura, onde na verdade exprime-se o antiplatonismo *da* pintura” (LICHTENSTEIN, 1989, p. 13), como o aspecto insubordinado do visual e sensorial em relação ao verbal e filosófico. Associada à sensibilidade pura, instintiva, sedutora, a cor opunha-se – ou, melhor dizendo, foi posta em oposição – ao primado do desenho, eminentemente racional, discursivo e ideal. No contexto da *Querelle*, no entanto, uma mesma analogia serve a ambos os lados: desenhistas e coloristas buscaram, cada um, tomar para si a parte mais nobre da dicotomia entre o corpo material, inerte, e o espírito que o anima.

Que a pintura, mesmo tomada como um todo unificado, tenha por essência uma dualidade análoga à de corpo e alma em função de ser a apresentação concreta de um pensamento abstrato, é algo em que o próprio Gustave Moreau acreditava e de que se apropriava como argumento para conferir ainda maior dignidade metafísica a seu *medium*:

Ó nobre poesia do silêncio vivo e apaixonado, bela arte esta que, sob um envelope material, espelho das belezas físicas, reflete igualmente os grandes ímpetos da alma, do espírito, do coração e da imaginação, e responde a essas ânsias divinas do ser humano de todos os tempos. É a linguagem de Deus¹⁰. (MOREAU, 2002, pp. 257-258)

Poderia essa dualidade essencial do meio espelhar-se, como para os teóricos da *Querelle*, em uma divisão dos elementos internos da pintura? E poderia Moreau, na ponta de um século eclético e crítico, tomar suficiente distância do debate para, ao invés de assumir um partido, apropriar-se dos argumentos de modo a reencenar o antigo conflito mitológico dentro da visualidade de sua pintura? Já observamos que a iconografia tradicional da pintura religiosa ou histórica havia deixado de suprir as necessidades simbólicas de Moreau nessa fase tardia, sendo substituída por uma espécie de mitopoese que resignificava e amalgamava elementos de diferentes fontes. Seria possível argumentar que o mesmo ocorria, paralelamente, com sua abordagem formal? A separação de linha e mancha poder-se-ia transformar em um recurso para inscrever a dialética de matéria e espírito no próprio corpo, por assim dizer, da pintura?

Se os escritos de Moreau não indicam explicitamente a intenção de usar a decomposição da linguagem pictórica dessa maneira, ou seja, com um embasamento filosófico tão específico, podemos ainda observar de que forma cada elemento é usado em sua pintura. O desenho, que nessas telas subsiste quase exclusivamente nessa rede de linha pura sobreposta, serve a dois propósitos, que tangem simultaneamente a ordem do representado e da representação.

Em primeiro lugar, delinea os detalhes que ornamentam tanto a cena pintada quanto a própria pintura, transformando-a em algo similar, ela mesma, a uma grande jóia engastada. Em segundo, confere inteligibilidade à figuração e à representação espacial, construindo, por exemplo, os edifícios que estruturam a perspectiva linear no quadro, ou contornando as figuras que se destacam do fundo informe (Figura 5). Nos dois casos, a linha cumpre um papel racionalizador, proporcionando ordem ao que, de outro modo, aproximar-se-ia do caos não-figurativo. Nessa função, ela atém-se principalmente aos objetos relacionados à humanidade e aos seus esforços de dominação da matéria – seja os próprios corpos humanos, seja aquilo que eles criam.



Figura 5. Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (detalhe), 1875-90. Óleo s/ tela, 155 x 155 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris. Fonte: arquivo pessoal, 2020.

O colorido, por outro lado, encontra sua maior autonomia na sugestão da paisagem, de uma natureza que é, de modo geral, avassaladora e hostil. Encontramos aí uma confluência de elementos característicos da pintura da primeira metade do século. A pintura de paisagem, a estética do sublime e o uso mais livre da cor e da mancha, flertando por vezes com os limites da figuração, são pautas românticas que se estabeleceram como contraponto moderno ou progressista da pintura acadêmica, naquele momento sobretudo neoclássica. O conflito entre desenhistas e coloristas, entre Poussin (1594–1665) e Rubens (1577–1640), é então

atualizado nas figuras de Ingres (1780–1867) e Delacroix (1798–1863) – posições antitéticas que têm, como no precedente seiscentista, tanto um fundo de verdade como de construção retórica. A formação artística de Moreau se dá justamente nesse contexto, em especial sob a influência de seu amigo Théodore Chassériau (1819–1856) – este, por sua vez, aluno de Ingres e admirador de Delacroix. A pintura de Moreau nunca colocou-se claramente de um ou outro lado – um equilíbrio que, em sua fase final, parece transformar-se em tensão interna à medida em que os elementos da pintura vão sendo decompostos e explorados em separado.

A atitude de Moreau frente a essas polarizações artísticas parece bastante típica da segunda metade do século XIX. A nova autoconsciência histórica da cultura ocidental de matriz europeia ocasionou, paradoxalmente, o surgimento de um ecletismo que permitia o revival e a convivência de estilos históricos muito diferentes dentro de uma mesma unidade, que poderia ser tanto a paisagem urbana como determinada obra de arte individual. A produção imagética de povos distantes no tempo ou no espaço, cada vez mais acessível nos grandes museus e em reproduções fotográficas, torna-se então referência comum para os artistas, em graus amplamente variados de imprecisão histórica e etnográfica. O passado e a alteridade são então explorados artisticamente sobretudo como novas fontes de sentido para o presente e para a identidade.

No caso específico da pintura de Moreau, referências visuais das mais diversas fontes são amalgamadas sob o critério único da eficiência retórica ou simbólica do resultado – uma sugestão de exotismo, por exemplo –, sem quaisquer preocupações com a correção histórica ou cultural do detalhe. Seria essa posição descompromissada em relação aos meios – ainda que totalmente comprometida com seus próprios fins – que lhe permitiria fazer com a linguagem pictórica o mesmo que reconhecidamente faz com a iconografia e com a apropriação de fontes visuais. Esse recuo é o que possibilita uma visão mais ampla, quase externa, de determinada questão cultural – o debate sobre desenho e colorido, como argumento aqui –, que é então transformada em mais uma mitologia passível de exploração simbólica, de incorporação a uma mitopoese pessoal.

Pintura filosófica, filosofia pictórica

Voltemo-nos, então, para as bases neoplatônicas¹¹ dessa mitopoese que é expressa através do acúmulo de elementos díspares – formais, iconográficos, simbólicos – em um todo que não atinge de fato a coesão. Da maneira como é inicialmente desenvolvida por Plotino, essa é uma filosofia que eleva e condena as artes em um único gesto, como salienta Erwin Panofsky:

[...] a concepção ‘heurística’¹² [de Plotino], 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”¹³; mas uma beleza superior reside precisamente em que a Idéia 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. (PANOFSKY, 1924, p. 31)

Pensada sob este viés, mesmo a despreocupação de Moreau com a condição inacabada de suas pinturas sugere um fundo filosófico. Em um primeiro nível, colocar no quadro apenas o necessário para que a beleza abstrata possa ser apreendida pelo intelecto é preservar a Ideia, na medida do possível, da decadência material. Além disso, sendo a pintura uma porção de matéria que é enformada pelo espírito, o próprio processo pictórico simbolizaria a ascensão rumo ao espiritual e ideal. O estado inacabado das obras torna-se, assim, reflexo do estado inacabado da matéria em seu processo de aperfeiçoamento, que a tira de seu fundo sem forma e a organiza, define. Esse processo é dialético ou dual, mas visa a unidade; uma unidade que não pode ser alcançada na pintura de Moreau, com sua dissociação irreconciliável de linha e mancha, bem como não o é na vida terrena.

Há uma metalinguagem na pintura de Moreau em sua tematização do mesmo processo criador do qual ela própria constitui uma instância, colocando em posição de analogia – ou, antes, anagogia – a criação humana e divina. Por outro lado, a materialidade da pintura resta, igualmente, como lembrete da condição humana, finita e mortal. A arte não efetua a síntese entre matéria e espírito nem dissolve aquela neste, mas somente é capaz de explicitar e manter a tensão entre ambos os pólos, simbolicamente em relação à vida humana e mais concretamente na pintura. O desenho está presente como projeto, mas não chega de fato a domesticar o colorido descontrolado da existência no plano material.

Moreau, como artista e como apaixonado pela arte, costuma em seus escritos defender uma visão mais otimista do poder da pintura de verdadeiramente transmitir a Ideia. No entanto, sua oposição declarada a toda celebração da matéria entre seus contemporâneos – nas ciências, na filosofia, na cultura burguesa, no realismo como valor artístico – sugere um conflito abafado, não resolvido, que transparece na forma de fragmentação em sua prática pictórica. O que seu discurso afirma com marcada convicção, sua pintura questiona, desequilibra. O fundo filosófico que nega a autonomia da arte ao apontar sempre para um além, em Moreau, parece ser explorado através de um processo que investiga os próprios fundamentos formais da pintura, no aqui e agora material.

Notas

¹ Tradução da autora para: “Ce qu’on pourra écrire sur l’artiste qui doit venir apportant la formule désirée pour cette nouvelle évolution dans l’art”.

² Tradução da autora para: “Il a introduit dans l’art français [...] les éléments non seulement de fantaisie, de caprice poétique et souple, mais des moyens d’expression ignorés jusqu’alors. [...] 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".

³ Tradução da autora para: "[...] moderne dans le meilleur, le vrai sens du mot"

⁴ Tradução da autora para: "tout ce qui est de [sic] important à consigner, à noter, à indiquer, s'y trouve".

⁵ Tradução da autora para: "[...] 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".

⁶ Tradução da autora para: "[...] toute la nature [qui] est impregnée <pénétrée> d'idéal et de divin".

⁷ Ambas as citações referem-se à tela *Jupiter et Sémélé*. Tradução da autora para: " le paganisme est flétri dans son essence par un renversement, une déviation de son symbolisme".

⁸ Tradução da autora para: "l'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques".

⁹ Tradução da autora para: "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'un mode différent; [...] Prouver que les effets produits par l'instrument de l'artiste-poète sont à l'instant modifiés par l'emploi d'un autre mode ou d'un autre style que celui qu'il a choisi".

¹⁰ Tradução da autora para: "O noble poésie du silence vivant et passionné, bel art que celui qui, sous un 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 a ces besoins divins de l'être humain de tous les temps. C'est la langue de Dieu".

¹¹ Embora a filosofia artística e espiritual de Moreau ecoe de perto concepções neoplatônicas, não parece haver uma conclusão definitiva sobre suas fontes. Julius Kaplan ressalta que, "durante os anos de formação de Moreau, o Idealismo Neoplatônico era a moda filosófica ascendente" (KAPLAN, 1974, p. 32), acrescentando que ele teria sido particularmente influenciado pelas palestras de Théodore Simon Jouffroy (1796–1842), publicadas em sua juventude. Utilizo-me aqui das observações de Erwin Panofsky sobre a filosofia de Plotino porque esta é a base para os posteriores desenvolvimentos neoplatônicos ao longo dos séculos, e porque as posições que o próprio Moreau expressa em seus escritos parecem permitir tal comparação.

¹² Panofsky contrapõe a ênfase "heurística" (de *heurésis*, invenção) da filosofia da arte plotiniana à concepção mimética de que Platão se utiliza para desvalorizar as artes.

¹³ PLOTINO, *Enéadas*, I, 6, 9. Apud PANOFSKY, 1924.

Referências:

ASHTON, Dore. Gustave Moreau. In: *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. Nova York: Museum of Modern Art, 1961. pp. 108–145.

FOREST, Marie-Cécile (org.). *Gustave Moreau: vers le songe et l'abstrait*. Paris: Somogy éditions d'art, 2018.

KAPLAN, Julius. *Gustave Moreau*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1974.

LACAMBRE, Geneviève (ed.). *Gustave Moreau: Between epic and dream*. Chicago: Art institute of Chicago, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente* (1989). São Paulo: Siciliano, 1994.

MATHIEU, Pierre. *Gustave Moreau: sa vie, son œuvre – catalogue raisonné de l'œuvre achevé*. Friburgo: Office du livre, 1976.

MOREAU, Gustave; COOKE, Peter (org.). *Ecrits sur l'art*. 2v. Paris: Fontfroide, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo* (1924). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ROSENBERG, Raphael; HOLLEIN, Max (eds.). *Turner - Hugo - Moreau: Entdeckung der Abstraktion*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2008.

Mariana Garcia Vasconcellos

Mestranda em Artes visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica, pela UFRGS; a pesquisa desenvolvida versa sobre a relação entre a forma pictórica dissociada e o conteúdo simbólico da pintura tardia de Gustave Moreau. Bacharela em História da Arte pela UFRGS (2018) e Tecnóloga em Produção Audiovisual pela PUCRS (2014). Temas de interesse são a arte oitocentista, teorias da pintura, romantismo e modernidade. Contato: mariana.garvasc@gmail.com.