



MODERNIDADE E DESMATERIALIZAÇÃO NA OBRA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

**MODERNITY AND
DEMATERIALIZATION
IN THE LATE WORK OF
GUSTAVE MOREAU**

**MODERNIDAD Y
DEMATERIALIZACIÓN
EN LA OBRA TARDÍA
DE GUSTAVE MOREAU**

RESUMO

Artigo inédito
**Mariana Garcia
Vasconcellos***

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-7155-812X>

* Universidade Federal
do Rio Grande do Sul
(UFRGS), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2021.180960

Em sua fase final, a obra de Gustave Moreau passa por um processo de desmaterialização que é comum a outros artistas de sua geração. Por meio da análise da pintura e das anotações pessoais de Moreau, este artigo busca compreender as estratégias artísticas e as implicações teóricas envolvidas nesse movimento de idealização do conceito de “obra de arte”. São discutidos o uso simbolicamente carregado do inacabamento da pintura e a descentralização da “obra”, desdobrada em múltiplos estudos e trabalhos menores. Partindo do caso específico do artista, busca-se também contribuir para uma perspectiva geral sobre questões-chave da pintura moderna.

PALAVRAS-CHAVE Arte Moderna; Simbolismo; Idealismo

ABSTRACT

In its final phase, the work of Gustave Moreau goes through a process of dematerialization, which is common to other artists of his generation. By analyzing Moreau's painting and personal notes, this paper seeks to understand the artistic strategies and theoretical implications involved in this movement of idealizing the concept of “work of art”. This article discusses the symbolically charged use of techniques that result in paintings of unfinished aspect and the decentralization of the “work”, unfolded into multiple sketches and minor studies. Using the artist's case as a starting point, it also seeks to contribute to a general perspective on key issues of modern painting.

KEYWORDS Modern Art; Symbolism; Idealism

RESUMEN

La fase final de la obra de Gustave Moreau pasa por un proceso de desmaterialización, común a otros artistas de su generación. Desde el análisis de su pintura y sus notas personales, este artículo intenta comprender las estrategias artísticas y las implicaciones teóricas involucradas en este movimiento de idealización del concepto de “obra de arte”. Se discute el uso simbólicamente cargado de pintura inacabada y la descentralización de la “obra”, que se desdobra en múltiples estudios y trabajos más pequeños. Con base en el caso específico del artista también se pretende contribuir a una perspectiva general sobre temas clave de la pintura moderna.

PALABRAS CLAVE Arte Moderno; Simbolismo; Idealismo

É uma grande lição que eu te dou: não a tomes assim tão levianamente. É todo um programa de arte e de poesia. Tu lês isso horivelmente mal sem nada compreender. É essa poética que, longamente meditada e criada por mim, é o fundo do meu gênio e da minha originalidade, é essa qualidade quase desconhecida até então de encontrar a eloquência da coisa material para exprimir aquilo que está na alma e no espírito. Essa linguagem, fui só eu que a encontrei tão clara, tão variada, tão nuançada e tão profunda. Pude verificar que a longo prazo isso impõe-se a todos.¹

É graças à contingência histórica da surdez da mãe de Gustave Moreau (1826-1898) e, portanto, da necessidade da mediação de seus diálogos pela escrita que se tem, hoje, acesso a essa espécie de registro, quase em tempo real, da interação entre o artista e um público relativamente leigo. Nessas notas, Moreau queixa-se frequentemente da incompreensão de suas obras, no entanto sem dúvidas podemos simpatizar com Pauline, dado que o nível de abstração do projeto artístico de seu filho torna bastante precária qualquer possibilidade de sua veiculação em uma obra concreta. De fato, as dificuldades de reduzir e canalizar o “ideal” em uma pintura “material” permeiam toda sua obra e acentuam-se em seus últimos quinze ou vinte anos de vida. A partir delas, Moreau foi levado a desenvolver experimentações de

linguagem – essa poética “longamente meditada” – que terminaram por modificar o próprio estatuto da obra de arte, desmaterializando-a na tentativa de adequá-la a esse ideal.

Embora Moreau seja frequentemente descrito como uma espécie de “místico enclausurado em plena Paris” (HUYSMANS, 1903, p. 155, tradução minha), um artista isolado² cujas obras pouco participam das questões fundamentais de seu tempo, na realidade, tanto sua postura experimental quanto o problema artístico ao qual ela serve de resposta são comuns a muitos de seus contemporâneos que são amplamente reconhecidos como modernos. Cabe, de início, compreender em que medida esse processo de desmaterialização está relacionado aos desdobramentos teóricos e práticos da pintura moderna nos fins do século XIX.

Uma pista sobre essa questão é apresentada por Hans Belting (2001) em *The invisible masterpiece*, estudo que toma o título do célebre conto de Honoré de Balzac (2012), *Le chef-d’oeuvre inconnu*, em que o pintor fictício Frenhofer se sacrifica por um ideal de arte absoluto irrealizável em uma obra particular. Segundo o historiador, o desenvolvimento moderno de uma concepção da obra de arte como manifestação autônoma, concreta e particular da ideia geral de arte – e não simplesmente como representação de determinada figura ou tema tradicional – implicou uma espécie de descolamento

progressivo entre esse ideal abstrato e o objeto material que deveria contê-lo. Ao longo de todo o período moderno, portanto, observa-se o desdobramento paradoxal de, por um lado, uma profusão de trabalhos que se reconhecem cada vez mais como materiais, como meios opacos; e, por outro, uma forte tendência à desmaterialização, à identificação da “arte” menos com o objeto do que com processos, conjuntos de obras (a “Obra” do artista) e mesmo ideias não realizadas.

O problema especificamente analisado por Belting, que é o da impossível materialização da ideia de arte absoluta em uma obra particular, está historicamente imbricado com a impossibilidade análoga de apresentação concreta do abstrato, do próprio absoluto, geralmente colocado em termos espirituais. Robert Rosenblum (1988) descreve a crise da religião institucional e de suas imagens que leva os artistas – sobretudo, segundo ele, no norte protestante da Europa – a desenvolverem novas iconografias e linguagens pictóricas na tentativa de se aproximarem desse referente inalcançável. Algumas formas de pintura de paisagem – como a de Caspar David Friedrich (1774-1840) –, de simbolismo e de redução da figuratividade foram, desde o início do Romantismo, objeto de experimentações que desembocaram, na visão do autor, no abstracionismo do século XX.

A identificação de um processo semelhante pode ser encontrada nos cursos de estética de G. W. F. Hegel (2017), em sua apresentação

das formas simbólica, clássica e romântica da arte³. Para o filósofo, a arte clássica havia sido caracterizada pela perfeita coincidência entre Ideia e obra de arte material por meio da representação do corpo humano idealizado, tido como um símbolo da união entre espírito e matéria. Posteriormente, no entanto, essa arte clássica teria sido suplantada por uma arte romântica em que a Ideia, sendo absoluta, já não pode ser contida do mesmo modo em um objeto ou em uma imagem particular, concreta. Na busca de um modo de adequar-se à ideia, a arte romântica caminharia na direção de uma progressiva desmaterialização, passando por suas manifestações mais características sucessivamente na pintura, na música e na poesia. Esta última, a mais abstrata, seria uma espécie de princípio e fim de todas as artes particulares.

Essa noção de uma arte romântica que transcende a si mesma através de seus próprios meios particulares para poder se adequar a seu conteúdo absoluto – que Hegel e outros autores ligam à ideia de Deus e que Belting liga à ideia de arte – lança uma visão alternativa ou, antes, complementar à narrativa formalista sobre o desenvolvimento da arte moderna. Se podemos reconhecer na pintura moderna um movimento de progressiva “autocrítica”, como sugere Clement Greenberg (1985, 1982)⁴, aquele fenômeno tende a parecer arbitrário, a não ser que se considere o ideal – artístico ou espiritual, conforme o caso, mas

sempre abstrato – que, ao criar tais problemas de representação, serve de motor à busca de soluções pictóricas para eles. Na arte do final do século XIX, como ressalta Rodolphe Rapetti (2016), as transgressões das características fundamentais de cada linguagem artística foram direcionadas tanto para uma ênfase na opacidade do meio – e seu exemplo aqui é a produção em xilogravura de Paul Gauguin (1848-1903) – como, pelo contrário, para a mescla indistinta de linguagens para criar um efeito etéreo, exemplificado pela obra de Fernand Khnopff (1858-1921). Para além do que sugere a crítica formalista posterior, que explica o fenômeno como uma tentativa simples de “pôr em evidência os materiais e o ato mesmo da criação artística, que elas tenderiam a afirmar como finalidade em si, em uma espécie de movimento reflexivo” (Ibidem, p. 176, tradução minha), para Rapetti,

Parece (...), se observamos atentamente o substrato idealista que preside a seu nascimento, que elas correspondiam antes a uma vontade de romper com a consistência material da imagem quanto ao sentido de que podiam revestir, segundo a tradição, seus aspectos estritamente técnicos: essa inventividade, que vai de par com a busca de estilo, apresentava-se como um dos elementos de uma criação que escapava às contingências herdadas da prática artística. A dissociação da criação e dos

códigos técnicos que a definem produzia uma relativização da obra em sua substância mesma, uma desmaterialização pela qual ela era subtraída ao mundo da realidade. (Ibidem, tradução minha)

Paradoxalmente, portanto, esses esforços por livrar-se da transparência da imagem – seja explicitando o meio ou transformando-o em um enigma – parecem servir para remeter o espectador não à mera materialidade da pintura ou escultura, mas, talvez por contraste, à ideia imaterial que lhe é subjacente e que ela não é capaz de conter.

Embora o objetivo nominal possa diferir entre artistas que se orientam pelo absoluto artístico ou espiritual, observam-se semelhanças tanto nas dificuldades decorrentes dessa orientação como nas estratégias empregadas para tentar (ainda que com pouca esperança de sucesso) solucioná-las. Duas dessas estratégias, que Belting aborda por meio dos casos específicos de Auguste Rodin (1840-1917) e Paul Cézanne (1839-1906), preocupados sobretudo com questões internas à arte e à representação, podem ser vistas também na obra tardia de Gustave Moreau, contemporâneo cujo idealismo se manifesta de maneira mais espiritualizada. De um lado, segundo o autor, uma tendência ao inacabamento aponta

para o caráter irrealizável de seu objetivo último; de outro, essa perda da autonomia recém-conquistada da obra individual leva o artista a dissolver a obra no conjunto de seus esforços artísticos e nos diferentes estágios do processo criativo.

A relação de Rodin com sua própria obra e, particularmente, com a *Porte de l'enfer* (1880-1917) apresenta paralelos surpreendentes com o caso de Moreau. Para ambos, a “obra-prima”, inacabada, é desmanchada em múltiplos estudos e trabalhos preparatórios que só têm sentido na medida em que remetem à totalidade da obra enquanto conjunto desmaterializado dos esforços artísticos de seu criador. Assim como Moreau, que elaborou para si um museu póstumo, Rodin também fez questão de que não somente seus trabalhos fossem expostos em conjunto – em sua retrospectiva individual planejada para coincidir com a Exposition Universelle de 1900 – mas também que fossem preservados seu ambiente de criação e vastos acervos de itens relacionados em maior ou menor grau ao processo criativo. Em seus casos, atribuir esse fenômeno museológico exclusivamente ao culto romântico do “gênio” (ou a uma utilização estratégica desse culto) parece não dar conta de explicá-lo. Os *Musées* Moreau e Rodin, este dividido em duas sedes, desde suas origens são instituições clara e conscientemente voltadas a uma concepção de arte que transcende o

objeto e mesmo o coletivo de objetos, e que se espalha para o processo e para a vida pessoal do artista.

Esse par de características – inacabamento e descentralização da obra – é igualmente apontado por Rapetti (2016, p. 174, tradução minha) como desdobramento de um dos princípios fundamentais da arte simbolista, a “primazia do olhar subjetivo”:

O surgimento de um tempo subjetivo e a recusa a aderir ao que o instantâneo parece fixar como certo e demonstrável testemunham de uma distância dubitativa que vai de par com a busca por uma realidade distinta das aparências. Sob formas diversas, inúmeros artistas cultivam então uma espécie de inacabamento perpétuo, que se manifesta tanto nos últimos vinte anos da carreira de Gustave Moreau como na obra de Rodin. Essa recusa ao definitivo sugere a possibilidade mental de uma extensão da obra para além de seus limites físicos, que terá igualmente, por consequência, a redefinição dos caracteres técnicos próprios a tal ou tal modo de expressão artística. Observamos assim que Gauguin escolheu apresentar, em 1898, *D’où venon-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* em um ambiente onde figurava o conjunto dos quadros de pequeno formato que se ligavam

a ela, criando assim uma situação onde a obra principal multiplicava-se, declinava-se sob aspectos diversos.

Tanto o inacabamento como certa descentralização da noção de “obra”, que passa do objeto único para o conjunto e o processo, estariam, portanto, diretamente ligados a uma “concepção simbolista da arte” (Ibidem, tradução minha), caracterizada sobretudo pela adoção de uma perspectiva subjetiva e idealista.

Embora seja difícil categorizar artistas como Moreau, Rodin, Cézanne, Gauguin e, talvez, mesmo Claude Monet (1840-1926) sob um mesmo termo – “simbolismo” ou qualquer outro –, apontar essas proximidades estruturais entre suas obras ajuda a destacar a repetição, entre os artistas dessa geração na fase final de suas carreiras, de uma forma quixotesca do projeto artístico que apresenta uma modernidade crítica⁵ fascinante e bastante mais densa do que os “ismos” da época e posteriores. Por outro lado, essa abordagem da obra de Moreau também evidencia, como a historiografia especializada vem fazendo mais recentemente⁶, uma experimentalidade tanto formal quanto teórica, contradizendo a leitura tradicional de sua obra como “literária” ou “simbolista” em um sentido meramente iconográfico. Podemos agora analisar mais de perto a ocorrência daquilo que foi aqui chamado inacabamento e descentralização em sua produção artística tardia.

A posição de Moreau a respeito do acabamento ou da falta deste é, na verdade, complexa e repleta de contradições. Embora tenha mantido quase todos os projetos importantes de sua fase tardia em um estado semi-intencional de “perpétuo inacabamento”, para retomar as palavras de Rapetti, Moreau não parecia disposto a expor essas obras ao público – a não ser após sua morte e em conjunto, como veremos adiante. Como professor, recomendava a seus alunos na École des Beaux-Arts:

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. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 224, tradução minha)⁷

A respeito de sua própria obra, no entanto, Moreau era igualmente capaz de indignar-se (uma vez mais) com sua mãe por ter considerado uma tela sua “fatigante” – presumivelmente, uma



FIGURA 1.
Gustave Moreau, *Jupiter et Sémélé*, 1895. Óleo sobre tela, 213 x 118 cm. Musée Gustave Moreau, Paris.


pintura no estilo carregado das *Salomés* (1875-1880) ou de *Júpiter et Sémélé* (1895), apresentada na Figura 1.

Diga o que quiseses, 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. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 232)⁸

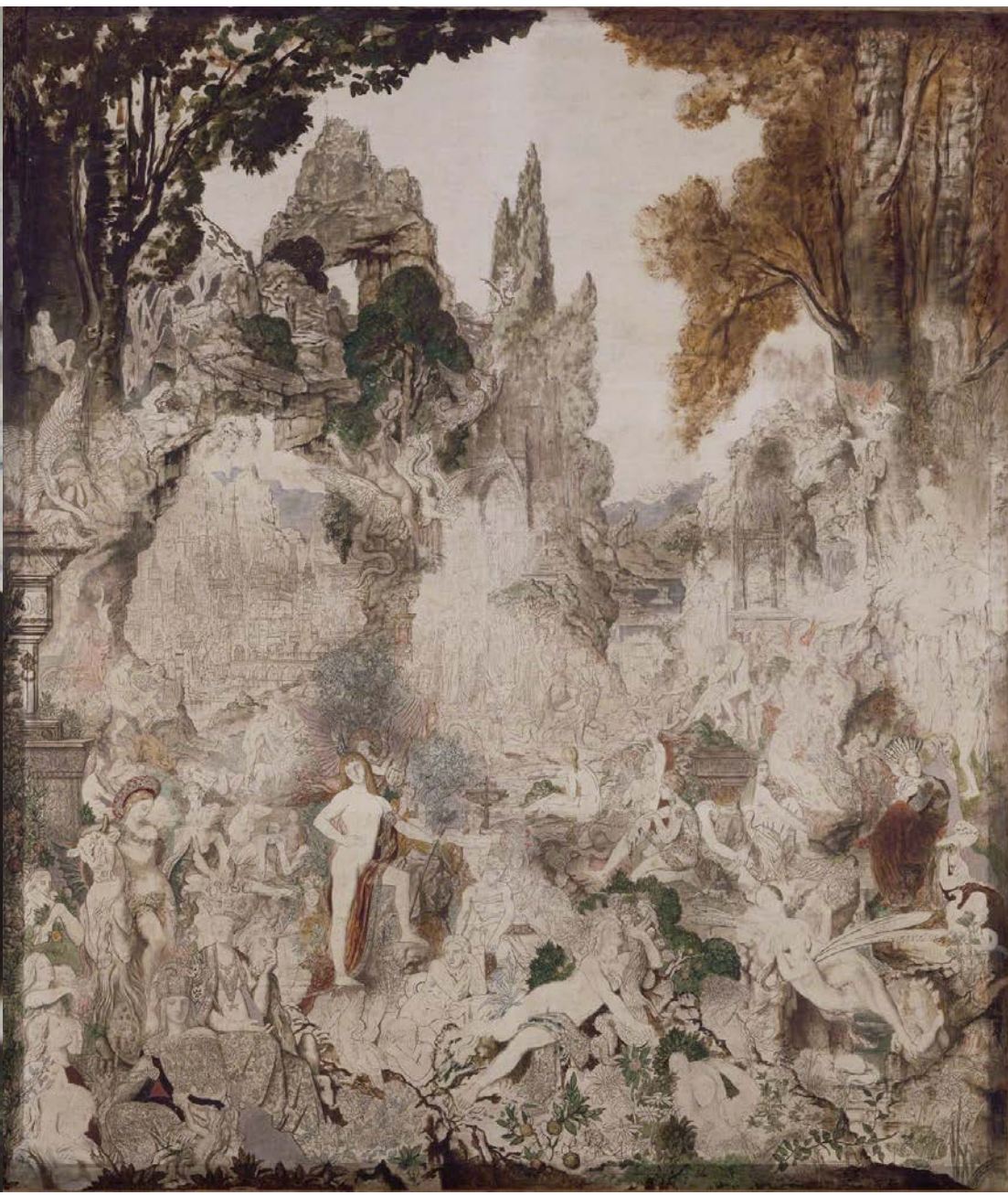
No caso de Moreau, não é possível situar as pinturas em categorias binárias de acabado ou inacabado e, em verdade, tampouco em um espectro simples. É preciso, antes, acrescentar a esse eixo um segundo, relativo à predominância da cor ou do desenho (Figura 2). Se encontramos esboços coloristas tão pouco definidos que beiram a não figuração, há também pinturas igualmente inacabadas em que uma rede de desenho de linha pura cobre a superfície da tela com uma variedade alucinante de detalhes. A dissociação da cor e do desenho é a manifestação mais notável de um inacabamento “simbólico” na

obra de Moreau. Ela caracteriza telas que foram insistentemente trabalhadas, por vezes ao longo de décadas, mas que nunca chegaram a um estado convencional de completude. E, ainda que Moreau tivesse restrições a exibi-las, ele parecia confiante de seu valor: nelas, o essencial estaria expresso 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 alma” (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 169, tradução minha)⁹.

Novamente, podemos compreender esse inacabamento como uma estratégia que, em alguma medida, adequa a forma a seu conteúdo absoluto, ainda que à custa das práticas e resultados tradicionais. Para Hans Belting (op. cit., p. 202, tradução minha), nesse período e para alguns artistas,

 **FIGURA 2.**
Predominância da cor ou do
desenho nas telas inacabadas
de Moreau. À esquerda:
Gustave Moreau, *La tentation*,
c. 1890. Óleo sobre tela,
140 x 98 cm. Musée Gustave
Moreau, Paris.
À direita: Gustave Moreau.
Les chimères, 1884. Óleo sobre
tela, 236 x 204 cm. Musée
Gustave Moreau, Paris.

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 não apenas recusava-se a completar uma obra, ele pretendia que cada obra deveria ser sempre ultrapassada por sua ideia.

O inacabado, que mostra o processo de criação interrompido, desvia a atenção do observador do “quê” para o “como”, do representado para o representante. Nesse desvio, nota-se mais claramente a dicotomia entre a ideia na mente do artista – uma abstração – e sua manifestação concreta na obra. Esse remeter-se à ideia artística, pelo menos como o espectador é capaz de intuí-la em si mesmo, parece ser a atitude espontânea e natural de completar o que foi deixado incompleto e compreender sua finalidade – algo como uma sequência de notas musicais que parece solicitar determinado fechamento para soar adequada. Um ponto central na estratégia artística de Moreau consistia nesse desvio do representado para o representante. Em seu caso, sobretudo, o polo abstrato torna-se ponto de união entre a ideia

artística e o transcendente, aquilo que não é passível de representação. Se, em uma tradição teórica de inspiração neoplatônica¹⁰, a obra de arte acabada é considerada como um vértice para o qual convergem espírito e matéria – aquele, organizando a forma, esta, tornando-a tangível –, o inacabado exacerba a tensão entre esses dois polos, uma vez que muito ainda permanece informe, intangível.

A DESCENTRALIZAÇÃO DA OBRA

Aos 36 anos de idade, aparentemente passando por um momento de tomada de consciência na véspera de Natal, Moreau redige e assina uma nota solene:

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. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 159)¹¹

A preocupação com a posteridade de seu trabalho demonstrada aqui acompanhou o artista durante o restante de sua vida. Em

seus últimos anos, Moreau tomou grandes precauções para que sua obra fosse preservada em sua integridade, tanto física como simbolicamente. Além de organizar a transformação de sua própria casa em um museu de conteúdos bastante heterogêneos (Figura 3), Moreau escreveu comentários cuidadosos sobre as obras principais, aparentemente visando garantir algum controle sobre a interpretação das imagens após sua morte¹².



FIGURA 3.
Musée Gustave Moreau, em
Paris. Vista do estúdio do
segundo andar. Fonte: acervo
fotográfico da autora (2020).

A noção peculiar de que as telas “perecem” quando separadas equivale a uma afirmação de desconfiança em relação à autonomia da obra de arte individual. Sugere que existe uma unidade abstrata maior da obra do artista enquanto conjunto não apenas das obras particulares, mas também das ideias (desde simples predileções temáticas ou iconográficas até a visão artística e de mundo em geral) de que elas seriam a manifestação concreta. Essa perspectiva fica clara em um comentário que Moreau (*apud* MATHIEU, 1977, pp. 230-231, tradução minha) faz sobre as obras avulsas, por assim dizer, da Antiguidade:


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 se torna para vós mais do que um ser abstrato que não viveu, por assim dizer, e ao admirar sua obra, vós não sentis diante dela, por assim dizer, mais que uma admiração abstrata. A Vênus de Milo, o Aquiles, Scopas.¹³

O artista tinha bons motivos para se preocupar com a dissolução dessa unidade abstrata por meio da separação física das obras: na época, a possibilidade e a qualidade de reprodução das imagens eram ainda bastante limitadas, dificultando sua reunião em um “museu imaginário”. Além disso, as pinturas de Moreau tenderam sempre a rumar para coleções privadas¹⁴. No entanto, para além desse aspecto um tanto mais pragmático, nota-se no pensamento de Moreau também um elemento existencial a respeito da questão. Em mais de uma nota¹⁵, transparece a ideia de que certa essência imaterial do “esforço” humano é só o que sobrevive à morte e ao tempo, sendo, portanto, o único elemento salvo, por assim dizer, de sua visão pascalina e bastante pessimista da humanidade:

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. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 363, tradução minha)¹⁶

Na aparente contradição entre o dedicado planejamento de seu museu póstumo e a recusa em mostrar seus últimos grandes projetos mesmo para alguns de seus alunos, parece haver a noção de que essa “essência do esforço”, a totalidade imaterial de sua obra, só estaria completa após sua morte. Antes disso, portanto, mesmo a obra mais laboriosamente trabalhada seria considerada inacabada em sentido fundamental. Em um texto em que se descreve na terceira pessoa como a figura *quasi*-messiânica do “artista que deve vir”, Moreau (*apud* MATHIEU, 1977, p. 170, tradução minha) interrompe a enumeração das “provas em apoio da grandeza, da verdade dessa arte” para dizer:

 **FIGURA 4.**
Estruturas compositivas semelhantes em quadros de temas distintos. À esquerda: Gustave Moreau, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, 1875-1876. Óleo sobre tela, 179,3 x 154 cm. Art Institute of Chicago, Chicago. À direita: Gustave Moreau, *L'apparition*, c. 1876. Aquarela sobre papel, 106 x 72 cm. Musée D'Orsay, Paris.

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 mestres¹⁷.



Em uma espécie de reiteração invertida da tragédia do personagem de *Le chef d'oeuvre inconnu* (BALZAC, op. cit.), a morte para Moreau não é a consequência do fracasso em alcançar o ideal da Obra absoluta, mas, antes, a condição necessária para que ela se complete, na medida do possível.

Há ainda outro sentido em que sua obra tem uma unidade que ultrapassa todas as obras particulares. Ao longo de suas cinco décadas de produção, observa-se a permanência, através de quaisquer mudanças de estilo e abordagem, de alguns temas e cenas mitológicos e bíblicos. Embora seja também em alguma medida iconográfica, essa questão é, sobretudo, simbólica, uma vez que, como observa José Pierre (1972, p. 110, tradução minha), “por meio de diversos temas por vezes muito distintos, repetia[-se] uma situação idêntica, ou para dizer de outro modo, a mesma relação de forças”, estruturada visualmente em esquemas compositivos também recorrentes.

Essa repetição estrutural submete os próprios temas escolhidos, a despeito de quaisquer dessemelhanças particulares, a um único significado “universal” que os transcende. Trata-se de uma espécie de exacerbação do dispositivo alegórico, como descrito pelas teorias tradicionais¹⁸. No caso de Moreau, esse significado que subjaz à maioria de suas obras é a relação conflituosa entre o espírito

e a matéria, seja como tendência interna ao ser humano ou como princípio constituinte do cosmos:

Minha maior preocupação, eu poderia dizer a única, é de apresentar meu tema que eu quero <eu entendo> sempre criar em toda peça, ainda que eu tenha <teria> tomado o pretexto na obra do maior dos poetas. Ora, entre outras coisas, aqui quero apresentar o homem de sacrifício e de pensamento lutando, na vida, com as torturas e os ataques da brutalidade da medíocre matéria vil. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 79, tradução minha)¹⁹

Assim, mesmo do ponto de vista do conteúdo, cada obra individual só pode ser considerada como uma apresentação concreta, particular, do sentido último que Moreau pretendia dar à obra absoluta, imaterial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A explicitação do elemento formal e da opacidade do meio, características da modernidade artística do final do século XIX e princípio do XX, podem – e, em alguns casos, talvez devam – ser

atribuídas a uma percepção da incomensurabilidade de forma e conteúdo e da consequente recusa da representação ilusionista. Por estranho que possa parecer, para alguns dos principais artistas do período, essa insistência na presença material das obras em detrimento de seu aspecto transparente de imagem é uma estratégia de acesso ou de ligação com o imaterial, considerada mais efetiva do que a filiação a uma iconografia já desgastada pela crise espiritual moderna. O reconhecimento desse fator abstrato que subjaz aos desenvolvimentos pictóricos mais “concretos” passa pela compreensão das intenções dos artistas. Se não é a única leitura possível dessa produção, é, ao menos, uma complementação necessária tanto à abordagem formalista quanto às vertentes mais sociológicas da historiografia.

A relação problemática entre uma ideia abstrata e sua concretização em uma pintura é uma questão fundamental da arte como um todo, e não apenas dos artistas e correntes do entresséculos. Ao chamar atenção para esse problema, no entanto, tais artistas adotam uma abordagem crítica e reflexiva sobre a produção que é um dos desenvolvimentos mais relevantes da arte moderna e que serve de base para desdobramentos ao longo de todo o século seguinte. Como respondia Moreau (*apud* RUPP, 1974, p. 14, tradução minha) aos que lamentavam a decadência e morte da arte: “Dizem que terminou! Ela não faz senão começar”²⁰.

NOTAS

1. No original: *“C’est une grande leçon que je te donne: ne prends pas ça si à la légère. C’est tout un programme d’art et de poésie. Tu lis ça horriblement mal sans rien y comprendre. C’est cette poétique-là qui, longuement méditée et créée par moi, est le fond de mon génie et de mon originalité, c’est cette qualité-là presque inconnue jusqu’ici-de trouver l’éloquence de la chose matérielle pour exprimer ce qui est dans l’âme et dans l’esprit. Ce langage-là c’est moi seul qui l’ai trouvé aussi clair, aussi varié, aussi nuancé et aussi profond. J’ai pu vérifier qu’à la longue ça s’impose à tous”* (MOREAU, 2002, pp. 70-71, tradução minha).
2. Embora Moreau de fato tenha parado de expor suas obras ao público a partir da década de 1880, na verdade ele participava ativamente do meio artístico parisiense, inclusive no cargo de professor da École des Beaux-Arts, em Paris, assumido em 1892.
3. A cada forma corresponderia, em sua visão, uma ou mais artes particulares; a forma simbólica estaria ligada à arquitetura; a clássica, à escultura; e a romântica, à pintura, música e poesia (HEGEL, 2017, p. 202).
4. Apesar da evidente parcialidade do relato de Greenberg, que pode ser atribuída tanto ao caráter generalista dos textos curtos em que aborda o tema como sua posição enquanto defensor do abstracionismo estadunidense, considero que sua tese ainda tem valor explicativo e ajuda a ressaltar alguns aspectos importantes do desenvolvimento da pintura moderna.
5. No sentido de Greenberg.
6. Particularmente, por Peter Cooke (2003) e Raphael Rosenberg (2007).
7. A citação é indireta, a partir de um registro feito por seu aluno Arthur Guéniot.
8. No original: *“Dis tout ce que tu voudras excepté des niaiseries. 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”*.

9. No original: *“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”*.

10. A perspectiva filosófica de Moreau é, grosso modo, aparentada ao neoplatonismo cristão, embora seja difícil apontar exatamente quais são suas referências.

11. 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 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”*.

12. O objetivo dessas notas não é explicitamente afirmado por Moreau; sigo a sugestão de Peter Cooke (2003), de que elas servem como complementações poéticas ou filosóficas destinadas ao espectador, tratando daquilo que a pintura, por suas limitações particulares, não teria alcançado expressar.

13. Scopas de Paros, escultor grego do século IV AEC. 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”*.

14. Até a abertura do Musée Moreau, havia apenas uma obra sua – o *Orphée* (1865) do Musée d’Orsay – em exposição pública permanente.

15. Além do trecho citado, este também é significativo: “E então, após a caridade, é unicamente isso que conta do ponto de vista humano, o esforço, o esforço para não importa o quê, esta é a lei imposta ao ser sobre a terra, é seu dever” (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 163).

16. 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".

17. 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".*

18. Na exposição de André Félibien (1705, fl. 10/v) da hierarquia dos gêneros pictóricos, a alegoria é colocada como a mais alta forma da pintura histórica, em si já considerada o mais elevado dos gêneros: *"& montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mystères les plus relevez".* Nessa concepção, a alegoria consiste no uso de uma cena mitológica ou histórica particular para expor um sentido filosófico, moral ou espiritual de natureza universal.

19. Comentário relativo às obras *Prométhée* (1868) e *Jupiter et Europe* (1868). No original: *"Ma plus grande préoccupation, je pourrais dire la seule, c'est de rendre mon sujet que je veux <j'entends> toujours créer de toute pièce, alors même que j'en ai <aurais> pris le prétexte dans l'oeuvre du plus grand des poètes. Or, entre autres choses, ici je veux rendre 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".*

20. Citação indireta relatada por Henri Rupp no prefácio ao catálogo do Musée Moreau. No original: *"On dit que c'est fini! Cela ne fait que commencer".*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALZAC, Honoré de. **A obra prima ignorada** (1831). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

BELTING, Hans. **The invisible masterpiece**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

COOKE, Peter. **Gustave Moreau et les arts jumeaux**: peinture et littérature au dix-neuvième siècle. Berna: Peter Lang, 2003.

FÉLIBIEN, André. **Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1667)**. London: David Mortier, 1705.

GREENBERG, Clement. Towards a newer Laocoon (1940). In FRASCINA, Francis (ed.). **Pollock and After**: the critical debate. FRASCINA, Francis (ed.). Nova York: Harper & Row, 1985, pp. 60-70.

GREENBERG, Clement. Modernist painting (1965). In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (eds.). **Modern art and modernism**: a critical anthology. Nova York: Harper & Row, 1982, pp. 5-10.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de estética (1835). In DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 185-202.

HUYSMANS, Joris-Karl. **L'art moderne**. Paris: P. V. Stock Éditeur, 1903.

MATHIEU, Pierre-Louis. **Gustave Moreau**: complete edition of the finished paintings, watercolours and drawings. Nova York: Phaidon, 1977.

MOREAU, Gustave; COOKE, Peter (ed.). **Écrits sur l'art par Gustave Moreau**. Paris: Fata Morgana, 2002. v. 2.

PALADILHE, Jean (ed.). **Catalogue des peintures, dessins, cartons, aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau**. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1974.

PIERRE, José. Gustave Moreau through the eye of the succeeding generations. In PALADILHE, Jean. **Gustave Moreau**. Nova York: Praeger Publishers, 1972. pp. 73-171.

RAPETTI, Rodolphe. **Le Symbolisme**. Paris: Flammarion, 2016.

ROSENBLUM, Robert. **Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko**. Nova York: Harper & Row, 1988.

RUPP, Henri. Preface original (1902). In PALADILHE, Jean (ed.). **Catalogue des peintures, dessins, cartons, aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau**. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1974. pp. 13-14.

SOBRE A AUTORA

Mariana Garcia Vasconcellos é mestranda em Artes Visuais com ênfase em História, teoria e crítica de arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisa implicações simbólicas na pintura tardia de Gustave Moreau, a partir de sua dissociação de linha e cor. É também bacharela em História da Arte pela mesma universidade (2018) e tecnóloga em Produção Audiovisual pela PUC-RS (2014). Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Código de financiamento 001.

Artigo recebido em 14 de
janeiro de 2021 e aceito em
22 de março de 2021.