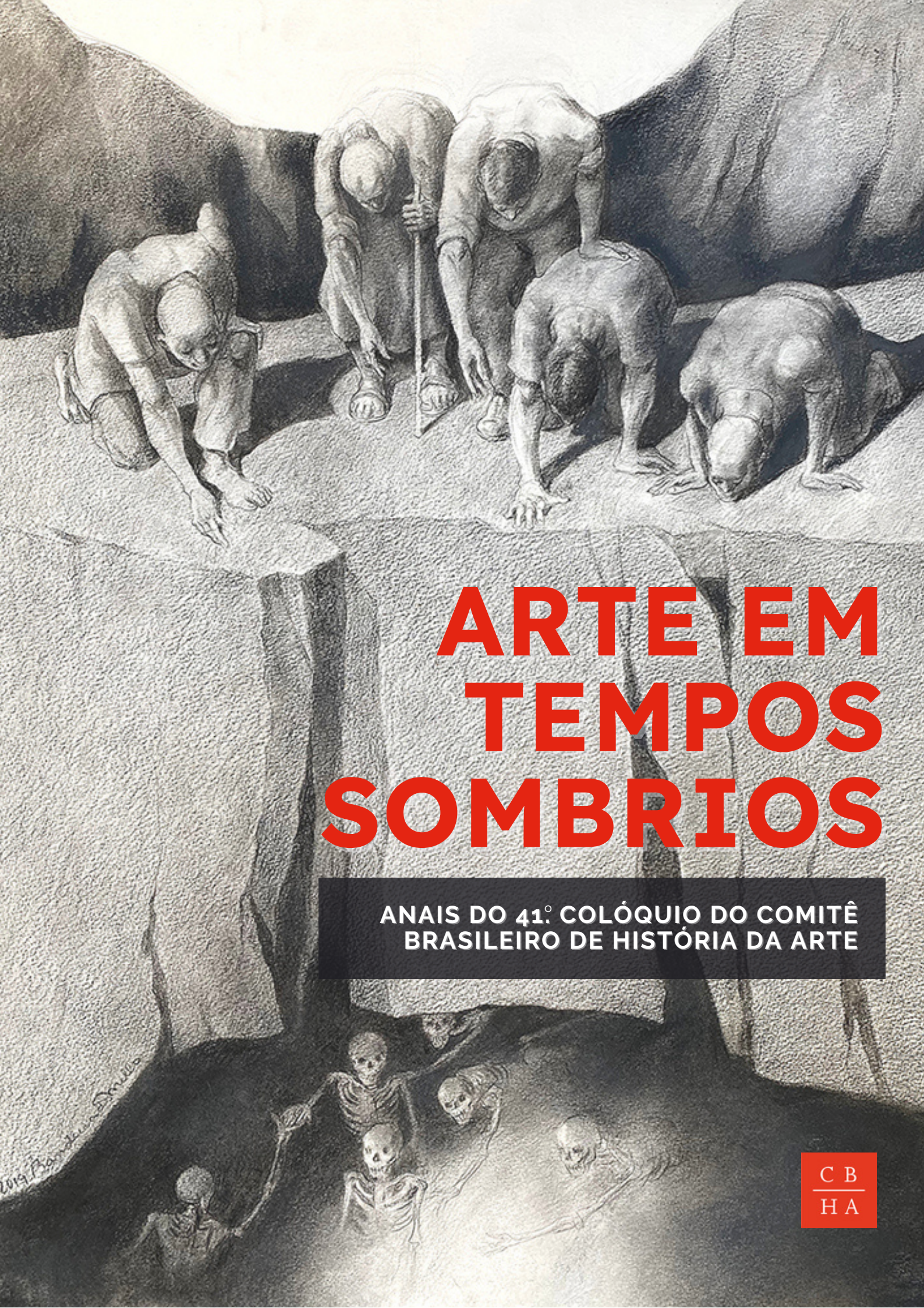




ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21x37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

A pintura derrotada: Gustave Moreau e o impossível políptico do “ano terrível”

Mariana Garcia Vasconcellos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0002-7155-812X>
mariana.garvasc@gmail.com

Resumo

Há 150 anos, a França vivia momentos de crise política e militar que deram ao período entre 1870 e 1871 o apelido de “l’année terrible”. Gustave Moreau (1826-1898) buscou expressar sua visão dos acontecimentos em um ambicioso políptico intitulado *La France vaincue*: um projeto tão grandioso que parecia destinado a falhar. Transformando a história em alegoria idealizada, Moreau pretendia dar sentido e nobreza à derrota francesa. Mas à medida que ampliava o escopo dos fatos que deveriam ser incluídos, ele perdia a capacidade de unificar sua obra, acabando por abandoná-la no estágio de um esboço. Paradoxalmente, *La France vaincue* é um perfeito símbolo do fracasso, nos níveis da ideia e da execução, do tema e da forma. Esse projeto falho e impossível nos faz refletir sobre os limites da arte perante a história, da representação perante a irrepresentabilidade da tragédia e da destruição.

Palavras-chave: Pintura histórica. Inacabado. Projeto. Fracasso.

Abstract

150 years ago, France went through political and military crises that gave the period between 1870 and 1871 the name of “l’année terrible”. Gustave Moreau (1826-1898) sought to express his view of the events in an ambitious polyptych called *La France vaincue*: a project so grandiose it seemed bound to fail. Transforming history into idealized allegory, Moreau intended to give meaning and nobility to the french defeat. But, as he expanded the scope of facts that would be included, he lost the capacity to unify his work, eventually abandoning it at the drafting stage. Paradoxically, *La France vaincue* is a perfect symbol of failure, at the levels of idea and execution, theme and form. This failed and impossible project leads us to reflect on the limits of art before history, of representation before the irrepresentability of tragedy and destruction.

Keywords: History painting. Unfinished. Project. Failure.

É nos momentos de crise que se torna particularmente evidente que a arte não tem escolha senão defrontar-se com a realidade. Ao engajar-se com as viradas da história, ela busca encontrar, criar ou negar sentidos, condensar a complexidade do todo ou desdobrar o fragmento simples. Como quer que o artista decida posicionar-se, não consegue se furtar a responder a seu entorno; por isso, mesmo o silêncio e a falha da arte em tempos sombrios não perdem em eloquência histórica e poética, desde que saibamos como os ler. Este artigo investiga os comos e porquês em torno de uma obra prima fracassada e que tematiza o fracasso: o projeto para o políptico *La France Vaincue* (c. 1871), de Gustave Moreau (1826-1898).

O “ano terrível”

Há um século e meio, a França passava por um momento crítico de sua história; o desastroso desempenho francês na guerra contra a Prússia entre 1870 e 1871, além de ocasionar um cerco de quatro meses que expôs a capital à fome generalizada, levou a uma instabilidade política tão intensa que derrubou a monarquia, instaurou a 3ª República e em seguida trouxe a breve e sangrenta Comuna de Paris. Os eventos do “*année terrible*” – apelido dado por Victor Hugo, em sua coletânea de poemas sobre o período – impactaram necessariamente a arte e os artistas. Testemunhas e participantes das tragédias, pintores e escultores trouxeram ao público dos *salons* seguintes suas impressões dos eventos, seja em registro realista ou simbólico.

Gustave Moreau, como seus concidadãos, viu-se imerso nas correntes da história. Em 1870, apesar do cerco e da escassez crescente, decidiu-se a permanecer em Paris com sua mãe, que havia recusado “abandonar aos destinos mais arriscados e mais diversos os produtos de meu trabalho de vinte e cinco anos”, como escreveu a um amigo. De artista e idealista que era, foi repentinamente transformado em soldado da Guarda Nacional encarregado da defesa das muralhas, aos 44 anos de idade e sem experiência bélica. Após dois meses de serviço, um reumatismo que paralisou temporariamente seu braço e ombro esquerdos levou-o a ser dispensado.

Foi provavelmente a partir desse período de confinamento – à cidade em função do cerco, à casa em função do reumatismo –, frustrado com os desdobramentos da guerra, que Moreau começou a desenvolver o projeto de *La France vaincue* (figura 1). Seu tema central seria a glorificação da derrota francesa em um embate considerado injusto; em seus comentários, Moreau discorre sobre a falta de “nobreza” das forças prussianas, cuja vitória de fato deveu-se em grande medida ao uso de tecnologias bélicas bastante mais avançadas. A França, por outro lado, é retratada por ele como a nação da arte, da poesia, um oásis cultural e espiritual tomado de assalto pela violência bruta:

A França, um pé sobre essas máquinas de guerra ineptas, tendo na mão sua orgulhosa espada, a espada nobre, sorridente, radiante,

escutando seu gênio eterno que lhe fala do céu e do ideal. A seus pés os instrumentos de matemática, de geometria, quebrados: os canhões, as metralhadoras, todos os estúpidos instrumentos de destruição e de brutalização de um povo. *Non amplius* por divisa. Ela estará ferida, ensanguentada e sorridente frente ao ataque desses esforços imbecis e vãos da força brutal e da covarde traição.

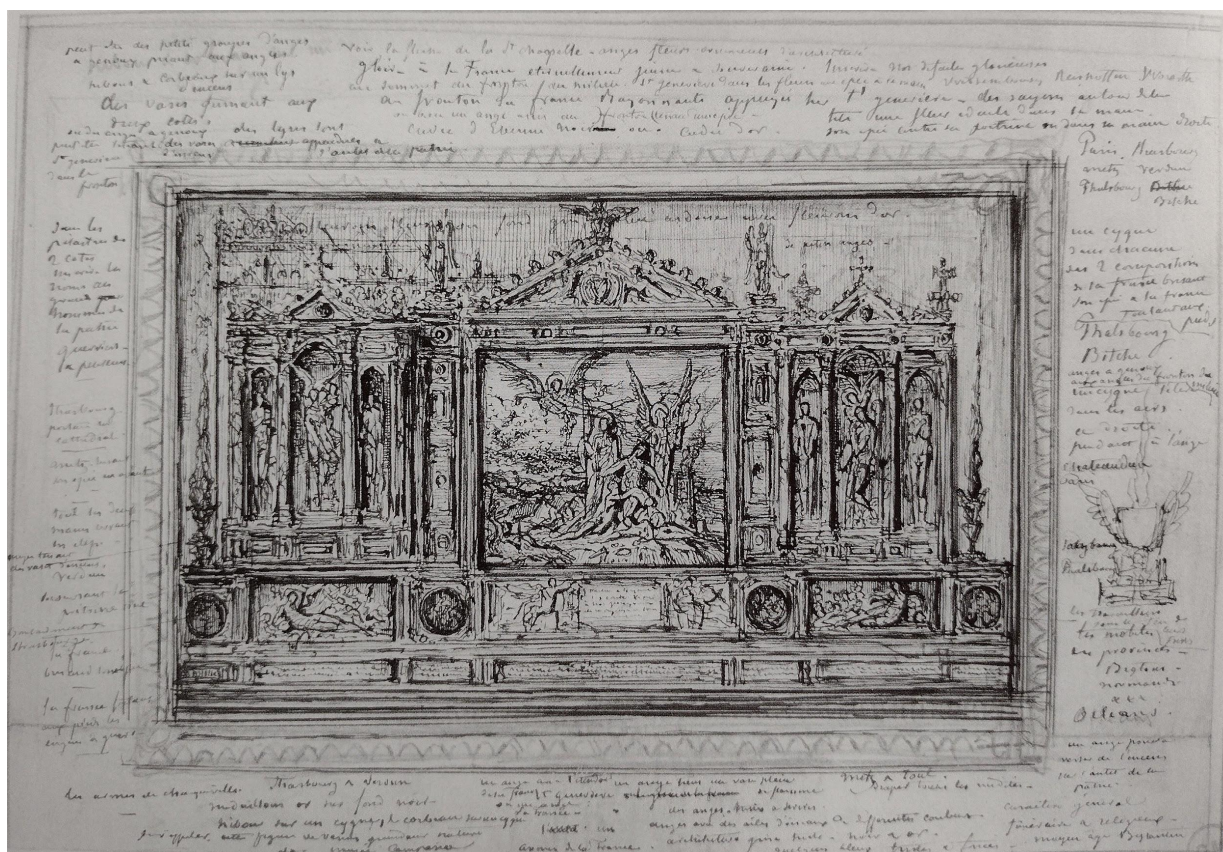


Figura 1. Gustave Moreau, Esboço para *La France Vaincue*, 1871. Grafite sobre papel, 17,5 x 25,6 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. Fonte: Peter Cooke, 2014, p. 74

De fato, como observa Peter Cooke, a virulência de Moreau está direcionada não apenas à Alemanha, mas também e sobretudo à própria ideia de modernidade, representada pelo progresso tecnológico e científico. Nesse sentido, é relevante que o estilo e a lógica composicional de seu projeto tenham sido buscados em um passado pré-moderno centrado na religiosidade; Moreau pretendia que o políptico se assemelhasse a um retábulo monumental bizantino ou primitivo italiano. O artista chegou a encomendar ao arquiteto Ernest Coquart a execução da moldura dourada esculpida que deveria conter seus painéis pintados. Em suas anotações, encontramos um rascunho descritivo do que Moreau pretendia pedir ao arquiteto:

Escrever para Coquart: a descrição daquilo que quero, os detalhes de cada coisa, o caráter geral a dar à obra arquitetural, suas exigências para a composição pictórica. Seu estilo: tríptico relicário urna

monumento fúnebre estilo Bizantino. Basílica Orvieto. Orsanmichele de Florença. Basílicas italianas de 1400. 4 metros de largura, 3 de altura.

Existem cerca de 20 esboços para a obra; embora apenas o projeto final esteja reproduzido na bibliografia disponível, Geneviève Lacambre nos informa sobre as etapas da evolução da ideia de Moreau:

Sobre o tema da França vencida Moreau considera de início pintar um painel votivo quadrado, com uma inscrição abaixo, depois adiciona painéis laterais, medalhões, uma predela... até chegar a este ambicioso políptico que não ultrapassa o estado de projeto – de menos de 20 centímetros de largura.

Em anotações escritas para si mesmo, Moreau desenvolve e explana a iconografia dos painéis; embora um tanto confusas e entrecortadas, elas nos permitem acessar o simbolismo pretendido para a imagem e apreender a complexidade do projeto. O painel central (figura 2), segundo sua descrição, apresentaria a França,

Essa figura de Santa rainha que recolhe nas pregas de seu manto os corpos queridos de seus caros filhos mortos por ela. [E] Esse gênio planando e soterrando de flores toda essa juventude que vai reviver como as próprias flores e renascer de suas cinzas.

Acima, o frontão apresentaria uma cena mais especificamente religiosa, que certamente participa do simbolismo geral do projeto e fundamenta-o na lógica cristã do sacrifício e triunfo dos oprimidos:

No frontão principal, o Cristo na cruz. Anjos recolhem as gotas preciosas de seu sangue, ou a Virgem sobre um trono sustentando o Cristo morto sobre seus joelhos. De um lado a França com Santa Geneviève do outro. Ou então a França e Santa Geneviève a seus pés oferecendo-lhe suas lágrimas.

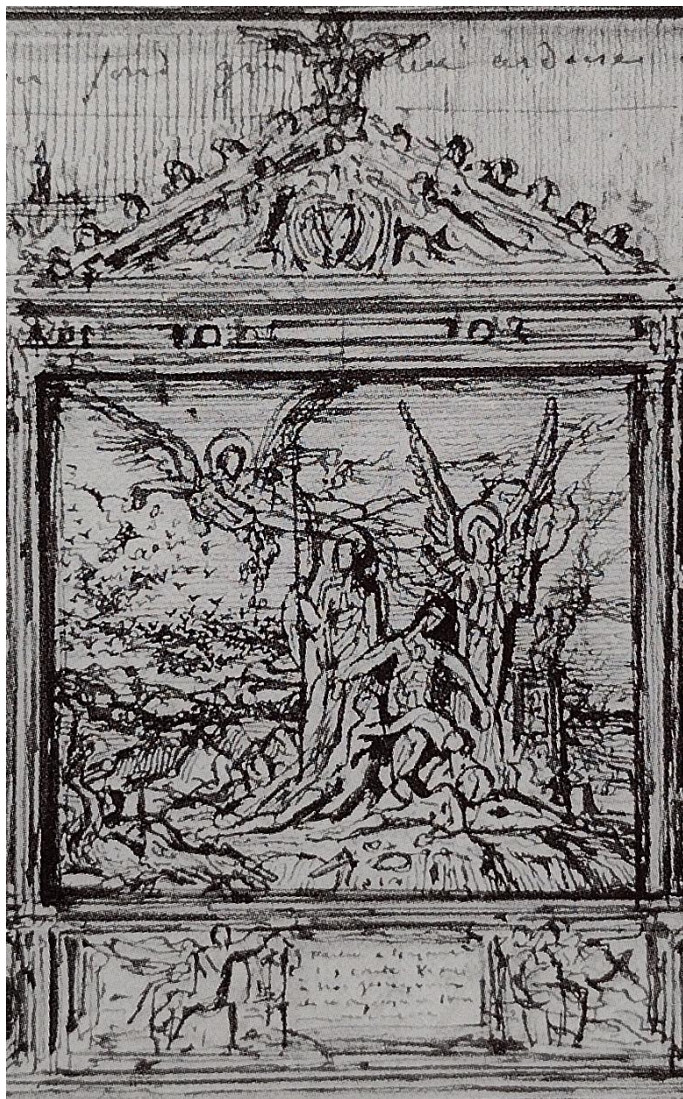


Figura 2. Gustave Moreau, Detalhe do esboço para *La France Vaincue*, 1871. Grafite sobre papel, 17,5 x 25,6 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. Fonte: Peter Cooke, 2014, p. 74

Abaixo, as duas predelas trariam novamente alegorias da França – estando ausente, ao que tudo indica, correspondência visual da mensagem revanchista que Moreau indica na nota:

Meus dois temas da parte inferior

A França confiante e generosa acorrentada em seu sono e atirada à sujeira <insultos> e aos golpes da Alemanha. Mas virá um dia do despertar no qual, uma vez rompidas as cadeias, de um gesto soberano ela se livrará para sempre esse verme <lepra> imundo que a invadiu e a mancha e, erguendo-se de pé em sua alta estatura, ela o esmagará sob seu pé nobre e soberano.

Nas duas laterais estariam trípticos menores (figura 3), nos quais os painéis centrais representando alegorias da França seriam ladeados pelas personificações de outras cidades que haviam sido focos do combate:

Essas cidades fortes de cada lado cobertas de sangue, apertando no peito ferido suas catedrais e seus monumentos. Essas duas belas alegorias dos dois lados, da França quebrando sua espada no dia em que a guerra deixou de ter nobreza e, de outro lado, a França lançando a seus pés todas essas máquinas de carnificina e toda essa matemática de massacre, escutando seu gênio que lhe fala do céu, e a nobreza dessa alegoria, não é em absoluto poesia pueril. É mais elevado do que qualquer outra coisa. É precisa uma alma e uma inteligência de primeira ordem para tocar essas coisas, sem isso mostra-se a fundo toda a pobreza e baixeza de seu caráter.



Figura 3. Gustave Moreau, Detalhe do esboço para *La France Vaincue*, 1871. Grafite sobre papel, 17,5 x 25,6 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. Fonte: Peter Cooke, 2014, p. 74

Mas, além da complexidade estrutural da imagem, dividida em múltiplos painéis, em alguns pontos a iconografia torna-se tão específica e não-convencional que a leitura alegórica fica impossibilitada sem o acompanhamento de legendas –

que, de resto, não se sabe se Moreau pretendia ou não incluir na obra pronta. Em suas anotações sobre as alegorias das cidades, por exemplo, Moreau indica que elas deveriam fazer referência a eventos e indivíduos históricos bastante particulares:

Estrasburgo ferida porta a catedral gótica em uma mão, na outra a nobre espada quebrada do general Uhrich
Toul — a espada atravessada, imóvel.
Metz, o peito coberto de feridas, porta a espada ameaçadora, a espada de Bazaine.
Phalsburgo — os braços cruzados portando as chaves, o ar desdenhoso e sorridente.

De acordo com os esboços, no entanto, isso seria feito através de figuras femininas alegóricas visualmente genéricas, que de certa forma contradizem a especificidade pretendida e que dificultariam a compreensão mesmo para o espectador da época.

O que é mais, ao longo do desenvolvimento do projeto Moreau passou a colecionar cenas complementares que ocupariam os nichos menores do políptico: cenas anedóticas, retiradas de jornais, que contrastam fortemente com o aspecto alegórico dos painéis principais:

Aula do M. Levasseur. Um obus cai no meio da sala onde ele dava sua aula. Ele olha o projétil, assegura-se de que ninguém ficou ferido, e diz: Se isso não os incomoda, senhores, continuaremos nossa aula.
Os eruditos do Jardin des Plantes, para as composições ovais: as estufas quebradas pelos obuses, os eruditos trabalhando crivados de projéteis.
Em um dos círculos colocar o bombardeio de Paris, as estufas do museu, eruditos, crianças e idosos, etc. etc. Ver nos jornais oficiais.
Durante o incêndio de Estrasburgo.

Permeando o projeto de *La France vaincue*, há uma tensão entre o desejo de incorporar as infinitas e caóticas particularidades da história e de transformá-las em imagens simbólicas, idealizadas, dotadas de significado. De fato, essa é uma tensão central para os desdobramentos da pintura histórica ao longo do século XIX, partindo de um conflito entre suas bases teóricas clássicas e a inclinação para o realismo que caracteriza a arte dessa primeira modernidade. Para melhor compreender o problema de Moreau, portanto, vale dar um passo atrás e analisar a situação da pintura histórica em sua época.

O real e o “artístico”: demandas conflitantes

Tradicionalmente considerada o mais elevado gênero pictórico, a pintura histórica tinha por princípio maior a representação idealizada de ações humanas

ou divinas elevadas, tomando como fontes os textos bíblicos e mitológicos e, ocasionalmente, os registros históricos dos grandes personagens. O *grand peintre* histórico, cuja arte teria por objetivo educar (*docere*) o espectador, deveria, como escreve o teórico acadêmico André Félibien (1619-1695), “representar grandes eventos como faz o historiador, ou temas agradáveis como faz o poeta; e ascendendo ainda mais alto, ter destreza em esconder sob o véu da fábula as virtudes dos grandes homens, e os mais exaltados mistérios”. Um dos meios centrais para atingir esse objetivo alegórico e universalizante seria despir os fatos representados, na medida do possível, de suas particularidades históricas; em outras palavras, despir a história mesma de sua historicidade, conferindo-lhe a atemporalidade do mito e da fábula moral.



Figura 4. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-19. Óleo sobre tela, 491 x 716 cm. Paris, Musée du Louvre. Fonte: Wikimedia Commons

Essa perspectiva tradicional sobre a pintura histórica, desenvolvida por teóricos da arte entre o Renascimento italiano e o academicismo francês do século XVII, vinha sendo relativizada desde, ao menos, o período pós-revolucionário na França. Como aponta Hans Belting, se a era napoleônica havia fornecido uma abundância de feitos heróicos contemporâneos – tratados de maneira particularizada, ainda que não propriamente realista –, a posterior restauração da monarquia ocasionou uma certa desilusão política e social que só admitia

apresentar o *pathos* histórico na forma de tragédia, e não mais de celebração da vitória.

É nesse contexto que *Le Radeau de la Méduse* (1818-19; figura 4), de Théodore Géricault (1791-1824), torna-se um marco da arte moderna, romântica: uma cena de desastre na qual os heróis são substituídos por sobreviventes, pessoas comuns, e que foi amplamente encarada como um comentário político sobre a inépcia e a desumanidade dos detentores do poder em múltiplos níveis da ordem social vigente.

Sobre a complexa situação dessa obra, tensionando dois paradigmas artísticos distintos, Belting escreve:

Vemos aqui o risco de uma concepção paradoxal da arte – imersa na história da arte mas não obstante atribuindo importância suprema à originalidade. Os desejos contraditórios do público, que demandava tanto a realidade documental como a experiência da arte verdadeira, exigia o impossível. Então, Géricault tomou o realismo emprestado ao evento – uma variação moderna do dilúvio bíblico – e o ideal à uma audaciosa síntese de elementos encontrados na pintura precedente. Ele serviu ao gosto corrente ao manter o elenco de coadjuvantes, por assim dizer, das cenas de batalha de Gros. Os sofrendores são representados com um ar heróico anteriormente reservado ao vencedor. A luta pela vitória é substituída pela resistência a uma força anônima que para alguns que viram a pintura era a Natureza implacável, e para outros o destino histórico cego.

Por si mesma e pelos dois séculos de reconhecimento crítico generalizado (a despeito de algumas dificuldades de recepção imediata), podemos seguramente atribuir ao *Radeau de la Méduse* sucesso em conjugar essas duas exigências discordantes. Géricault fez extensas pesquisas documentais, entrevistas, estudos anatômicos e construção de modelos para dotar sua pintura de uma precisão factual incomum à época; mas nenhum desses detalhes “historiográficos” é capaz de desmanchar a coesão artística da cena e a força simbólica da narrativa que ultrapassa o evento imediato ao qual se reporta. Essa feliz síntese de arte e realidade parece dever-se primariamente à preocupação do artista com a unidade da obra em dois outros níveis: na composição piramidal que unifica a massa de figuras e a conduz a um ponto de culminância visual e simbólica; e na escolha do momento a ser representado, que condensa o sofrimento e a esperança de muitos dias no instante significativo em que o resgate pode ser (mas ainda há dúvida) iminente.

A unidade, de fato, havia sido um critério de valor artístico desde a Antiguidade. Na *Poética*, Aristóteles recomenda aos tragediógrafos uma unidade de ação – com início, meio e fim e uma escala apreensível pelo espectador – que foi posteriormente transposta para as artes visuais por teóricos acadêmicos dos

séculos XVI e XVII. A unidade da pintura dependeria, portanto, da possibilidade de integrar os vários elementos representados, as várias partes, em uma composição e em uma narrativa coerentes, que pudessem ser compreendidas como um todo unificado.

Talvez possamos, então, atribuir o fracasso de *La France vaincue* a sua falha em consolidar-se como uma unidade, deixando de corresponder a um valor artístico e estético clássico ao qual Moreau permanecia firmemente filiado. Outras obras que buscaram lidar com os eventos do ano terrível de forma similarmente simbolista – como *Le pigeon* (1871) de Puvis de Chavannes (1824-1898), ou *L'Énigme* (1871), de Gustave Doré (1832-1883) (figura 5) –, tiveram algum sucesso em criar pinturas composicional e tematicamente unidas, nas quais os elementos simbólicos conferem sua camada de significado “universal” aos eventos históricos particulares a que os elementos realistas da paisagem fazem alusão.



Figura 5. Esquerda: Pierre Puvis de Chavannes, *Le pigeon*, 1871. Óleo sobre tela, 136,7 x 86,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Fonte: Wikimedia Commons. Direita: Gustave Doré, *L'Énigme*, 1871. Óleo sobre tela, 130 x 195,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Fonte: Wikimedia Commons

No projeto de Moreau, no entanto, os extremos da alegoria e da reportagem são perseguidos por vias separadas, compondo uma espécie de mosaico em que o real e o ideal, como tesselas atomizadas, são justapostos e falham sempre em dissolver-se em uma substância única. Compartimentalizando-os em painéis separados, Moreau parece enfim querer dizer que a arte não tem mesmo que ver com a história e com a realidade da guerra. O fracasso de sua obra ideal frente ao real é singularmente semelhante, portanto, à narrativa que ele quis criar para a França: uma nobre derrota advinda da recusa de trocar a escuta do “gênio eterno que lhe fala do céu e do ideal” pela “matemática de massacre e ciência de abatedouro”.

A pintura derrotada

Moreau, enfim, desistiu da execução de seu grandioso projeto; não se sabe ao certo em que momento a ideia foi abandonada, mas é possível imaginar que isso também se deva, ao menos em parte, ao inevitável estilhamento de sua visão idealista do povo francês, provocado pela Comuna de Paris. Artista profundamente ligado à tradição (apesar da intensa experimentalidade de sua obra), do ponto de vista político Moreau era um reacionário e um monarquista. A luta dos *communards* pela igualdade e pelo progresso social aparecia-lhe simplesmente como violência gratuita, um movimento em profundo contraste com sua idealização prévia de uma França pacífica e martirizada em nome de valores elevados. Como relatou Gustave Flaubert: “eu soube [...] que várias pessoas (entre outros Gustave Moreau, o pintor) foram afetadas pela mesma doença que eu, isto é, a *insuportação* da massa; é uma enfermidade comum desde nossos desastres, ao que parece”.

É certo que a violência dos confrontos e a destruição que tomou conta da cidade tocaram de perto o artista. Como nota Pierre-Louis Mathieu, além de ter seu bairro atingido diretamente pela revolução (a igreja mais próxima à casa de Moreau foi ocupada por um grupo de *communards* feministas), Moreau deve ter sofrido em particular com o incêndio que destruiu os murais de seu antigo amigo Théodore Chassériau (1819-1856) na Cour des Comptes. A perda desses murais é simbólica: foram eles que, em sua juventude (segundo narram as biografias do artista), levaram-no a abandonar sua formação acadêmica e a declarar a intenção de “fazer uma arte épica, e não uma arte de escola”, de revitalizar a tradição da pintura histórica.

A experiência do ano terrível e de seu projeto fracassado talvez tenham indicado a Moreau que o caminho pelo qual seguia não lhe permitiria alcançar seu objetivo de renovar a tradição, e que seria preciso buscar outras vias. Geneviève Lacambre sugere que o abandono do projeto talvez seja devido a uma oposição entre seu caráter demasiado alegórico e as novas investigações de Moreau na direção de um simbolismo mais aberto. De fato, quando o artista retornou aos *salons* após um hiato de seis anos, a *Salomé dansant devant Hérode* (1876) e *Hercule et l'Hydre de Lerne* (1876) que apresenta marcam uma nova fase de sua carreira, em que o aspecto simbólico da pintura incorpora cada vez mais a própria linguagem pictórica, fazendo-se menos dependente da iconografia – que, por sua vez, torna-se mais e mais indireta e obscura. Por outro lado, a única pintura terminada que pode ser diretamente relacionada ao período da guerra e da Comuna é *Mort d'un jeune croisé* (1871; figura 6); uma obra simples e solitária, comparada à grandiloquência de *La France vaincue*.

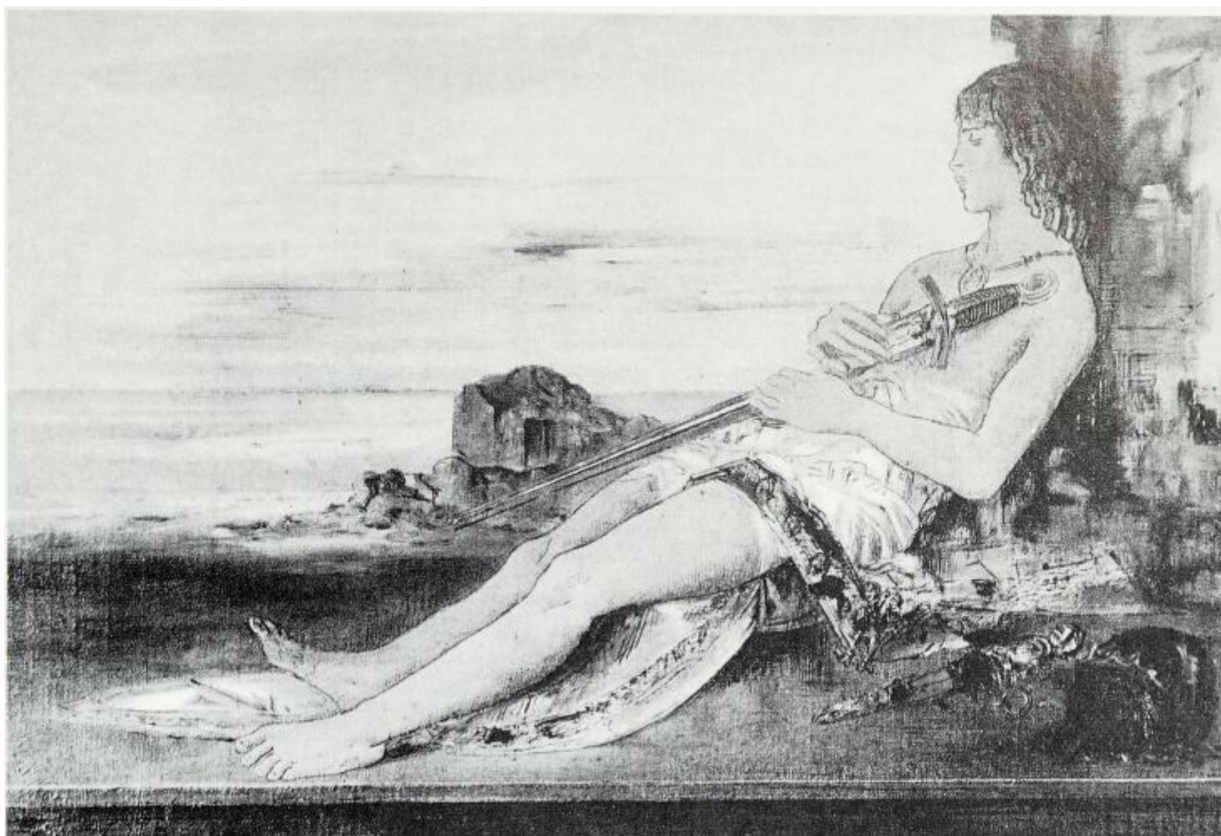


Figura 6. Gustave Moreau, *Mort d'un jeune croisé*, 1871. Óleo sobre tela, 136,7 X 86,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Fonte: MATHIEU, 1977, p. 117

Talvez, portanto, esses eventos tenham levado Moreau a tomar consciência do grande fracasso que permeava seu projeto: fracasso da arte em ajustar-se à história, fracasso da história em sujeitar-se a sua visão artística do mundo. Embora não seja o caso de tantos outros artistas que puderam encontrar o ponto de contato e de equilíbrio entre real e artístico, ou que souberam ancorar seus ideais ao chão, Moreau não teria jamais podido fazê-lo nos termos em que seu projeto propunha. Levar a termo a obra, ser bem-sucedido em termos de execução seria contar-se uma mentira, transformar sua arte em propaganda vazia. Nesse caso em particular, a melhor escolha parece ter sido a de desistir, a de fazer da obra mesma um fracasso; é dessa maneira que ela melhor representa as complexidades da relação entre a arte e a história, o ideal e o real – particularmente em tempos sombrios.

Referências

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

_____. *Gustave Moreau: history painting, spirituality and symbolism*. New Haven: Yale University Press, 2014.

LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau – maître sorcier*. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1997.

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 10/01/22.

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.

_____. *Gustave Moreau: l'assembleur de rêves*. Paris, ACR Édition Internationale, 1998.

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

Como citar:

GARCIA VASCONCELLOS, Mariana. A pintura derrotada: Gustave Moreau e o impossível políptico do “ano terrível”. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 321-333. 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.027>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>