

As
'formas simbólicas'
na pintura tardia
de Gustave Moreau.
Especulações sobre
uma abordagem
da arte

Mariana Garcia Vasconcellos

Brasil. Bacharela em História da Arte e mestranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
mariana.garvasc@gmail.com

As “formas simbólicas” na pintura tardia de Gustave Moreau – especulações sobre uma abordagem da arte

“Symbolic forms” in Gustave Moreau’s late paintings – speculations on an approach of art

Resumo

Este artigo busca analisar o papel exercido pelos elementos pictóricos de desenho e colorido dentro da pintura tardia do artista oitocentista francês Gustave Moreau, utilizando como ferramenta teórica o conceito de “forma simbólica” de acordo com as concepções de Ernst Cassirer e Erwin Panofsky. Argumenta-se que a noção de “forma simbólica” oferece a possibilidade de integrar os aspectos visuais e simbólico-filosóficos peculiares a esse período da pintura de Moreau, quais sejam: a dissociação da linha e da mancha e a construção de uma mitopoesia que explora dualismos como o de espírito e matéria.

Palavras-chave

Forma simbólica; desenho; cor; pintura; arte do século XIX.

Abstract

This paper intends to analyze the role played by the pictorial elements of drawing and color in the late painting of the french nineteenth-century artist Gustave Moreau, using as a theoretical tool the concept of “symbolic form” according to the understandings of Ernst Cassirer and Erwin Panofsky. It is argued that the notion of “symbolic forms” offers the possibility of an integration between the visual and philosophical-symbolic aspects peculiar to this period of Moreau’s oeuvre, that is: the dissociation of line and masses and the construction of a mythopoesis which explores dualisms such as that of spirit and matter.

Keywords

Symbolic form; drawing; color; painting; nineteenth-century art.

Nas duas últimas décadas da vida do pintor francês Gustave Moreau (1826–1898), percebe-se em sua obra a presença de uma experimentalidade que toca igualmente os aspectos formais da pintura e seus programas iconográficos e simbólicos. Uma linguagem pictórica decomposta coincide com a complexificação de seu simbolismo, voltado para a dualidade de espírito e matéria; começa a delinear-se, assim, a sugestão de uma correlação entre as duas. Seria possível supor que, nessas pinturas, Moreau instrumentalize os elementos básicos da pintura de modo a conectá-los ao conteúdo filosófico do representado? Este artigo propõe-se a investigar as relações entre forma e conteúdo na produção final de Moreau, retomando como ferramenta teórica o conceito filosófico de “forma simbólica”¹.

A pintura tardia de Gustave Moreau

Para iniciar a discussão, faz-se necessária uma introdução mais detalhada a esta fase da obra de Moreau. Já em meados da década de 1870, o artista realizava algumas experimentações de pequena escala com a decomposição da linguagem pictórica, seja produzindo esboços a óleo em que a liberdade do uso da mancha faz com que a figuração desapareça quase por completo, seja intervindo sobre obras anteriores com desenhos ornamentais de linha pura. A partir de 1880, esses experimentos formais são reunidos em telas de grandes dimensões, em que desenho e cor são sobrepostos mas não integrados; em sua maioria, essas telas foram deixadas em estado que seria comumente considerado inacabado². Trata-se de composições ambiciosas, às vezes sem foco definido, representando miríades de pequenas figuras acumuladas em uma espacialidade pouco convencional, que mais facilmente remete à pintura medieval ou oriental do que contemporânea ao artista (Figura 1).

Do ponto de vista temático, essa fase representa um desdobramento de questões que serviram de eixo a sua produção como um todo, como a dualidade de espírito e matéria (KAPLAN, 1974). Aqui, no entanto, esse tema adquire uma dinâmica nova ao abordar as possibilidades de ascensão espiritual da matéria, em uma espécie de processo de transcendência ou síntese. No início da década de 1880, quando trabalhava em *Les Chimères* (1884), a questão é expressa como uma tensão: “Estabelece-se, aqui e ali, esse contraste tão penetrante e tão tenaz entre o chamado do ideal e do divino e a

natureza física que resiste”³ (MOREAU, 2002, p. 118). Mais tarde, em *Jupiter et Sémélé* (1895), o “chamado” já é considerado irresistível: “O grande mistério se consuma, toda a natureza é impregnada [...] de ideal e de divino, tudo se transforma”⁴ (MOREAU, 2002, p. 146). Esse motivo altamente abstrato é encenado nas pinturas através de uma iconografia complexa, oriunda de diversas fontes mitológicas; no entanto, segundo o próprio Moreau (2002, p. 142), não seria necessário possuir a chave de leitura para cada uma das figuras para compreender a essência do significado, que ele pretendia universal.



Figura 1. Gustave MOREAU. *Les Chimères*, 1884. Óleo s/ tela, 236 x 204 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris. Fonte: MATHIEU, 1991, pl. XXVIII.

Essa afirmação de uma poética fortemente pessoal é acompanhada, como vimos, de um conseqüente afastamento dos processos pictóricos e das construções narrativas tradicionais da pintura histórica acadêmica; desobrigada dessas convenções, a pintura de Moreau parece explorar o potencial simbólico dos elementos constitutivos básicos da imagem pictórica, bem como de suas relações com o conteúdo temático-filosófico abordado.

Se quisermos iniciar uma análise da conexão entre as peculiaridades formais adotadas por Moreau e sua mitopoese de base filosófica, torna-se necessário analisar as possíveis funções simbólicas dos elementos pictóricos que ganham autonomia em sua pintura. Nesse sentido, apresenta-se como um ponto de partida frutífero o conceito de “forma simbólica”, desenvolvido pelo filósofo Ernst Cassirer (1874–1945) e trazido ao campo da história da arte por Erwin Panofsky (1892–1968), ambos colegas no contexto da biblioteca Warburg. Portanto, antes de retomar a obra de Moreau sob a luz das “formas simbólicas”, faz-se aqui uma breve introdução ao encaminhamento dado ao termo por cada autor. Pretende-se, assim, investigar de que modo e em que medida sua visão contribui para o estudo deste objeto em particular e, de modo mais abrangente, da dicotomia formal e teórica entre desenho e colorido.

As “formas simbólicas”

O conceito de forma simbólica é primeiro apresentado por Ernst Cassirer em sua obra principal, *A filosofia das formas simbólicas*, publicada em três volumes entre 1923 e 1929. Segundo a intenção declarada por seu autor (CASSIRER, 1923, p. 22), tal filosofia deveria consistir em uma ampliação da crítica da razão kantiana para a crítica da cultura:

Ao lado da pura função cognoscitiva [ou seja, a “razão pura”], é necessário compreender a função do pensamento linguístico, do pensamento mítico-religioso e da intuição artística, de tal modo que se torne claro como em todas elas se realiza não exatamente uma configuração *do* mundo, mas uma configuração voltada *para* o mundo, visando a um nexu objetivo e a uma totalidade objetiva da percepção. (CASSIRER, 1923, P. 22)

Assim, a obra tinha por intenção investigar a estrutura lógica comum a essas diferentes áreas do pensamento humano; cada uma delas seria uma forma simbólica,

na medida em que consistiria em uma maneira de interpretar e construir a realidade a partir de uma lógica particular, manifesta em signos concretos. Essas formas dependem, todas, de sistemas simbólicos para fazer a mediação entre a consciência do sujeito e o mundo à sua volta; e é nessa dependência que se encontra o elemento comum àquelas que, de outro modo, pareceriam ser áreas muito distintas da cultura:

Para todas elas [as “formas fundamentais da atividade espiritual”] é válido que somente poderão evidenciar as suas maneiras peculiares de compreensão e configuração, na medida em que criarem para si mesmas um determinado substrato sensorial. [...] E assim, com efeito, dispomos de um elemento mediador abrangente, no qual todas as criações espirituais se encontram, por mais diferentes que sejam. O conteúdo do espírito se revela tão-somente na sua manifestação; a forma ideal é reconhecida somente na e pela totalidade dos signos sensoriais dos quais se serve para expressar-se. (CASSIRER, 1923, p. 31)

Embora a arte seja citada com alguma frequência na *Introdução e exposição do problema* (CASSIRER, 1923), no primeiro livro da *Filosofia das formas simbólicas*, Cassirer não chega a dedicar-lhe um volume inteiro, como ocorre com a linguagem, o mito e a ciência. Anos mais tarde, um capítulo de *An essay on man (Um ensaio sobre o homem)* (1944) é voltado ao pensamento artístico e suas variadas manifestações, vistos sob a perspectiva das formas simbólicas, mas ainda assim trata-se de um texto curto e bastante geral. Não há, portanto, nenhuma exposição aprofundada sobre as características particulares da arte – e muito menos de artes específicas – dentro de sua filosofia, e o que é dito sobre ela permanece um tanto vago.

Algumas observações pontuais podem, entretanto, ser reunidas para orientar a presente abordagem. A arte, como as demais formas simbólicas, evidencia as relações entre parte e todo, entre a multiplicidade do real e a unidade do conceito. Diferentemente das ciências e linguagens, a passagem simbólica feita pela arte não implica em uma redução total do dado sensível a uma abstração, ocasionando, pelo contrário, um enriquecimento da realidade concreta na e pela obra de arte (CASSIRER, 1944, p. 143). No entanto, essa transposição acarreta tanto ganhos quanto perdas; se nos dá a ver a “unidade” geral com alguma clareza, isso ocorre à custa de uma simplificação ou condensação do fenômeno múltiplo e específico. Para os propósitos

deste artigo, é interessante observar o que é dito a respeito do desenho, que é tomado como exemplo para o funcionamento dos signos em geral:

De todos eles [os signos] pode-se dizer de certo modo que o seu valor não reside tanto naquilo que retêm do conteúdo particular, concreto e sensível, e de sua existência imediata, como naquilo que suprimem e deixam de levar em conta. Também o desenho artístico torna-se aquilo que é e que o distingue de uma reprodução meramente mecânica, tão-somente pelo que ele omite da impressão 'dada'. O desenho não é a reprodução desta impressão em sua totalidade sensível, ressaltando, ao invés, determinados momentos 'significativos', isto é, momentos através dos quais a impressão é ampliada para além dos seus limites próprios, e a imaginação espacial sintética, artístico-construtiva, é conduzida para uma determinada direção. O que aqui, como em outros campos, constitui a força propriamente dita do signo é, precisamente, o seguinte: na medida em que as determinações imediatas do conteúdo se retraem, os momentos da forma e da relação ressaltam de maneira mais nítida e pura. O aspecto particular torna-se aparentemente mais limitado, mas é assim que se concretiza de maneira tanto mais definida e vigorosa o resultado que denominamos de "integração do todo". (CASSIRER, 1923, pp. 65-66)

Trata-se, em outras palavras, de um processo de abstração a partir do real, conduzido racionalmente de modo a ordenar uma seleção de pontos principais em uma representação. Esse modo de compreender o desenho ecoa as teorias tradicionais da arte: o *disegno* renascentista e o *dessein* da Academia francesa setecentista carregam dentro da própria palavra sua origem racional, relativa a uma ideia ou projeto que passa pelo intelecto antes de ser transposta para a pintura. Cassirer não dedica a mesma atenção ao colorido, mas podemos notar que tanto as teorias acadêmicas que o contrapunham ao desenho como o uso "científico" da cor na pintura impressionista destacam o que parece ser sua ligação mais direta – mais sensorial e menos racional ou conceitual – com o mundo fenomênico.

Torna-se difícil, nesse ponto, separar aquilo que é de fato parte de uma "essência" ou particularidade objetiva de desenho e colorido como lógicas construtivas da pintura – o que seria uma visão mais próxima da de Cassirer –, de um lado e, de outro, o que é resultado de uma longa história de acréscimos simbólicos apenas indiretamente associados a essa hipotética "essência". O conteúdo desses acréscimos, curiosamente,

quase sempre escapa ao âmbito da visualidade, espalhando-se para o filosófico, moral e mesmo político: para o artista recém saído da antiga condição de artesão, defender o desenho equivalia a uma defesa da arte como atividade intelectual e, portanto, socialmente respeitável. Esse dado, em si, depõe sobre um dualismo central à cultura ocidental desde suas matrizes clássicas, que privilegia o racional ou ideal contra tudo o que é visto como lhe sendo oposto – da *desordem* do mundo dos fenômenos à cor considerada como parcela puramente sensorial ou matérica da pintura.

Aqui onde a filosofia de Cassirer mostra-se, ela também, por demais idealista⁵ para dar conta das complexidades da realidade histórica, pode-se olhar para o ensaio de Erwin Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica* (1927), em busca de uma abordagem um pouco menos filosófica e mais historicista. Seu objetivo, justamente, poderia ser descrito como sendo esse: compensar a abordagem vaga e inespecífica da arte na filosofia cassireriana com uma aplicação concreta; passo este que, como ressalta Christopher Wood (1999, p. 13), serve simultaneamente para conferir solidez filosófica a uma estrutura central que é, em verdade, tributária da *Kunstwollen*⁶ de Alois Riegl (1858–1905).

O argumento principal de Panofsky é o de que a perspectiva linear do Renascimento é apenas um entre os modelos possíveis de representação do espaço, não podendo ser entendida como mais natural ou mais precisa do que a perspectiva angular da Antiguidade, que é tomada como seu principal contraponto. Para ele, toda forma de representação imagética do espaço – aí incluso, por exemplo, o modelo medieval não-perspectivo – implicaria em uma determinada concepção deste espaço que é culturalmente determinada e que Panofsky equipara a uma visão de mundo (WOOD, 1999, p. 16). É nesse contexto argumentativo que aparece a única e brevíssima referência (afora o próprio título do ensaio) à filosofia de Cassirer:

[...] se a perspectiva não constitui um factor valorativo, é, por certo, um factor estilístico. Poderá mesmo ser caracterizada como (e o termo tão apropriado de Ernst Cassirer penetra na História da Arte) uma dessas 'formas simbólicas' em que 'o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é intrinsecamente atribuído a esse signo' (PANOFSKY, 1927, p. 42).

Essa definição, no entanto, é inexata ou limitada, tendendo a provocar a confusão entre o significado do termo “forma” na filosofia de Cassirer e a noção genérica de forma visual. Na acepção mais fiel à fonte, a perspectiva não pode ser considerada uma forma simbólica de fato (CAPEILLÈRES, 2013; ALLOA, 2015); pode, no entanto, ser compreendida como um dos instrumentos dos quais a arte – esta sim uma forma simbólica – pode fazer uso em sua reformulação do dado sensível, neste caso, do espaço.

Em consonância com a filosofia de Cassirer, Panofsky observa as perdas e ganhos de percepção e interpretação do real que decorrem da adoção de um ou outro sistema de signos (um ou outro sistema perspectivo), mesmo que dentro de uma única forma simbólica, ou seja, a arte. Mas, para além da base universalista do neokantianismo de Cassirer, a verdadeira contribuição de Panofsky está em adotar uma visão mais histórica, demonstrando a carga de conteúdos culturalmente específicos – simbólicos, filosóficos e relativos a visões de mundo – que podem assumir os elementos mais fundamentais e aparentemente neutros da representação imagética. Embora o texto de Panofsky não pretenda fundar nenhuma espécie de metodologia aplicável a outros objetos, sua argumentação a respeito da perspectiva pode servir de ponto de comparação, de modo a destacar as particularidades do desenho e do colorido como outros elementos constitutivos da imagem pictórica.

Da mesma maneira que a “perspectiva” – entendida de modo abrangente como tradução do espaço tridimensional do representado para a superfície bidimensional da representação⁷ –, o desenho e o colorido são elementos básicos de construção da imagem na pintura, que em alguma medida devem estar presentes em todo produto visual do ato de pintar independentemente de sua origem cultural. Mas essa onipresença não implica em neutralidade, para Panofsky; significa, pelo contrário, que a configuração específica dada a esses elementos será de alguma maneira um reflexo da própria cosmovisão dentro da qual se insere. Aqui, no entanto, é preciso atentar para o fato de que, mesmo por serem *dois* elementos, desenho e colorido tiveram seus significados culturais construídos sempre em contraposição um ao outro, e com uma consciência teórica que faltou à perspectiva. É o que vemos no caso da *Querelle du coloris*, na Academia francesa do século XVII, em que defensores do desenho e do

colorido apropriaram-se de argumentos filosóficos aristotélicos para fundamentar suas respectivas posições, que associavam o desenho à razão e à universalidade e o colorido à sensação e à variedade do fenômeno (LICHTENSTEIN, 2005). Assim, torna-se difícil afirmar que expressem qualquer tipo de *Kunstwollen* unificada da época, sendo mais adequado dizer que apresentam a versão pictórica de dicotomias que, como comentado anteriormente, perpassam a história do pensamento ocidental.

O conteúdo simbólico associado às estruturas abstratas de desenho e cor toma base no fato de (como na concepção de Cassirer) cada abordagem da atividade representacional determinar certas implicações básicas de apreensão do mundo; no entanto, parte-se dessas questões mais diretamente presentes em cada elemento (como razão e sensação) e chega-se, por associação de conceitos filosóficos, a uma polarização bastante exacerbada (embora não de todo arbitrária) e de cunho moral. Essas cargas simbólicas atribuídas são complexas e totalizantes, visando englobar todos os aspectos de uma pintura e mesmo da atitude do artista em sua colocação em um sistema binário de ênfase no desenho ou no colorido. Essas ideias devem, evidentemente, ser reconhecidas em seu valor histórico e teórico de construção humana, e não elevadas a qualquer espécie de expressão direta de um Espírito ou Vontade. Como ideias, no entanto, têm uma permanência e uma posteridade bastante grandes, sobretudo no contexto francês em que a Academia, grande palco desse debate, manteve sua influência ainda durante todo o século XIX.

Papéis simbólicos de linha e cor na pintura tardia de Moreau

A primeira formação artística de Gustave Moreau se dá justamente no momento em que a questão do desenho e do colorido ganha nova face como o aspecto formal da oposição entre neoclássicos e românticos. Admirador tanto de Ingres (1780–1867) como de Delacroix (1798–1863) e amigo de Théodore Chassériau (1819–1856), que era visto como uma síntese dos dois, Moreau absteve-se de tomar partido definido. Décadas depois, já em sua fase tardia, seriam o afastamento das convenções acadêmicas e a autonomização de linha e de cor uma forma de retomada desse mesmo debate, encenado agora dentro de uma única e mesma pintura? De todo modo, essa dissociação dos elementos visuais parece estar ligada a um uso mais consciente de

seus funcionamentos simbólicos particulares; o potencial expressivo dos meios plásticos é explorado por ele como uma linguagem silenciosa, capaz de evocar todas as formas do pensamento humano (MOREAU, COOKE; 2002, pp. 257–258). Nessas pinturas tardias, é possível identificar essa instrumentalização expressiva dos elementos pictóricos em dois níveis, como que refletindo tanto as características básicas, “essenciais” do desenho e do colorido como modos de construção da imagem, quanto a carga simbólica que lhes foi associada ao longo da história de debates teóricos sobre o tema.

Esse primeiro nível é o da própria representação, na qual reconhece-se que o desenho de linha pura é utilizado como uma salvaguarda da figuração, adicionada sempre posteriormente, em meio a um fundo de manchas quase indistintas. No estágio de acabamento em que as pinturas foram deixadas, não há integração entre desenho e colorido, não há imagem pronta. Por isso mesmo, somos convidados a acompanhar o processo de criação do artista, análogo – novamente, com Cassirer – ao próprio processo de percepção do mundo, à passagem entre o real e a consciência mediada pelas “formas simbólicas”. O papel assumido pelo desenho nessas telas é o mesmo que lhe foi tradicionalmente atribuído pelas teorias da pintura e que foi identificado por Cassirer no trecho citado acima: o de destacar os “momentos significativos” do fenômeno dado e transformá-lo, através de um processo racional, em algo passível de compreensão – no caso de Moreau, em figuração.

O “colorido” nessas pinturas – ao menos nas fases iniciais em que foram deixadas – é reduzido a manchas, que somente se pode dizer que “representam” de uma maneira muito crua e primária. São, como indica o próprio termo, “massas” (*masses*) de cor que ocupam o lugar do que seriam “massas” reais de matéria inespecífica – do relevo na paisagem, por exemplo – e que de algum modo contradizem o desenho ao enfatizar a irredutibilidade do fenômeno visual ao conceito, tanto na realidade como na pintura. Aqui, sugere-se uma analogia adicional entre os níveis da representação e do representado; consistentemente, nessas pinturas, o tratamento linear é dedicado a figuras ou objetos individuais, claramente definidos e conceitualizáveis, como seres vivos, construções e ornamentos. A mancha é usada para representar a paisagem – que é com frequência montanhosa, mineral – e também algumas texturas, tecidos, ou

simplesmente o substrato não-formado de matéria colorida. Em *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (1892. Figura 2), por exemplo, o colorido indistinto de uma montanha é transformado em palácio pela simples sobreposição de linhas, como se, mais do que representar uma realidade, o desenho fosse o elemento responsável pela sua construção, correspondendo nisso ao esforço humano de dominação da natureza.

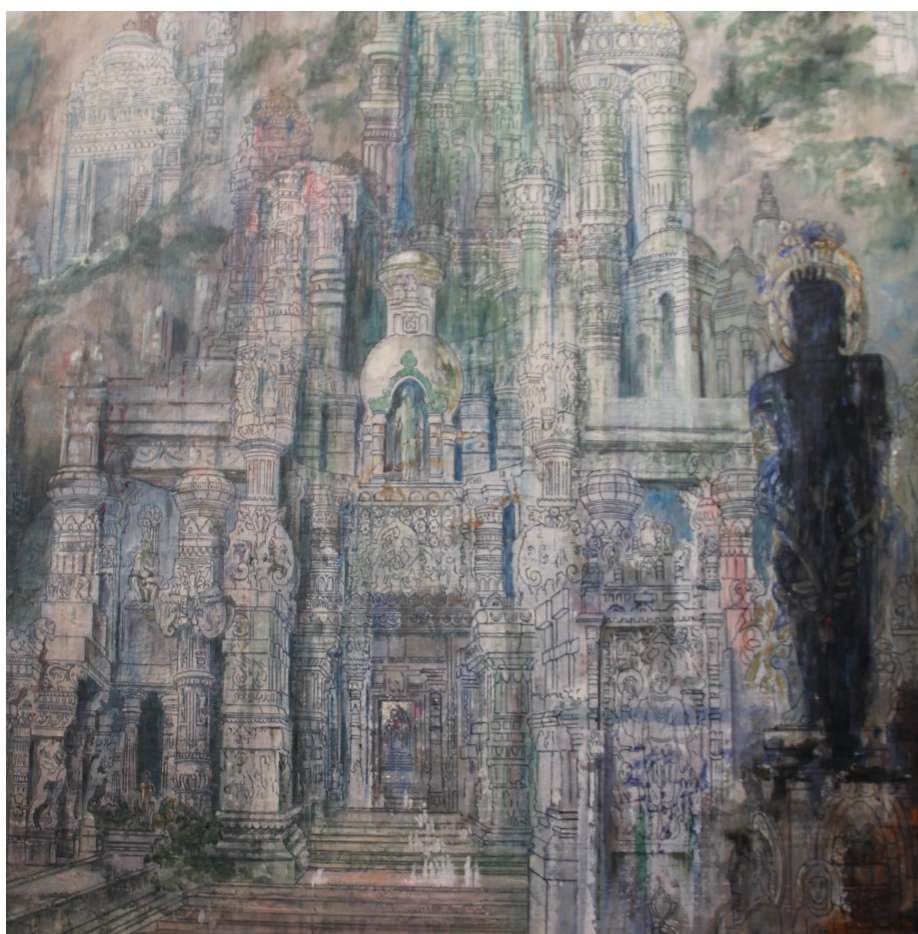


Figura 2 - Gustave MOREAU. *Le triomphe d'Alexandre le Grand* (detalhe), 1892.
Óleo s/ tela, 155 x 155 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris.
Fonte: arquivo pessoal, 2020.

Nessa pintura, em que “[...] a alma da Grécia triunfa, radiante e soberba, ao longe, nessas regiões inexploradas do mistério e do sonho”⁸ (MOREAU, COOKE, 2002, p. 133), é o espírito racional que subjuga a matéria e a pura intuição, representada aqui pelo Oriente ficcional tão caro aos artistas da época. E essa dicotomia presente no tema parece refletir-se também na forma da pintura, como vimos, no uso dado aos

elementos pictóricos de linha e cor, dissociados e autonomizados como dois personagens em uma narrativa ou duas forças em um sistema.

Podemos observar que é nos casos em que Moreau trabalha com maior liberdade que os elementos pictóricos de linha e cor têm seu funcionamento simbólico mais destacado. Raphael Rosenberg (2003) chama atenção para o interesse de Moreau no acaso como uma ferramenta criativa; em muitas das folhas de papel que utilizava como paletas de aquarela, o artista explora as formas casualmente sugeridas pelas manchas de tinta, por vezes acrescentando detalhes para conferir-lhes figuratividade. Esse parece ter sido o caso da aquarela *La tentation de Saint Antoine* (*A tentação de Santo Antão*) (c. 1890. Figura 3), constituída de um acúmulo bastante caótico de pinceladas e manchas ao qual Moreau acrescentou, com finas linhas de pincel, a figura do santo e de alguns dos seres que atormentaram suas visões.



Figura 3 - Gustave MOREAU. *La tentation de Saint Antoine*, c. 1890. Aquarela e guache sobre papel, 13,5 x 24 cm. Musée National Gustave Moreau, Paris.

Fonte: FOREST et al., 2018, p. 115

Aqui, a própria construção da aquarela remete às estruturas simbólicas da linguagem pictórica discutidas anteriormente; a cor sugere o fluxo sensorial do mundo e a linha,

abstraindo desse *continuum*, racionaliza-o. E, ao apropriar-se dessa estrutura de maneira (em alguma medida) consciente, remete igualmente à experiência mesma da percepção, na qual a mente projeta uma rede de significados sobre o dado sensível cru; mente essa que, em um funcionamento atípico, passa a extrapolar o real em suas elaborações, criando seres aterradores e de certa forma incompreensíveis. Assim, a forma parece adequar-se ao conteúdo, contribuindo como um elemento simbólico capaz de acentuar a dramaticidade da cena ao colocar o artista (e o espectador) por assim dizer dentro da experiência visionária de Santo Antão. Em sua liberdade de experimentação e incorporação do acaso, a modesta aquarela *La tentation de Saint Antoine* oferece uma leitura rica sobre as possíveis articulações entre os elementos básicos da linguagem pictórica, uma noção abrangente de ‘forma simbólica’ – compreendida como estrutura do pensar visual – e os usos particulares da forma visual *como* símbolo.

Não é possível afirmar com certeza que Moreau tenha tido plena consciência ou intenção de trabalhar com o desenho e o colorido dessa maneira que parece tão próxima de seu funcionamento “simbólico” no sentido de Cassirer (ou Panofsky). Ainda menos segura é a sugestão de que ele possa ter-se apropriado desse funcionamento e dos acréscimos feitos pelas teorias da pintura – que atribuem cargas filosófico-morais a cada elemento – como argumentos visuais em seu debate sobre o dualismo de espírito e matéria, razão e sensação. No entanto, o que o conceito de “forma simbólica” pode ajudar a compreender é que, sob essas construções simbólicas sujeitas ao curso da história, subsiste um fundo razoavelmente universal que diz respeito às maneiras como o ser humano pode travar relações com a realidade. Para o estudo da obra de Moreau, artista tão denso em suas reflexões sobre a linguagem simbólica da pintura, essa abordagem parece entregar os frutos que promete, permitindo que encontremos em seu trabalho alguns pontos específicos em que forma e conteúdo estão conectados, não necessariamente em consonância, mas no diálogo tensionado que é uma das grandes fontes de interesse e de profundidade na arte.

Referências

ALLOA, Emmanuel. Could perspective ever be a symbolic form? Revisiting Panofsky with Cassirer. In: *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, n. 1, v. 2, pp. 51–72. Bloomsbury Publishing Plc.: 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/13501360/Could_Perspective_Ever_be_a_Symbolic_Form_Revisiting_Panofsky_with_Cassirer>. Acesso em 11 dez. 2019.

CAPEILLÈRES, Fabien. Artistic intuition within Cassirer's system of symbolic forms: a brief reassessment. In: *Cassirer Studies*, n. 5-6. 2012/2013. pp. 91–124. Disponível em: <https://www.academia.edu/16502396/ARTISTIC_INTUITION_WITHIN_CASSIRER_S_SYSTEM_OF_SYMBOLIC_FORMS?email_work_card=title>. Acesso em 11 dez. 2019.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas: I – A linguagem* (1923). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Art. In: *An essay on man* (1944). Nova York: Doubleday Anchor Books, 1956, pp. 176–216.

FOREST, Marie-Cécile et al. *Gustave Moreau: vers le songe et l'abstrait*. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2018.

IRGENS, Eirik J. Revisiting Ernst Cassirer's symbolic forms. In: *Nord-Trøndelag University College, Report*. n. 46. Steinkjer: 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/1795298/Irgens_E.J._2008_.Revisiting_Ernst_Cassirer_s_Symbolic_Forms_Nord-Tr%C3%B8ndelag_University_College_Report_no_46_Steinkjer_2008?email_work_card=title>. Acesso em 11 dez. 2019.

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

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – vol. 9: o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MATHIEU, Pierre-Louis. *Tout l'oeuvre peinte de Gustave Moreau*. Paris: Flammarion, 1991.

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

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica* (1927). Lisboa: Edições 70, 1999.

ROSENBERG, Raphael. Hasard et abstraction: les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau. In: *Gustave Moreau. Mythes et Chimères*. Paris: Musée de la Vie romantique, 2003, pp. 93–131.

WOOD, Christopher S. Introdução. In: *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Notas

1. É preciso ter presente que o sentido da palavra “forma” dentro do conceito de Cassirer não tem relação com a “forma” visual; adiante essa questão será esclarecida.
2. Não é do escopo deste artigo debater a classificação de ‘inacabada’ conferida às pinturas em questão pela literatura estabelecida sobre o artista; no entanto, observa-se brevemente que desconsiderá-las com base nessa classificação seria um equívoco, tanto em função da importância dada pelo próprio Moreau a essas obras como pela complexidade e riqueza simbólica das questões formais que – argumenta-se aqui – podem ser encontradas nelas.
3. Tradução da autora. No original: “Cela établit, de çà et de là, ce contraste si pénétrant et si tenace entre l’appel vers l’idéal et le divin et la nature physique qui résiste”.
4. Tradução da autora. No original: “Le grand mystère s’accomplit, toute la nature est imprégnée [...] d’idéal et de divin, tout se transforme”.
5. Apesar de, tendo seu idealismo uma matriz kantiana, Cassirer buscar uma integração entre racionalismo e empirismo.
6. Para Riegl, em linhas gerais, a *Kunstwollen* (“Vontade da arte”) seria a força que impulsiona as mudanças estilísticas de acordo com as mudanças na cultura e cosmovisão de cada período histórico.
7. Essa definição, reconhecidamente equívoca, extrapola a que é dada por Panofsky no início de seu ensaio: “Só vamos falar dela caso se trate de uma imagem completa, transformada [...] numa ‘janela’ [...]” (PANOFSKY, 1927, p. 31). Por motivos de concisão textual, quis-se unicamente manter o termo de Panofsky e a abrangência de seu estudo, que abarca também representações não-perspectivas como a medieval.
8. Tradução da autora. No original: “[...] l’âme de la Grèce triomphe, rayonnante et superbe, au loin, dans ces régions inexplorées du mystère et du rêve”.