

A presença de Chassériau em Moreau

La présence de Chassériau chez Moreau

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

Doutorando em História da Arte pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).

E-mail: martinhoacjunior@gmail.com

Doctorant en Histoire de l'Art par Unicamp (Université de l'état de Campinas).

E-mail: martinhoacjunior@gmail.com

RESUMO A partir da obra *Le cantique des cantiques*, de 1853, de Gustave Moreau, o artigo expõe a presença de Théodore Chassériau nas obras de Moreau, sobretudo em suas primeiras telas. Embora seja comum encontrar entre os historiadores indicações sobre tais ligações, a demonstração efetiva dessa aproximação ainda é lacunar. Muitas das características apontadas, especialmente para a figura feminina, estão presentes até mesmo nas obras posteriores de Gustave Moreau e que serão uma forte marca em seu simbolismo.

PALAVRAS-CHAVE Gustave Moreau, Théodore Chassériau, Figura Feminina, Pintura Francesa, Romantismo.

RESUMÉ D'après l'oeuvre *Le cantique des cantiques*, 1853, de Gustave Moreau, l'article étudie la présence de Théodore Chassériau chez les oeuvres de Moreau, surtout dans les premières toiles. Bien que soit ordinaire trouver chez les historiens des informations sur ces relations, la démonstration accomplie de cette approche est encore lacunaire. Plusieurs caractéristiques pointues, en particulier dans la figure féminine, fait partie y compris dans les oeuvres postérieures de Gustave Moreau et seront une forte caractéristique dans son symbolisme.

MOTS-CLÉ Gustave Moreau, Théodore Chassériau, Figure Féminine, Peinture Française, Romantisme.

As ligações amigáveis que Théodore Chassériau e Gustave Moreau mantinham é fato bem conhecido pelos historiadores da arte, e estes laços produziram reflexos na obra do segundo. As obras realizadas na juventude de Moreau atestam, de certa forma, uma forte influência de Chassériau. Telas como *Les Cantique des cantiques*, de 1853, e também *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, de 1852, são os grandes emblemas da forte admiração por Chassériau.

Em 2004, Edwart Vignot¹ realizou uma conferência a propósito de uma série de vinte e oito desenhos oriundos de sua própria coleção, e inéditos até aquele momento, comprados em uma feira de arte como obras anônimas realizadas provavelmente nos anos 1930. A partir desse momento Vignot submeteu esses desenhos a um estudo aprofundado, o que lhe rendeu um artigo intitulado *Quand Chassériau signait Moreau*. A aposta era de que estes desenhos com caráter tão inéditos na obra de Moreau fossem, na verdade, realização diretamente da mão de Chassériau, deste modo Vignot estabelecia influências recíprocas entre os dois artistas. Entretanto, fruto de novos estudos por parte de outros historiadores,² a série descoberta por Vignot figura entre as obras de Moreau ligadas profundamente aos primeiros anos de sua carreira, influenciado pelo amigo franco-são-dominguense.

Grande parte desses desenhos relaciona-se com as duas telas acima citadas de Moreau, tratando-se de desenhos preparatórios, realizados com um traço rápido, mas forte, proporcionando uma noção de posições e estudos de expressões, joias, adereços e apetrechos bélicos que seriam utilizados também nos personagens das telas referidas. Além desse conjunto de estudos, há também, integrando os desenhos de Vignot, cópias de retratos do século 18, como o *Portrait en médaillon du buste d'Alexandrine Fanier*, feito a partir de uma estampa de autoria anônima conservada na *Comédie-Française* em Paris e outras variações com um acento mais livre, nas quais a linha, sobretudo a do pescoço feminino, é priorizada. Entretanto, para a sequência deste estudo, neste momento cabe-nos retornar a uma das telas referidas, *O Cântico dos*

Les liaisons d'amitié maintenues entre Théodore Chassériau et Gustave Moreau sont des faits bien connus par les historiens d'art. Ces liaisons ont produit des reflets dans l'oeuvre de Gustave Moreau. Les oeuvres réalisées dans la jeunesse de Moreau certifient, de quelque sort, une forte présence de Chassériau, toiles comme *Le Cantique des cantiques*, de 1853, et évidemment *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, de 1852, sont les plus grands emblèmes de la forte admiration par Chassériau.

En 2004, Edwart Vignot¹ a réalisé une conférence à propos d'une série de vingt huit dessins issus de sa collection même, et jusqu'à alors inédits, achetés dans une foire d'art comme des oeuvres anonymes qui ont été faites probablement dans les années 1930; depuis ce moment Vignot a soumis ces dessins sur un étude approfondit, cet étude l'a rendu une article nommé *Quand Chassériau signait Moreau*. L'idée central était de que ces dessins de façon si inédit dans l'oeuvre de Moreau étaient directement faits par la main de Chassériau, de cette façon, Vignot établissait des influences reciproques entre les deux artistes. Pourtant, sujet de nouvelles études par d'autres historiens,² la série découverte par Vignot fait partie des oeuvres de Moreau liées profondément aux premières années de sa carrière, influencé par l'ami Chassériau.

La grande partie de ces dessins entre en relation avec les deux toiles mentionnées de Moreau, Il s'agit de dessins préparatoires faites avec un trait fort et rapide, ce qui fournit une idée des positions et d'études divers, comme les visages, parures, bijoux, éléments décoratifs et bélics, tous utilisés aussi dans les personnages des toiles rapportées. En outre dans cet ensemble d'études, Il y a aussi copies de portraits du XVIII siècle, comme le *Portrait en médaillon du buste d'Alexandrine Fanier*, qui a été fait a partir d'une estampe dont l'auteur est anonyme et conservée dans la Comédie-Française en Paris et d'autres variations avec le trait un peu plus libre, dans lesquelles la ligne, surtout du cou féminin est prioritaire. Pourtant, pour la sequence de cet étude, Il nous faut retourner à une des toiles referées, *Le cantique des cantiques*, et chercher les chemins de Moreau et les influences diverses de Chassériau, comme nous disent, avant la peinture, les dessins qui Vignot a mis en evidence

¹ Brugerolles, Emmanuelle (dir.). *Quando Moreau Signait Chassériau*. Paris: ENSBA, 2005.

² Louis-Antoine Prat rejeitou formalmente estes desenhos como sendo de Chassériau, e Marie-Cécile Forest redescobriu desenhos inéditos conservados no Museu Gustave Moreau que dialogavam com a série de vinte e oito desenhos de Vignot. Esses fatores puseram em liça mais uma vez a autoria desses desenhos, o que corroborou para as ideias iniciais de Edwart Vignot. Cf. Brugerolles, Emmanuelle (dir.). *Op. cit.*

¹ Brugerolles, Emmanuelle (dir.). *Quando Moreau Signait Chassériau*. Paris: ENSBA, 2005.

² Louis-Antoine Prat a rejeitado formalmente estes desenhos como sendo de Chassériau e Marie-Cécile Forest a redescobriu desenhos inéditos conservados no Musée National Gustave Moreau que dialogavam com a série de vinte e oito desenhos de Vignot. Ces facteurs ont mis dans lisse encore une fois la qualité d'auteur de ces dessins, fait qui a corroboré pour les idées initiales d'Edwart Vignot. Cf. Brugerolles, Emmanuelle (dir.). *Op. Cit.*

et dont cet étude profitera en grande partie comme combustible (Figure 1).

L'oeuvre rapportée de Gustave Moreau s'agit du livre homonyme et controversé de la Bible. La scène choisie est exactement le moment sur laquelle Sulamite, en cherchant son aimé, est surprise et attaqué pour les soldats qui faisaient la garde d'une ville: "Les gardes qui font la ronde dans la ville m'ont rencontrée; Ils m'ont frappée, ils m'ont blessée; Ils m'ont enlevé mon voile, les gardes des murs" (*Le Cantique des cantiques*, V, 7). Dans le tableau de Moreau la tension est centralisée dans la figure féminine impavide et quand même enfermée par cinq soldats altérés. Les détails du paysage sont peu traités par l'artiste, seul références au coin gauche et les murailles d'autre côté sont ébauchés. L'atmosphère crépusculaire, les nuages remuantes – rafales entre un gris cuivré et un blanc irrégulier – semblent perturbé plus encore la scène, certes est dans cette atmosphère que presque tout le paysage est perdu, dans un espace dont la tension et le mystère se distinguent.

Le traitement donné pour les drapés des soldats peut être mis en comparaison avec lequel exécuté par Chassériau chez sa *Sapho* de 1849 ou dans *Apollon et Daphné* de 1844-1845 qui ont été exécutés au moment que Chassériau s'éloigne d'Ingres et chaque fois plus, dans ses oeuvres, s'avance vers Delacroix. L'intérêt pour Delacroix était mutuel, chez Chassériau on voit une approximation petit à petit et jamais complète, puisque l'artiste va maintenir une forte disposition ingresque, même dans ses dernières oeuvres jamais abandonnera complètement les enseignements et beaucoup des règles qui ont été passés à côté de son maître.³ Néanmoins chez Moreau, l'intérêt se montre depuis ses premières oeuvres, et évidemment que cette intérêt est présente de quelque façon dans les travaux postérieurs de l'artiste. Théophile Gautier, avec joie s'intéresse par cette oeuvre et de manière

³ Chassériau fait partie de l'atelier d'Ingres très jeune, en 1832 quand le peintre avait 12 ans. Huit ans ensuite il écrit la célèbre lettre reproduite par Chevillard à laquelle Théodore écrit de Rome leurs insatisfactions avec Ingres: "Dans une assez longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que sous bien des rapports jamais nous ne pourrions nous entendre. Il a vécu ses années de force et il n'a aucune compréhension des idées et des changements qui se sont faits dans les arts à notre époque; il est dans une ignorance complète de tous les poètes de ces derniers temps" (Lettre de Chassériau à son frère Frédéric, *apud* CHEVILLARD, 2002: 26-27). Plus qu'insatisfactions, Chassériau se démontre indigné à la perception qu'Ingres se maintient impavide dans leurs règles. Et Chassériau que a été pour l'avenir « Napoléon de la peinture », se rend cible du chagrin et du dédain de son ancien maître.

cânticos, e procurar seguir os passos de Moreau e as diversas influências de Chassériau, como atestam, antes da pintura, os desenhos postos em evidência por Vignot, dos quais este estudo aproveitará em grande parte como propulsor (Figura 1).

A obra referida de Gustave Moreau nos diz respeito ao livro homônimo e controverso da Bíblia. A cena escolhida é exatamente o momento em que Sulamita, procurando seu amado, é surpreendida e atacada pelos soldados guardiães de uma cidade: "Encontraram-me os guardas que faziam a ronda da cidade: bateram em mim e me feriram, arrancaram-me o manto as sentinelas das muralhas" (*Cântico dos Cânticos*, V, 7). Na tela de Moreau a tensão é centralizada na figura feminina impávida e encurralada por cinco sedentos soldados. Os detalhes da paisagem são pouco priorizados, apenas referências no lado esquerdo e às muralhas no lado direito são esboçadas. A atmosfera crepuscular, as nuvens buliçosas – rajadas entre um cinza acobreado e um branco irregular – parecem perturbar ainda mais a cena; certamente é nesta atmosfera que quase toda paisagem é perdida, num espaço em que a tensão e o mistério se sobressaem.

O tratamento dado aos drapeados dos soldados pode ser posto em comparação com aquele executado por Chassériau em *Sapho*, de 1849, ou *Apollon et Daphné*, de 1844-1845, que foram executados no momento em que Chassériau distancia-se de Ingres e cada vez mais, em suas obras, avança em direção a Delacroix. O interesse em Delacroix era mútuo, em Chassériau vemos uma aproximação dada aos poucos e nunca completa, pois o artista sempre manterá uma forte disposição ingresca; mesmo em suas obras finais nunca abandonará por completo os ensinamentos e muitos dos preceitos nos anos passados ao lado de seu mestre.³ Ao passo que em Moreau, o interesse descortina-se desde suas primeiras obras e evidentemente que tal interesse está presente de alguma forma nos trabalhos posteriores do artista. Théophile Gautier, com auspiciosidade, interessa-se por esta obra, e em tom sarcástico escreve sobre a

³ Chassériau entra muito jovem ao *atelier* de Ingres, em 1832 quando o pintor tinha 12 anos. Oito anos depois redige a famosa carta reproduzida por Chevillard na qual Théodore escreve de Roma suas insatisfações com Ingres: "Em uma conversa muito longa com o Sr. Ingres, eu percebi que em muitos pontos nunca poderemos nos entender. Ele viveu seus anos de força e ele não tem nenhuma compreensão das ideias e das mudanças que se fazem nas artes em nosso tempo: ele está em uma completa ignorância em relação a todos os poetas desses últimos tempos" (Carta de Chassériau ao irmão Frédéric, *apud* CHEVILLARD, 2002: 26-27). Mais do que insatisfações, Chassériau se demonstra indignado ao perceber que Ingres mantém-se impávido em seus preceitos. E Chassériau que fora o futuro "Napoleão da pintura" torna-se alvo do desgosto e do desprezo de seu antigo mestre.

proximidade que vê entre os dois pintores. Para ele trata-se de uma

Coisa singular. O Sr. Gustave Moreau é aluno do Sr. Picot que deve estar tão espantado em ter produzido tal discípulo como uma galinha que chocou ovos e vê pequenos pintainhos, com a casca logo quebrada, vai se jogar na lagoa vizinha. O verdadeiro mestre do Sr. Moreau é Delacroix. Ele o procede diretamente; a cor é forte, apoiada, vigorosa nesta gama de tons asfixiados e sombrios que tira à pintura a fenda penetrante da novidade e precede o harmonioso trabalho do tempo.⁴

A “gama de tons asfixiados”, fortuitamente comentada por Gautier, corrobora na descrição de uma atmosfera repleta de desespero e reforça a posição de Sulamita claustrofobicamente inserida de modo que não se perceba uma escapatória possível entre os cinco soldados que a rodeiam. Contudo, mais do que proceder diretamente de Delacroix (como reivindicava Gautier na citação acima), insistimos que nesta tela em específico Moreau identifica-se ainda mais claramente com Chassériau, e os elementos constitutivos desta aproximação se descortinam e se multiplicam diante de nossos olhos.

A composição em geral nos faz lembrar obras como *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, de 1840, ou mesmo um dos poucos vestígios⁵ que sobraram da *Cour des Comptes* (1844-1848), como notadamente *Le commerce rapproche les peuples*, hoje conservado no Louvre, em que assinalamos como o tratamento dado à forma dos orientais assemelha-se. Assim como a Andrômeda de Chassériau, a Sulamita de Moreau sabe que a resistência é inútil, embora Sulamita esteja muito mais complacente com o ataque e distante do desespero que aflige Andrômeda, senão pela sua boca, que fragilmente se abre, ou nos sutis movimentos dos braços: o direito, que tenta inutilmente afastar a mão de um soldado; e o esquerdo, que procura manter os seios cobertos ao mesmo tempo em que o soldado puxa violentamente sua roupa e procura tocá-los com algum sucesso.

⁴ GAUTIER, Théophile *apud* FOREST, Marie-Cécile. “Carnets inédits de Gustave Moreau. Le romantisme à son crépuscule”. In BRUGEROLLES, Emmanuelle. *Op. cit.*, p. 21.

⁵ *Cour de Comptes* foi incendiada em 1871 na famigerada Comuna de Paris. Chassériau havia se debruçado na decoração da grande escadaria com diversas figuras alegóricas entre 1844-1848, quase tudo foi perdido. Hoje, os poucos fragmentos que infelizmente não nos dão dimensão da força daquelas imagens (contudo, os desenhos preparatórios, os esboços existentes e os projetos da obra, formam juntamente com esses fragmentos um bom panorama do que foi a decoração) foram transferidos para o Louvre.

sarcastique écrit sur la proximité qu’il voit entre les deux peintres, selon lui il s’agit d’une

Chose singulière, M. Gustave Moreau est élève de M. Picot qui doit être aussi étonné d’avoir produit un pareil disciple qu’une poule qui a couvé des oeufs de canne et voit les petits poussins, aussitôt la coquille brisée, s’aller jeter dans la mare voisine. Le véritable maître de M. Moreau est Delacroix. Il en procède directement ; la couleur est forte, soutenue, vigoureuse dans cette gamme de tons étouffés et sombres qui ôte à la peinture l’éclat criard de la nouveauté et devance l’harmonieux travail du temps.⁴

La “gamme de tons étouffés” fortuitement commentée par Gautier corrobore dans la description d’une atmosphère pleine de désespoir et renforce la position de la Sulamite mis d’une façon claustrophobe qu’on ne s’aperçoit pas une échappatoire possible entre les cinq soldats que lui font la roule. Néanmoins, plus que procéder directement de Delacroix (comme clamait Gautier dans la citation ci-dessus), nous insistons que dans cette toile spécifiquement Moreau se lie plus clairement avec Chassériau, et les éléments constitutifs de cette approche se montrent et se multiplient juste en face de nos yeux.

La composition généralement nous fait rappeler des oeuvres comme *Andromède attachée au rocher par les Néréides* de 1840 ou même dans un des peus vestiges⁵ qu’ont surabondé de la *Cour des Comptes* (1844-1848), comme notamment *Le commerce rapproche les peuples*, aujourd’hui conservé au Louvre, dans lequel nous désignons comme le traitement donné à la forme des orientaux se ressemblent. Ainsi comme *L’Andromède* de Chassériau, la Sulamite de Moreau sait que la resistance est inutile, bien que Sulamite soit beaucoup plus complaisant avec l’attaque et éloigné du désespoir qu’aflige Andrômede, autrement par sa bouche que fragilmente s’ouvre ou dans les subtils mouvements des bras: le droit qu’essaie inutilement éloigner la main d’un soldat et le gauche que cherche maintenir les seins couverts au même instant que le

⁴ GAUTIER, Théophile *apud* FOREST, Marie-Cécile. “Carnets inédits de Gustave Moreau. Le romantisme à son crépuscule”. In BRUGEROLLES, Emmanuelle. *Op. cit.*, p. 21.

⁵ *Cour de Comptes* a été incendiée en 1871 dans la célèbre Commune de Paris. Chassériau avait penché sur la décoration du grand escalier avec de diverses figures allégoriques entre 1844-1848, presque tout a été perdu. Aujourd’hui, il y a peu de fragments qui dans son ensemble ne donnent malheureusement pas la dimension de la force de ces images (néanmoins, les dessins préparatoires, des croquis existants et des projets de l’oeuvre, forment conjointement avec ces fragments un bon panorama de la décoration perdue), qui ont été transférés pour au Louvre.

soldat tire avec violence ses vêtements, essaie de les toucher et avec quelque succès.

Les trois soldats qui restent debout sont plus agressifs et touchent la femme avec sarcasme et violence, elle, à sa part, se maintient inerte – ni même ses jambes semblent vouloir sortir de cette persécution (même que cette légère torsion l’amène à cacher le sexe), comme une épreuve, elle semble croire dans la nécessité de cet événement. Cette composition décrite comme “pyramidal”⁶ – et elle est évidemment composée de cette façon – peut être aussi vue dans une lecture circulaire: les soldats que tournent la Sulamite font chaqu’un partie d’une sorte de danse circulaire qui conduit le regard. Le soldat debout à droit de la protagoniste se lie au soldat de la gauche qui porte une lance, l’image circulaire s’avance avec le soldat un peu plus au-dessous de celui-là en passant par les jambes de la Sulamite en arrivant vers les autres deux qui sont assises. Cette forme corrobore avec le caractère de l’ivresse de la scène dans lequel le vin qui échappe du verre au vin d’un des soldats est la témoin, ce soldat semble ne plus supporter lui-même à cause des effets du vin, sa position tordue et son cou tombé sont presque sans énergie et les bras élargi avec un but ambigu maintient la composition trouble. L’évenement de cette façon devient beaucoup plus dramatique et dynamique: dans cet aspect nous ne sommes plus dedans le domaine des influences sur la conception de l’image de Chassériau. Bien qu’il y ait cette dynamique circulaire, toutes les figures, et spécialement la féminine, se maintient introspectives: le mouvement et l’interaction sont vers le group – le forme – et non individuellement.

Dans le département des Arts Grafiques du Louvre, Il y a un petit dessin (32,5 × 42,7) dans laquelle la composition semble assez à laquelle de Moreau. Cette aquarelle et guache nommé d’*Invasions barbares (scène de massacre avec des cavaliers barbares)* (Figure 2) a été attribuée à Chassériau tant pour Chevillard comme pour Bénédite et Sandoz. Néanmoins dans le catalogue général du département des Arts Grafiques du Louvre des dessins de Chassériau, Louis-Antoine Prat refuse cette attribution. Pour Prat, les motifs pour refuser le dessin comme de Chassériau sont bien clairs. Il faut noter que le dessin reproduit dans le livre de Bénédite n’est pas le même de celui conservé au Louvre. Prat ne méprise pas ce detail, mais Il fait valoir que:

De toute évidence, ces deux dessins reviennent à un même artiste que ne saurait être confondu avec

Os três soldados mantidos em pé são mais agressivos e tocam a mulher com sarcasmo e violência; ela, todavia, mantém-se inerte – nem mesmo suas pernas parecem querer sair desta perseguição (mesmo que a leve torção da perna direita procure tampar o sexo), como uma provação, ela parece acreditar na necessidade deste evento. Esta composição descrita como “piramidal”⁶ – e de fato compõe-se de tal maneira – pode também ser considerada em uma leitura circular: os soldados que envolvem Sulamita, um a um, são parte de uma espécie de ciranda envolvendo o olhar. O soldado em pé à direita da protagonista liga-se ao da esquerda que porta uma lança, a imagem circular continua com o soldado um pouco abaixo deste passando pelas pernas de Sulamita e chega aos outros dois que estão sentados. Esta forma corrobora para o caráter inebriante da cena da qual o vinho que escapa da taça de um dos soldados é testemunha, este mesmo soldado aparenta não mais aguentar-se por causa dos efeitos do vinho, sua posição retorcida e seu pescoço caído estão quase sem energia e o braço estendido com objetivo ambíguo mantém a composição turva. O evento, desta maneira, torna-se muito mais dramático e dinâmico: neste aspecto não estamos mais diante de influências acerca da concepção de imagem de Chassériau. Embora haja esta dinâmica circular, todas as figuras, e principalmente a feminina, conservam-se introspectivas: o movimento e a interação estão para o grupo – para a forma – e não individualmente.

No departamento de Artes Gráficas do Louvre há um pequeno desenho (32,5 × 42,7 cm) no qual a composição assemelha-se bastante àquela de Moreau. Esta aquarela e guache com o nome de *Invasions barbares (scène de massacre avec des cavaliers barbares)* (Figura 2) foi atribuída a Chassériau tanto por Chevillard quanto por Bénédite e Sandoz. Contudo, no catálogo geral do departamento de Artes Gráficas do Louvre, dos desenhos de Chassériau, Louis-Antoine Prat recusa esta atribuição. Para Prat, os motivos para não aceitar este desenho como sendo de Chassériau são claros. É preciso notar que o desenho reproduzido no livro de Bénédite não é o mesmo conservado no Louvre. Prat se atenta a este detalhe, mas argumenta que:

É evidente que estes dois desenhos vieram do mesmo artista e não pode ser confundido com Chassériau; composição volumosa, canhão arrojado de figuras, falta refinamento dos coloridos; o peso dos acentos faz pensar em um artista próximo a Henri Lehmann,

⁶ Cf. Surtout le travaille de Geneviève Lacambre, dans le catalogue des années initiales de Moreau. Lacambre, Geneviève. *Between Epic and Dream*. Chicago: RMN/Art Institute of Chicago, 1999.

⁶ Cf. sobretudo o trabalho de Geneviève Lacambre, no catálogo dos anos iniciais de Moreau. Lacambre, Geneviève. *Between Epic and Dream*. Chicago: RMN/Art Institute of Chicago, 1999.

que tratou uma cena bem próxima em um dos hemicíclios na Salle du Trône no Palais du Luxembourg, *La France sous les Mérovingiens et les Carolingiens*.⁷

Entretanto, trata-se de uma obra próxima ao universo de Chassériau, e não é sem motivo que mesmo com a atribuição de Louis-Antoine Prat o museu do Louvre manteve a atribuição a Chassériau. O desenho descreve uma cena na qual vemos em primeiro plano um soldado bárbaro com seu cavalo em riste, e em sua mão direita um machado pronto para atacar um homem, com contornos muito bem delimitados, que tenta contra-atacar apenas com a força de seu corpo, desarmado, na tensão e torção muscular pronto para investir em um murro enquanto sua mão esquerda força a crina do cavalo para impulsionar-se com maior força e precisão. Na mão esquerda do bárbaro uma cabeça degolada. A composição segue um triângulo em cuja base se vê corpos já mortos e duas mulheres caídas; uma com as mãos atadas parece começar a ser arrastada, enquanto a outra tenta impedir o infortúnio. O cavalo cumpre sua sina com muito esforço, mas obedece a seu cavaleiro, passa por cima de cadáveres e de homens feridos sem força para se moverem do local. A cena do massacre continua tensamente por toda a obra; no fundo à esquerda, já quase totalmente na penumbra, outro soldado segura um bebê pela perna e a mãe suplica inutilmente pela vida do filho. Do outro lado, em meio à confusão de corpos que lutam e corpos mortos, a súplica e a violência dialogam com a indiferença de um soldado ao fundo que, montado em seu cavalo, não ataca, apenas observa, embora guarde naquilo que podemos ver em seu rosto um ar raivoso, pronto para atacar. A composição, fortemente triangular, pode ser posta ao lado da *Cantique des cantiques*.

Separando algumas figuras, podemos perceber semelhanças que estão para além da composição. Não se pode afirmar que um tenha visto a obra do outro, mas as semelhanças são diretas. Embora o desenho não mantenha a impressionante circularidade da tela de Moreau, possui uma dinâmica equiparável, espécie de força centrípeta que culmina no soldado com seu cavalo em riste. Em Moreau, as figuras possuem certa leveza, a carne terrosa não é áspera e cortante como a do desenho em questão.

Nas figuras de *O Cântico dos cânticos* podemos perceber um conjunto de referências aos trabalhos de Chassériau. As figuras

Chassériau ; composição touffue, canon ramassé des figures, manque de raffinement des coloris, lourdeur des accents font penser à un artiste proche d'Henri Lahmann, qui traita un scène assez proche dans l'un des hémicycles de la Salla du Trône au Palais du Luxembourg, *La France sous les Mérovingiens et les Carolingiens*.⁷

Pourtant, Il s'agit d'une oeuvre proche à l'univers de Chassériau et ce n'est pas gratuitement que même avec la attribution de Louis-Antoine Prat le Musée du Louvre a maintenu l'oeuvre à Chassériau. Le dessin décrit une scène dans laquelle on voit en première plan un soldat barbare avec son cheval en riste, et dans sa main droite un hache prête à attaquer un homme, avec les contours très bien delimités, qu'essaye contre-attaquer avec la force de son corps, sans arms, dans la tension et la torsion musculaire prête pour un coup de poing pendant sa main gauche fait de la force sur la crinière du cheval pour s'impulser avec plus de force et précision. Dans la main gauche du barbare une tête décollé. La composition suis un triangle dont la base on voit des corps déjà morts et deux femmes tombées, une avec les mains atachées semble commencer à être traînée, pendant l'autre essaie empecher l'infortuné; le cheval suit son sort avec beaucoup d'effort, mais obeit son chevalier, passe dessus des cadavres et des hommes blessés sans force pour bouger de cette place. La scène du massacre continue avec tenson par toute l'oeuvre, dans le fond à gauche déjà presque totalement dans les ombres, l'autre soldat tient un enfant par la jambe et la mère clame inutilment pour la vie de son fils. De l'autre côté, dans la folie des corps que se battent et des corps morts, la suplique et la violence entrent en rapport avec l'indifference d'un soldat au fond, monté dans son cheval il n'attaque pas, simplement regard, bien qu'il mantien dans ce qu'on peut voir en son visage un air enragé prête à attaquer. La composition tout a fait triangulaire peut être mis à côté de la *Cantique des cantiques*.

En detachant quelques figures, on peut percoit des semblences que sont par au-déla de la composition. On ne peut pas dire qu'un ait vu l'oeuvre de l'autre, mais les similitudes sont directs, bien que le dessin ne mantien pas l'impressionant forme en circle de la toile de Moreau, a une dynamique équivalent, une sorte de force centripete que culmine dans le soldat avec son cheval en riste. Chez Moreau les figures ont certain légèreté, la chair terreuse n'est pas rugueuse et coupant comme chez le dessin qu'on a montré.

Dans les figures de *Le Cantique des cantiques* on a pu noter un ensemble de references aux travaux

⁷ PRAT, Louis-Antoine. *Inventaire Général des dessins. École Française. Dessins de Théodore Chassériau*. Paris: RMN, 1988, 979.

⁷ PRAT, Louis-Antoine. *Inventaire Général des dessins. École Française. Dessins de Théodore Chassériau*. Paris: RMN, 1988, 979.

de Chassériau. Les figures masculins sont conçu de manière si proche de celles de Chassériau, les couleurs des personnages orientaux et le traitement donné aux drapés de l'habillement sont semblables aux de Chassériau, surtout quand ces figures sont posés côte à côte avec le travail réalisé pour l'artiste dans l'église de Saint-Roch à Paris entre les années 1850-1853, ça veut dire, dans les mêmes années de la réalisation du tableau de Moreau et dans lequel Chassériau a peint deux scènes de baptêmes, *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie* et *Saint François Xavier baptise les Indiens*. L'eunuque et les indiens et ses animaux couverts avec des bijoux et des divers éléments décoratifs sont certes images très proches de celles de la toile de Moreau des ces années (Figures 3 e 4).

Les positions des personnages ne possèdent pas beaucoup de ressemblances, néanmoins la forme, la manière de peindre l'oriental s'approche. La peau terreuse sur laquelle nous parlions dans Moreau se répète dans l'église de St. Roch plus évidemment, surtout dans les contrastes des couleurs des personnages le ton marronâtre se distingue. Dans le *Baptême du Eunuque par Saint Philippe Xavier*, Christine Peltre parle du caractère androgyne de l'ange comme annonciateur de ce qu'il ferait Moreau, néanmoins ce n'est pas seulement l'ange qui indique un pas vers Moreau en outre leurs oeuvres initiales, le caractère accentué en l'usage de l'ornement, les bijoux et, surtout une ailette qui tende au doré et à une luminosité intense, en résumé, quelque chose précieux qu'annonce dans ces oeuvres et qu'aura une importance singulière dans les oeuvres de Moreau (Figures 5-9).

Dans les détails ci-dessus nous avons quelques aspects des oeuvres commentées. La position de la tête dans l'oeuvre de Moreau et dans le baptême des Indiens dans Chassériau. Le détail de l'oeuvre de Chassériau a été inversé dans cette étude pour approcher les similitudes entre elles. Plus que la position, la ligne, la bouche qui s'ouvre soigneusement, dans un cas par l'ivresse et dans l'autre l'épiphanie dans la conversion chrétienne.

Les boucles d'oreille grandes, exotiques et qui brillent comme le casque dans la figure de Chassériau renforcent l'excellence latente chez Moreau, et ils déjà prédisent les ressemblances des peintres. Dans les figures inférieures, autres détails des oeuvres, dans ce cas seulement les dos des personnages. Entre les oeuvres *Invasions Barbares* et *Cantique des cantiques* la ressemblance entre la position des figures est notoire, malgré la musculature masculine dans la toile de Moreau soit beaucoup plus délimité, la torsion est très proche. La ligne de ces figures montrent une conception diverse du dessin: dans le cas de *Invasions* la ligne est beaucoup plus proche de l'école ingresque. Il y a une régularité dans

masculinas são concebidas de maneira muito próxima às de Chassériau, as cores dos personagens orientais e o tratamento dado aos drapeados da vestimenta são semelhantes aos de Chassériau, especialmente quando estas figuras são postas lado a lado com o trabalho realizado pelo artista na Igreja de Saint-Roch em Paris entre os anos de 1850-1853, ou seja, nos mesmos anos da realização do quadro de Moreau quando Chassériau pinta duas cenas de batismo, *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie* e *Saint François Xavier baptise les Indiens*. O eunuco e os indianos e seus animais cobertos com joias e diversos elementos decorativos são, certamente, imagens muito próximas às telas de Moreau destes anos (Figuras 3 e 4).

As posições dos personagens não possuem muitas semelhanças, contudo a forma, a maneira de pintar o oriental aproxima-se muito. A carne terrosa da qual falávamos em Moreau se repete com mais evidência em St. Roch, quando no contraste das cores dos personagens o tom amarronzado se sobressai. No batismo do eunuco, por São Philippe Xavier, Christine Peltre indica o caráter andrógeno do anjo como anunciador do que faria Moreau. Entretanto, não é apenas o anjo que aponta para um Moreau além de suas obras iniciais, o caráter acentuado no uso do ornamento, joias e, sobretudo uma palheta que tende ao dourado e a um brilho intenso, em suma, algo de precioso que também se anuncia nessas obras e que terá uma importância singular nas obras de Moreau (Figuras 5-9).

Nos detalhes acima temos alguns aspectos das obras comentadas: a posição da cabeça na obra de Moreau e no batismo dos indianos, em Chassériau. O detalhe da obra de Chassériau foi invertido neste estudo para destacar as semelhanças entre elas. Mais do que a posição, a linha, a boca que se abre cuidadosamente, em um caso, pela embriaguez; e em outro pela epifania na conversão cristã. Os brincos grandes, exóticos e brilhosos, como o elmo na figura de Chassériau, reforçam a preciosidade ainda latente em Moreau, e já prenunciam o segundo no primeiro. Nas figuras inferiores, outros detalhes das obras; neste caso apenas as costas dos personagens. Entre as obras *Invasions Barbares* e *Cantique des cantiques* a semelhança entre a posição das figuras é notória. Apesar de a musculatura masculina na tela de Moreau ser bastante demarcada, a torção é muito próxima. A linha dessas figuras mostra uma concepção diferente do desenho: no caso de *Invasions* a linha está muito mais próxima da escola ingresca. Há uma regularidade nessa linha que acompanha toda a figura. Já em *Cantique*, o jogo cromático ganha mais importância em relação à linha, os tons acobreados, vermelhos, negros e amarelados dão forma

à imagem. A imagem central – a do batismo de Chassériau, cujo desenho, de primeiro momento, não se enquadra em uma comparação na posição das outras duas imagens – mantém sua força no contraste entre o marrom-escuro (que passa pelo preto e pelo branco no sombreamento) da carne e o vermelho manchado do pano que cobre a parte traseira da figura. Esta pele com essas colorações e esse trabalho de sombreamento possuem um modulado e uma dinâmica – um molejo por assim dizer – que confere um aspecto vivo para a imagem que a difere das outras duas.

É a partir de elementos formais de Chassériau (e também de Delacroix) que Moreau ensaia algo novo para suas primeiras obras. Entretanto, destaquemos desta vez apenas a figura feminina, e a semelhança e pontos de encontro com Chassériau ficam ainda mais claros. Os adereços de Sulamita, sobretudo seus braceletes, são facilmente postos lado a lado com os de *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus* de 1841 ou a primeira versão de Chassériau para *Suzanne au bain*, de 1839. Os braços grossos e divididos por tais espessos braceletes bem como a posição de Sulamita também nos lembram Chassériau. Se concentrarmos nossa atenção para essa figura, não hesitaremos em indicar uma colagem de posições e objetos (embora a figura de Moreau seja muito mais carregada nas joias: anéis em quase todos os dedos, um grosso colar, brincos e alguns adornos nos cabelos, além dos dois braceletes já referidos) usados anteriormente em muitas pinturas e desenhos de Chassériau. Como por exemplo a extrema semelhança – e me parece pertinente apontar essa aproximação – com o retrato de meio corpo da atriz e amante do pintor Alice Ozy,⁸ realizado em 1848, pelo artista são-dominguense. A leve torção do pescoço (evidente que na pintura ele inverte a posição para a composição) e mesmo o penteado escolhido por Moreau parecem ter sido realizados a partir deste retrato.

Há também um grande parentesco com outro desenho de Chassériau, *Portrait de Rachel*, 1853. A posição da mulher desenhada é muito próxima à utilizada para o retrato de Alice Ozy. O rosto inclinado e mais uma vez o desenho do penteado do retrato são extremamente próximos à Sulamita, de Gustave Moreau. Há algo para além da forma da figura feminina que nos

cette ligne qui accompagne toute la figure. Dans le *Cantique*, le jeu chromatique gagne plus d'importance par rapport la ligne, les tons cuivrés, rouges, noirs et jaunâtres donnent de la forme à l'image. Dans l'image centrale, celle du baptême de Chassériau, dont le dessin, dans un premier moment, ne s'encadre pas dans une comparaison de la position des autres deux images, maintient sa force dans le contraste entre le marron (qui passe par le noir et par le blanc dans les ombres) de la peau et du rouge taché du chiffon qui a chargé la partie arrière de la figure. Cette peau avec ces colorations et ce travail ombré possède un modulé et une dynamique - une manier pour ainsi dire - que confère un aspect vivant pour l'image qui la diffère des autres deux.

C'est à partir d'éléments formels de Chassériau (et aussi de Delacroix) que Moreau essaye quelque chose nouveau pour leurs premières oeuvres. Néanmoins, cette fois, on détache seulement la figure féminine et la similitude et les points de rencontre avec Chassériau sont encore plus clairs. Les parures de Sulamite (surtout leurs bracelets) facilement sont mises côte à côte avec l'*Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus*, 1841 ou la première version de Chassériau pour *Suzanne au bain* de 1839. Les bras épais et divisés par tels épais bracelets ainsi que la position de Sulamite aussi nous rappellent Chassériau. Si nous nous concentrons notre attention dans cette figure nous n'hésitions pas à indiquer un collage de positions et des objets (bien que la figure de Moreau est davantage chargée des bijoux : anneaux en presque tous les doigts, un épais collier, boucles d'oreille et quelques ornements dans les cheveux, outre les deux bracelets déjà mentionnés) utilisés précédemment dans beaucoup de peintures et dessins de Chassériau. Comme, par exemple, l'extrême similitude - et il me semble pertinent d'indiquer cette approche - avec le portrait de demi corps de l'actrice et maîtresse du peintre Alice Ozy⁸ réalisé en 1848 par l'artiste de Saint Domingue. La légère torsion du cou (évident que dans la peinture il inverse la position pour la composition) et même la coiffure choisie par Moreau semblent avoir été réalisée à partir de ce portrait.

⁸ Alice Ozy e Théodore Chassériau tiveram um relacionamento que aparentemente durou dois anos. Os traços de Ozy foram importantes para outras obras que Chassériau comporia. Há também a anedota contada por Victor Hugo em *Choses vues*, de 1887 na qual por meio de apelidos muito próximos aos nomes verdadeiros o narrador traça um perfil irônico de uma mulher dominadora e de um pintor extremamente feio e submisso.

⁸ Alice Ozy et Théodore Chassériau ont eu des relations qu'a apparemment duré deux ans. Les traces d'Ozy ont été importantes pour d'autres oeuvres que Chassériau compose. Il y a aussi l'anecdote comptée par Victor Hugo dans *Choses vues*, de 1887 dans lequel au moyen de noms très proches aux noms vrais le narrateur trace un profil ironique d'une femme domineuse et d'un peintre extrêmement laid et soumis.

Il y a aussi une grande parentèle avec autre dessin de Chassériau, *Portrait de Rachel*, 1853, la position de la femme dessinée est très proche de celle utilisée pour le portrait d’Alice Ozy, le visage incliné et encore une fois le dessin de la coiffure du portrait sont extrêmement proche de la Sulamite de Gustave Moreau. Il y a quelque chose outre la forme de la figure féminine qui nous renvoie à Chassériau et que, de certaine manière Gustave Moreau conserve dans leurs oeuvres d’avenir.

Plus que renforcer ces aspects formels, Moreau essaye de comprendre l’oeuvre de son ami et capter autres facteurs, comme l’introspection des figures et un air crépusculaire qui semble dominer les compositions et les figures féminines de tous les deux artistes, nous tournerons brièvement à ce point. Dans le dessin *Étude de femme assise dans un intérieur*, conservé au musée Gustave Moreau, l’artiste reprend la position pour la figure féminine, la légère torsion dans le cou qui collabore pour une vision d’introspection et mystère est présent (dans l’étude pour la Sulamite, nous pouvons voir comme ces mêmes éléments gagnent encore plus de dramatisation). Nous pouvons inférer aussi dans le traitement donnée au vêtement de cette femme. Avec des grandes motifs décoratives, la tenue possède une autonomie et en même temps il enveloppe la femme qui est en communion avec l’habillement. Élément de séduction, la tenue se lie aux autres ornements comme la voyante boucle d’oreille et l’anneau bien délimité dans la main droite de cette figure qui possède un bras aussi épais que dans les figures de Chassériau. Même la *Sapho*, de 1849, le fragment de la *Cour de comptes*, *La paix*, 1844-1848 et aussi *Suzanne au bain* de 1839, tous de Chassériau, semblent contenir tels éléments. Les bras commentés sont présents dans diverses oeuvres, en étant presque une marque de Chassériau, surtout dans leur production des années 1840. La pose pour les jambes de Sulamite obéissent aussi à une norme chassérienne (Figures 10-17).

Comme nous avons pu remarquer dans ces images, les similitudes entre d’innombrables détails dans l’oeuvre de Moreau se lient clairement avec de diverses oeuvres de Chassériau. Bien que beaucoup fait ressortir par la critique, l’approche entre les deux peintres - surtout dans les oeuvres de début de carrière de Gustave Moreau - encore manque d’une étude plus détaillée.

Évidemment que la manière employée par Moreau dans leurs premiers toiles envoyée au salon ne sont simplement des références de Chassériau, comme cet article peut laisser transparaître, les imbrications sont plus complexes.

Dans un court article sur le type héroïque et l’atmosphère introvertie des personnages de

remete a Chassériau e que, de certa maneira Gustave Moreau conserva em suas futuras obras.

Mais do que resgatar esses aspectos formais, Moreau tenta compreender a obra de seu amigo e captar outros fatores, como a introspecção das figuras e um ar crepuscular que parece dominar as composições e as figuras femininas de ambos os artistas. Voltaremos em breve a este ponto. No desenho *Étude de femme assise dans un intérieur*, conservado no museu Gustave Moreau, o artista retoma a posição para a figura feminina. A leve torção no pescoço que colabora para uma visão de introspecção e mistério está presente (no estudo para a Sulamita, podemos ver como esses mesmos elementos ganham maior dramaticidade). Podemos inferir também no tratamento dado à roupa desta mulher. Com grandes motivos decorativos, o vestido possui uma autonomia e ao mesmo tempo envolve a mulher que está em comunhão com a indumentária. Elemento de sedução, o vestido liga-se aos outros ornamentos como o vistoso brinco e o anel bem delimitado na mão direita desta figura que possui um braço tão espesso quanto nas figuras de Chassériau. Mesmo a *Sapho*, de 1849, o fragmento da *Cour de comptes* de *La paix*, 1844-1848 e também *Suzanne au bain*, de 1839, todos de Chassériau, parecem conter tais elementos. Os braços comentados estão presentes em diversas obras, sendo quase uma marca de Chassériau, sobretudo em sua produção dos anos 1940. A pose para as pernas de Sulamita obedece também a um padrão “chasseriesco” (Figuras 10-17).

Como pudemos notar nessas imagens, as semelhanças entre inúmeros detalhes na obra de Moreau ligam-se claramente a diversas obras de Chassériau. Embora muito salientada pela crítica, a aproximação entre os dois pintores – sobretudo nas obras de início de carreira de Gustave Moreau – ainda carece de um estudo mais detalhado.

Claro que a maneira empregada por Moreau em suas primeiras telas enviadas ao salão não são simplesmente referências à Chassériau, e como este artigo deixa transparecer, as imbricações são mais complexas.

Em um curto artigo sobre o tipo heroico e a atmosfera introvertida dos personagens de Chassériau, Jonathan P. Ribner apenas enuncia – sem se aprofundar – um elemento importante para a nossa perspectiva. Segundo ele, pensando exclusivamente em *Le Jeune Homme et la mort*, 1856-65, há um ponto de intersecção entre os pintores:

Aqui Chassériau está idealizado como um jovem pálido na frente de uma figura feminina retraída que poderia ser considerada como prima de *Vénus Marine*. O torpor melancólico e a imobilidade dessa pintura – tão apropriada para esse propósito elegíaco – são igualmente ressonantes com respeito para o silêncio sugestivo característico de muitos trabalhos de Chassériau.⁹

Mesmo não analisando ou pondo à prova o que escreveu, Ribner parece ir ao encontro de nossas expectativas. Há algo de Chassériau na obra subsequente de Moreau, algo que passa por características formais, sem dúvida, mas que está na maneira de conceber as figuras, sobretudo a feminina. O “torpor melancólico” e a introspecção das figuras fazem parte de toda a obra de Gustave Moreau, de forma mais acentuada nas obras posteriores, mas já inseridas nessas primeiras telas.

O quadro a que se refere Ribner, *Le Jeune Homme et la mort*, foi realizado em homenagem ao amigo e pintor, morto precocemente. O Chassériau apresentado no quadro claramente não possui traços semelhantes com o modelo,¹⁰ contudo a forma heroica pela qual Moreau apresenta o pintor que tem atrás de si uma mulher sentada tranquilamente (a própria morte), já nos indica a grande admiração que Moreau nutria por Chassériau. A figura da morte está calma, já cumpriu a sua sina, introspectiva e inundada por um ar crepuscular, guarda poucos laços com a pintura de Chassériau, senão esses que acabamos de descrever. O seio de bico tão escuro quanto os cabelos também difere muito dos que havia feito Chassériau. O artista retratado de maneira pálida beira ao esverdeado, porém fortemente exaltando o pintor são-dominguense: como um herói, o próprio artista se coroa com os louros da glória. Neste período grande parte dos especialistas concentra suas análises numa chave distante da influência de Chassériau. Afirmam-se, por exemplo, os estudos debruçados sobre a obra de Rafael. Moreau também realizou diversas cópias de obras de Leonardo da Vinci e de Michelangelo Buonarroti, e de fato essas referências também são capitais na obra de Moreau (Figura 18).

Refletindo sobre a época em que Moreau inicia esta obra em homenagem a Chassériau (Moreau leva nove anos

⁹ RIBNER, Jonathan. “Théodore Chassériau and the Anti-Heroic Mode under the July Monarchy”. In: GUÉGAN, Stéphane (Org.) *Chassériau (1819-1856) Un autre romantisme*. Paris: Louvre, 2002, p. 14.

¹⁰ Além de dois autorretratos, temos o retrato de A. Ch. Masson, *Portrait de Théodore Chassériau* de 1887 e mesmo um desenho do próprio Gustave Moreau no qual há uma grande tentativa em retirar os traços são-dominguenses do pintor, afinando o nariz, deixando os cabelos sem ondulações etc., ao passo que, na referida obra, não há a preocupação em fazer um retrato semelhante.

Chassériau, Jonathan P. Ribner seulement énonce - sans s’approfondir - un élément important pour notre perspective. Selon lui, en pensant exclusivement dans *Le Jeune Homme et la mort*, 1856-65, Il y a un point d’intersection entre les peintres:

Here Chassériau is idealized as a pale youth standing before a withdrawn female figure Who could be considered a cousin to the *Vénus marine*. The melancholy torpor and immobility of this painting – so appropriate to its elegiac purpose – are also resonant with respect for the evocative silence characteristic of much of Chassériau’s *oeuvres*.⁹

Même n’analysant pas ou en mettant en preuve ce qu’il a écrit, Ribner semble aller à la rencontre de nos attentes. Il y a quelque chose de Chassériau dans l’oeuvre ultérieure de Moreau, quelque chose qui passe par des caractéristiques formelles, sans aucun doute, mais qui est présent dans la manière de concevoir les figures, surtout la féminine. Le « torpeur mélancolique » et l’introspection des figures font partie de toute l’oeuvre de Gustave Moreau, de forme plus accentuée dans les oeuvres postérieures, mais déjà insérées dans celui-là de premiers toiles.

Le tableau duquel se rapporte Ribner, *Le Jeune Homme et la mort*, a été réalisé pour rendre hommage au ami et peintre, mort précocement. Le Chassériau présenté dans le tableau ne possède clairement pas de traces semblables avec le modèle,¹⁰ néanmoins la forme héroïque dans laquelle Moreau présente le peintre qui possède derrière lui une femme de places assises tranquillement (la mort lui-même), déjà nous indique la grande admiration que Moreau nourrissait par Chassériau.

La figure de la mort est calme, a déjà accompli son destin, introspectif et inondé par un air crépusculaire, garde peu de lacets avec la peinture de Chassériau, autrement celui-là que nous finissons de décrire. Le melon aussi foncé que les cheveux sont aussi beaucoup différent de ce qu’il avait fait Chassériau. L’artiste présenté de manière pâle, presque vert, néanmoins fortement en exhalent le peintre : comme un héros, l’artiste lui-même si couronne avec les blonds de la gloire.

⁹ RIBNER, Jonathan. “Théodore Chassériau and the Anti-Heroic Mode under the July Monarchy”. In: GUÉGAN, Stéphane (Org.) *Chassériau (1819-1856) Un autre romantisme*. Paris: Louvre, 2002, p. 14.

¹⁰ En outre les deux auto-portraits, nous avons le portrait de A. -Ch. Masson, *Portrait de Théodore Chassériau*, 1887 et même un dessin par Gustave Moreau lui-même dans lequel il y a une grande tentative à enlever les traces créoles du peintre, en effilant le nez, en laissant les cheveux sans ondulations etc., tant que, dans l’oeuvre citée, il n’y a pas la préoccupation à faire un portrait semblable.

Dans cette période grande partie des spécialistes se concentre leurs analyses sur une clé éloignée de la présence de Chassériau, s'affirme, par exemple, les études penchées sur l'oeuvre de Raphael. Moreau a aussi réalisé diverses copies d'oeuvres de Leonardo da Vinci et de Michelangelo Buonaroti et en fait ces références aussi sont capitales dans l'oeuvre de Moreau.

Christine Peltre en reflétant sur le temps où Moreau initie cette oeuvre pour rendre hommage à Chassériau (Moreau prend neuf ans pour la conclure), affirme que "Il a trente ans et ce jour est pour lui l'épilogue d'une amitié féconde qui décide de sa carrière, avant le voyage en Italie qui lui donnera une impulsion nouvelle".¹¹ Certes la carrière de Moreau gagne de nouveaux contours avec son voyage en Italie et avec l'influence reçue des maîtres Renaissance, je me fais attention encore sur l'importance de la période précédente (des primitifs comme ils alors étaient connus), copiés par Moreau - comme éclaircissent leurs copies conservées au Musée National Gustave Moreau (Figure 18).

Et aussi leurs persécutions vers le monde oriental, un monde dans lequel il n'a pas été excepté à travers de dessins, de photographies etc., en réalisant copies d'estampes japonaises ou statuaires Égyptiennes et bouddhistes. Tout cet univers se configure dans les oeuvres de Moreau dans un monde mystérieux et imaginaire, ludique, luxueux et précieux, mélancolique et décoratif, sans jamais abandonner les aspirations romantiques (bien que transfigurées dans quelque chose totalement nouveau) et les années de intimité avec Chassériau.

para concluí-la), Christine Peltre afirma que "ele tem trinta anos e este dia para ele é o epílogo de uma amizade fecunda que decidiu sua carreira, antes de viajar para a Itália, que lhe dará uma nova impulsão".¹¹ Por certo a carreira de Moreau ganha novos contornos com sua viagem à Itália e com a influência recebida dos mestres renascentistas, atendo-se ainda à importância do período anterior (dos primitivos, como eram então conhecidos), copiados por Moreau – como esclarecem suas cópias conservadas no Museu Nacional Gustave Moreau. E também suas perseguições ao mundo oriental, um mundo no qual ele não foi senão por meio de desenhos, fotografias etc., realizando cópias de estampas japonesas ou estatuárias egípcias e budistas. Todo este universo configura-se nas obras de Moreau em um mundo misterioso e imaginário, lúdico, luxuoso e precioso, melancólico e decorativo, sem jamais abandonar as aspirações românticas (embora transfiguradas em algo totalmente novo) e os anos de convivência com Chassériau.

¹¹ PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001, 219.

¹¹ PELTRE, Christine. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001, 219.

1 Gustave Moreau. *Les cantique des cantiques*, 1853. Dijon, musée des Beaux-Arts.

2 Théodore Chassériau? *Invasions Barbares*. Por volta de 1850. Musée du Louvre.

3 Théodore Chassériau. *François Xavier baptise les Indiens*, 1850-1853. Igreja de Saint Roch, Paris.

1



2



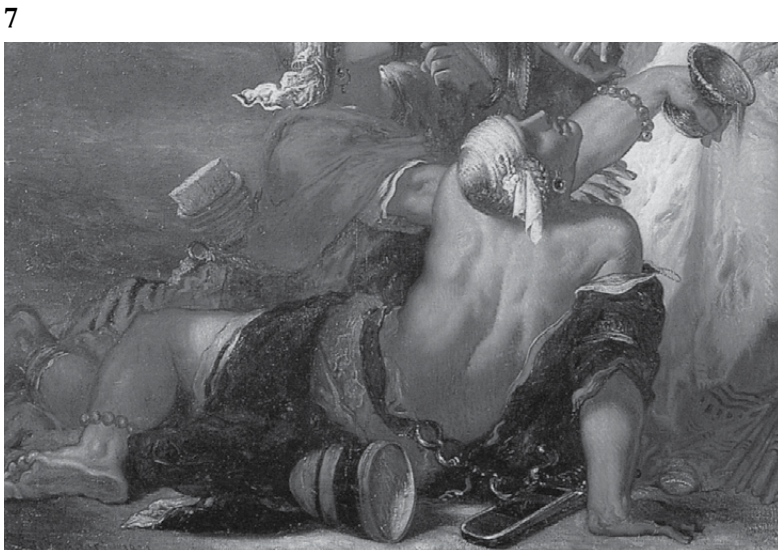
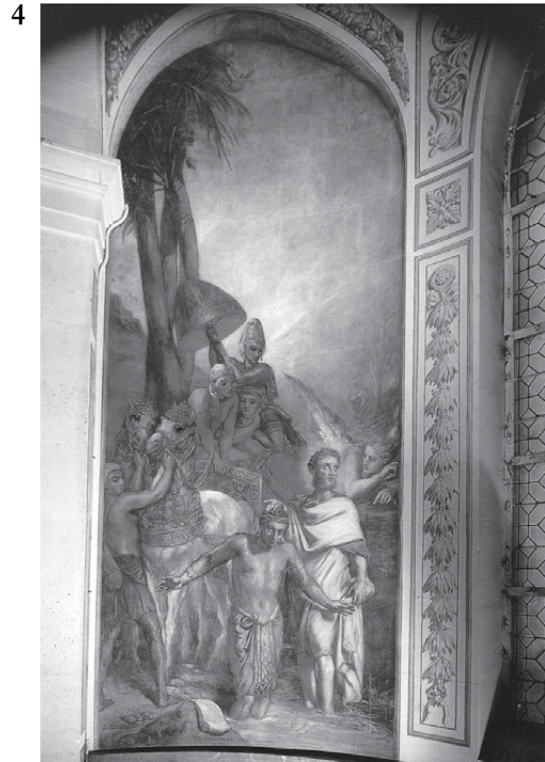
3



4 Théodore Chassériau. *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, 1850-1853. Igreja de Saint Roch, Paris.

5,6 Detalhe do soldado em *Cântico dos Cânticos*, 1853, de Gustave Moreau, e detalhe de figura masculina em *Saint François Xavier* (invertida), 1850-53, de Théodore Chassériau.

7,8 Detalhe de *Cântico dos Cânticos*, 1853, de Gustave Moreau. Detalhe de *Saint François Xavier baptise les Indiens*, 1850-53, de Théodore Chassériau.



9 Detalhe de *Invasions Barbares*, de Théodore Chassériau por volta de 1850.

10, 11, 12, 13, 14, 15 Detalhes da figura feminina das obras: *Les cantiques de cantiques*, 1853; *Étude de femme assise dans un intérieur*; *Trois études dont La Sulamita*, por volta de 1852, de Moreau; *Vénus marine*, 1838; *Suzanne au bain*, 1839 e *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus*, 1841, de Chassériau, respectivamente.

9



10



11



14



13



15



16, 17 Detalhes da figura feminina das obras: *Alice Ozy*, 1848 e *Portrait de Rachel*, 1853, de Chassériau, respectivamente.

16



17



18 Gustave Moreau. *Le Jeune Homme et la mort*, 1856-1865.

18

