

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Luisa Pereira Vianna

O caótico, o fantástico e o bizarro: duas gravuras de James Ensor na coleção de Murilo
Mendes

Juiz de Fora
2020

Luisa Pereira Vianna

O caótico, o fantástico e o bizarro: duas gravuras de James Ensor na coleção de Murilo
Mendes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História. Área de concentração: História, cultura e poder.

Orientador: Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vianna, Luisa Pereira.

O caótico, o fantástico e o bizarro : duas gravuras de James Ensor na coleção de Murilo Mendes / Luisa Pereira Vianna. -- 2020.
155 f. : il.

Orientador: Martinho Alves da Costa Junior
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

1. Gravuras. 2. James Ensor. 3. Fin de siècle. 4. Coleção de arte.
5. Murilo Mendes. I. Costa Junior, Martinho Alves da, orient. II. Título.

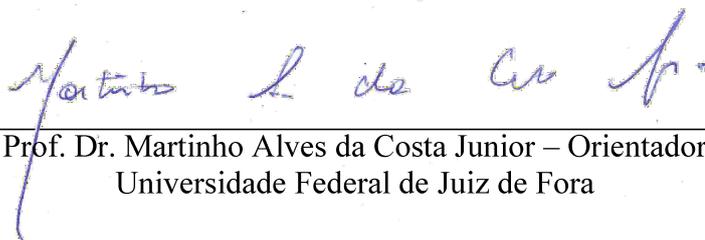
Luisa Pereira Vianna

O caótico, o fantástico e o bizarro: duas gravuras de James Ensor na coleção de Murilo Mendes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História. Área de concentração: História, cultura e poder.

Aprovada em 30 de julho de 2020

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dra. Renata Oliveira Caetano
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dra. Renata Gomes Cardoso
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

Há, de minha parte, uma dificuldade em escrever esses agradecimentos. Penso que jamais conseguirei expressar em palavras a tamanha gratidão que sinto por todas as pessoas que cruzaram o meu caminho durante esta caminhada. O que venho me tornando a cada dia é reflexo da presença de vocês em minha vida. Sem vocês, eu não seria o que sou.

Em primeiro lugar, meu reconhecimento à minha família, que sempre esteve lá por mim. Mãe, pai e irmã: sou grata por todo o estímulo que deram às minhas escolhas e por nunca terem deixado me faltar nada. Meu reconhecimento, similarmente, à tia Eliane, por avaliar meus textos e ensinar a necessidade de recorrer a frases menores para um melhor entendimento... Entre outras questões.

Sou grata pela orientação do professor Martinho Junior, pelo apoio desde o início, pela paciência ao me ensinar a *olhar as imagens* e a desenvolver uma pesquisa na História da Arte e da Cultura. Também sou grata à minha banca, composta pelas professoras Renata Cardoso e Renata Caetano, pela generosidade em compartilhar conhecimento e auxiliar na melhora deste trabalho.

À professora Maraliz Christo, minha gratidão pelo exemplo de pesquisadora e educadora. Sempre solícita, acolhedora e atenciosa, ela foi, depois do meu orientador, alguém que também me ensinou a pesquisar e a *ver*.

Da mesma forma, sou grata aos meus colegas de pesquisa do Laboratório de História da Arte da UFJF. Nas viagens, conversas, reuniões, organizações de eventos, palestras, cursos e minicursos, e inúmeras preparações de *coffee break* que fizemos juntos eu fui muito feliz por me sentir acolhida por todos vocês. Faço um agradecimento especial à minha amiga Laíza Rodrigues, por todas as nossas conversas e análises – sempre que preciso, ela é uma das pessoas com quem posso contar. Além disso, ao querido colega Samuel Vieira, sou grata pelas conversas sobre as questões de trajetória e bibliografia, pela generosidade e pelo interesse em ouvir e ajudar.

Igualmente agradeço a todos os amigos que fazem parte de minha trajetória, e saliento enorme gratidão à minha querida amiga Andreia Rodrigues. Ela *sempre* esteve lá, desde o começo. Ela sempre me apoiou, ajudou e animou em todos os momentos. Um mundo sem a Andreia em minha vida seria um mundo sem *melancolia*.

Agradeço também ao Francis Lima, pela disponibilidade por me ajudar com as fontes da pesquisa, e ao meu professor de francês, Leonardo Mattos, por todo o auxílio nas traduções dos textos ensorianos.

À Jéssica Costa, meu reconhecimento pelo excelente e muito trabalhoso serviço de revisão desta dissertação, que me proporcionou dias e noites de paz, sabendo que a formatação do texto estava em boas mãos.

À equipe do Museu de Arte Murilo Mendes - em especial a Lucilha Magalhães e Valtencir Almeida - por toda a disponibilidade quando precisei de informações.

Ao meu companheiro Ismael, pelo carinho, dedicação e apoio a todo o meu trabalho. De você sempre ouvi palavras de incentivo.

Por último, agradeço à UFJF e à CAPES, pelo apoio financeiro. Em tempos como o nosso, a valorização da pesquisa científica, principalmente no que tange às Ciências Humanas, torna-se mais importante do que nunca.

RESUMO

Esta pesquisa parte de duas gravuras do artista belga James Ensor (1860-1949), intituladas *Os insetos singulares* (1888) e *Rei Peste* (1895). Estas obras fazem parte da coleção de Murilo Mendes (1901- 1975) e, atualmente, integram o acervo do Museu de Arte Moderna da UFJF dedicado ao poeta. Neste sentido, são abordados três pontos: o artista, as gravuras, e o poeta. Os principais objetivos dessa dissertação são compreender melhor a figura de James Ensor, estudar as duas imagens do artista e o rico universo que elas apresentam, e analisar a relação de Murilo Mendes com essas gravuras. Neste terceiro ponto, é notória a afinidade do poeta por questões que abarcam a cultura do fim do século, sobretudo no que diz respeito à abordagem do fantástico dentro da realidade. Tal característica é marca registrada nos trabalhos artísticos de Ensor, o qual viveu dentro desta cultura do fim do século XIX. Para compreender todas essas questões, a comparação entre imagens e textos se fez de suma importância, no intuito de demonstrar a presença desses elementos culturais que, por vezes, são semelhantes no contexto histórico tanto do artista quanto do poeta.

Palavras-chave: Coleção de arte. Gravuras. *Fin de siècle*. James Ensor. Murilo Mendes.

ABSTRACT

This research starts from two engravings by belgian artist James Ensor (1860-1949), entitled *The Singular Insects* (1888) and *King Pest* (1895). These artworks are part of the collection of Murilo Mendes (1901- 1975) and, currently, integrate the collection of the Museum of Modern Art of the UFJF dedicated to poet. In this sense, three points are addressed: the artist, the engravings, and the poet. The main objectives of this dissertation are to better understand the figure of James Ensor, to study the two images of the artist and the rich universe that they present, and to analyze the relationship of Murilo Mendes with these engravings. In this third point, the affinity of the poet is notorious for issues that encompass the culture of the end of the century, especially with regard to the approach of the fantastic within reality. Such characteristic is a trademark of Ensor's artworks, which lived within this culture of the end of the nineteenth century. To understand all these questions, the comparison between images and texts was of paramount importance, in order to demonstrate the presence of these cultural elements that are, sometimes, similar in the historical context of both the artist and the poet.

Keywords: Art collection. Engravings. *Fin de siècle*. James Ensor. Murilo Mendes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - <i>Rei Peste</i> (1895), de James Ensor.....	10
Figura 02 - <i>Os insetos singulares</i> (1888), de James Ensor.....	10
Figura 03 - <i>Os cozinheiros perigosos</i> (1896), de James Ensor.....	20
Figura 04 - <i>Barraca de praia</i> (1876), de James Ensor.....	23
Figura 05 - <i>Os banhos em Ostende</i> (1890), de James Ensor.....	24
Figura 06 - <i>O chamado da sereia</i> [entre 1891 e 1893], de James Ensor.....	25
Figura 07 - <i>Natureza-morta com Pato</i> (1880), de James Ensor.....	26
Figura 08 - <i>A arraia</i> (1728), de Jean-Baptiste-Siméon Chardin.....	27
Figura 09 - <i>Jantar de ateus</i> (1886), de Félicien Rops.....	28
Figura 10 - <i>O pesadelo</i> (1781), de Heinrich Füssli.....	28
Figura 11 - <i>A sala burguesa</i> (1881), de James Ensor.....	29
Figura 12 - <i>A senhora sombria</i> (1881), de James Ensor.....	30
Figura 13 - <i>O absinto</i> (1876), de Edgar Degas.....	30
Figura 14 - <i>As máscaras escandalizadas</i> (1883), de James Ensor.....	32
Figura 15 - <i>A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889</i> (1888-89), de James Ensor.....	37
Figura 16 - Detalhe da obra <i>A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889</i>	38
Figura 17 - <i>A entrada de Cristo em Jerusalém</i> (1885), de James Ensor.....	39
Figura 18 - <i>Personagens diante do cartaz de “A escala do amor”</i> ([entre 1925 e 1929]), de James Ensor.....	43
Figura 19 - Nota de 100 francos em homenagem a Ensor, que circulou de 1995 a 2002.....	44
Figura 20 - <i>Os insetos singulares</i> (1888), de James Ensor.....	48
Figura 21 - <i>Batismo de máscaras</i> ([entre 1925 e 1930]), de James Ensor.....	50
Figura 22 - James Ensor com seus amigos, membros da família Rousseau, vestidos de forma carnavalesca (1891).....	50
Figura 23 - <i>A grande sublevação</i> (1893), de Henry de Groux.....	53
Figura 24 - <i>Pequenas figuras estranhas</i> (1888), de James Ensor.....	55
Figura 25 - <i>Mulher-chama</i> (1909), de Marcel Roux.....	57
Figura 26 - <i>Sereias</i> (1875), de Arnold Arnold Böcklin.....	58
Figura 27 - <i>A esfinge vitoriosa</i> (1886), de Gustave Moreau.....	58
Figura 28 - <i>A aranha</i> (1910), de Marcel Roux.....	60
Figura 29 - <i>A aranha chorando</i> (1881), de Odilon Redon.....	62
Figura 30 - Detalhe do escaravelho da obra <i>Os insetos singulares</i> (1888).....	63

Figura 31 - Pintura do deus egípcio Khepri.....	63
Figura 32 - <i>Aparição: Visão que precede o futurismo (pesadelo)</i> (1886), de James Ensor.....	65
Figura 33 - <i>Meu autorretrato esqueletizado</i> (1888), de James Ensor.....	66
Figura 34 - <i>Rei Peste</i> (1895), de James Ensor.....	68
Figura 35 - Detalhe do Rei Peste.....	70
Figura 36 - Detalhe da Rainha Peste e a Arquiduquesa Ana-Peste.....	72
Figura 37 - Detalhe dos dois personagens da obra <i>Rei Peste</i>	73
Figura 38 - Detalhe do personagem no caixão de mogno da obra <i>Rei Peste</i>	74
Figura 39 - Detalhe dos dois marinheiros da obra <i>Rei Peste</i>	74
Figura 40 - <i>Rei Peste</i> (1919), de Harry Clarke.....	76
Figura 41 - <i>Frame do trailer</i> do filme <i>King Pest</i> (2014), dirigido por Alessandro Redaelli....	79
Figura 42 - <i>Frame do trailer</i> do filme <i>King Pest</i> (2014), dirigido por Alessandro Redaelli....	80
Figura 43 - <i>Frame</i> do curta-metragem <i>Rey Peste</i> (2011), dirigido por Fabricio Tapia.....	80
Figura 44 - <i>A vingança de Hop-Frog</i> (1896), de James Ensor.....	82
Figura 45 - <i>Alimentação doutrinária</i> (1889), de James Ensor.....	84
Figura 46 - <i>A Bélgica no século XIX</i> (1889), de James Ensor.....	84
Figura 47 - <i>Autorretrato místico</i> ([1900-1934]), de Ismael Nery.....	91
Figura 48 - <i>[Sem título]</i> ([193-]), de Ismael Nery.....	93
Figura 49 - <i>O amor das almas</i> (1900), de Jean Delville.....	93
Figura 50 - <i>O jardim das delícias terrenas</i> (1504), de Hieronymus Bosch.....	98
Figura 51 - <i>Figura e árvore</i> (1938), de Georges Rouault.....	102
Figura 52 - <i>Danse</i> ([1891-1976]), de Max Ernest.....	102
Figura 53 - <i>Manequins</i> ([1943?]), de Giorgio De Chirico.....	102
Figura 54 - <i>[Sem título]</i> ([1882-1963]), de Georges Braque.....	102
Figura 55 - <i>A multiplicação dos peixes</i> (1891), de James Ensor.....	105

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	SOBRE JAMES ENSOR	16
2.1	CÍRCULO DOS XX E A MODERNIDADE	18
2.2	OSTENDE, O CORAÇÃO E A ALMA DE SUAS OBRAS.....	22
2.3	O ARTISTA COMO UM MARGINAL SOLITÁRIO	35
2.4	ENSOR, O BARÃO DAS CONCHAS	40
3	SOBRE AS GRAVURAS	47
3.1	<i>OS INSETOS SINGULARES</i> E A ANIMALIDADE HUMANA	47
3.1.1	A libélula letal e as <i>femmes fatales</i>.....	54
3.1.2	A ressurreição do homem escaravelho	62
3.2	<i>REI PESTE</i> E A VOLTA DOS MORTOS-VIVOS	67
4	SOBRE MURILO MENDES.....	87
4.1	A PRIMEIRA <i>AFINIDADE</i> : ISMAEL NERY, MURILO MENDES E O FIM DO SÉCULO.....	87
4.2	A SEGUNDA <i>AFINIDADE</i> : MURILO MENDES, MICHEL DE GHELDERODE E O ESPÍRITO FLAMENGO.....	95
4.3	A TERCEIRA <i>AFINIDADE</i> : A COLEÇÃO DO IRREAL, O CAOS DAS IMAGENS-PALAVRAS	100
5	CONCLUSÃO.....	108
	REFERÊNCIAS.....	112
	APÊNDICE A – Caderno de imagens.....	118
	APÊNDICE B – Tradução do artigo de James Ensor publicado na revista <i>L’Art moderne</i>	153
	APÊNDICE C – Tradução da carta de Emilie Verhaeren a James Ensor.....	155

1 INTRODUÇÃO

Figura 01 - *Rei Peste* (1895), de James Ensor



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Figura 02 - *Os insetos singulares* (1888), de James Ensor



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Olho para as duas gravuras do artista James Ensor (1860-1949). Elas fazem parte do acervo do poeta Murilo Mendes (1901-1975) e, recentemente, foram novamente expostas em 2017, no seu Museu de Arte, na cidade de Juiz de Fora. São tão pequenas que cabem na palma da mão. Apreciar essas obras me faz ter a certeza de que a importância de uma imagem não pode ser medida pelo seu tamanho. Diminutas, as gravuras de Ensor fizeram com que um novo universo se abrisse diante dos meus olhos: um mundo repleto de informações, relações e interpretações possíveis. Uma vez em contato com esse universo, torna-se impossível deter o anseio de desbravá-lo.

As cenas observadas nas gravuras tratam de temas diferentes, apesar de ambas fazerem conexão com a nossa própria (des)humanidade. Das gravuras, uma é sobre um monarca que reina na destruição. Nas suas terras, só restaram corpos e esqueletos, sujeira, garrafas quebradas e o desmantelamento arquitetônico. Mas ele não se importa com isso. Afinal, ele é o *Rei Peste* (1895) [Fig. 01], um dos personagens excêntricos da literatura tão bem elaborada de Edgar Allan Poe (1809-1849). No momento da história representado na gravura, o rei prossegue uma assembleia com os demais membros da corte, quando é interrompido por dois marinheiros bêbados que ousaram cruzar os domínios de suas terras. O desfecho dessa história pode ser conferido nas páginas seguintes.

A principal característica da primeira imagem é a bizarria dos rostos. Já na segunda, a estranheza aparece de forma diferente: vemos rostos humanos, mas em corpos de insetos.

Assim, em *Os insetos singulares* (1888) [Fig. 02], são apresentados um homem-escaravelho, sendo seu rosto um autorretrato do próprio Ensor; e uma mulher-libélula, cuja fisionomia é de Mariette Hannon-Rousseau (1850-1926), amiga do artista.

Ensor viveu na Bélgica, entre os séculos XIX e XX, e trabalhou tanto com gravuras quanto com desenhos e pinturas. Enquanto gravurista, apresentava um tom muito mais agressivo do que em suas pinturas. Nestas, as cores atribuem um caráter irônico e sarcástico da imagem. No caso das gravuras é diferente: o contraste entre o preto e branco é somado aos riscos nervosos feitos pelo pintor quando seu buril¹ entrava em contato com a chapa de metal. Sem o reforço das pinceladas azuis, rosas, amarelas, verdes e vermelhas, a imagem gravada se torna mais violenta e mais séria do que o habitual entre suas obras.

Ao procurar fontes de informação sobre o artista, encontrei, entre as principais, a monografia *Sur James Ensor* (1908), do crítico belga Emile Verhaeren (1855-1916). Além desta obra, também são publicações relevantes o *catalogue raisonné* (1973) de gravuras do artista, organizado por Alain Tervénier; e o catálogo de pintura (1992), organizado por Xavier Tricot. Obviamente, as fontes não param por aí: há inúmeros trabalhos que analisam as obras ensorianas e o artista², assim como livros que contêm seus escritos e suas cartas³. Todos os autores dessas obras, contudo, são estrangeiros: a língua, portanto, foi a primeira dificuldade encontrada durante o processo de pesquisa⁴.

No entanto, descobri dados significativos sobre James Ensor disponíveis em meio eletrônico.⁵ Além disso, como já mencionei, também foi fundamental a consulta de alguns catálogos, como o *raisonné* de sua pintura, disponibilizado pela Biblioteca da Universidade

¹ O buril é uma ferramenta utilizada para gravar a placa de metal. Ele tem uma ponta cortante que vai abrindo traços finos na placa, à medida que o artista vai usando. *Grosso modo*, o buril seria um instrumento para a gravura semelhante ao pincel para a pintura e ao lápis para o desenho.

² Como exemplo, cito a monografia do artista (1999), escrita por Michael Draguet; e monografia de Patricia Gray Berman, *James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889* (2002). Há também livros, catálogos e artigos de diversos pesquisadores, como Anna Swinbourne, Susan M. Canning, Robert Hooze, Herwing Todts, John Farmer, entre tantos outros.

³ Entre eles, temos o livro *Dame peinture toujours jeune* (2009), de James Ensor. Além deste, há também os livros *Mes Écrits* (1974) e *Lettres à Emma Lambotte – 1901-1914* (1999), aos quais, infelizmente, não tive acesso.

⁴ A questão da língua foi problemática, principalmente, no que diz respeito aos textos ensorianos. Ao optar por apresentá-los traduzidos para português, houve um grande esforço em tentar manter o sentido de suas palavras. Isto porque Ensor tinha uma escrita muito peculiar e, muitas vezes, a tradução pode se desviar de sua potência e significado originais.

⁵ Há um site sobre o artista chamado *James Ensor – An online museum*, o qual nos auxiliou bastante no que se refere a sanar algumas dúvidas sobre obras do artista presentes em coleções públicas. Neste endereço eletrônico também constam artigos sobre Ensor. Disponível em: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/>

Estadual de Campinas.⁶ O *catalogue raisonné* das gravuras de Ensor também foi uma fonte muito importante, embora seu acesso não tenha sido tão fácil⁷. No intuito de complementar e aprofundar essa pesquisa, também adquiri alguns livros do artista fora do país.

No Brasil, há muito pouco sobre o artista belga⁸ e praticamente nada foi traduzido para português⁹. Tal realidade me levou a pensar em outras questões. Como pode um artista como Ensor, que tem uma historiografia tão numerosa no exterior, por aqui possuir um eco tão escasso? Isso também diz respeito à presença de obras de James Ensor nas coleções de museus brasileiros: aparentemente, o Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) é o único a possuir gravuras do artista belga¹⁰. E a problemática se estende ainda mais quando notamos que também há poucos trabalhos que se debruçam sobre a própria coleção de arte de Murilo Mendes¹¹.

Os acervos bibliográfico e de arte que compõem o MAMM como conhecemos atualmente foram sendo integrados à instituição aos poucos. Após a morte do poeta, em 1975, parte de sua biblioteca particular foi doada para a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).¹² Segundo Arlindo Daibert (1995, p. 103), Mendes havia deliberado que seu acervo

⁶ Na verdade, não há só o *catalogue raisonné* das pinturas de James Ensor na biblioteca da UNICAMP. Na instituição, há também pelo menos mais quatro livros que dizem respeito ao artista.

⁷ O *Catalogue illustré de ses gravures*, organizado por Alain Tervenier, está esgotado. Desta forma, só existem duas maneiras de entrar em contato com o livro: através de consultas presenciais na biblioteca do *L'Institut national d'histoire de l'art* (INHA), em Paris, ou, talvez, em alguma outra biblioteca da Bélgica. Havia também a possibilidade de compra, mas os preços do catálogo eram altíssimos. No caso, consegui fotos de suas páginas com o auxílio de um amigo, ao qual sou muito grata. Trata-se do também pesquisador Francislei Lima, que estava de passagem pela França, e ofereceu essa preciosa ajuda a este trabalho.

⁸ Durante a pesquisa, encontrei apenas dois trabalhos brasileiros sobre o artista e sua obra. A primeira é uma monografia, de autoria de Fernanda de Souza Brandalise, da Universidade de São Judas Tadeu (USJT), denominada *As Multidões Mascaradas de James Ensor* (2005). O outro é um trabalho de conclusão de curso em Design de Moda do Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo, intitulado *James Ensor* (2010), de Heloisa Yuri Kobayashi. As obras de Ensor também participaram de algumas exposições no Brasil, sendo a principal delas a de gravuras, promovida pelo Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP), em 2005.

⁹ Até então, só temos o catálogo de Ulrike Malorny, *James Ensor: as máscaras, o mar e a morte* (2000), o qual foi traduzido para o português de Portugal.

¹⁰ Esta informação foi retirada do site de James Ensor. Logicamente, refiro-me aqui apenas às coleções públicas, visto que as particulares são muito difíceis de mapear.

¹¹ As pesquisas que estudam as obras do acervo de Murilo Mendes foram realizadas, especialmente, por estudantes do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Com a orientação da Professora Dra. Raquel Quinet, há as dissertações de Luciane Costa, *A forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM* (2016), e de Tammy Senra Genú, *Murilo Mendes e Oswald Goeldi: Relações entre gravador e poeta* (2017). Dentro do curso de História da UFJF, temos a dissertação de Renata Caetano, *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos* (2012). Assim, por se tratar de um acervo que é constituído por quase duzentas obras, é possível afirmar que ainda há diversas lacunas a serem estudadas.

¹² Esta parcela consiste em cerca de 1.900 volumes (DAIBERT, 1995, p. 103).

de livros estrangeiros deveria ser doado para a UFJF, enquanto seus livros de literatura brasileira deveriam ir para a Universidade de Roma, na qual o poeta lecionou por alguns anos. A partir desta feita, a UFJF organizou o Centro de Estudos Murilo Mendes, instituição direcionada a estudos sobre o poeta e a suas obras textuais.

Em 1994, enfim, a UFJF recebeu o acervo de artes visuais do poeta, constituído, predominantemente, por obras internacionais do século XX¹³. O conjunto de Murilo Mendes é “considerado por especialistas como a mais importante coleção de arte europeia do século XX existente em Minas Gerais” (PEREIRA, 2001, p. 1).

O acervo de artes visuais do poeta, transferido para a UFJF em 1994, constitui o maior ingresso de arte internacional no país desde as doações de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, sendo considerado, portanto, a maior coleção internacional de arte moderna no Estado de Minas Gerais. A coleção traduz a capacidade do poeta de perceber o mundo a sua volta, atributo que o identifica possuidor de um olho armado.¹⁴

Desse modo, deparei-me com um artista estrangeiro ignorado, duas de suas gravuras que, *a priori*, são as únicas no Brasil, e um acervo de um museu de arte ainda pouco investigado. O somatório dessas questões levou ao surgimento desta pesquisa. Nesse sentido, o olhar de Murilo Mendes sobre James Ensor é parte do processo que esse trabalho buscou recuperar, a fim de compreender como as obras do artista vieram parar no Brasil. Mendes é reconhecido como um grande visionário e é possível afirmar que a inspiração do poeta foi cultivada, principalmente, por imagens. Estas, em certa medida, afloraram seus processos criativos de escrita.

No Brasil da década de 1920, a arte brasileira viveu uma constante contradição ao abrir-se para as influências internacionais, se inspirando em vanguardas estrangeiras como cubismo, surrealismo e expressionismo, enquanto buscava uma identidade nacional (DAIBERT, 1995, p. 87). Neste caso, há uma presença marcante dessas vanguardas na coleção de obras de arte muriliana. Entretanto, também há, aparentemente, uma visão moderna que se entrelaça com gosto pelo espiritual, pela sensualidade da mulher, pelo andrógino, pelo mórbido e pelo fantástico. Todas essas características pertencem à cultura do *fin de siècle*¹⁵. Analisando a presença das gravuras de Ensor dentro do acervo internacional do poeta, nota-se muitas dessas características culturais do fim do século XIX. Deste modo, é

¹³ Neste caso, nota-se que as obras de James Ensor são as mais antigas a constituir a coleção, datando de fins do século XIX.

¹⁴ Essa informação foi retirada da página oficial do Museu de Arte Murilo Mendes. Disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/artesplasticas.php>

¹⁵ A cultura do fim do século XIX será mais bem discutida no decorrer da segunda e da terceira seção deste trabalho, assim como serão apresentadas as suas características plásticas.

possível levantar uma hipótese sobre o que Mendes entendia por modernidade. Esses dados evidenciam que a visão de mundo do poeta era um pouco peculiar em relação aos grupos brasileiros modernos da mesma época.

Com tantas questões a serem resolvidas e abordadas, a pesquisa foi dividida em três partes. A primeira delas, que carrega uma grande carga historiográfica, se debruça sobre o artista James Ensor. A análise das suas duas gravuras presentes no MAMM e de suas respectivas temáticas constitui a segunda parte deste trabalho. Por fim, ao poeta Murilo Mendes, seus escritos e o seu acervo, dedico a última parte da pesquisa. Foi necessário equilibrar esses três atores principais à imagem de um triângulo equilátero, de modo que cada um deles pudesse ser apresentado ao leitor de forma clara.

Assim, a seção denominada *Sobre James Ensor* apresenta a vida do artista não como uma biografia, mas sim uma trajetória. São levantados questionamentos como: Quem foi o artista? Quais foram os trabalhos que ele desenvolveu ao longo da carreira? Esses seus trabalhos apresentavam um viés político? De quais principais vanguardas Ensor participou? Como eram seus escritos? Desse modo, busquei possíveis respostas a essas questões, a fim de melhor situar o leitor com relação à figura do artista e ao século no qual ele estava inserido.

Por sua vez, na terceira seção, *Sobre as gravuras*, convido o leitor a conhecer as duas gravuras de Ensor presentes no MAMM: são elas o principal objeto de pesquisa deste trabalho. Esta pode ser considerada a parte mais original da dissertação. Inicialmente, é feita uma análise da gravura *Os insetos singulares* e seu vínculo com o poema do romântico alemão Heinrich Heine (1797-1856). Além disso, reflito sobre como essa imagem também se vincula a uma história escrita por Franz Kafka (1883-924), *a posteriori*. Evidenciando a complexidade daquela gravura, aponto que, além da metamorfose humana, ela também trata de outros temas possíveis.

Já a segunda gravura, *Rei Peste*, possui uma clara inspiração no conto de mesmo nome, de 1835, do escritor americano Edgar Allan Poe. A combinação entre Poe e Ensor não poderia ser mais assertiva: a ferocidade sarcástica ensoriana faz um contraponto essencial com os personagens ébrios e lúbricos de Poe. O artista belga transformou em caracterização plástica a voz que ressoa no imaginário quando lemos as linhas do escritor norte-americano. Aliás, por diversas vezes, os dois parecem se encontrar um no outro, como se artista e escritor fossem parte de um mesmo universo a ser explorado.

Por fim, na quarta seção, *Sobre Murilo Mendes*, seguimos os rastros de tudo aquilo que foi apresentado nos dois primeiros. Por existirem muitos textos, dissertações e

bibliografias sobre a figura do poeta¹⁶, não tive a intenção de repeti-las. Nesse sentido, esta seção busca recortar alguns traços da vida de Murilo Mendes, com o intuito de compreender possíveis *afinidades* entre ele e Ensor. Por qual visão de mundo Mendes se interessava? Quais eram seus gostos? Quem eram seus amigos? O que há em seus escritos? Por que existem obras de James Ensor em sua coleção?

Assim, a última ponta do triângulo se fecha. As gravuras ensorianas, tão pequenas em tamanho, mostram quantas narrativas elas podem apresentar. Uma vez aberto o universo da imagem, é impossível detê-lo. E as peças desse universo, tão rico e extenso, foram sendo encaixadas a partir das leituras de textos de outros pesquisadores, de biógrafos, e com a ajuda de professores e amigos. Presentes ou onipresentes, eles fazem parte da história contada por essas páginas, por intermédio de leituras, indicações, conversas, conselhos e/ou apoio. Isto justifica, mais do que qualquer outra coisa, o fato de, a partir de agora, o *eu* ser substituído pelo *nós* na escrita deste trabalho.

Por isso, convidamos você a prosseguir pelas páginas que se seguem. E esperamos que, ao final dessa jornada, as gravuras de James Ensor encontrem morada no seu repertório imagético. Quem sabe até elas conquistem seu afeto, tal qual ocorreu com Murilo Mendes.

¹⁶ Grande parte das dissertações sobre o poeta trata de análises sobre a poesia de Murilo Mendes. Entretanto, também há o livro organizado por Laís Corrêa Araújo, *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência* (2000), que busca suprir uma lacuna na bibliografia específica.

2 SOBRE JAMES ENSOR

TRÊS SEMANAS NA ACADEMIA (1884)

Diálogos em episódios

A cena se passa na aula de pintura

Personagens:

Três professores;

O Diretor da Academia;

Um supervisor;

Personagem mudo: Um futuro membro dos XX.

Nota: A verdade dos menus propostos que seguem é garantia

1º SEMANA: O professor, sr. Pielsticker.

[...]

Eu sou obrigado a te cumprimentar pelo seu desenho, mas por que você faz desenhos contra a Academia?

2º SEMANA: O professor, sr. Slimmevogel.

Você fez o seu fundo ao invés de fazer a figura; não é difícil de fazer um fundo.

Você faz o contrário do que a gente te disse. [...]

Foi o senhor Pielsticker que corrigiu seu estudo?

No entanto, não é a semana dele. É um saco isso!

3º SEMANA: O professor, sr. M. Van Mollekot.

O que é isso! Está muito escuro, você sabe! Foi o Slimmevogel que corrigiu você?

Tinha começado tão bem. Você desenha tão bem; mas você estraga tudo que você faz.

[...]

Sr. o Diretor.

Você desenha pintando, isso é ruim! Ruim! Você vai se afundar.

É o sentimento que te falta, você não é o único.

[...]

Foi o senhor Slimmevogel que corrigiu isso?

O supervisor.

Senhor o Diretor e o senhor Pielsticker estão muito chateados com você por causa de seu concurso de esboços pintados. Se você quiser me prometer de mudar o modo, eu falarei sobre isso com senhor o Diretor e você poderá entrar na aula de natureza.

Moral da história: O aluno abandona a Academia e se **torna um Vintista.**

Moral da história posterior: Eles recusam suas telas no salão.¹⁷ (ENSOR, 2009, p. 27-30, tradução e grifo nossos).

¹⁷ Há uma grande dificuldade na tradução dos escritos de James Ensor devido à sua *performance* linguística. Muitas vezes, parece que seus quadros bizarros são transportados para suas palavras, deixando, propositalmente, os textos caóticos e, constantemente, incoerentes. Ao traduzi-los para a língua portuguesa, houve um grande esforço em tentar manter o sentido de suas palavras e, desta forma, algumas delas não puderam ser interpretadas de forma literal. Como não há nenhuma tradução de seus escritos no Brasil, coube a esta dissertação fazê-lo, com a ajuda de um professor de francês. O texto *Três semanas na Academia*, na íntegra, encontra-se traduzido no apêndice B do presente trabalho.

É muito provável que esse texto, escrito como um monólogo teatral e publicado no ano de 1884 pela revista belga *L'Art moderne* (1881-1914), possa ser lido também como um começo para compreender o artista que foi James Ensor. A jocosidade imbuída de ironia. A crítica que debocha e expõe ao ridículo aquilo que lhe desagradava no mundo.

Ensor passou três anos na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas: entrou em 1877 e saiu em 1880. A Academia e as regras de pintura o aborreciam veementemente, tanto que sempre fora dificultoso para ele segui-las. Anos mais tarde, já em 1934, o artista escreveu sobre aquela época da seguinte maneira:

Eles me ordenam que pinte, a partir de um gesso virgem, o busto de Octávio, o mais augusto dos Césares. Este gesso branco como a neve me horripila. Faço-o com pele de galinha cor de rosa e viva e o cabelo ruivo o que causa grande alvoroço dos alunos, alvoroço seguido de confusão, caretas e estapeadas. Diante da minha audácia, os professores deixaram de insistir e, na sequência, eu pintei em liberdade a partir do modelo vivo (ENSOR, 2009, p. 18, tradução nossa).

Com uma personalidade abusada e irreverente, é justificável a acidez com que a maioria dos críticos e professores julgava seus trabalhos. O rapaz, que entrou na Academia aos 17 anos de idade, possuía um personalidade feroz. Além disso, seu desrespeito às normas estabelecidas por aquela instituição contribuiu grandemente para que a imagem de Ensor fosse marcada pelo narcisismo. Talvez o melhor caminho para expressar a antipatia por ele tenha sido atacá-lo por meio de suas obras. O recusavam nos salões, criticavam-no e rejeitavam-no. Segundo os críticos, tudo o que ele fazia era mal feito e de extremo mau gosto. O público, por muito menos, não apreciava seu trabalho, achava-o grosseiro¹⁸.

Ensor contra-atacava, algumas vezes por meio de suas obras e, em outras, através de seus textos – tal como o fez em *Três semanas na Academia* (1884). Como uma característica de sempre colocar algo pessoal em todos os seus trabalhos, o número três, no título do texto supracitado, apresenta muito em comum com a sua trajetória. Isto inclui também a sua semelhança com o personagem mudo, aquele que iria se tornar um “vintista”, um futuro membro do grupo vanguardista da Bélgica, o *Les XX*.

¹⁸ Segundo John Farmer (1977, p. 12), o artista era totalmente incompreendido e sofria duros ataques dos críticos. Optou por se retirar momentaneamente da sociedade e viver de forma solitária.

2.1 CÍRCULO DOS XX E A MODERNIDADE

Em meados do século XIX, surgiram, na Europa, diversas vanguardas que se opuseram ao sistema acadêmico de ensino das artes. Na Academia, a predominância do sistema tradicionalista não dava margem para as novas ideologias e estéticas, que passaram a circular no continente naquele período. Desse modo, as vanguardas buscavam o que Béatrice Prunel indica como a luta pelo novo: a modernidade e o que ela oferecia de melhor – a autonomia do artista e da arte (PRUNEL, 2016, p. 62).

Justamente inserido neste contexto, entre 1883/1884, o crítico de arte belga Octave Maus (1856 -1919) fundou o grupo vanguardista *Cercle des XX*, ou *Les XX*. Segundo Prunel, no catálogo da primeira exposição dos vintistas, em 1884, consta que a criação do grupo surgiu logo após a reação do júri do Salão Oficial do mesmo ano¹⁹. Entretanto, a pesquisadora atenta para o fato de que o texto do catálogo havia sido uma estratégia que dramatizava o conflito entre a Academia e a vanguarda. Isto porque a fundação do grupo já estava sendo planejada há meses, havendo, inclusive, uma pretensão de se construir uma imagem igual à dos clubes britânicos²⁰. Esta estratégia se justifica se pensarmos que, alguns anos antes, em 1863, havia surgido o Salão dos Recusados.²¹ Nele estava mais de metade das obras que foram recusadas pelo júri do Salão Oficial da Academia Francesa em Paris. Posteriormente, a mesma tática seria usada por artistas em 1874, na exposição coletiva e independente nomeada pelos críticos da época de “Impressionista”, como forma de escárnio²².

O círculo buscava reunir artistas modernos conhecidos e reconhecidos para conferir ao grupo uma forte legitimidade. A intenção era promover uma arte moderna internacional através de exposições e da propagação de ideias, contando com o auxílio da revista a *L'Art moderne*. Esta revista, criada em março de 1881, pelo advogado e romancista Edmond Picard (1836-1924), foi a mesma em que Ensor publicou o texto *Três anos na Academia*. Apesar de feroz e revolucionário, Ensor expressava ideias muito características do século XIX, de revolta e oposição ao estabelecimento de ensino que não pretendia aderir às técnicas

¹⁹ Segundo Béatrice Prunel, a criação do grupo foi motivada pelas condenações dos membros do Júri do Salão de 1884, que disseram: “Se eles não estão contentes com o seu lugar, que eles exibam em casa.” (MAUS, 1967 apud PRUNEL, 2016, p. 163, tradução nossa).

²⁰ Para Béatrice Prunel (2005, p. 163), os fundadores do Círculo *Les XX* “pretendiam dar à pintura moderna uma elite, à imagem dos clubes britânicos”.

²¹ Originalmente, *Salon des Refusés*.

²² Curiosamente, o termo “impressionista” havia sido cunhado pelos críticos da Exposição de 1874, com o objetivo de ridicularizar as obras do local. Entretanto, o grupo aderiu para si o nome irônico, dando a ele outro significado: os impressionistas tinham a preocupação com os tons, e não com as temáticas. Veja em: REWALD, 1991, p. 245.

modernas. Ainda que, aparentemente, os XX tenham aderido à oposição ao academicismo, para Prunel, não passava de um discurso para manter a imagem dos vintistas como “jovens”. O objetivo dos XX era criar uma elite modernista da pintura europeia, que estava muito mais preocupada com uma “ruptura com os modernistas de sua época, do que com os acadêmicos” (PRUNEL, 2005, p. 163).

Entretanto, devido ao seu temperamento, Ensor foi considerado um egocêntrico até mesmo por seus pares. Este fato gerou uma atmosfera de tensão entre o artista e os XX. Em 1886, na eleição do grupo para agregar novos membros, surgiu a discussão de que o artista James Whistler (1834-1903) gostaria de expor no Salão dos XX. Ensor se opôs à sua admissão, defendendo, à época, que o círculo deveria procurar artistas mais jovens e que a pintura de Whistler “cheira a mofo” (PRUNEL, 2005, p. 169).

No mesmo ano, na exposição do Salão dos XX, Ensor censurou o artigo que Octave Maus havia escrito na revista *L'Art Moderne*, através do qual elogiava uma obra de Fernand Khnopff (1858-1921), *Ouvindo Schumann* (1883)²³ [Fig. ci-01]²⁴. Ensor considerou o quadro de Khnopff um plágio de sua tela *A música russa* (1881) [Fig. ci-02], cuja produção seria apenas a adaptação das pesquisas de Ensor (DRAGUET, 1999, p. 99). No dia 13 de setembro de 1886, o artista enviou uma carta furiosa a Maus, contendo um trecho no qual dizia que “o futuro se encarregará de dar a cada um de nós o lugar que lhe pertence” (ENSOR, 1886 apud DRAGUET, 1999, p. 100). Nesta carta, Ensor compara a sua situação à de Claude Lantier, e assimila a figura de Khnopff à de Henri Fagarolles, ambos personagens da narrativa *L'Œuvre* (1886)²⁵, décimo quarto livro da série Rougon-Macquart. Nesta obra de Émile Zola (1840-1902), Lantier comete suicídio após ver que Fagarolles havia tirado a glória de seu sucesso, imitando-o e roubando um material que não lhe pertencia.

Em 1893, ocorreu a última exposição do grupo *Les XX*. Ensor foi o único artista a se opor à dissolução do grupo, conduzida pelo próprio Octave Maus, o qual havia criado outro grupo: *Le Libre Esthétique*.²⁶ Para Draguet (1999), Ensor teria consumado a ruptura com os XX através da charge *Os cozinheiros perigosos* (1896) [Fig. 03].

²³ Título original: *En écoutant du Schumann*.

²⁴ Toda vez que essa abreviação [Fig. ci-xx] aparecer no texto, significa que a obra citada se encontra no caderno de imagens, localizado no apêndice A desta dissertação.

²⁵ Traduzido como *O trabalho*.

²⁶ John Farmer (1977, p. 30) e Michael Draguet (1999, p. 99) indicam que James Ensor foi o único que se opôs ao término do Círculo dos XX.

Figura 03 - *Os cozinheiros perigosos* (1896), de James Ensor



Fonte: TRICOT, 1992, p. 361. A obra original encontra-se em uma coleção particular em Brasschaat (Antuérpia).

No primeiro plano da imagem, encontram-se dois personagens que vestem roupas brancas e avental da mesma cor. Trata-se de cozinheiros que estão em seu ambiente de trabalho preparando um jantar, possivelmente para as pessoas que estão sentadas à mesa retangular, ao fundo da cena. A divisão entre os dois espaços, o daqueles que trabalham e o de quem espera a comida, é conferida pela elevação do cenário ao fundo por dois degraus de escada e pelas cortinas vermelhas, totalmente abertas. A estrutura do segundo plano da imagem sugere que os clientes que esperam à mesa estão em um palco de teatro. Sentados lá, são reconhecidos os críticos Édouard Fétis (1812-1909), Eugène Demolder (1862-1919), Camille Lemonnier (1844-1913), Max Sulzberger (1830-1901) e Émile Verhaeren (1855-1916).²⁷ Os dois últimos, ressalta-se, vomitam sobre a mesa. Por sua vez, o pintor Théo Hannon (1851-1916)²⁸ “tenta uma invasão pela escada do fundo e é detido pelo conteúdo de um penico de quarto” (FARMER, 1977, p. 33).

Dentro da cozinha, é possível observar que os animais com cabeça humana²⁹ que serão utilizados para o jantar são as pessoas alvo da crítica, assim como o próprio artista. O ato dos dois personagens de roupas brancas justifica a placa pregada na parede: “Os cozinheiros

²⁷ As informações sobre as figuras à mesa foram encontradas no livro de John Farmer (1977, p. 33).

²⁸ Theo Hannon e sua relação com James Ensor é mencionada mais adiante nesta seção.

²⁹ Na obra em questão, novamente, Ensor representa o hibridismo entre corpo animal e cabeça humana, como ocorre na gravura *Os Insetos Singulares*. Esta gravura será analisada na terceira seção do presente trabalho.

perigosos”. Edmond Picard está encarnado no cozinheiro do lado esquerdo, representado com um garfo na mão e segurando um pano com respingos de sangue. No centro da cena, o papel do outro cozinheiro coube a Octave Maus. Ele segura uma bandeja com a cabeça de James Ensor, o qual evoca para si a imagem do santo João Batista (FARMER, 1977, p. 33). Além disso, há uma placa fincada na testa do artista: “Arte de Ensor”.

Como prato principal, a cabeça de Ensor será dada aos críticos, que aguardam à mesa, no fundo da cena. Assim, o artista é “jogado aos leões” e será devorado por eles. Ironicamente, para abocanhar é necessário ingerir. Ao mesmo tempo em que ele será comido pela crítica, a sua arte também será alimentada por ela. Ensor poderia afirmar, em alto e bom som: “Vocês vão ter que me engolir!”. Aqui está um escárnio do artista em relação à Octave Maus: “os cozinheiros perigosos são, naturalmente, os críticos que preparam as cabeças de alguns artistas para outros críticos já reunidos” (FARMER, 1977, p. 33).

Sobre a carta que o artista enviou a Maus, cabe destacar uma frase que, curiosamente, serve para compreender a expectativa de Ensor com relação ao seu trabalho. Disse ele que “o futuro se encarregará de dar a cada um de nós o lugar que lhe pertence”. (ENSOR, 1886 apud DRAGUET, 1999, p. 100). Uma aposta no futuro. Uma certeza e um determinismo do que seu trabalho viria ser. Esta atitude coincide com o que Jorge Coli indica sobre Van Gogh, em *Vincent van Gogh: noite estrelada* (2006): uma espécie “de fatalidade, como que uma vocação no sentido religioso do termo, da qual ele não se afasta nunca” (COLI, 2006, p. 22). Tal qual Van Gogh, Ensor possuía a certeza interior, pois “não tinha sequer o estímulo de um grupo ativo” (COLI, 2006, p. 26). Também de modo semelhante àquele pintor, Ensor vivia solitário e se isolava em seu ateliê, pois “a fé absoluta e devoradora em suas obras impunha a solidão” (COLI, 2006, p. 26).

É curioso pensar que Ensor tinha um grande interesse pelas cores de Van Gogh – provavelmente o encarava como um artista de importância singular. Talvez fosse algo que ele gostaria de encaixar em sua própria trajetória. Ambos permaneciam no terreno da marginalidade, sendo arrastados para fora do círculo social dos pintores reconhecidos. Ambos tiveram suas obras incompreendidas por um longo tempo. Os trajetos desses dois artistas foram bem semelhantes em alguns aspectos, é verdade. Porém, também foram bem distantes em outros, principalmente no que diz respeito ao seu final. Van Gogh morreu aos 37 anos de idade, sendo seu trabalho reconhecido anos depois da sua morte. Já Ensor morreu aos 89 anos, com um título de Cavaleiro da Ordem do rei Leopoldo, sendo condecorado como Barão e “Príncipe dos pintores”. Dessa forma, sua glória veio ainda em vida.

Mas como James Ensor chegou até lá? Esta seria uma boa questão. Tudo o que podemos responder é que não foi muito rápido. A sua obra paródica levou um tempo para amadurecer, como tudo na vida. Antes disso, mesmo se considerando um grande artista, Ensor havia passado pela fase das inúmeras pinturas de paisagens e naturezas-mortas. Estes trabalhos eram estudos que boa parte dos pintores, independente de serem grandes nomes ou não, algum dia passaram. Eis o seu início.

2.2 OSTENDE, O CORAÇÃO E A ALMA DE SUAS OBRAS

Começamos em Ostende, cidade no litoral da Bélgica. Este lugar foi o berço de Ensor e percorreu suas veias artísticas durante os 89 anos em que viveu. Ostende nunca o deixou: anos mais tarde, o título de Ensor passaria por um acréscimo em virtude disso, sendo o artista reconhecido como “Barão das conchas”. Tal contexto nunca poderia ser ignorado, uma vez que o artista, rico em ironias, críticas e fantasmagoria, revirava a realidade em que vivia do avesso. Ele elaborou obras de caráter político, social e bíblico, não como forma de reproduzir cânones, mas de utilizá-los a seu favor.

Essa característica, contudo, foi agregada ao seu trabalho, posteriormente. Antes de tudo, o início da sua carreira foi pelo contato com as aulas de desenho, em 1873, aos treze anos de idade, no colégio Notre Dame, em Ostende. As praias e dunas, ruas e até mesmo os prédios de sua cidade natal, fizeram parte de seus primeiros rabiscos. Estes continuaram firmemente com ele até 1876, quando o pai de Ensor o matriculou na Academia de Ostende, aos 16 anos. Podemos ver isso em *A Barraca de praia*³⁰ [Fig. 04].

³⁰ Título original: *Cabine de bain*.

Figura 04 – *Barraca de praia* (1876), de James Ensor



Fonte: Koninklijk Museum voor Schone Kunste (Antuérpia, Bélgica).

Preocupado em representar o litoral flamengo a partir dos efeitos da luz, Ensor utilizava na pintura os tons frios, o que dá à obra uma aparência melancólica. Assim, “ele, o buscador de luz, ele acampa as suas teias em um dia medíocre caindo não de uma vidraça, mas através de pobres azulejos de uma baía vertical e parcimoniosa de claridade” (VERHAEREN, 1999, p. 27).

Na obra *A Barraca de praia*, o local está nublado e desértico. Ao centro da imagem, há uma cabana de praia, imagem muito comum na região de Ostende. Essa cabana de quatro rodas aparece em outros trabalhos do artista, em representações do litoral como *Os banhos de Ostende* (1890) [Fig. 05] e *O chamado da sereia* (1893) [Fig. 06]. Ambas as obras retratam o cotidiano de verão da população belga, sendo essas cabanas utilizadas por grande parte dela.

Nos tempos de calor, a cidade de Ostende virava uma área turística, por ser um lugar propício para passar o verão. Ela era frequentada, inclusive, pela própria Corte belga na época de *Os banhos de Ostende* [Fig. 05]. Nesta obra, a multidão, em tons pastel e roupas listradas de vermelho e branco, se colocadas lado a lado, assemelham-se, por vezes, ao jogo de esconde-esconde de *Onde está Wally* [Fig. ci-03], criado por Martin Handford, em 1987 (VIANNA, 2017, p. 575, 576).

Figura 05 - *Os banhos em Ostende* (1890), de James Ensor



Fonte: Galeria Ronny van de Velde (Antuérpia, Bélgica).

A cabana de praia aparece de modo parcial em *O chamado da sereia* [Fig. 06]. No canto esquerdo da obra, apenas um pedaço da porta e as escadas de madeira sugerem o objeto. De uma forma curiosa, o artista se reproduz em um corpo feminino, enquanto outra figura de mulher, masculinizada, ergue os braços para chamá-lo. A releitura de Ulisses e as sereias na *Odisséia*, que é uma iconografia muito utilizada e reproduzida dentro dos cânones da história da arte³¹, com James Ensor se torna algo pessoal e muito característico. A obra tem um lado cômico, observando-se a posição em que o artista se coloca. Aqui, ele inverte os papéis: o medo e a insegurança de entrar na água passam a pertencer à figura masculina, enquanto ela, a sereia, demonstra total segurança. Essa sensação é promovida pelos seus braços, os quais indicam até mesmo proteção.

³¹ A sereia é um tema muito utilizado, principalmente no século XIX, com a imagem das *femme fatales*. A abordagem desta representação será mais discutida na terceira seção deste trabalho.

Figura 06 - *O chamado da sereia* [entre 1891 e 1893], de James Ensor



Fonte: TRICOT, 1992, p. 358. A obra original encontra-se em uma coleção particular na Bélgica.

Em 1877, James Ensor se matriculou na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas, na capital belga. Lá o pintor conheceu artistas como Willy Finch (1854-1930), Guillaume Vogels (1836-1896) e Théo Hannon. Este último foi o amigo que o apresentou ao seu cunhado Ernest Rousseau (1831-1908) e sua esposa, irmã de Théo, Mariette Hannon-Rousseau (1850-1926). A amizade com os Hannon e os Rousseau introduziu em Ensor diversas ideias sobre o espírito liberal, discussões políticas, e o anarquismo. Eles também debatiam sobre as descobertas científicas e a relação entre a Igreja e o Estado, temas muito atuais na época. As conversas e ideias que circulavam se transformaram em um terreno fecundo na mente e nas obras posteriores de Ensor, sendo vistos nas atitudes críticas e irônicas do artista.

Apesar de viver na capital belga durante seus anos de estudo, cidade que fervilhava de conhecimentos e pensamentos de todas as partes do mundo, James Ensor ainda mantinha algumas de suas produções com os temas tradicionais do período. Dentre estas, estão a pintura de gênero e do cotidiano, os retratos, a natureza-morta e as paisagens. Se compararmos as obras ensorianas dos anos 1880 a 1886, vemos que, apesar de muitas delas se tratarem de representações habituais, as cores sombrias continuavam, em sua maioria. É o caso da obra *Natureza-morta com Pato* (1880) [Fig. 07].

Figura 07 - *Natureza-morta com Pato* (1880), de James Ensor



Fonte: Museu de Belas Artes (Tournai, Bélgica).

Nesta obra, há a tradição de natureza-morta flamenga do século XVII. Entretanto, pintada de uma forma muito peculiar, podemos compará-la às tonalidades utilizadas em *A sala burguesa* [Fig. 11]. A mesa apresenta aspecto de desordem, como se as coisas tivessem sido apenas jogadas ali. Do lado direito da mesa, o primeiro plano dá destaque ao pato morto. O pescoço da ave é comprido e escorre pela toalha da mesa, até o final do quadro. Pelo aspecto fresco, parece que acabou de ser morto. Para Draguet, ao abandonar a Academia, o modelo de Ensor passa a ser finalmente a realidade:

A visão do mundo de Ensor é baseada em um domínio técnico que permite o artista de fazer parte de uma tradição. O pintor lhe atribui uma série de naturezas-mortas que lhe permite situar-se visualmente e tecnicamente em relação à representação. O sujeito se torna um pretexto mesmo que o pintor regule suas composições a fim de evocar a tradição – o Snyders³², Fijt³³ ou Chardin – bem como as pesquisas modernas. **Ensor parte agora da realidade e não mais dos modelos congelados impostos pela Academia** (DRAGUET, 1999, p. 82, tradução e grifo nossos).

Na natureza-morta do pintor francês Chardin (1699-1779) [Fig. 08], também há um animal morto no centro da mesa. Entretanto, o personagem principal desta obra é uma arraia,

³² Frans Snyders (1579-1657), pintor flamengo especialista em natureza-morta e cenas de caça.

³³ Jan Fijt (1611-1661), pintor flamengo especialista em natureza-morta e pintura de animais.

que possui cortes e uma abertura na barriga. Logo abaixo dela, ostras e um peixe – este último, também morto, é encarado por um gato, prestes a dar o bote. Aparentemente, quando o gato saltar sobre sua presa, a faca do lado direito da cena, que está bem na beirada da mesa, irá escorregar para o chão.

Figura 08 - *A arraia* (1728), de Jean-Baptiste-Siméon Chardin



Fonte: Museu do Louvre (Paris, França).

Curiosamente, apesar da suspensão do modelo humano tradicional, a absorção de outras temáticas contribuiu para a evolução de Ensor como artista. Como ele próprio comentou “meus apetites pictóricos estão se desenvolvendo. Eu como transeuntes, maçãs, aves, frascos azuis” (ENSOR, 2009, p. 19). Desse modo, o corpo do pato pode ser comparado a um corpo humano, se colocarmos em vista a obra *Jantar de ateus* (1886),³⁴ de Félicien Rops (1833-1898) [Fig. 09].

³⁴ Título original: *A un diner d'athées*

Figura 09 - *Jantar de ateus* (1886), de
Félicien Rops



Fonte: Biblioteca Real da Bélgica.

Figura 10 - *O pesadelo* (1781), de
Heinrich Füssli



Fonte: Instituto de Artes de Detroit (Estados Unidos).

Na composição de Rops, o corpo feminino se encontra estirado sobre a mesa, em posição de inércia. Os cabelos da mulher escorrem para fora da mesa e permanecem pendurados, quase chegando ao chão. A forma do ato de deslizar da mulher é similar ao pescoço alongado do pato representado por Ensor [Fig. 07], que também escorrega pela toalha em direção ao chão. Posição de queda semelhante é encontrada em *O pesadelo* (1781), de Henry Fuseli (1741-1825) [Fig. 10]. Neste caso, entretanto, a queda é evocada pelo braço comprido da mulher, o qual pode lembrar o formato do pescoço do pato. Todas as três figuras, as duas mulheres e o pato, estão em posição de inércia, ou quase mortos. Todas têm abaixo de si um pano, sobre o qual o corpo é colocado. O mesmo ocorre com a faca, na obra de Chardin.

Na época em que Ensor pintou *Natureza-morta com Pato*, ele já havia abandonado a Academia e regressado para Ostende. Naquele ano, ele montou seu ateliê no sótão da loja de *souvenirs* de sua mãe, Maria-Catharina Haeghman (1835-1915) e de sua tia Marie-Louise (1839-1916), conhecida como Mimi. A loja vendia artigos orientais, conchas, esqueletos e máscaras de carnaval. Os seus personagens mascarados [Fig. ci-04], que ficaram muito conhecidos em suas obras, participaram da sua infância através da loja da mãe. Ensor teve mais uma irmã, Marie (1861-1945), conhecida como Mitche. A única figura masculina presente em sua vida era seu pai, James Frédéric Ensor (1833-1887), de origem britânica.

Porém, quem assumiu as rédeas da família, com pulsos firmes, foi sua tia Mimi. Após a falência da empresa do pai de Ensor, em 1875, ele passou a depender financeiramente da família da esposa. Sentindo-se humilhado por essa situação, o pai de Ensor se entregou ao alcoolismo e morreu em 1887 (FARMER, 1977, p. 12).

Apesar de Ensor nunca ter se casado, ele viveu em um ambiente cercado de mulheres. A obra *A sala burguesa* [Fig. 11] é uma das várias representações do ambiente familiar e do seu dia a dia. Para Draguet, Ensor realizou, incansavelmente, entre 1881 a 1885, pinturas da vida cotidiana em sua casa: “Ele formou-se forjando a sua personalidade artística, empenhando-se em fazer um ritual familiar” (DRAGUET, 1999, p. 38, tradução nossa).

Figura 11 - *A sala burguesa* (1881), de James Ensor



Fonte: Koninklijk Museum voor Schone Kunste (Antuérpia, Bélgica).

Na obra supracitada, a paleta sombria do cômodo da sala cria um tom claustrofóbico e, muitas vezes, angustiante. As personagens das pinturas de Ensor estão constantemente em situações de introspecção, fechadas em si, sem se ater ao mundo exterior. Nesta tela, sua mãe e sua irmã desaparecem no canto da cena, já que os móveis da casa parecem engolir as duas figuras. O tapete ao chão causa a impressão de algo flutuante e, como tudo dentro da sala,

talvez pelo esfumaçado da pincelada, há uma sugestão que irá se dissolver como uma nuvem de poeira. Nesse sentido, Draguet aponta que:

A luz que investe o espaço não traz nada de real, enquanto o mundo exterior parece desmaterializado através da janela. Além disso suas interpretações estéticas relacionadas com o desenvolvimento da pintura realista na Bélgica, uma obra testemunha de um clima psicológico que torna a sala de estar uma atmosfera monocromática, testemunha de uma realidade ‘oficial’ (DRAGUET, 1999, p. 41, tradução nossa).

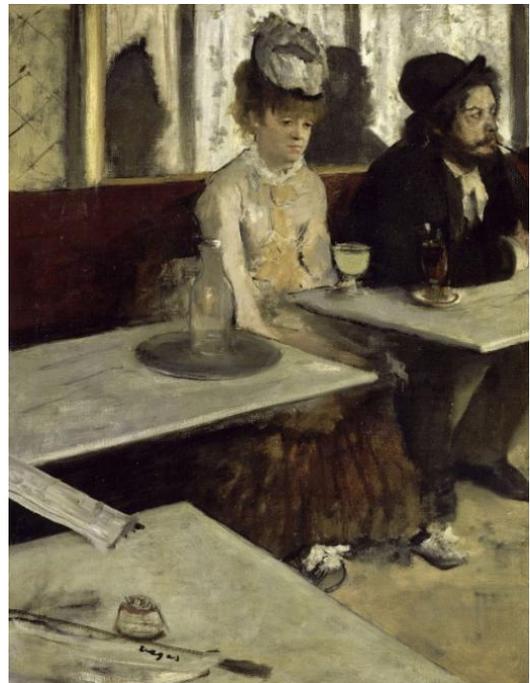
Apesar das pinceladas em estilo próximo ao impressionista, o interesse do artista pela luminosidade era um pouco diferente daquele do grupo encabeçado por Claude Monet (1840-1926). Ensor utilizava a luz para exprimir os estados da alma. Na cena cotidiana, as personagens aparentam um estado psicológico introspectivo, tal qual em sua outra obra *A senhora sombria* (1881) [Fig. 12]. Ao colocarmos esta pintura ao lado de *O absinto* (1876), de Edgar Degas [Fig. 13], conseguimos entender o estado absorto dessas personagens e compreender a circulação desta iconografia.

Figura 12 - *A senhora sombria* (1881), de James Ensor



Fonte: Museu Real de Belas Artes de Bruxelas (Bélgica).

Figura 13 - *O absinto* (1876), de Edgar Degas



Fonte: Museu d'Orsay (Paris, França).

Evidentemente, a posição da mulher em *A senhora sombria* foi copiada por Ensor, uma vez que, como já falado anteriormente, o artista reproduzia obras de outros pintores.

Porém, ele nunca deixava de acrescentar a sua personalidade na imitação. Em sua obra, a figura feminina se encontra em um ambiente fechado. A escolha do artista de representá-la na contraluz destaca a silhueta da personagem, que veste uma roupa fúnebre, e contribui para a sensação de confinamento muito maior do que em *O absinto*. Degas, por sua vez, opta por uma ambientação aberta, com incidência de luz direta sobre a modelo.

Em 1881, James Ensor expôs no círculo vanguardista belga *La Chrysalide*, m Bruxelas³⁵. Logo em seguida, o quadro *A comedora de ostras* (1882) foi recusado pelo círculo artístico *L'Essor*³⁶ e pelo Salão da Antuérpia de 1882. Sobre isso, o artista escreveu ironicamente em 1934: “Em 1881, eu iniciei na ‘La Chrysalide’ onde eu expus *O colorista*, depois na ‘L’Essor’ onde eles recusaram *A comedora de ostras*, hoje bem sentada no museu.” (ENSOR, 2009, p. 19, tradução nossa).

O início dos personagens que participariam das suas obras, anos mais tarde, aconteceu em 1883, quando Ensor expôs um total de seis obras no primeiro salão do círculo *Les XX*. Entre elas, estavam *O rapaz dos candeeiros* (1880) [Fig. ci-05], *A senhora Angustiada* (1883) [Fig. ci-06], *Os bêbados* (1883) [Fig. ci-07], *Ensor de chapéu florido* (1883-88) [Fig. ci-08] e *As máscaras escandalizadas* (1883) [Fig. 14]. Esta última, cabe destacar, foi sua primeira obra com as máscaras de carnaval.

³⁵ *La Chrysalide* foi um círculo artístico de Bruxelas que, entre 1875 e 1881, reuniu pintores, escultores e músicos em exposições de vanguarda na capital belga. James Ensor estreou na última exposição do círculo.

³⁶ *L'Essor* foi um círculo artístico que militava por um realismo na arte e organizava exposições em Bruxelas, Antuérpia, Ostende e Londres. Foi criado em Bruxelas e durou de 1876 a 1891.

Figura 14 - *As máscaras escandalizadas* (1883), de James Ensor



Fonte: Museu Real de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas).

A obra *As máscaras escandalizadas* [Fig. 14] traz o interior iluminado por uma lamparina. Os personagens aqui ainda possuem a silhueta humana definida, característica que, com o passar dos anos, Ensor acabou abstraindo dos corpos. Nesta obra, os humanos parecem usar máscaras. Uma figura masculina é representada sentada, com as mãos apoiadas sobre a mesa, próximas a uma garrafa. Na porta entreaberta, está posicionada uma mulher, com um capuz branco e um pequeno laço de fita, que parece usar óculos escuros. Um observador atento e bom conhecedor do mundo ensoriano perceberá a presença dessa figura em outras obras do artista, tal como *A entrada de Cristo em Bruxelas* (1888-89)³⁷ [Fig. 15], *O espanto da máscara Wouse* (1889) [Fig. ci-09], *Máscaras confrontando a morte* (1888)³⁸ [Fig. ci-10] e *Esqueleto prendendo máscaras* (1891)³⁹ [Fig. ci-11].

A partir de 1885, Ensor começou a incluir questões fantásticas e esqueletos às suas obras (DRAGUET, 1999, p. 235). Nos anos que se seguiram, as cores sombrias parecem ter ficado por conta das gravuras riscadas com o buril, enquanto suas telas passaram a apresentar

³⁷ Título original: *L'Entrée du Christ à Bruxelles em 1889*.

³⁸ Título original: *Masques raillant la mort*.

³⁹ Título original: *Squelette arrêtant masques*.

cores mais vívidas, como amarelo, rosa, vermelho, azul e verde. Suas figuras foram se tornando menos humanas, se distanciando do que um dia foram os personagens de *As máscaras escandalizadas* [Fig. 14]. Ensor parecia não querer mais reproduzir a realidade – ao menos não aquela objetiva e retilínea. Ele se sentia melhor sendo o dono do seu próprio mundo, onde as coisas aconteciam da forma como queria, sem precisar seguir as regras.

Michel Draguet compara Ensor com o personagem de Cervantes, Dom Quixote de La Mancha, enxergando, na figura do artista, uma espécie de “herói burlesco”, condenado a assumir uma lacuna no mundo ao seu redor (DRAGUET, 1999, p. 12, tradução nossa). O próprio artista chegou a fazer alguns desenhos do personagem de Cervantes [Fig. ci-12]. Dom Quixote fugia de tudo que existia na realidade para criar um mundo só dele, onde os moinhos de vento eram gigantes, e uma camponesa a sua amada Dulcinéia. Assim como de La Mancha, parece que o pintor assumiu um lugar em que tudo lhe era permitido. Dentro da sua imaginação plástica, ele era a autoridade suprema. Ensor parecia se considerar mesmo um profeta, assim como no universo excêntrico do Duque des Esseintes, personagem do livro *Às Avessas* (1884), de J.-K. Huysmans que

[...] havia mandado preparar uma ampla sala destinada à recepção de seus fornecedores; eles entravam, sentavam-se uns ao lado dos outros em cadeiras de coro de igreja, e então ele se instalava numa alta cátedra magistral e de lá pregava o sermão sobre dandismo, conjurando seus sapateiros e alfaiates a se conformarem da maneira mais absoluta aos seus breves em matéria de talhe, ameaçando-os de excomunhão pecuniária se não seguissem ao pé da letra as instruções contidas em suas monitórias e em suas bulas (HUYSMANS, 1987, p. 43).

A criação de um universo próprio, preenchido pelo que o artista considerava ser a visualidade perfeita, é explorada por Edgar Allan Poe, no conto *O Domínio de Arnheim* (1845). A narrativa aborda o desejo de Ellison, um homem rico, que decidiu criar um castelo chamado Arnheim, rodeado por um jardim de beleza suprema. A paisagem de Arnheim fazia parte de um domínio mental, que Ellison ambicionou aproximar do mundo espiritual. A história de Poe foi traduzida, em 1847, por Charles Baudelaire (1821-1867), através do livro *Histoires grotesques et sérieuses*. Com base neste conto, James Ensor produziu a sua própria paisagem de Arnheim [Fig. ci-13]⁴⁰.

⁴⁰ Esta ideia de criação da própria natureza também foi realizada por Monet e seu jardim particular, onde morou, em Giverny, na França. A paisagem contava com plantas e flores que não eram da região, sendo elas deslocadas para o local. Tal como o de Ellison, o projeto de Monet era de uma natureza artificial, que envolvia a constituição de uma paisagem perfeita aos olhos do artista. O jardim apareceu em diversas obras suas, como *O lago com lírios de água* (1899) [Fig. ci-14].

Talvez por se sentir tão dono de sua obra, Ensor acreditou que tinha o direito de agregar o fantástico e modificar trabalhos seus já concluídos, mas que lhe pareciam reais demais. Esse foi o caso de pinturas como: *Esqueleto com estampas chinesas* (1885), *O armário assombrado* (1885)⁴¹ e *Máscaras olhando para um negro saltimbanco* (1878-79)⁴². Xavier Tricot, no *Catalogué Raisonné de James Ensor* (1992), afirma que em *Esqueleto com estampas chinesas* (1885) [Fig. ci-15], o personagem do esqueleto foi colocado na obra por volta de 1890. Isso ocorreu também com *Máscaras olhando para um negro saltimbanco* (1878-79) [Fig. ci-16], quadro que foi feito pelo artista na Academia Real de Belas Artes, enquanto ele estudava anatomia. Nesta pintura, Ensor incluiu os personagens fantásticos saindo no canto da tela e observando o homem negro parado. A mesma configuração de personagens fantásticos surgindo na lateral da pintura pode ser vista em *O armário assombrado* (1885) [Fig. ci-17]. Ambas as obras também receberam esses novos personagens em algum período de 1890.

A partir do momento em que as figuras fantásticas foram criando formas cada vez mais relevantes em suas obras, James Ensor começou a ser bastante atraído por outro tema: as multidões. Esta era a grande questão da modernidade. A rua que se infestava de pessoas de todas as classes sociais, e se transformavam em um anonimato coletivo⁴³, uma multidão de invisíveis⁴⁴. A temática foi abordada por muitos artistas do período, como no conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe (1840). Neste, o narrador persegue insistentemente um homem pelas ruas e entre as multidões a fim de descobrir o que é que ele esconde. Nas obras de Ensor, as multidões se alastram pelas ruas, ora em desfiles, ora em reivindicações políticas.

Ao mesmo tempo em que as cenas do cotidiano eram pintadas por Ensor, ele conseguia inserir características que fugiam da realidade e evocavam o caráter fantástico, aprisionando essa grande massa em um mundo muito característico seu. Com esse grupo de pessoas em um estado de caos e com máscaras que animalizam esses personagens humanos, James Ensor passou a ser comparado, por muitos, com os pintores Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (c.1525/1530-1569) pela questão temática. Do mesmo modo, Ensor foi referência para outros artistas, como no caso de George Grosz (1893-1959) [Fig. ci-18].

⁴¹ *O armário assombrado* antigamente era preservado no Stedelijk Museum voor Schone Kunsten, em Ostende. A obra foi destruída em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial. Saiba mais em: DRAGUET, 1999, p. 247.

⁴² Título original: *Squelette Regardant des Chinoiseries, Le Meuble Hanté e Masques Regardant um Nègre Bateleur*.

⁴³ Segundo Jorge Coli (2010, p. 250), o mundo contemporâneo e civilizado instaurou um anonimato coletivo, proveniente das grandes cidades. Desta forma, permitindo o indivíduo de se dissimular.

⁴⁴ Para uma reflexão sobre as multidões nos trabalhos dos artistas, incluindo James Ensor, veja: VIANNA, 2017.

Comparando a multidão ensoriana, que foge desesperadamente em *A morte perseguindo o rebanho de humanos* (1896) [Fig. ci-19], podemos perceber que o inferno nas ruas, alimentado pelas cores vermelho e laranja, e as máscaras demoníacas dos personagens de Grosz têm muito em comum.

2.3 O ARTISTA COMO UM MARGINAL SOLITÁRIO

Jorge Coli já escreveu algumas vezes sobre como Gustave Courbet (1819 – 1877) foi uma figura essencial para a construção do novo artista do século XIX. Segundo Coli, até fins do século XVIII, o artista tinha um lugar bem estabelecido na sociedade: um lugar a serviço da ordem e em harmonia com o público (COLI, 2006, p. 29, 30). Courbet foi o primeiro a romper, conscientemente, com esse lugar que os artistas assumiram durante os períodos anteriores.

A ruptura de Courbet é proposta de modo programado e claro, em nome de uma nova dignidade da arte, **a dignidade do não conformismo**, criando o personagem do **artista independente, orgulhoso, do demiurgo senhor de si, confiante na sua arte, contra tudo e contra todos**. (COLI, 2006, p. 31, grifo nosso).

Ora, se as palavras descritas por Coli não são exatamente resumo da imagem de James Ensor? Alguém que se queria independente, que não se conformava e exercia criticamente seu desgosto pela sociedade e pelas atitudes humanas. Um artista que se queria totalmente orgulhoso, tão confiante de sua arte que mandou uma carta malcriada a Octave Maus com a frase “O futuro se encarregará de dar a cada um de nós o lugar que lhe pertence” (ENSOR, 1886 apud DRAGUET, 1999, p. 100). Ensor conseguiu alguns desafetos ao longo da vida, o que poderia caber na imagem perfeita de “contra tudo e contra todos”. Por esse motivo, não lhe restava alternativa a não ser viver o terreno da marginalidade, como o espírito solitário que era⁴⁵.

Caminho aberto graças a Courbet e trilhado por outros artistas como Van Gogh, Paul Gauguin (1848-1903) e Paul Cézanne (1839-1906) (COLI, 2006, p. 33). Ensor e Courbet tinham ideias muito parecidas, mas só no que diz respeito à imagem do artista no mundo, visto que a arte dos dois era muito diferente. Courbet ignorava os tipos de temática que a Academia incentivava, como a iconografia do nascimento de Vênus, representações mitológicas e bíblicas. Para ele, a única forma de passar a verdade era pintar somente o que

⁴⁵ Michel Draguet (1999, p. 100) afirma que, após as desavenças causadas entre James Ensor e o grupo dos XX, o pintor foi ficando cada vez mais isolado.

via e conhecia. Este era o motivo pelo qual não se sujeitava a pintar anjos, deuses e outros temas então recorrentes na arte. Os autorretratos de Courbet eram posicionados com o ângulo da cabeça de cima para baixo, mostrando o quão desprezível podia ser o observador que o encarava, e o quão superior estava de todos os demais.

Por outro lado, Ensor pintava a realidade envolta de imaginário. É certo que ele pintava atos cotidianos, tal qual Courbet, porém, suas representações eram sempre compostas pelo fantástico. Além disso, em suas obras, persistia o anacronismo, com a inserção de figuras bíblicas e mitológicas em pleno cenário do século XIX. É o que ocorre no caso da gravura *O denário de César* (1888) [Fig. ci-20], na qual um homem, usando uma cartola, se aproxima de Cristo. Em suas obras também são comuns máscaras e esqueletos que aparecem em cena fazendo coisas corriqueiras, como se reunirem em volta de um fogão em busca de calor, como em *Esqueletos procurando aquecerem-se* (1889) [Fig. ci-21]. As obras ensorianas são baseadas em um real carregado de irreal. Isto porque

A razão é inimiga da arte. Os artistas dominados pela razão perdem o sentimento, o poderoso instinto se enfraquece, a inspiração fica mais solitária, o coração carece de impulso, no final do fio da razão paira a enorme tolice ou o nariz de um peão [...] Meus amigos, os trabalhos da visão pessoal que somente permanecem [...] Sim, os defeitos são as qualidades, e os defeitos são superior a qualidade. [...] O defeito é, portanto, múltiplo, é a vida e reflete a personalidade do artista, são características, são humanos, eles são tudo e irá salvar o trabalho (VERHAEREN, 1999, p. 190-192, tradução nossa).

Courbet e Ensor concordavam em rejeitar os modos impostos pela Academia, porém, possivelmente, ambos discordariam do modo de pintar. A julgar pelo temperamento irônico de Ensor e pelo ar insultuoso que Courbet se representava, talvez a discordância dos dois pudesse chegar a uma discussão. As obras do artista belga estão muito mais próximas dos critérios do grupo simbolista, que indicava a volta ao mundo dos sonhos, do fantástico e das alegorias. Esta escolha é feita como rejeição à racionalização exacerbada que foi imposta pelo ganho de campo da razão e da ciência. Esse fato, entretanto, não significa que Ensor era um simbolista. Enquadrar o artista em algum grupo é algo extremamente difícil e perigoso. Sua imagem também já foi agregada como precursor do expressionismo e já o chamaram até mesmo de surrealista. Contudo, as obras ensorianas são uma mescla de muitas coisas, tantas que uma só não poderia descrevê-lo, apenas o limitaria.

Enquanto Courbet retratava sua forma dentro do mundo real, com afirmações insolentes e altivas, como no caso da pintura *Bom dia, Sr. Courbet* (1854) [Fig. ci-22], Ensor optava por uma imagem mais profética de si mesmo. Neste sentido, ele evocava a figura de

Cristo para justificar a crença de que ele e sua arte traziam a verdade para o mundo. A obra *A Entrada de Cristo em Bruxelas* (1888-89) [Fig. 15], não poderia ser mais sucinta para compreender o artista: ela foi considerada “a mais ambiciosa e importante de toda a sua carreira” (FARMER, 1977, p. 30).

Figura 15 - *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889* (1888-89), de James Ensor



Fonte: The J. Paul Getty Museum (Califórnia, Estados Unidos).

Mas o que faria Cristo em Bruxelas, afinal? O artista simplesmente tomou a temática bíblica sobre a chegada do Messias em Jerusalém e a converteu, agregando sua personalidade ao cenário cultural e social da época. Aqui, a entrada de Cristo pode ser considerada um símbolo da dignidade humana e ele entra em Bruxelas no meio do barulhento e tumultuado carnaval, cheio de cores e fantasias.

O quadro também faz alusões às questões políticas da sua época. É possível notar isso ao observarmos os estandartes que a multidão segura, nos quais se lê “Viva a Social” e “Fanfarras doutrinárias”. Entretanto, Farmer afirma que não é possível compreender claramente as posições políticas de Ensor nesta obra. Para ele, o poder da tela está nos anos de introspecção e nas reflexões acumuladas do artista, incluindo a sua identificação à figura de Cristo (FARMER, 1977, p. 32).

As temáticas de Ensor se repetem nos seus trabalhos. Como exemplo, temos a marcha militar que toca instrumentos à frente de Cristo, a qual aparece novamente na obra *Músicas na rua de Flandres* (1891) [Fig. ci-23]. De modo semelhante, a personagem de touca branca da

obra *As máscaras escandalizadas* [Fig. 14] também volta a marcar presença neste grande quadro o artista [Fig. 16, detalhe da obra].

Figura 16 - Detalhe da obra *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*



Fonte: The J. Paul Getty Museum (Califórnia, Estados Unidos). Imagem editada pela autora, com destaque para a primeira personagem mascarada de Ensor.

Segundo Farmer, a concepção de *A Entrada de Cristo em Bruxelas* faz alusão ao conjunto de cinco obras intitulado *As Auréolas de Cristo ou as Sensibilidades da luz* (1885-86). Este conjunto havia sido elaborado por Ensor três anos antes da pintura em questão.

O estudo do tema foi aprofundado em dois desenhos subsequentes, menores e menos sofisticados (é muito raro o Ensor ter realizado três estudos para uma tela). Essa pintura prodigiosa, que sintetiza o caminho do pensamento de Ensor e suas pesquisas de anos anteriores, já merece nossa atenção por suas únicas dimensões consideráveis - 2,56 x 3,38 m⁴⁶ (FARMER, 1977, p.30, tradução nossa).

Draguet também sustenta que *Cristo em Bruxelas* é um prolongamento da *A Entrada de Cristo em Jerusalém* (1885) [Fig. 17], a qual integra o conjunto de obras de 1885. De fato, ambas têm uma estrutura bem parecida: os dois trabalhos partem de uma mesma configuração, ao colocar Cristo no fundo da cena e a multidão de mascarados que segue em marcha no primeiro plano da obra.

⁴⁶ Aparentemente há um confronto de informações a respeito das medidas exatas da obra. Draguet indica que o tamanho é 257 x 378,5 cm. No site do J. Paul Getty Museum, no entanto, consta que o tamanho da obra é 252,7 x 430,5 cm.

Figura 17 - *A entrada de Cristo em Jerusalém* (1885), de James Ensor



Fonte: Museum voor Schone Kunsten (Bélgica).

Em *A Entrada de Cristo em Jerusalém*, os estandartes aparecem em maior quantidade, agora com as frases “Salve Jesus rei dos judeus”, “*Les XX*”, “Açougueiros de Jerusalém”, “Movimento flamengo” e “Hip Hip Hurray!”. Apesar de essa obra seguir o padrão em termos de narrativa, ainda assim a Jerusalém ensoriana possui uma enorme semelhança com o carnaval belga do século XIX. O mesmo ocorre com a pintura *Cristo em Bruxelas*, na qual o artista só mudou o nome da cidade, visto que a representação da cultura belga permaneceu semelhante. Para Draguet, tanto na *Entrada de Cristo em Jerusalém* quanto em *Bruxelas* o artista homenageia Bruegel, em uma visão única de esquisitice:

A Entrada de Cristo em Bruxelas dá ao triunfo celestial de 1886 uma visão feita de humor e de escárnio. De Jerusalém a Bruxelas, o Messias se livrou de suas aspirações artísticas de se reconectar com os fundamentos de uma cultura popular [...]. A marionete bruxelense participa do mesmo universo centrando-se a visão mítica de Bruegel como pintor popular (DRAGUET, 1999, p. 176, tradução nossa).

Os temas bíblicos eram recorrentes nas obras de Ensor, podendo-se atribuir a inserção desse conteúdo ao seu início de carreira, enquanto estava ainda na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas. Este é o caso de *Judith e Holofernes* (1879) [Fig. ci-24] e *Cena bíblica* (1877) [Fig. ci-25]. Dentro desta temática, a figura de Jesus Cristo apresenta maior destaque, fato que nos leva à hipótese de que o pintor se identificava com o Messias. Isso não seria muito difícil de ser comprovado, uma vez que, preso ao mundo marginal, Ensor entrava no

time dos artistas demiurgos⁴⁷, aquele que tinha uma consciência da missão criadora e dos sacrifícios que ela impõe, se recolhendo à marginalidade (COLI, 2006, p. 35).

A entrada de Cristo em Bruxelas ajuda a compreender o estatuto de marginal e salvador da arte belga que Ensor assumiu para si mesmo. O Messias belga reapareceu em vários trabalhos, como *Ecce Hommo (Cristo entre os críticos)* [Fig. ci-43], *O Homem dos Sofrimentos* [Fig. ci-44]. Ele também aparece ajoelhado aos pés da Virgem Maria, suplicando pela sua iluminação divina, em *A Virgem da Consolação* (1892) [Fig. ci-26]. É importante pensar aqui na cisão que há entre o artista e o que ele coloca em suas obras. No caso de Ensor, suas obras podem ser vistas muito mais pelo aspecto de crítica social e política do que como um trabalho de cunho religioso de fato.

A marginalidade que se impôs, endossada por uma personalidade irritável, a negatividade da crítica e a rejeição do público, contudo, não duraram para sempre. Ensor pôde conferir os frutos de seu trabalho, os quais germinaram quando ele ainda estava vivo, transformando sua figura e seu nome em algo extremamente relevante para a Bélgica e para as artes, de modo geral.

2.4 ENSOR, O BARÃO DAS CONCHAS

James Ensor não teve só inimigos, naturalmente. Apesar de uma grande parcela desprezar o seu trabalho naqueles tempos, outros simplesmente depositavam fé em sua figura e o defendiam sempre que podiam. Foram estes que ajudaram Ensor a alcançar o sucesso. Entre os colegas mais citados nos trabalhos que fazem referência ao artista está o poeta e crítico de arte belga Emile Verhaeren (1855-1916). Talvez ele tenha sido uma das pessoas que mais o defendeu durante os anos 1880 a 1900, quando Ensor sofria duras críticas de vários lugares. É Verhaeren que aparece em *Os cozinheiros perigosos* [Fig. 03], sentado à mesa, vomitando no prato dos seus companheiros, outros críticos de arte. Também foi ele quem publicou uma monografia intitulada *Sobre James Ensor*, em 1908, quando o pintor tinha 48 anos de idade. Parece que, tal como o próprio Ensor, Verhaeren tinha uma enorme crença nas obras do artista, uma vez que proferiu as seguintes palavras em uma carta endereçada a ele:

Caro colega
 Você me pergunta meu sentimento por *A comedora de Ostras* e sobre a rejeição desse trabalho pelo Conselho Comunal de Liège. O que lhe diria eu?

⁴⁷ O século XIX estava recheado de artistas que se representaram enquanto profetas, tais como Henri Martin (1860-1943), em *Autorretrato como João Batista* (1883) [Fig. ci-27].

Eu estou surpreso, mas mais ainda que meu espanto, se assegura meu lamento.

Em breve, daqui a dez anos, cada museu da Bélgica terá o orgulho de apresentar a admiração que passa, dos fragmentos das obras de James Ensor. Suas pinturas serão discutidas, a esta hora, como se discutem as de Henri de Braekeller. (VERHAEREN, 1999, p. 217 e 218, tradução nossa).⁴⁸

Outras figuras também ajudaram Ensor em seu trajeto artístico, como o escritor belga Eugène Demolder. Foi ele quem organizou a primeira exposição individual do pintor, entre 1895-96. Alguns museus começam a comprar os seus trabalhos de forma gradativa, como *O rapaz dos candeeiros* [Fig. ci-05], obra adquirida pelo Estado e que foi destinada ao Museu de Belas Artes de Bruxelas. Por sua vez, o Museu Albertina, em Viena, adquiriu as gravuras do artista. Segundo Farmer, em 1905, Ensor foi convidado a expor seus trabalhos na terceira exposição de Arte Contemporânea, dirigida por François Franck (1845-1921), um importante *connaisseur*. Nesse sentido, “Franck tornou-se um dos principais mecenas da arte de Ensor e, no momento de sua morte, em 1933, a Antuérpia possuía as mais ricas coleções de arte deste pintor” (FARMER, 1977, p. 34).

No ano de 1903, houve um banquete dado em homenagem ao artista, o qual foi nomeado Cavaleiro da Ordem do rei Leopoldo. Segundo Franz Hellens, “James Ensor desenha com as palavras” (HELLES, 1999, p. 147). Ele estava certo. Em uma carta que enviou a Emma Lambotte (1876-1963)⁴⁹, em 1906, Ensor remontou ao dia do banquete, que ele intitulou de *Sociedade do Rato Morto*. A realidade que via parecia sempre pautada dentro de suas obras, das quais saíam seres fantásticos:

Singular [sic] minha chegada à Ostende e minha entrada no Hotel Couronne. Um carrasco e um diabo golpearam-me e arrastaram-me para um gabinete, levaram-me o casaco e chapéu e me colocam sentado em uma sala com uns trinta membros do Rato Morto... soberbamente vestidos em demônios, monstros, gregos, bandidos, senhores, cavaleiros, etc. etc. [...] Após jantar, são mostrados em sombras os personagens de meus quadros com acompanhamento de uma cantata de Rinskopf⁵⁰ e Mathy reprise em coro por todos os membros do Rato Morto. E eu vi desfilar todas as figuras de meus quadros, acrescentaram até mesmo algumas. Dos sarnentos, esqueletos, aranhas, **escaravelhos**, médicos de Dario, o Cristo, os anjos, o porteiro do

⁴⁸ A carta de Emile Verhaeren, na íntegra, encontra-se traduzida no apêndice C do presente trabalho.

⁴⁹ Nas fontes até então consultadas não há muitas informações sobre Emma Lambotte. Sabemos apenas que ela era uma escritora, nascida na cidade belga de Liège, e esposa do médico, também belga, Albin Lambotte (1866-1955). Entretanto, há um livro de cartas de James Ensor a Emma Lambotte que data do ano de 1904 a 1914. Ele foi publicado pela editora *La Renaissance du livre*, e sua primeira edição ocorreu em 1999. No site da *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) há uma página de pesquisa com o total de onze trabalhos textuais dos quais ela participou. Eles podem ser acessados em: https://data.bnf.fr/fr/12999577/emma_lambotte/

⁵⁰ Léon Rinskopf (1862-1915) foi compositor e diretor do Conservatório de Ostende, de 1891-1914. Ele é, sobretudo, o autor de *Salve Ensor*, *A Arte de Ensor* e da *Canção do Rato Morto*.

inferno, Claudine, Mouzaffer, as mulheres grávidas, os soldados, os advogados, os juizes, os guardas cívicos, os deteriorados, os eunucos, os cornos, dos músicos, das ninfas, as meretrizes, dos anões, tiara de Saïtapharnès⁵¹ dos avarentos, dos luxuosos, das polícias, dos cientistas, dos animais raros, das estetas, das galinhas, dos leprosos, dos loucos, dos mendigos, **dos agentes funerários**, dos impressionistas, dos lampistas, dos aleijados, dos pinguins, das pequenas mulheres, dos porcos, dos prelados, dos doutores, **dos bêbedos**, dos pescadores, dos coelhos, dos batráquios, das vacas, dos **insetos chifrudos e singulares**,⁵² dos amigos caluniadores. Finalmente eu próprio, muito parecido, saindo de uma catedral (ENSOR, 1906 apud DRAGUET, 1999, p. 223, tradução nossa).

A pintura e seus escritos não foram suficientes para o artista, que procurava trabalhar a arte em sua totalidade. Empolgado com a música wagneriana, a qual representou em *A cavalgada das Valquírias* (1888) [Fig. ci-28], Ensor compôs a música *A Escala do Amor*⁵³ para um balé, em 1911. O próprio artista desenhou os figurinos dos personagens e os cenários, como podemos ver na segunda cena, *A praça pública* (1914) [Fig. ci-29]. Porém, como os demais trabalhos realizados por Ensor, a música foi recusada e o artista teve que engavetá-la por algum tempo. O balé ensoriano esperou treze anos para acontecer, mas o seu reconhecimento começou três anos antes disso.

A partir de 1920, o jogo, aparentemente, havia virado. Os ventos de Ostende, finalmente, sopraram a favor do artista belga. Neste ano, a galeria Georges Giroux, em Bruxelas, consagrou o pintor com uma grande exposição monográfica. Depois dela, sucederam-se retrospectivas, publicações com seus escritos, livros, e mais exposições de suas obras em diversos países. Em 1927, *A Escala do Amor* finalmente saiu do papel: sua estreia foi na Ópera de Flandres, situada da cidade belga da Antuérpia. Não tardou para a montagem chegar a outras cidades do país, como em Liège e Ostende. Nesta última, ela foi apresentada em 1932 e teve o programa de balé desenhado pelo próprio Ensor [Fig. ci-30].

Na época em que a montagem estava preparada, o artista realizou a obra *Personagens diante do cartaz de “A escala do amor”* (1925-29) [Fig. 18]. Para esta composição, ele recuperou alguns personagens de *A entrada de Cristo em Bruxelas* [Fig. 15], mas agora com um novo foco. Eles já não estão mais preocupados com o Cristo que entra na cidade: eles voltam sua atenção para o cartaz que diz “A escala do amor, balé e música de James Ensor”.

⁵¹ É uma tiara de ouro, descoberta na Criméia, e que tinha pertencido ao rei Saïtapharnès. Ela foi adquirida pelo Museu do Louvre, em 1896.

⁵² Grifos nossos. As partes destacadas no texto fazem referência aos personagens das gravuras *Os Insetos Singulares e Rei Peste*, que vão ser analisadas na terceira seção deste trabalho.

⁵³ Título original: *La Gamme d’amour*.

O Messias já não mais importava, seus personagens tinham outra novidade para se ocupar. Os tempos haviam mudado.

Figura 18 - *Personagens diante do cartaz de “A escala do amor”* ([entre 1925 e 1929]), de James Ensor



Fonte: Museu Real de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas).

A casa de Ensor, em Ostende, passou a ser frequentada constantemente por inúmeros artistas e conhecidos seus, entre eles, Kandinsky. Este artista, que o visitou em 1929, ressaltou a figura de Ensor como um dos pintores que o guiou no caminho em direção à abstração (DRAGUET, 1999, p. 215). Neste mesmo ano, o artista recebeu o título de Barão, do rei Alberto I, e foi proclamado o “príncipe dos pintores”, em Bruxelas, aos 73 anos. Seus autorretratos [Fig. ci-31 e 32] passaram então a serem compostos por cores mais claras, e representavam um homem de cabelos brancos junto a suas famosas máscaras, aparentemente alegre e mais leve.

Por fim, a glória tardia veio ainda em vida, e Ensor estava presente para averiguar, de perto, o que um dia lhe fora proibido. O desejo fervoroso que tinha do reconhecimento, nos anos em que foi massacrado, finalmente se tornou realidade – e com a saudação não só das suas obras, mas também de sua própria figura peculiar. Assim,

Reconhecido, James Ensor tornou-se uma forma de instituição. O pintor que os [moradores de Ostende] chamavam de “Pierrot da Morte” se apagou para dar lugar ao “Barão das conchas”, uma mistura de arte, atitude, humor, e de

teatralidade, que assombrara Ostende com a indiferença de um senhor sarcástico, “O caranguejo politicamente incorreto” que jamais conseguiu andar na linha (DRAGUET, 1999, p.223, tradução nossa).

Artista das máscaras, dos esqueletos, das praias de Ostende, dos temas fantásticos, das ironias, sarcasmos, das denúncias sociais. A figura ensoriana tomou tamanha proporção que, quando o Banco Nacional da Bélgica, a partir dos anos 1960, resolveu imprimir as personalidades que fizeram parte da história do país, Ensor estava entre elas [Fig. 19]. Ao lado dele, havia uma série de artistas belgas igualmente renomados, como os pintores René Magritte (1898 – 1967) e Constant Permeke (1886-1952)⁵⁴. Na frente, vemos o autorretrato de Ensor, de 1889, [Fig. ci-33] e algumas das máscaras que aparecem em suas telas. O verso é, especialmente, uma recordação de *Os banhos de Ostende* [Fig. 05], trazendo as clássicas cabanas de praia da cidade e os personagens com roupas de banho do século XIX.

Figura 19 - Nota de 100 francos em homenagem a Ensor, que circulou de 1995 a 2002



Fonte: Banco Nacional da Bélgica.

⁵⁴ O arquiteto Victor Horta (1861-1947) e o inventor do saxofone Adolphe Sax (1814-1894) também foram homenageados pelo Banco Nacional da Bélgica. Essas notas circularam entre 1995 e 2002, quando o franco foi substituído pelo euro.

No Brasil Ensor participou da 2ª Bienal de São Paulo de 1953/54. Entre as salas especiais dedicadas a alguns artistas, como o norueguês Edvard Munch (1863-1944), o brasileiro Eliseu Visconti (1866-1944), o suíço Ferdinand Hodler (1853-1918), e o espanhol Pablo Picasso (1881-1973), James Ensor também teve seu espaço. Assim, o artista ganhou uma sala com seu nome e 27 obras do artista foram expostas⁵⁵. Curiosamente, dois anos antes, em 1951, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) havia organizado a primeira retrospectiva dos trabalhos do artista em solo americano. Segundo o catálogo do Musée d'Orsay (2009, p. 255), esta exposição viajou, em seguida, para o Instituto de Arte Contemporânea de Boston, para o Museu de Arte de Cleveland e para o Museu de Arte de Saint Louis.

Aparentemente, foi só em 2005 que as gravuras ensorianas estiveram em solo brasileiro. A exposição foi intitulada *James Ensor: um visionário em preto e branco*, e foi organizada pelo Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP). Nela foram exibidas 131 gravuras do artista, datadas de 1886 a 1934. A coleção pertence atualmente à instituição belga *KBC Bank*⁵⁶, que colaborou para a realização do projeto. Também na cidade de São Paulo, em 2018, o SESI-SP realizou a exposição *100 anos de arte belga*, com 69 obras que fazem parte da Coleção Simon. Alguns trabalhos de Ensor estavam neste acervo.

Apesar disso, o interesse da produção acadêmica nacional, no que diz respeito ao artista, parece quase nulo. Isso porque, no Brasil, há poucos trabalhos que abordam Ensor, bem como são raras as traduções em português de seus livros. Entre esses, há o catálogo da editora Taschen, escrito por Malorny, *James Ensor: as máscaras, o mar e a morte* (2000), que é uma boa introdução para quem quer conhecer o artista. Além disso, só há informações muito resumidas de sua figura nos manuais de história da arte, como em *Arte Moderna* (1992), de Giulio Carlo Argan, e *Simbolismo* (2006), de Michael Gibson, por exemplo.

No que diz respeito às obras do artista em coleções públicas brasileiras, estas não foram encontradas em nenhum outro acervo país, exceto no Museu de Arte Murilo Mendes.⁵⁷

⁵⁵ No site da Bienal consta o nome das 27 obras do artista que foram expostas naquele ano. Disponível em:

http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Search/obras/view/list/key/baee624fd896be1095324abbac38e7be/sort/data/_advanced/1

⁵⁶ *KBC Bank* é um banco e seguradora da Bélgica, fundado em 2005. Sua sede fica em Bruxelas.

⁵⁷ A informação foi retirada do museu online de James Ensor. Nele consta que, das obras do artista espalhadas pelo mundo, só há, no Brasil, aquelas que integram o acervo do Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora. Disponível em: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/sources/ensor-collections-outside-flanders>

Nesta instituição estão as duas gravuras do pintor que serão analisadas e discutidas na próxima seção.

3 SOBRE AS GRAVURAS

Há uma ausência significativa de obras ensorianas no acervo de museus brasileiros. Deste modo, a coleção do Museu de Arte Murilo Mendes⁵⁸, aparentemente, figura como um caso singular ao possuir duas gravuras do artista belga. Estas obras possuem a datação mais antiga da coleção muriliana, sendo do final do século XIX. O poeta brasileiro constituiu um vasto acervo. Sendo que, parte da sua coleção que chegou ao Brasil é de domínio de artistas estrangeiros, dando destaque especial à coleção italiana⁵⁹. O seu acervo se expandiu ainda mais a partir do ano 1953, quando Murilo Mendes partiu em viagem à Bélgica e à Holanda, onde permaneceu por dois anos.

Isso posto, nesta seção focaremos na análise das duas gravuras ensorianas *Os insetos singulares* (1888) e *Rei Peste* (1895). Mesmo com temáticas diferentes, elas fazem parte de um universo semelhante, repleto de máscaras bizarras, animais que se mesclam com humanos e esqueletos. Começaremos a análise por ordem cronológica, com *Os insetos singulares*.

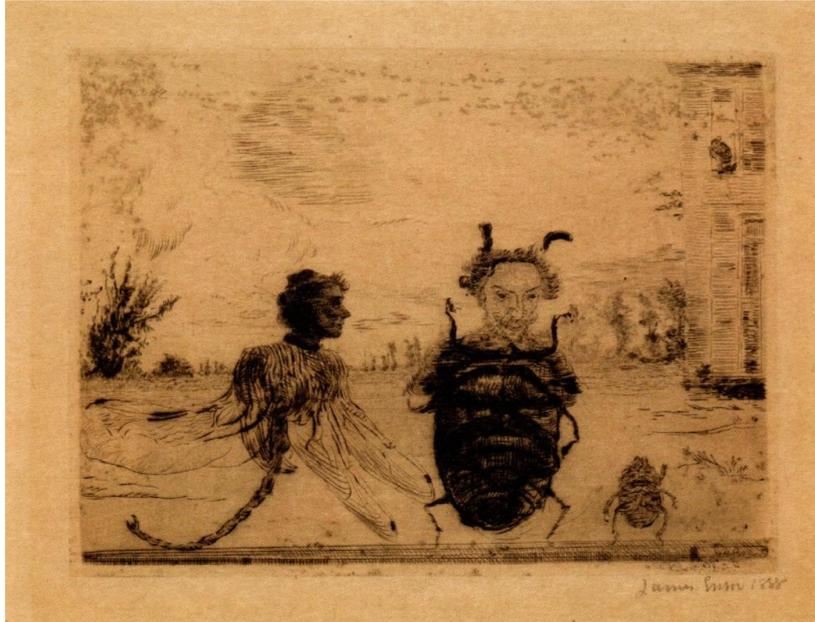
3.1 OS INSETOS SINGULARES E A ANIMALIDADE HUMANA

Dois insetos metade humanos. Essa é a primeira característica visível na gravura de James Ensor, *Os insetos singulares* [Fig. 20]. Feita em água forte e medindo 11,4 x 15,4 centímetros, a imagem é pequena, mas a estranheza ao ver dois humanos em metamorfose é enorme. O lugar inóspito e sem muitos detalhes não é uma novidade para o observador que já teve contato com as paisagens das dunas de Ostende, as quais James Ensor costumava pintar. O ambiente, que sustenta uma visão de sonho, ajuda a dar ainda mais destaque à presença das duas figuras que estão à frente, no primeiro plano da imagem.

⁵⁸ A coleção de Murilo Mendes será mais bem abordada na quarta seção deste trabalho.

⁵⁹ Dentro deste acervo figuram obras de Achille Perilli (1927), Giorgio de Chirico (1888-1978) e Alberto Magnelli (1888-1971), por exemplo.

Figura 20 - *Os insetos singulares* (1888), de James Ensor



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Os dois personagens, os insetos singulares, são apresentados como uma libélula e um escaravelho. Enquanto o inseto feminino observa o escaravelho, este, que aparenta estar preso ao seu mundo, parece não a notar naquele ambiente. De modo semelhante, o observador também não é alvo de sua atenção. Ele mantém os olhos para baixo, em direção ao chão, e focaliza outro pequeno escaravelho, que aparece à direita da cena. Logo atrás dele, ao fundo da obra, há uma estrutura semelhante a uma casa de dois andares. Alguém na janela do andar superior parece observar os insetos, que estão no primeiro plano da imagem.

A composição de *Os insetos singulares* é baseada no texto *Die Launen der Verliebten*, de 1835, do poeta romântico alemão Heinrich Heine. Esta obra foi traduzida para o português como *Capricho dos enamorados*. O pesquisador Michel Draguet destaca a forte afinidade de Ensor com o poema em questão, ao recordar a memória de Blanche Rousseau, um primo da família Rousseau.

Um presente feliz me ressuscita certa tarde de verão, onde debaixo da sombra de uma grande árvore da floresta de Sonian⁶⁰, nós escutamos juntos o Henri Heine.

[...] Eu me lembro do sorriso silencioso de Ensor, dos olhares que deslizaram rapidamente do céu a vegetação, de uma súbita expressão de prazer escarnejador e satânico com quem ele sublinhava as suas piadas escondidas de uma amarga ironia. Eu tive então a impressão muito viva de sua afinidade com Heine (ROUSSEAU, 1899 apud DRAGUET, 1999, p. 61 e 62, tradução nossa).

⁶⁰ A floresta de Sonian fica ao sudeste de Bruxelas, na Bélgica.

Naturalmente, ao comparar a gravura com o poema, percebemos que Ensor executou algumas modificações, a fim de dar à obra um caráter biográfico. Aqui, o artista optou por representar pessoas que eram do seu próprio convívio, assim como o fez em diversos outros trabalhos. No poema, um escaravelho apaixonado pede uma mosca em casamento:

Um escaravelho estava pousado numa cerca,
Triste e pensativo; tinha-se apaixonado por uma mosca.
Ó mosca de minh'alma!
Sê a esposa eleita.
Case comigo, não rejeites meu amor.
Meu ventre é todo de ouro. [...] (MAB-FAAP, 2005, p. 71)

Tal gravura atrela metamorfose humana e inseto, transformando os personagens que sofrem esse processo em seres híbridos. Assim, na obra de Ensor, a mosca de Heine foi substituída por uma libélula com o rosto de mulher. Esta possui a personalidade de Mariette Rousseau-Hannon (1850-1926), uma amiga do artista. Ele optou por manter o escaravelho, mas também o personificou, agora com seu próprio autorretrato.

Os dois animais com a cabeça humana são perturbadores, porém, ao mesmo tempo, são atrativos. Chamam a atenção pelo modo grotesco através do qual o artista os representou. Tal controvérsia é indicada por Mario Praz (1992, p. 45) como o belo feio, ou “beleza Meduséia”, no contexto em que a beleza é realçada, mesmo estando em um campo de coisas horrendas. Algumas obras ensorianas têm a capacidade de emular a beleza e o horror em um único cenário.

Os insetos singulares não foi a única obra de antropomorfismo de Ensor. Há também *Os músicos terríficos* (1891) [Fig. ci-34], na qual bichos se encontram com instrumentos musicais, prontos para promover uma orquestra. A junção entre uma temática de metamorfose, biografia e base literária torna aquela gravura rica em símbolos e cheia de subjetividades. Desta forma, a imagem é um prato cheio para análises, especulações e interpretações para aqueles que se debruçaram sobre ela⁶¹. Entretanto, para compreender tais questões é necessário retomar, de modo breve, a biografia de Ensor, precisamente no que diz respeito ao seu relacionamento com a família Hannon e Rousseau.

James Ensor conheceu Théo Hannon quando ingressou na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas, em 1877. Ele era irmão de Mariette Hannon-Rousseau e cunhado de Ernest Rousseau (1831-1908), que foi professor e reitor da Universidade Livre de Bruxelas entre

⁶¹ Como exemplo de Michael Draguet, que foi um dos pesquisadores que buscou pensar a temática da gravura em conjunto com a biografia do artista.

1884 e 1886. Como ficaram próximos⁶², foi por intermédio de Théo Hannon que o artista ingressou no círculo dos Rousseau, do qual faziam parte figuras como Félicien Rops (1833-1898), Eugène Demolder, Edmond Picard e o anarquista Élisée Reclus (1830-1905). Neste período, Ensor começou ser introduzido nos meios anarquistas existentes em Bruxelas, o que contribuiu para sua formação política e intelectual (DRAGUET, 1999, p. 235). O artista criou um laço de amizade com os Rousseau, fato que o fez reproduzir, por diversas vezes, essa família em suas obras. Algumas delas foram inspiradas nas fotografias da sua vida pessoal⁶³, como é o caso de *Batismo de máscaras* [entre 1925 e 1930]⁶⁴ [Fig. 21].

Figura 21 - *Batismo de máscaras* ([entre 1925 e 1930]), de James Ensor



Fonte: Modern Art Auction, Palais Dorotheum (Viena).

Figura 22 - James Ensor com seus amigos, membros da família Rousseau, vestidos de forma carnavalesca (1891)



Fonte: Museu Real de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas).

A gravura dos insetos, além do poema de Heine, também tem como inspiração o retrato de Ensor com Mariette [Fig. ci-35]. Ao comparar as imagens, podemos perceber que a pose de ambos não foi modificada ao ser representada na gravura. Apesar de Draguet (1999, p. 57), abordar, em seu texto, que Mariette sempre ignorou o artista ao se tratar do sentimento amoroso, a relação dos dois é considerada um tanto quanto ambígua. No catálogo da exposição de gravuras do artista feita no Brasil, em 2005, a seguinte legenda acompanha a imagem “esse duplo retrato não é inocente. Nesta prancha, Ensor testemunha sua afeição pela esposa do reitor da Universidade Livre de Bruxelas. Quis acaso representar a impossibilidade

⁶² É Théo Hannon o personagem que sobe as escadas na obra *Os cozinheiros perigosos* (1896) [Fig. 03], de Ensor.

⁶³ É bem comum, dentro do repertório de James Ensor, reconhecermos o intercâmbio entre as suas fotografias pessoais e as suas obras.

⁶⁴ Título original: *Baptême de masques*.

de seu amor platônico de modo simbólico?” (MAB-FAAP, 2005, p. 71). A mesma observação se estende no catálogo de Ulrike Becks-Malorny (2000, p. 12): “Uma profunda amizade, temperada por algum erotismo, liga Ensor a Mariette Rousseau”.

Para Michael Draguet (1999, p. 61), a obra *Os insetos singulares* afirma o tema da transformação como algo frequente no século XIX, tanto na cultura popular quanto na tradição artística. O autor alude a escritores como Honoré Balzac (1799-1840), Jean-Jacques Grandville (1803-1847) e até Charles Baudelaire como alguns que exploraram essa temática. Segundo ele, a obra de Ensor é uma referência direta a *Les Souffrances d'un scarabée*, de Paul de Musset (1804-1880). Esta obra foi revisitada também por Pierre-Jules Hetzel (1814-1886), em *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842), e ilustrado por Grandville. A diferença desta para a gravura de Ensor é que, ao antropomorfizar o animal, a intenção do artista teria sido de ressaltar a parte inseto do homem como um estado que correspondesse à consciência.

Em certa medida, o artista anunciou o processo que Franz Kafka realizou, anos mais tarde, em *A Metamorfose* (1915). Tal semelhança com o escritor é também comentada pelo poeta Murilo Mendes, que parece reconhecer o “eu” inseto, apesar da forma humana.

Habitando a parede do meu estúdio aquela gravura de Ensor, 1886⁶⁵, mostra uma cabeça de homem: desponta de um enorme inseto; assim, **Ensor de longe precede Kafka, antecipa a história de Gregório Samsa, de certo modo código de todos nós, insetos;** embora cidadãos também do cosmo; menos comunicáveis que os próprios insetos sem papel ou álgebra, nem a faculdade de definir o absurdo, nem de receber as saudações de Níveve ou Marte (MENDES, 1994, p. 1269, grifo nosso).

De fato, não há como não associar a imagem de James Ensor no corpo de escaravelho com a narrativa *A Metamorfose*. A história da fatídica manhã em que o personagem principal, Gregório Samsa, não pôde escapar: ao abrir os olhos “depois de despertar de sonhos conturbados”⁶⁶, viu-se preso no corpo de um inseto de múltiplas pernas. Murilo Mendes descreve os insetos enquanto a própria condição humana, cuja singularidade é pautada na analogia da diversidade e na dificuldade de comunicação. Embora habitantes do mesmo espaço, assim como os insetos de Ensor, que habitam a mesma cena, os humanos não

⁶⁵ Provavelmente, Murilo Mendes confundiu o ano ao indicar 1886, visto que a obra é de 1888. Este dado é comprovado pela data e pela assinatura de James Ensor na gravura.

⁶⁶ Esse trecho é a frase que inicia o livro de Franz Kafka, *A Metamorfose*. Ele conta a história de Gregório Samsa, um caixeiro viajante que, em um belo dia, acorda metamorfoseado em um corpo de barata, sendo sua cabeça o único resquício de forma humana. A narrativa transcorre mostrando os diversos problemas nos quais o protagonista e toda a sua família tiveram que passar depois de sua transformação.

conseguem desenvolver uma comunicação e nem mesmo conseguem distinguir os absurdos do mundo. Mendes prossegue, no texto, dizendo que nós, humanos, não merecemos nem mesmo as saudações de Níneve, cidade que, no Antigo Testamento, é poupada dos castigos divinos.

No âmbito da teoria literária, a professora e pesquisadora da Faculdade de Letras da UFMG Maria Esther Maciel possui uma série de pesquisas que abordam a relação entre literatura e animalidade. Segundo ela, a partir do antropocentrismo, a humanidade passou a ser justificada pela falta de animalidade – uma vez que os animais não possuiriam o poder da razão, vivendo apenas pelo instinto. Assim, a pesquisadora indica que:

A cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade – tal como instituiu a sociedade ocidental – teve seu ponto crucial na era moderna, mais especificamente a partir do século 18, com o triunfo do pensamento cartesiano. Visto como máquina, um mero corpo automatizado e sem alma, o animal passou, desde então, a ser investigado com base em critérios científicos bem definidos [...] (MACIEL, 2016, p. 16).

Entretanto, no século XIX, uma parcela de artistas, que não estavam atrelados à modernidade dos impressionistas, passou a ver, com repulsa, o mundo que a modernidade havia cerceado. Assim, a animalidade do homem foi exercida em representações e textos, no momento em que o mundo perdia o seu sistema cultural anterior. A fusão da população, predominantemente católica, com a industrialização trouxe à tona problemas de uma tradição que havia se modificado muito rapidamente. Com isso, ela perdeu suas representações simbólicas para uma realidade totalmente diferente do que as pessoas conheciam (GIBSON, 2006, p. 12).

A grande sublevação (1893) [Fig. 23], de Henry de Groux (1866-1930), é uma síntese desse processo de mudança que a modernidade trouxe com toda a sua força. Na obra, os vários objetos partidos e jogados dão à cena um caráter de desordem, como se uma guerra tivesse acabado de acontecer ali. Há alguns mortos, como podemos ver no primeiro plano da imagem. As pessoas de pé encaram o ambiente desoladamente. Pelo estado deste local, ninguém mais consegue viver nele e, por isso, todos serão forçados a se retirar daquela área rural em direção às cidades. A cruz ao centro da cena, “símbolo fulcral de uma representação do mundo que aceita mais do que um plano da realidade” (GIBSON, 2006, p. 17), está rompida. As ruínas do local lembram a destruição feita pelas ondas do mar em *A capela* (1898) [Fig. ci-36], obra de Arnold Böcklin (1827-1901). Entretanto, o abalo destrutivo na obra de Groux parece ter sido feito pelas próprias pessoas do local, a natureza em nada teria contribuído para isso.

Figura 23 - *A grande sublevação* (1893), de Henry de Groux



Fonte: GIBSON, 2006, p. 14. A obra original está localizada em coleção particular em Paris.

O mundo ordena que as antigas tradições sejam esquecidas. A razão fez com que as representações artísticas fossem voltadas para a reprodução da natureza ou do cotidiano moderno. Ainda assim, os ditos simbolistas e decadentistas rejeitavam tudo que veio com a ideia de progresso e com a cultura científica. Eles optaram por continuar a representar o mundo dos símbolos, do divino e dos sonhos, lugares que se tornavam refúgio e só podiam ser apresentados através da arte. Com uma paleta outonal, imbuída de toda a melancolia que esses tempos traziam, os artistas começaram a buscar ainda mais referências anteriores ao período renascentista, no irreal, para construção de suas representações. Com isso, é possível sugerir que a cisão entre humano e animal, mencionada por Maria Esther Maciel (2016), tenha sido extinta das iconografias desses grupos.

A temática de antropomorfose é utilizada até os dias de hoje. Em *A mosca* (1986), filme do diretor David Cronenberg, o cientista excêntrico Seth Brundle está construindo uma máquina de teletransporte, quando resolve testar a si próprio no mecanismo. Contudo, devido a uma falha do experimento, a máquina o funde geneticamente com uma mosca, alterando seu DNA. Aos poucos, Seth se transforma em um animal, assim como ocorreu com Gregório Samsa e os insetos singulares de James Ensor. Ironicamente, a profissão do protagonista do filme, resultado de uma modernidade que sempre exige um invento novo, o fez voltar ao que os séculos XIX e XX pareciam ter superado, graças à ciência: o estado irracional do homem. Assim, a mesma ciência o fez retornar à condição primitiva.

Os insetos singulares perpassam uma zooliteratura⁶⁷ específica da cultura do fim do século. O pequeno Ensor escaravelho, de olhar melancólico, pode sugerir todo o resumo de uma ópera prestes a finalizar: somos modernos, mas nunca deixamos de ser animais. Abordando os personagens dessa trama separadamente, conseguimos enxergar, de forma mais latente, a temporalidade e o período cultural que envolvem a iconografia ensoriana.

3.1.1 A libélula letal e as *femmes fatales*

Não é a primeira vez que James Ensor retrata Mariette Rousseau como uma libélula. No mesmo ano dos *Os insetos singulares*, ele havia feito outra gravura, chamada *Pequenas figuras estranhas* (1888) [Fig. 24]. Nesta, Mariette Rousseau reaparece, em conjunto com outros insetos tão singulares quanto ela – todos do convívio do artista. Na representação, o menino do lado superior esquerdo, metamorfoseado em mosca, é o filho de Ernest Rousseau, cujo nome era o mesmo de seu pai. Do lado oposto da imagem, no canto superior direito, está Ernest Rousseau em um corpo de escaravelho. Logo abaixo, é possível reconhecer Mariette Rousseau, novamente no corpo de libélula. No centro, a avó de Ensor aparece coroada com uma borboleta e uma caveira e, no canto inferior esquerdo, o artista é representado ao lado de uma figura demoníaca.

⁶⁷ Segundo Maria Esther Maciel (2016, p.14), a zooliteratura seria um conjunto de obras ou práticas literárias de uma época, cultura ou autor, que tem como foco os animais. Estes, contudo, estariam menos cristalizados do que o bestiário.

Figura 24 - *Pequenas figuras estranhas* (1888), de James Ensor



Fonte: FAAP, 2005, p. 78. A obra original está localizada na coleção particular da KBC Bank (Bélgica).

As reproduções que mesclam mulheres com animais ganharam grande força no século XIX e fazem parte da extensa iconografia das *femmes fatales*⁶⁸. Figuras de mulheres historicamente definidas como poderosas, também foram recuperadas, como Judite, Salomé, Cleópatra, Safo, Diana, entre tantas outras. Mesmo com a abundância de obras e textos sobre elas, a finalidade dos artistas, através desse processo, era endereçada ao mesmo fim: o de potencializar a imagem da mulher como destruidora e dominadora. Um exemplo disso é o poema de Charles Baudelaire, *Alegoria*, do livro *As flores do mal* (1857):

É uma bela mulher e que opulenta deixa
 Arrasta em seu vinho a fluídica madeixa
 Nela, garras de amor, venenos de espelunca,
À sua pele enfim tudo morre ou se trunca.
 Ela zomba da morte e despreza o deboche,
Monstros de foice à mão são-lhes sempre um fantoche,
 Na sua destruição sempre guardam respeito

⁶⁸ As *femmes fatales* (mulheres fatais) é um arquétipo feminino que teve uma enorme força no fim do século XIX e início do XX. Essas mulheres são incorporadas nas mais diversas formas: como sedutoras, esfinges, sereias, vampiras, demônios, e até mesmo insetos. A todas elas é atribuído um enorme potencial de destruição, bem como de seduzir e enganar os homens a seu bel-prazer. O tema já foi trabalhado por diversos pesquisadores, como nos livros de Mireille Dottin-Orsini, *A mulher que eles chama de fatal* (1996); de Bram Dijkstra, *Idols of perversity* (1986); de Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996); entre tantos outros.

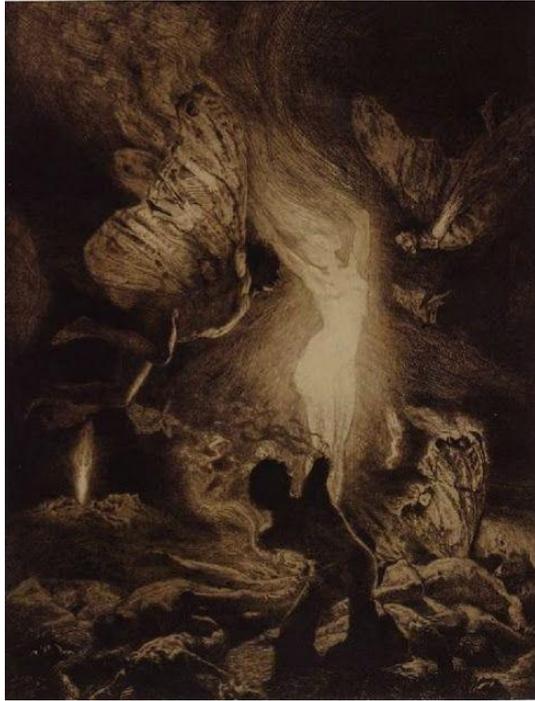
Ao rude resplendor de seu rígido peito.
Possui andar de deusa e sono de sultana;
 Ela tem no prazer a crença maometana,
 E com braços que são aos seios larga taça.
Com seu olhar convoca inteira a humana raça.
 É que esta virgem sabe: o seu ventre é infecundo,
 No entanto é necessário à marcha deste mundo,
E que a sua beleza é sempre um dom sublime
E que extrai o perdão de todo infame crime.
 [...] (BAUDELAIRE, 1981, p. 275, grifo nosso)

A mulher que destrói os homens ao ser tocada também está presente na obra *Elle* (1905) [Fig. ci-37], de Gustav-Adolf Mossa. Ela, maior do que eles, senta-se sobre a pilha de corpos mortos. Os últimos sobreviventes que tentam tocá-la a qualquer custo terão o mesmo fim, entretanto, eles não parecem se importar.

Outra mulher hipnotizante é a *Mulher-chama* (1909)⁶⁹ [Fig. 25], de Marcel Roux. Com seu brilho e suas asas de borboleta, ela atrai os homens, os quais voam sobre ela, atirando-se nas chamas, tal qual um inseto que busca uma lâmpada acesa para, por fim, nela se debater. Nesse sentido, é possível comparar essa cena à dos insetos de James Ensor, no que diz respeito à metamorfose: tanto o homem quanto a mulher apresentam um estado não humano. Afinal, a aparência feminina nada mais é do que as chamas que formam o seu corpo nu. A matéria não a constitui, ela é apenas o elemento do fogo que, uma vez aceso na mata, torna-se incontrolável.

⁶⁹ O título original da obra é *Femme-flamme*. Como todos os títulos das obras apresentadas nessa dissertação foram traduzidos para português, referimo-nos à obra como *Mulher-chama*. Entretanto, podemos notar, neste caso, o quanto a tradução modifica o significado da obra.

Figura 25 - *Mulher-chama* (1909), de Marcel Roux



Fonte: MUSEE PAUL-DINI, 2010, p. 74. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Assim como as mulheres incendiárias, as mulheres sereias da mitologia grega e as esfinges são outras representações de figuras devoradoras. Em *Sereias* (1875)⁷⁰ [Fig. 26], de Arnold Böcklin, o artista retoma a iconografia das sereias presente na *Odisséia*, de Homero, na qual as figuras femininas são metade ave, ao invés de metade peixe. Posicionando o espectador de modo a enfatizar a visão da história dessas mulheres, as duas sereias representadas por Böcklin estão atrás de uma pedra, escondendo sua metade animal. Enquanto uma observa com uma luneta um barco se aproximar, a outra, com os braços esticados para cima, canta e estimula os marinheiros a irem até elas. A ação foi bem-sucedida, já que a embarcação segue em direção a elas, diretamente para os rochedos. Aos pés das sereias, no canto inferior esquerdo da tela, estão três crânios e pedaços de osso espalhados. Essas mulheres não só matam o sexo masculino, como também se alimentam de sua carne e de seu sangue.

Em *As metamorfoses do vampiro*, Baudelaire descreve a satisfação que é alimentar esta mulher, bem como ser transformado por ela:

[...]
 Quando ela me sorveu dos ossos a medula,
 E tão languidamente buscou minha gula,
 Viu o beijo de amor que nela final pus,

⁷⁰ Título original: *Sirenen*

Flanco viscoso de odre a transbordar de pus!
[...] (BAUDELAIRE, 1981, p. 277).

Dessa forma, as sereias⁷¹ devoram os homens até chegar ao esqueleto, sendo os restos mortais deles o resultado de quem se aproximou delas. É um presságio do terrível futuro que esses homens terão a seguir se caírem nos encantos dessa mulher fatal.

Figura 26 – *Sereias* (1875), de Arnold Böcklin



Fonte: Alte Nationalgalerie, Berlim (Alemanha).

Figura 27 - *A esfinge vitoriosa* (1886), de Gustave Moreau



Fonte: Clemens-Sels-Museum, Alemanha.

A mulher esfinge de Moreau [Fig. 27]⁷², assim como as sereias de Böcklin, é outro prenúncio de uma morte eminente. De acordo com a mitologia grega, o jovem Édipo foi o único que encarou e venceu o ser híbrido, metade leão e metade mulher. Nenhum outro foi capaz de fazê-lo, materializando as palavras da esfinge “Decifra-me ou devoro-te”. Na obra de Gustave Moreau⁷³, a figura feminina, animalesca e alada, está no topo de um rochedo. Aos seus pés, de modo semelhante à representação de Arnold Böcklin no que diz respeito aos corpos em decomposição, estão os restos mortais de alguns homens. Na obra de Moreau,

⁷¹ Curiosamente, Ensor tinha uma escultura de uma sereia das ilhas Fuji [Fig. ci-38]. O objeto de madeira entalhada era composto por uma calda de peixe naturalizada e cabeça de macaco. Metamorfose um tanto esquisita, mas justificável para fins do século XIX.

⁷² Título original: *Le sphinx victorieux*

⁷³ Gustave Moreau foi um artista que deu origem a inúmeras Salomés, representadas enquanto *femmes fatales*. Tais representações foram a grande inspiração para o escritor inglês Oscar Wilde (1854-1900) criar a peça *Salomé* (1891).

contudo, são seus corpos destroçados que escorregam, em uma região de tom avermelhado, que sugere uma mescla de sangue na bruta rocha escura. No topo, acima de todos eles, está a mulher esfinge, pronta para engolir qualquer um que ouse se aproximar: ninguém há de conseguir tirá-la de lá ou vencê-la.

A mulher castradora, encontrada tão amplamente na arte do século XIX, é produto de um período que teve suas regras, ordem social e formas culturais modificadas muito rapidamente. A mulher começou a conquistar os espaços que sempre lhe foram negados, e o homem moderno não soube ao certo como se comportar frente a ela. Assim, esse homem parece ter sentido os poderes e a atração feminina como uma ameaça (GIBSON, 2006, p. 39 e 40).

O período cultural do *fin de siècle*⁷⁴ também gerou uma preocupação com os monstros científicos, uma vez que “os monstros fabricados com receitas antigas tinham perdido seu poder de assustar”⁷⁵ (JULLIAN, 1971, p. 170, tradução nossa). Deste modo, os insetos cresceram até chegar ao tamanho humano, e passaram a habitar o corpo das mulheres. Tão assustadora era a mulher inseto, que essa iconografia se estendeu aos séculos seguintes. Enxergamos a permanência do caráter predador feminino, por exemplo, no quarto episódio da primeira temporada de *Buffy, a Caça Vampiros* (1997) [Fig. ci-39 e 40]. Assim, em *O queridinho da professora*⁷⁶, que foi ao ar no dia 24 de março de 1997, o professor de biologia é substituído pela professora Natalie French. Linda e sedutora, ela acaba despertando o interesse dos alunos, até chegar a Xander, amigo de Buffy. Ao ser convidado para ir à casa dela, Xander logo descobre que, na verdade, a forma humana de Natalie é só uma carcaça para uma enorme louva-a-deus. Esta era uma predadora sexual, que escolhia homens virgens para ter relações, a fim de produzir ovos. Logo após do sexo, o inseto gigante devorava sua presa, depois de arrancar sua cabeça.

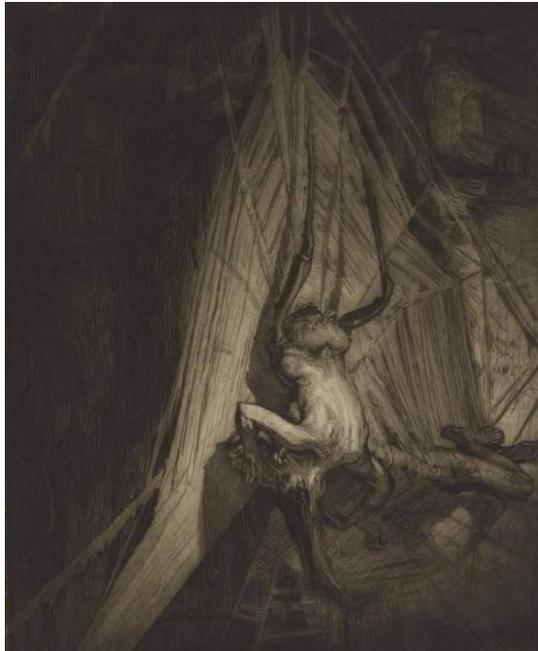
⁷⁴ O *fin de siècle* (fim do século) surgiu, a rigor, nas últimas décadas do século XIX. Neste período, uma vida cultural específica foi difundida, especialmente na Bélgica e na França. Um gosto voraz e potente habitou da literatura ao teatro, da música à ópera e, evidentemente, também o campo das artes plásticas, com força. Os temas prediletos destes artistas gravitavam em torno de elementos até então com pouca inserção na cultura. Assim, o macabro, o escatológico, o profano, o luxo e a destruição passaram a conviver em um mesmo ambiente. As incontáveis *Salomés*, de Gustave Moreau; os excessos dos excessos de Des Esseintes, em *À rebours*, de Huysmans; o horror da cabeça decepada de João Batista, na ópera de Strauss, etc. Não há uma data específica para demarcar tal presença na cultura, mas da década de 1870 ao início do século XX, ela foi incontornável.

⁷⁵ Texto original: “*Since the monsters manufactured in accordance with the old recipes had lost their Power to frighten, they were being replaced by scientific monsters*”.

⁷⁶ Título original: *Teacher's Pet*.

A aranha (1910)⁷⁷ [Fig. 28], de Marcel Roux, também se enquadra no arquétipo das *femmes fatales* canibais. Com tronco de mulher e pernas de aracnídeo, essa figura está suspensa pela sua própria teia, de cabeça para baixo. Desse modo, seus cabelos formam, no topo da cabeça, uma espécie de garra pontuda. Ela está entretida com o alimento que caiu na sua armadilha: um homem, que se não pode se mover, pela quantidade de tramas que o envolvem. Assim, ele se torna uma presa fácil para a aranha, a qual se concentra na sua jugular. Nesse sentido, além de aranha, essa mulher também é uma vampira, que suga a vitalidade desse homem, que nada pode fazer a não ser aguardar o seu fim.

Figura 28 - *A aranha* (1910), de Marcel Roux



Fonte: Biblioteca Nacional da França.

Para Draguet (1999, p. 160), “Ensur faz da mulher um ser carnívoro e cruel, especialista em tortura e devoradora de homens”. Dessa forma, é possível compreender a escolha de James Ensor de dar a Mariette Rousseau o papel de libélula na sua gravura. Ela é um animal predador, que se alimenta de outros insetos para sobreviver. Suas larvas, chamadas de ninfas, são aquáticas e não se movimentam para capturar a presa: esperam elas virem ao seu encontro. Alimentam-se de girinos, peixes juvenis e outros bichos para sobreviver. Na fase adulta, as libélulas capturam, durante o voo, outros tipos de insetos, como abelhas, moscas e besouros.

⁷⁷ Título original: *L'araignée*.

A libélula também está relacionada à água, por se desenvolver em áreas pantanosas, próximas a rios e riachos. Philippe Julian (1971, p. 164) comenta que a água é um importante elemento para os simbolistas, por possuir presença constante nas obras desses artistas.⁷⁸ No texto a seguir, Ensor apresenta a mulher e tudo de ruim que ela pode representar:

Sexo fraudulento sem fé, sem honra e sem coração
 Abismo da hipocrisia
 Lar da mentira e da dissimulação
 Lama de malícia
 Centro de rapina e de pecados capitais
 Caixa de Pandora
 Onde abundam os animais maus
 Estrume pegajoso, nojento e babado
 Pântano traiçoeiro e hostil
 Horrível fossa infestada de sanguessugas
 Besta de garras a morder com caninos carnívoros
 Sopradora satírica soprando a cal e o frio
 Inspiradora das piores vilanias
 Traidora dos seus amigos
 Galinha atrevida orgulhosa e besta
 Ganso louco
 Arrivista sem escrúpulos
 Cata-vento rangendo a todos os ventos maus
 Buraco triplo de crime e traição insondável do egoísmo devorador
 Grande mentira ambulante gorda e saborosa cheia de bacon doce
 Flagelo do céu e da terra
 Máscara constante e sorriso sem fim (ENSOR, 1921, p. 43 apud DRAGUET, 1999, p. 164, tradução nossa).

A escolha de Ensor em representar Mariette Rousseau como uma libélula também pode ser compreendida em função do ofício que ela exercia. A senhora Rousseau era uma cientista: ela era micologista e taxonomista, especializada em plantas e fungos criptogâmicos.

Assim, Mariette Rousseau pertence à série de mulheres animais que o final do século XIX construiu. Para além de pensar nela enquanto amor platônico de Ensor, podemos inferir que a sua imagem conversa muito com o século em que a gravura foi criada. Dentro das iconografias que foram geradas no período, a senhora Rousseau não parece ser tão grotesca assim. Ela está mais para fatal do que bizarra: em *Os insetos singulares* [Fig. 20], seus olhos, vidrados no escaravelho, indicam toda força e esperteza de um predador que observa sem ser observado. Por ela, nada passa. Cada movimento, ela saberá. Para o bem masculino, essas mulheres deveriam ser ignoradas e, quem sabe, exterminadas. Por fim, a aparência frágil da libélula esconde sua verdadeira natureza letal.

⁷⁸ Para Julian (1971, p. 164), a água seria responsável por carregar Ophelia; A pequena sereia, de Hans Andersen; Lady de Shalott, do poema do inglês Alfred Tennyson; e Undine, do escritor alemão Friedrich de Motte Fouqué, que é um espírito da água que se casa com um cavaleiro.

3.1.2 A ressurreição do homem escaravelho

Assim como eram comuns representações animais de mulheres no campo das artes visuais, os homens híbridos também eram recorrentes. De tantas obras que envolvem esse tema, um exemplo é o trabalho de Odilon Redon (1840-1916), *A aranha chorando* (1881) [Fig. 29]. Nesta obra, o artista representa um homem com corpo de aranha e cabeça humana, que tem uma pequena lágrima escorrendo dos seus olhos. O fundo da obra é semelhante ao de James Ensor e apresenta um lugar não terreno. Com o foco total no inseto, a paisagem não assume nenhuma característica a partir da qual podemos reconhecer a localização da figura. É fácil crer, pelos rabiscos e formas nebulosas em volta da aranha, que esse personagem está preso em um mundo dos sonhos. De modo semelhante, Ensor apresenta seus *insetos singulares* [Fig. 20] em um terreno árido, não habitável – em dunas, talvez.

Figura 29 - *A aranha chorando* (1881), de Odilon Redon



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/657>. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

A iconografia do escaravelho na história da arte tem longa extensão. Na sociedade egípcia, esse inseto era considerado sagrado, tendo sua representação sido incorporada em amuletos, os quais eram muito populares⁷⁹, joias [Fig. ci-41] e também nas artes tumulares. Também conhecido como “besouro de estreme”, o escaravelho deposita seus ovos em corpos

⁷⁹ Alguns autores indicam que os amuletos de escaravelhos eram entendidos também como proteção contra maus espíritos.

de animais mortos ou em esterco. Neste último caso, ele rola as bolas de esterco pela terra, enquanto os ovos são chocados pelo calor do sol. Deste modo, fazem um movimento semelhante ao de Rá, o deus do sol, que, segundo a mitologia, seria responsável por “rolar” a luz solar pelo céu. Por esta razão, aquele inseto era visto como um símbolo terreno do ciclo solar, sempre aparecendo com um sol na cabeça.

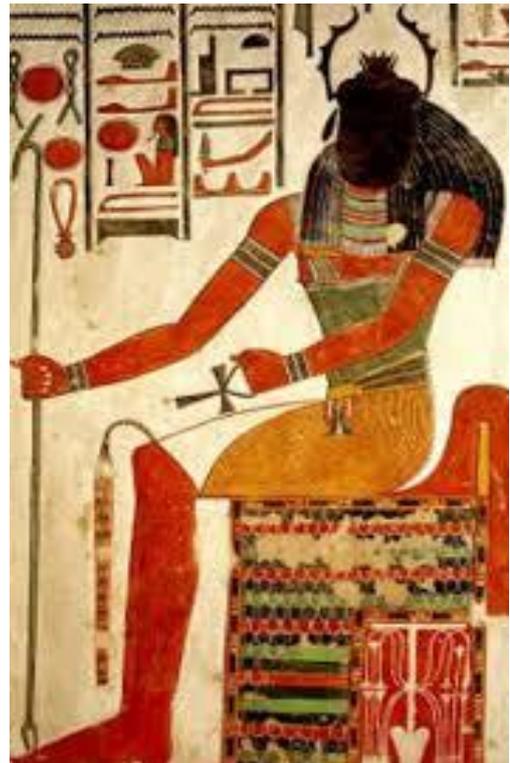
Inicialmente, o escaravelho sagrado era associado à imagem de Khepri, deus da ressurreição, uma vez que os egípcios acreditavam que este inseto era criado a partir da matéria morta. Com o passar do tempo, Khepri começou a ser identificado com a forma mais nova de Rá, aquele que renova o sol do amanhecer. Por essas razões, além das representações de Khepri como um escaravelho levantando o Sol [Fig. ci-42], também há a iconografia dele como um homem com cabeça de escaravelho [Fig. 31].

Figura 30 – Detalhe do escaravelho da obra
Os insetos singulares (1888)



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Figura 31 – Pintura do deus egípcio Khepri



Fonte: Google imagens. A pintura original está localizada no Vale das Rainhas, Tumba QV66 - Nefertari, Alto Egito

Comparando com a gravura de James Ensor [Fig. 30], percebemos que Khepri [Fig. 31] apresenta uma mutação contrária à ensoriana. Enquanto o artista optou pelo corpo de inseto e a cabeça humana, talvez como forma de identificação da sua persona, Khepri possui corpo humano e cabeça de inseto. Nas mãos, o deus segura seus atributos: a *cruz ankh*, que

significa a vida após a morte; e o *etro uas*, que depois passou a ser um cajado de pastores. Assim, a imagem do escaravelho que, segundo a mitologia egípcia, seria responsável pela promoção do renascimento, estava associada à Khepri, considerado deus da ressurreição.

No conto chamado *Um breve colóquio com uma Múmia* (1845), de Edgar Allan Poe, o narrador, juntamente com vários amigos cientistas, examina o cadáver de múmia que havia sido colocada na mesa de jantar. Por fim, decidem aplicar eletricidade no corpo a fim de vê-la voltar à vida. A ação deu certo e, depois de algum tempo, a múmia Tudenganon presta aos senhores um breve discurso sobre a cultura egípcia e as questões modernas. Até que Dr. Ponnonner, responsável pelo exame da múmia, fez-lhe a seguinte questão: “O que estamos tendo dificuldade de compreender [...] é como pode o senhor, após morto e enterrado no Egito há cinco mil anos, estar aqui hoje, vivo, ostentando tão formidável aparência” (POE, 2018, p. 101). O diálogo, a seguir, apresenta as explicações:

[...] Por sorte, tenho sangue de Escaravelho e fui embalsamado bem vivo, como os senhores estão vendo agora. [...]

“Sangue de Escaravelho?”, indagou o dr. Ponnonner.

“Exato. O escaravelho era a insígnia, o brasão, de uma família muito distinta e rara. Ter ‘sangue de Escaravelho’ significa pertencer à família que tem o Escaravelho como insígnia. Falo no sentido figurado.”

“Mas o que isso tem a ver com o senhor ter sido enterrado vivo?”

“Bem, é costume no Egito remover as entranhas e os miolos de um cadáver antes de embalsamá-lo. A raça dos Escaravelhos é a única que não concordava com essa prática. [...] Todos os Escaravelhos embalsamados vivos por acidente permanecem vivos” (POE, 2018, p.102 e 103).

Curiosamente, em 1886, dois anos antes de conceber *Os insetos singulares*, James Ensor havia reproduzido uma obra baseada no conto supracitado de Allan Poe [Fig. 32].

Figura 32 - *Aparição: Visão que precede o futurismo (pesadelo)* (1886), de James Ensor



Fonte: Princeton University Art Museum (Nova Jersey, Estados Unidos).

Na imagem, Ensor aparece deitado sobre uma mesa. Considerando o vermelho na coloração de sua pele, é possível estabelecer uma comparação com a descrição do narrador sobre a múmia. Sobre esta, aponta-se que: “encontramos a carne em excelente estado de preservação, sem odor perceptível. A cor era avermelhada.” (POE, 2018, p. 96). Logo, parece que o próprio artista estava se representando no lugar da múmia. Aquela, que tinha sangue de escaravelho e, por isso, permaneceu viva por milhares de anos.

O despertar pelo choque elétrico não deixou de ser uma espécie de ressurreição. A história de viver através do tempo também foi explorada pela figura de Jesus Cristo, aquele que ressuscitou no terceiro dia após sua morte. Concebidos pelas mãos dos artistas do século XIX, foram inúmeros os autorretratos encarnando o papel do Messias e de outros profetas bíblicos. Inserido nesse contexto cultural, é possível que James Ensor também tenha feito uso desses atípicos também para a realização dos seus autorretratos. É o que ocorre no caso de *Ecce Hommo (Cristo entre os críticos)* (1891) [Fig. ci-43] e *O Homem dos Sofrimentos* (1892) [Fig. ci-44].

Com essa questão, voltamos ao assunto discutido na segunda seção deste trabalho, acerca da concepção de um artista moderno, encabeçada por Courbet. Ensor se mostrou inclinado a seguir esse artista, sendo então massacrado por pelos críticos e pelo público, que não o compreendiam. Insolente e altivo, Ensor se voltou para o campo da marginalidade. Com uma fé inabalável por seu trabalho, assim como Van Gogh, Ensor perpetuou sua obra e a si próprio em gravuras como *Meu autorretrato esqueletizado* (1888) [Fig. 33]. Esta apresenta um indicativo de que a arte ensoriana venceria a morte corpórea do artista e permaneceria viva através do tempo, tal qual simboliza a múmia do “sangue de Escaravelho”.

Figura 33 - *Meu autorretrato esqueletizado* (1888), de James Ensor



Fonte: Coleção Crédit Communal (Bruxelas).

A gravura não é a única em que James Ensor se coloca como esqueleto. Há um grupo de obras do artista que se autorrepresenta desta forma, sendo *O esqueleto pintor* (1897) [Fig. ci-45] outro exemplo. Novamente, podemos compará-lo a Vincent van Gogh em *Esqueleto fumando um cigarro* (1886) [Fig. ci-46]. É algo muito significativo Ensor se retratar dessa forma, uma vez que os autorretratos representam a imagem que o artista quer mostrar de si para o mundo.

Nesse sentido, Ensor é, ao mesmo tempo, morte e ressurreição. A posição que o artista se encontra é semelhante a do protagonista da obra *Cristo morto deitado em sua mortalha* (1654) [Fig. ci-47], de Philippe de Champaigne (1602-1674). O retornar para o mundo dos vivos se repete na figura de Cristo ressuscitado e na imagem do escaravelho, Khepri, deus da ressurreição. No final, as iconografias que são reaproveitadas por James Ensor são transformadas, de acordo com sua visão de mundo e suas vivências. Essas representações que, em um primeiro momento, parecem totalmente diferentes umas das outras, confluem para

uma mesma direção: a do desejo de permanência e de reconhecimento através da cultura, tal qual também ansiavam pintores como Rembrandt, Michelangelo, Rubens e tantos outros.

Franz Kafka foi aludido por Maria Esther Maciel (2006, p. 18 e 19) como um marco na forma de compreender as manifestações de animalidade. Para ela, o escritor trouxe os processos de identificação e entrecruzamento da animalidade de forma problematizadora e paradoxal. Afinal, Gregório Samsa se tornou um inseto sem abandonar a humanidade. Entretanto, no campo das artes plásticas, James Ensor já havia mostrado, 27 anos antes, o quanto os “insetos singulares” podem ter características humanas. Eles assumem os caprichos de um artista do final do século, preso em uma contradição: no desejo do escaravelho de reter a imortalidade para si e no medo de perdê-la ao ser devorado por uma libélula.

3.2 REI PESTE E A VOLTA DOS MORTOS-VIVOS

Vinda de James Ensor, a segunda gravura, que também pertence ao acervo de Murilo Mendes, não poderia ser menos grotesca do que *Os insetos singulares*. Ela foi baseada no conto de Edgar Allan Poe *O Rei Peste - Uma narrativa com uma alegoria*⁸⁰ (1835). A trama apresenta a história de dois marujos que se encontram com Rei Peste I. Aparentemente, a narrativa foi instigante para Ensor [Fig. 34], levando-o a criar sua própria imagem bizarra da história de Poe.

⁸⁰ Título original: *King Pest – A tale containing an allegory*. Para ler o conto no idioma original, acesse:
<http://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acf2679.0001.013/761:13?rgn=full+text;view=image;q1=King+Pest+the+First%3A+a+Tale+Containing+an+Allegory>

Figura 34 - *Rei Peste* (1895), de James Ensor



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

A cena representada favorece um dos pontos principais da trama: quando os dois mundos, o humano e o não humano, defrontam-se. Do lado esquerdo da imagem, os dois tripulantes recostados no batente da porta fixam seus olhos na mesa à frente, buscando uma forma de compreender a situação. Por sua vez, do lado oposto, uma assembleia com seis membros estranhos e mascarados confrontam os dois invasores. Entretanto, antes de analisarmos a imagem de forma mais detalhada, é necessário apresentar ao leitor a história de Edgar Allan Poe. Afinal, quem ou o que é o Rei Peste?

A narrativa se passa na época do reinado de Eduardo III da Inglaterra. Apesar de não haver datas no conto, sabemos que, historicamente, o monarca iniciou seu reinado em 1327 e permaneceu no trono até 1377, ano de sua morte. Assim, podemos inferir que a trama se desenrola entre os meses agosto/outubro⁸¹ e os anos de 1343 a 1353, quando foi o auge da Peste Negra⁸². Esse cenário medieval catastrófico é o expoente principal para o desdobramento da história.

⁸¹ No conto original de Edgar Allan Poe, de 1835, os relatos situam-se “no mês de agosto”. Já na tradução de Cássio de Arantes Leite, da editora Tordesilhas, menciona-se “certa noite no mês de outubro”.

⁸² A Peste Negra foi uma das mais trágicas epidemias do mundo. A doença surgiu no século XIV, por roedores que traziam pulgas infectadas com bactérias para o Ocidente, através do comércio marítimo. A epidemia, que assolou feudos inteiros, tão violenta que ficou marcada no imaginário popular em inúmeras representações, como na literatura e nas artes plásticas.

Na época desta acidentada narrativa, e periodicamente por muitos anos antes e depois, em toda a Inglaterra, mas mais especialmente na metrópole, ecoava o assustador grito de “Peste!”. A cidade estava em grande parte despovoada – e nessas horríveis regiões, nos arredores do Tâmis, onde, entre os escuros, estreitos e imundos becos e vielas, se supunha que o Demônio da Doença conhecia seu berço, o Assombro, O terror e a Superstição eram únicos que se podiam encontrar à espreita por toda parte (POE, 2012, p. 393).

Tudo começou quando a escuna da tripulação *Free and Easy* ancorou no rio Tâmis, e dois marujos – os quais acompanharemos por toda trama – sentaram-se no interior da cervejaria da paróquia de St. Andrew, em Londres, e começaram a beber. O homem mais velho era muito alto e excessivamente magro, apelidado de “Legs” (“pernas”, em inglês) justamente devido àquela característica física. O mais jovem, de altura que não ultrapassava um metro de vinte, chamava-se Hugh Tarpaulin. Depois de um longo tempo bebendo, os dois amigos descobriram que a taverna não vendia fiado e, a partir desse momento, começou uma série de soluções⁸³ que levou nossos personagens a situações um tanto nefastas.

A primeira delas foi a tentativa dos marujos de resolver o problema fugindo do estabelecimento sem quitar a dívida. Evidentemente, eles foram perseguidos pelo dono do estabelecimento, que ficou enfurecido. A segunda solução foi, depois de muito correrem, pularem uma barricada feita de tapumes, que estava ali por autoridade do rei, para isolar a cidade da peste negra. Portanto, “todas as pessoas ficaram proibidas, sob pena de morte, de penetrar em seus ermos desolados.” (POE, 2012, p. 393).

Ali, do outro lado do tapume, depois de terem conseguido se livrar do dono da cervejaria, os marujos ouviram “gritos selvagens, derrisórios, diabólicos” (POE, 2012, p. 394). Como um canto da sereia, que enlaça a tripulação a fim de convencê-la a conduzir o barco em direção aos rochedos, Legs e Hugh não puderam se preparar para a ameaça a seguir. Caminharam então livremente em destino aos uivos, até chegarem ao salão de uma loja funerária, na qual ocorria uma assembleia de membros incrivelmente estranhos. Assim, a odisseia dos dois marinheiros tivera sem início:

À visão dessa extraordinária assembleia, e de seus ainda mais extraordinários aparatos, nossos dois marujos não se conduziram com esse grau de decoro que seria de se esperar. Legs, recostando contra a parede que calhava de estar próxima, deixou cair o maxilar inferior ainda mais baixo do que de costume, e arregalou os olhos na máxima amplitude; enquanto Hugh

⁸³ Essa combinação de situações elencadas por Allan Poe é algo recorrentemente utilizado pelo escritor. Como ele mesmo disse em *A Filosofia da Composição* (1846): “Eu prefiro começar considerando o efeito. Mantendo a originalidade sempre em vista. [...] Tendo escolhido um efeito original e vívido, pondero se pode ser melhor desenvolvido por incidente ou tom [...] Só então busco ao meu redor (ou melhor ainda, dentro de mim) as combinações de situações ou o tom que possam me auxiliar na construção do efeito desejado” (POE, 2017, p. 342).

Tarpaulin, curvando-se a ponto de deixar seu nariz no mesmo nível da mesa, e batendo com a palma das mãos nos joelhos, explodiu no rugido longo, alto e estrondoso de uma de veras inoportuna e imoderada gargalhada. (POE, 2012, p. 399)

É aqui que a gravura de James Ensor se enquadra na narrativa. De tudo o que poderíamos imaginar na saga dos nossos dois marinheiros, muito provavelmente encontrar seis personagens incomuns, em uma reunião dentro de uma funerária, estaria fora de cogitação. Sobre os membros da extraordinária assembleia, Allan Poe escreveu que “[...] cada um deles parecia deter o monopólio de alguma porção particular de fisionomia” (POE, 2012, p. 396). Parece que o artista belga soube enfatizar muito bem a descrição excêntrica do escritor.

Em destaque, o *Rei Peste* [Fig. 35] é o primeiro que proclama a atenção para si. Provavelmente, contribui para isso o enorme apetrecho ligado à cabeça, contendo plumas funerárias que descem até chegar a uma “[...] testa insólita e medonhamente alta que mais parecia uma touca ou coroa de carne acrescentada à cabeça natural” (POE, 2012, p. 396). Nas mãos, Peste I segura um fêmur humano como um cetro real. Esse ato faz jus ao seu cargo de Rei da Peste, uma vez que algumas das iconografias da peste negra aparecem também com um fêmur na mão [Fig. ci-48].

Figura 35 - Detalhe do Rei Peste



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Seu rosto amarelo cor de açafrão, como descrito do Allan Poe, também pode ser comparado à história do autor americano Robert Chambers (1865-1933), *O Rei de Amarelo*

(1895). O livro é constituído por uma série de contos que fazem conexão entre si e abordam uma peça fictícia. Esta possui o mesmo título do livro de Chambers e seria responsável por provocar efeitos psicológicos em todas as pessoas que o leem até o final. É como se, ao lerem a história, as pessoas acessassem um mundo metafísico e pagassem o preço com a sanidade. Em certa medida, os marinheiros do *Free and Easy*, ao atravessarem a divisória de tapumes imposta pelo reinado de Eduardo III, ancoraram em outro mundo, não terreno. Dessa forma, já não sabiam se estavam em sã consciência ao verem o personagem reinante e sua corte.

Chambers é relembrado em comparação com a obra de H. P. Lovecraft (1890-1937), que criou a Mitologia Cthulhu⁸⁴. A “mitologia amarela” deixou diversas marcas nos escritores de terror e ficção que viriam a seguir. No primeiro conto do livro de Chambers, *O reparador de reputações*, o personagem principal, Hildred, após ler o livro “O Rei de Amarelo”, chega à conclusão de que a coroa amarela pertence a ele, apesar de ter nascido primo do Rei. Assim, a decisão tomada pelo protagonista foi a de matar o rei, assim como Rei Peste fizera com todos os corpos que atravessaram a barricada e ameaçaram sua legitimidade. Infelizmente, Hildred não teve muito sucesso na tarefa: após ser levado para um sanatório, ele cometeu suicídio.

A cor amarela, em si, também é um fator interessante. Os livros dos autores decadentes franceses que eram importados pela Inglaterra recebiam a encadernação dessa cor. Há, inclusive, sugestões de alguns críticos de que o livro amarelo da história de Oscar Wilde, que fascinou Dorian Gray, fosse a obra de Joris-Karl Huysmans, *Às Avessas* (1884)⁸⁵ (ORSI, 2014, p. 12). Automaticamente, a cor amarela passou a ser associada com os pecados e a doença de livros, que carregavam a pestilência moral e espiritual. Curiosamente, Rei Peste, com seu rosto “cor de açafrão”, pode ser considerado uma representação da necrose humana que busca instaurar um reinado. Seria demais inferir que o Rei Peste e sua corte de decadentes brigaram pela imposição de um mundo imaginário dentro de um lugar materialista?

Não seria de todo absurdo supor a rivalidade de monarquias no início do conto de Allan Poe, que cita um trecho da peça *A Tragédia de Ferrex e Porrex*⁸⁶. Esta conta a história

⁸⁴ A Mitologia Cthulhu, nome dado pelo escritor americano August Derleth, diz respeito aos monstros e seres fantásticos que habitam os contos de H. P. Lovecraft. As histórias da mitologia Cthulhu influenciaram livros, filmes, séries, músicas e até jogos de RPG e eletrônicos.

⁸⁵ Na história de Oscar Wilde, Dorian é um jovem que tem seu retrato de corpo inteiro pintado pelo amigo Basil Hallward. Ao ver a obra, Dorian expressa que tem vontade de vender a sua alma para que o retrato envelheça em seu lugar e desapareça para sempre. O desejo é atendido e Dorian prossegue com uma vida libertina, na procura de prazeres e experiências variadas, do mesmo modo que o personagem Des Esseintes vive em *Às avessas*. O livro de Huysmans é considerado o marco do decadentismo francês - algo que tem tudo a ver com o que Dorian Gray procurava.

⁸⁶ *Tragedy of Ferrex and Porrex*, escrita por Thomas Sackville e Thomas Norton, foi uma peça de teatro inglesa que teve a sua primeira edição em 1561.

de Gorboduc, rei da Grã-Bretanha, e apresenta semelhança com *Rei Lear* (1606), de Shakespeare, uma vez que o monarca em questão também dividiu o reino, em vida, com seus filhos Ferrex e Porrex. A partir disso, como já indica o título, uma série de tragédias ocorre. Os dois filhos iniciam um conflito que resulta nas mortes não só dos dois, mas também do pai e da mãe. O reino, sem uma linha de sucessão, acaba então entrando em guerra civil. Dessa forma, a frase no início do conto – “Os deuses aturam e permitem nos reis as coisas que abominam nos rumos da ralé” (POE, 2012, p. 391) – mostra o quão abusivo o sistema das duas monarquias dessa história podem ser. Isto porque, ao possuírem o título de rei, tudo é permitido.

Na gravura de Ensor, em frente ao Rei, do outro lado da mesa, há uma figura de rosto arredondado e que, de tão rechonchuda, assemelha-se a um barril. A sua boca é alargada e dá a impressão de “uma medonha fenda” (POE, 2012, p. 397), que começa na orelha direita e chega até a esquerda. De gola rufo presa ao pescoço, a aparência da Rainha Peste [Fig. 36] pode ser associada à de um palhaço. O pequeno rosto alongado e de nariz comprido, ao lado da Rainha, pertence à Arquiduquesa Ana-Peste.

Figura 36 - Detalhe da Rainha Peste e a Arquiduquesa Ana-Peste



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Os outros três integrantes, localizados do lado oposto da Arquiduquesa, continuam no mesmo grau de excentricidade. Um deles é um velho rechonchudo, cujas bochechas “repousam” nos ombros. Outro, ao seu lado, é um cavaleiro muito comprido, vestido com

roupas medievais, e que tem acessos de “chiliques”⁸⁷, nos quais o corpo parece tremer de maneira ridícula (POE, 2012, p. 398) [Fig. 37].

Figura 37 - Detalhe dos dois personagens da obra *Rei Peste*



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Por último, é possível observar um personagem totalmente imóvel, com uma vestimenta que nada mais é do que um caixão de mogno [Fig. 38]. A tampa deste tem espaço tão somente para o indivíduo colocar parte do rosto, tal qual como um capuz. Nas laterais do caixão, duas cavas se formam para que seus braços possam ficar de fora, com espaço para uma rústica movimentação.

⁸⁷ O termo “chilique” foi utilizado na tradução de Cássio de Arantes Leite, para a edição de 2012 do livro de Poe. Na primeira publicação, ele utilizou “os horrores”, traduzindo de forma literal o trecho: “His frame shook in a ludicrous manner, with a fit of what Tarpaulin called ‘*the horrors*’” (POE, Edgar Allan. *King Pest the First: a Tale Containing an Allegory*. *Southern literary Messenger*, Estados Unidos, v. 1, n. 13, p. 759, set. 1835. Collection: Making of America Journal Articles. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acf2679.0001.013/761:13?rgn=main;view=image>. Acesso em: 20 fev. 2020).

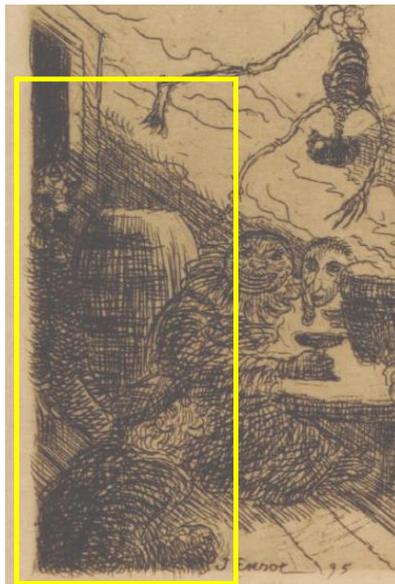
Figura 38 - Detalhe do personagem no caixão de mogno da obra *Rei Peste*



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Com uma cena tão estapafúrdia quanto esta não seria difícil prever a expressão de espanto dos dois marinheiros [Fig. 39] que, recostados no batente da porta mantêm os olhos esbugalhados e a boca muito aberta, em sinal de espanto.

Figura 39 - Detalhe dos dois marinheiros da obra *Rei Peste*



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG). Imagem editada pela autora.

A figura de Allan Poe foi muito explorada pela escola simbolista, dirigida pelo poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898)⁸⁸. Poe também foi fonte de inspiração para grupos de artistas como os *Rose-Croix*, de Joséph Péladan (1859-1918)⁸⁹. Entretanto, Poe só foi revelado para Europa a partir de 1852, por intermédio de Charles Baudelaire. Este reservou dezoito anos de sua vida para a tradução dos contos e textos teóricos do escritor americano (BAUDELAIRE, 2010, p. 105)⁹⁰. Inclusive, na introdução que escreveu para o livro *O Homem e a Obra*, de Edgar Allan Poe (2017, p. 28), Baudelaire salientou que “Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza”.

No grande caldeirão borbulhante que foi o fim do século XIX, Poe inspirou as gravuras e desenhos de artistas como Édouard Manet (1832-1883), Gustave Doré (1832-1883), Arthur Rackham (1867-1939), Aubrey Beardsley (1872-1898), Alfred Kubin (1877-1959), Harry Clarke (1889-1931), Max Schenke (1891-1969), e tantos outros. De tão forte, seu legado atravessa os séculos e se instaura não só no suporte das artes plásticas, mas também em inúmeras influências literárias e produções cinematográficas. Como exemplo, é possível citar os filmes do estadunidense Roger Corman (1926) e seu astro principal Vincent Price (1911-1993), considerado o “Mestre do Macabro”. Esses filmes integraram, nos anos 1960, uma série de adaptações de contos de Allan Poe, tais como *A queda da casa Usher* (1839), *O poço e o pêndulo* (1842), *O Corvo* (1845), *A Máscara da morte vermelha* (1842)⁹¹, entre outros.

Do mesmo modo, ao reconhecermos a figura expoente que foi, e continua sendo, Allan Poe, é natural verificar que, assim como tantos outros fizeram, James Ensor ilustrou mais de uma história do contista americano. Destacando aqui a trama de Rei Peste, é notável que as produções dos outros artistas que se debruçaram sobre o conto são distintas do trabalho realizado por Ensor. Uns aproximaram sua composição fielmente com as descrições da narrativa, enquanto outros a usaram como base para outra criação. Ao compararmos essas

⁸⁸ Segundo Anna Balakian (2007, p. 45), a figura de Poe e do compositor Wagner foram fortemente inspiradoras para os poetas simbolistas. Poe, por sua decadência, e Wagner, por novas combinações artísticas.

⁸⁹ O grupo de Péladan será abordado na quarta seção deste trabalho.

⁹⁰ No texto de Jérôme Dufilho (2010, p. 144), *O pintor e o poeta*, que integra o livro *O pintor da vida moderna*, o autor indica, em uma nota de rodapé, que as traduções foram, respectivamente: *Edgar Allan Poe, as vie et ses ouvrages* (1852); *Edgar Poe, as vie e ses oeuvres*, dentro da tradução do livro *Histories extraordinaires* (1856); *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, dentro da tradução do livro *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857); entre outros tantos textos.

⁹¹ Quando traduzidos para o português, os títulos dos filmes passaram a ser chamados de: *O solar maldito* (1960), *A mansão do terror* (1961), *O corvo* (1963), e *A máscara mortal* (1964), respectivamente.

imagens com a gravura de Ensor, podemos observar as características enfatizadas por cada artista, bem como as soluções cênicas que cada um criou para a narrativa.

Ilyas Phaizulline e Harry Clarke optaram por reproduzir o mesmo momento da história escolhido por James Ensor: a parte em que Legs e Hugh encontram a bizarra assembleia pestilenta. Esta escolha é feita, provavelmente, porque esta é a cena de maior impacto de toda narrativa. Antes, o conto parecia seguir o rumo comum de acontecimentos mundanos – dois marinheiros bebem, arrumam confusão com o dono do bar, fogem, pulam uma barricada, escutam gritos e os seguem. A reviravolta está exatamente ao encontrarem algo que não é comumente visto: seis sujeitos desfigurados, de aparência semimorta, que se proclamam os donos do local. Um mistério digno de Allan Poe, e ainda não solucionado, se instaura, prendendo a atenção do leitor, o qual espera faminto pelas próximas páginas.

Harry Clarke [Fig. 40], artista irlandês que ilustrou o livro de Poe *Contos de Imaginação e Mistério*, em 1919, optou por elaborar a cena nos momentos seguintes ao encontro dos marujos com Peste I. Aqui, eles já entraram no salão e, como o costume de bêbados, que perdem a noção da realidade e o respeito às normas sociais, portam-se de forma desrespeitosa para com o Rei. Dessa forma, os marujos não reconhecem, em momento algum, o poder do soberano.

Figura 40 - *Rei Peste* (1919), de Harry Clarke



Fonte: POE, 2012, p. 400.

Clarke traz os personagens da assembleia um pouco mais humanizados do que os descritos por Allan Poe. No rosto deles, ainda há a carne que não se decompôs, não obstante a perna desossada da Arquiduquesa, à mostra pela fenda do vestido bem ao centro da composição. O homem do caixão de mogno também parece ter muito mais espaço para se movimentar, apesar de não ter as duas cavas para os braços nas laterais. A forma diagonal na qual a mesa retangular foi posta deixa a Rainha Peste, que se senta na cabeceira, no primeiro plano da cena. O seu vestido volumoso de faixas pode nos levar a crer que ela estivesse sendo engolida pelo processo de mumificação. As tiras de pano circulam seu entorno como uma espécie de casulo. Algumas delas deslizam ao longo das suas pernas, criando um paradoxo: ao mesmo tempo em que as fitas enroscam o seu corpo e o prendem, dando um caráter de peso, elas também flutuam pelo chão e se emaranham umas às outras. Este movimento parece entrelaçar as duas mulheres – a Rainha Peste e a Arquiduquesa –, dando a impressão de que elas se levantam do chão, como uma nuvem que flutua, fato que concede um caráter etéreo à cena. As figuras de Clarke são tão humanas que não pecam por amedrontar.

Por outro lado, a representação de Ilyas Phaizulline⁹² está bem presa ao chão. Terrena como só ela, a corte de Rei Peste é descarnada e já passou pelo processo de decomposição. A mesa retangular, posta na horizontal, assume o primeiro plano, e Legs e Hugh Tarpaulin, ainda que no centro da cena, aparecem apenas como silhuetas no batente da porta. Mesmo que secundários, os amigos são colocados em evidência, devido ao braço da figura assentada ao centro da mesa, que aponta para as sombras no fundo. Este movimento leva os outros integrantes da assembleia a se voltarem também em direção à porta. Pelas mãos do artista russo, os membros da corte são compostos por uma imagem crua e quase sem adereço, sendo difícil distinguir quais são os personagens por sua individualidade. As únicas exceções, nesse caso, são o homem do caixão e o Rei Peste, o qual segura o cedro de fêmur humano. Assim, parece que Phaizulline seguiu a tradição da dança macabra, na qual o esqueleto desponta por si só, sem qualquer ornamento em sua disposição.

Dessa forma, enquanto Harry Clarke opta pela representação de personagens etéreos, quase que mumificados, e Phaizulline os apresenta desossados e sem ornamentos, Ensor propõe um contraste. Em *Rei Peste* [Fig. 34], o artista ilustra uma corte de mascarados, característica muito comum de suas obras. Há, dentro de sua composição, a mistura do humano e do não humano. Um ser que funde o humano e a animalidade – assim como o

⁹² Referimo-nos a: PHAIZULLINE, Ilyas. *Memória de Edgar Poe - Rei Peste*. 1999. 1 original de arte, óleo sobre tela, 87 x 89 cm. Disponível em: <http://www.russianartgallery.com/Ilyas-Phaizulline/E--Poe--King-Plague/>

artista havia feito em *Os insetos singulares* [Fig. 20], analisada anteriormente. Nessa junção, chega-se ao ponto de não sabermos qualificar seus personagens em alguma categoria plausível. Esse fato deixa o leitor com a seguinte indagação: afinal, o que são os membros da corte de Rei Peste?

Apesar das diferenças na construção de personagem e na estrutura da cena, todas as três obras abordam o encontro de Legs e Hugh com o grupo de Peste I. Além disso, a caveira pendurada como um lampadário é um elemento em comum entre as obras, dando um caráter ainda mais grotesco à cena, e atribuindo terror e estranhamento ao ambiente. Neste aspecto, a obra de James Ensor e a de Ilyas Phaizulline mostram, por completo, o esqueleto amarrado por uma das pernas, enquanto a outra permanece caída, formando um ângulo de noventa graus. No seu crânio foi acesa a brasa, de modo que seus olhos são iluminados, emitindo claridade para o ambiente. Por sua vez, Harry Clarke [Fig. 40] escolheu revelar apenas um pedaço da cabeça do esqueleto, se detendo aos olhos luminosos, e uma pequena parte de sua perna pendurada.

No conto de Edgar Allan Poe, o esqueleto lampadário chama-se Will Wimble, agente funerário e dono do estabelecimento, agora dominado por Peste I. O que podemos supor da curiosa informação é que ou a carcaça de Wimble já estava ali, consumida pela decomposição quando a corte se instaurou no lugar, ou que, ao tomar o ambiente como seu castelo funerário, o monarca tenha matado Will de forma pestilencial. Legs, como é possível observar na gravura de Ensor, recostado no batente da porta, olha abismado para o esqueleto pendurado:

“Alto lá!”, interrompeu Legs, com ar muito sério, “alto lá um momento, repito, e digei-nos quem diabos sois todos vós, e que assuntos tendes aqui, aparelhados como os demônios em pele de cracas e acendendo a lamparina com o digníssimo grouge estivado para o inverno pelo meu honesto camarada de bordo, Will Wimble, o cangalheiro!” (POE, 2012, p. 399)

As dessemelhanças das imagens trazem um fato curioso no que diz respeito a como a mesa da reunião é retratada pelos artistas. O formato retangular é reproduzido nas obras de Phaizulline e Clarke. A mesma geometria pode ser vista nas adaptações da história de Rei Peste para o audiovisual, como no *frame* do *trailer P.O.E – Pieces of Endritch* (2014), do diretor Alessandro Redaelli, e no curta-metragem *Rey Peste* (2011), dirigido por Fabricio Tapia⁹³.

A construção da cena de Redaelli [Fig. 41] é muito mais teatral do que cinematográfica. Aparentemente, os personagens estão em um palco italiano e dispostos de

⁹³ O curta-metragem de Tapia foi produzido como trabalho de conclusão de curso do Departamento de Artes Visuais da Universidad Nacional de las Artes (UMA), da Argentina.

forma horizontal⁹⁴. Dois deles estão posicionados de forma diagonal, um em cada extremo da mesa, técnica muito empregada nas montagens teatrais que utilizam aquele tipo de palco. Assim, o ator trabalha com as diagonais, frente e costas, para uma melhor composição cênica e visualização da plateia.

Os outros três personagens da cena – incluindo a Rainha Peste que, no frame, está ofuscada pela luz vermelha, ao lado da mulher de branco, a Arquiduquesa – estão à esquerda de Peste I. Este ergue o braço esquerdo e utiliza uma pedra para bater em outro personagem, deitado ao chão. Vemos, assim, como a plateia de um teatro, as costas dos dois marinheiros, que estão agachados. Esta ação busca enfatizar a mesa retangular e, ao mesmo tempo, o ato de dobrar os joelhos representa um reconhecimento da soberania de um rei punitivo. Isso é algo que não acontece no conto de Allan Poe, visto que Legs e Hugh sempre confrontam a legitimidade da monarquia pestilenta.

A inscrição presente no centro da cena, “Tribunal do Rei Peste”, dá a sensação de se tratar de uma sessão do tribunal da Santa Inquisição. Entretanto, há a diferença dos dois marujos estarem sendo julgados pelo Rei, e não por um conselho religioso. A máscara de nariz pontiagudo usada pelo monarca [Fig. 42], muito comum entre os médicos que atendiam as pessoas com a doença da peste na época, bem como o figurino de todos os atores em cena, transportam o espectador ainda mais para o período do século XIII.

Figura 41 - *Frame* do *trailer* do filme *King Pest* (2014), dirigido por Alessandro Redaelli



Fonte: https://youtu.be/gDpcZ_GiFBs

⁹⁴ O palco italiano é uma espécie de caixa cênica. Seu formato, geralmente, é utilizado na maioria dos teatros ocidentais, onde a plateia se senta de frente para o palco. Ele é constituído por laterais, que são as coxias, e a boca de cena é arredondada, o que delimita o espaço. Essa estrutura cria, assim, o que muitos chamam de “a quarta parede”, que é o distanciamento entre ator e plateia.

Figura 42 - *Frame* do trailer do filme *King Pest* (2014), dirigido por Alessandro Redaelli



Fonte: https://youtu.be/gDpcZ_GiFBs

A despeito da adaptação do conto de Edgar Allan Poe feita por Redaelli, Fabricio Tapia [Fig. 43] optou por uma abordagem mais contemporânea da história. Seu curta-metragem apresenta personagens bem humanos, dispostos ao redor da mesa, e, assim como na obra de Harry Clarke [Fig. 40], o Rei Peste está à cabeceira. Os dois amigos – que nessa história não são marinheiros – aparecem no fundo da cena, enquanto a mesa fica em evidência no primeiro plano. Pela posição dos personagens, a comparação com a composição de Ilyas Phaizulline torna-se inevitável.

Figura 43 - *Frame* do curta-metragem *Rey Peste* (2011), dirigido por Fabricio Tapia



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AcZpWpZf-GA>

A mesa de formato retangular dá um caráter de realeza à história, pois coloca em ênfase quem se senta na cabeceira, destacando seu grau de importância. É comum vermos a realeza em longas mesas retangulares, nas quais a figura mais importante ou de alto poder se senta à cabeceira. Desta forma, é justificável que os artistas e diretores, ao pensarem na construção da cena da assembleia, tenham como referência a forma retangular. Entretanto, o que podemos pensar sobre a singularidade da obra de James Ensor [Fig. 34], ao retratar os

membros pestilentos em volta de uma mesa redonda e não no formato retangular, comumente utilizado?

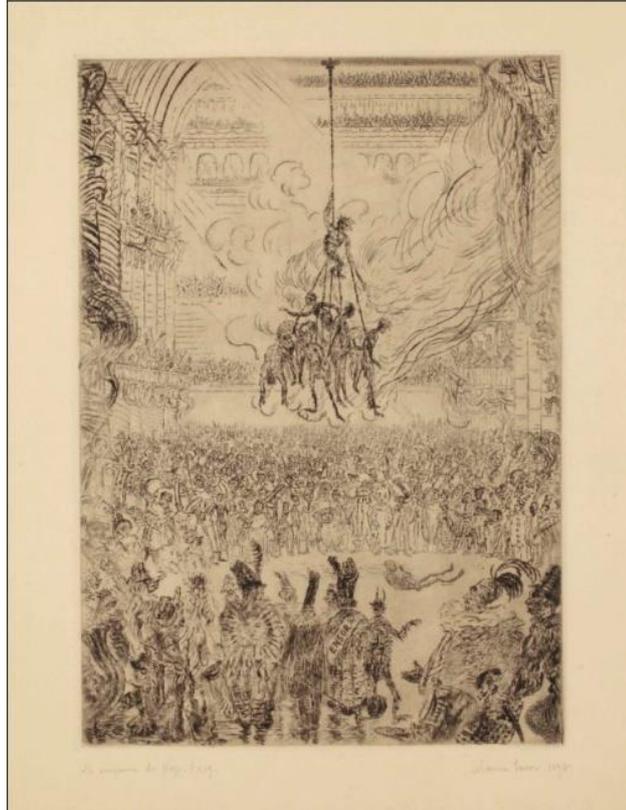
Primeiramente, vale a pena destacar que, em nenhum momento, Allan Poe descreveu o formato da mesa da assembleia. Coube à cena as seguintes palavras: “No meio do aposento havia uma mesa – em cujo centro via-se ainda uma imensa cuba do que parecia ser ponche” (POE, 2012, p. 395). Em segundo lugar, devemos observar que, por mais que as mesas retangulares possam ser vinculadas à realeza e a ambientes de reuniões importantes, não é correto afirmar que a mesa redonda é inadequada para esse meio. O universo dos reis já havia nos apresentado com *A lenda do Rei Artur e a Távola Redonda*⁹⁵ antes disso. A mesa chamada de Távola Redonda, estipulada por Rei Artur de forma a não ter cabeceira, foi criada intencionalmente para destacar a igualdade de todos os cavaleiros da ordem arturiana. A lenda do Rei Artur se desenrola na Inglaterra medieval, assim como a história do Rei Peste. Por isso, é justificável e sinal de criatividade o fato de James Ensor reaproveitar iconografia da lenda arturiana na representação de uma história ocorrida na mesma época e lugar.

O movimento circular gerado pela disposição dos personagens também pode ser comparado à *dança macabra* [Fig. ci-49]. Em algumas representações com essa temática, os personagens mortos se encontram em posição semelhante e, no caso da corte pestilenta, não se sabe ao certo se estão vivos, visto o nível avançado de decomposição física.

Além disso, podemos reconhecer, dentro da gravura de Ensor, a utilização da forma geométrica triangular, criada a partir da parede atrás de Rei Peste e a fumaça que sai da cuba. O lustre humano, Will Wimble, é uma espécie de pêndulo, que aponta para a mesa redonda, direcionando nosso olhar para baixo. O artista recorre a esta mesma composição ao realizar outra obra, *A vingança de Hop-Frog* (1898) [Fig. 44], também inspirada na produção de Allan Poe. Na imagem, os corpos de oito orangotangos são suspensos pelo ar, formando uma espécie de lustre humano, assim como no caso do corpo de Wimble. A ponta do triângulo cria uma força que aponta para baixo, indicando o movimento circular no qual o grupo de pessoas está disposto no salão (COSTA JUNIOR; VIANNA, 2018, no prelo).

⁹⁵ Segundo a lenda, os Cavaleiros da *Távola Redonda* eram os homens escolhidos por Rei Arthur para integrar a sua mais alta ordem de cavalaria. Eles se reuniam com o rei em torno da *Távola Redonda*, uma espécie de mesa criada para que não houvesse cabeceira e representasse a igualdade entre todos os membros. Há histórias de que alguns desses mesmos cavaleiros arturianos foram à procura do Santo Graal - assunto este que será discutido na quarta seção deste trabalho.

Figura 44 - *A vingança de Hop-Frog* (1896), de James Ensor



Fonte: FAAP, 2005, p. 136. A obra original está localizada na coleção particular da KBC Bank (Bélgica).

Rei Peste e *Hop-Frog* não foram as únicas obras que Ensor fez baseadas nos contos de Allan Poe⁹⁶, ele também fez *O diabo no campanário* (1888) [Fig. ci-50] e *Coração Delator* (1890) [Fig. ci-51], ambas com o mesmo título do conto de Poe⁹⁷. Em *O assassinato* (1890) [Fig. ci-52], por sua vez, Ensor se baseou no conto *A verdade sobre o caso do Sr. Valdemar* (1845). Já em *O baile da Morte Vermelha*, os personagens de Ensor parecem estar constantemente dentro de um baile de máscaras, promovido pelo príncipe Próspero⁹⁸. Sobre este evento, Poe escreveu que:

[...] também fora seu gosto que imprimira personalidade aos mascarados. Eram decerto grotescos. Havia uma profusão de resplendor, euforia e sustos [...] Figuras arabescas com membros e adereços trocados. Loucuras delirantes somente concebidas por mentes insensatas. Havia muita beleza, folguedo e bizarrice, um toque tenebroso e muito do que poderia provocar repulsa. [...] Uma multidão de sonhos. E estes – os sonhos – contorciam-se dentro e fora dos cômodos, matizados por suas cores, parecendo ecoar em seus passos a louca música da orquestra (POE, 2017, p. 78).

⁹⁶ Além dessas, também existem as outras duas que foram citadas anteriormente: *O domínio de Arnheim* (1890) [Fig. ci-13]; e *Visão que precede o futurismo* (1886) [Fig. 13], na terceira seção.

⁹⁷ *O Diabo no Campanário* foi escrito em 1839, e *Coração Delator* em 1843.

⁹⁸ O príncipe Próspero é um personagem do conto *O baile da Morte Vermelha*, escrito por Edgar Allan Poe e publicado em 1842.

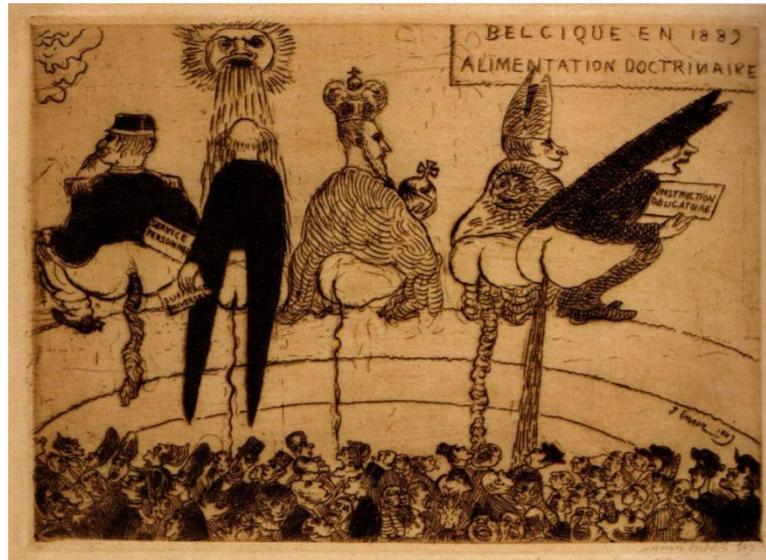
Ao tratar do artista belga, a multidão de sonhos algumas vezes parece estar dentro de um pesadelo, principalmente se o suporte da imagem for a gravura. O ar sombrio é destacado pela escolha dos tons escuros e pelos traços nervosos do pintor, que parecem aumentar a perversidade de seus personagens. Ao optar pelo monocromático da gravura⁹⁹, Ensor apresenta melhor o reconhecimento do horror pretendido no conto. Diferentemente, em suas pinturas à óleo, o pintor explora as cores claras, dando uma característica mais burlesca do que propriamente cruel.

É compreensível que as ilustrações de James Ensor baseadas nos contos de Edgar Allan Poe evidenciem o caráter de terror em demasia. Isto porque o mundo do escritor era tão crítico quando o do artista. Dessa forma, Ensor encontrava nas histórias de Poe uma ponte para aflorar seus processos criativos e seu descontentamento com o mundo e a humanidade. Essa relação estreita e esse terror são marcas da extensa obra do artista. A força e a vibração passam por essas características, visto que “a assombrosa paleta de Ensor e as suas invenções formais combinam-se com a ironia para o retirar do âmbito dos estereótipos contemporâneos” (GIBSON, 2006, p. 102).

Em 1895, época de criação da gravura *Rei Peste*, a Bélgica vivia tempos turbulentos. Isto ocorreu durante a política do impopular Leopoldo II, o Rei Construtor, que explorava os recursos naturais do Congo – colônia da Bélgica na época. Através do trabalho forçado dos nativos, o Rei os tratava de forma tirânica, com espancamentos, mutilações e morte quando a cota estabelecida não era alcançada. A Monarquia Constitucional da Bélgica nada tem de diferente do Rei Peste, que reinava sobre a destruição de um lugar, causada por ele mesmo, e que de tão cruel possuía como lampadário o descarnado Will Wimble. Não foi a primeira vez que Ensor fez esse tipo de crítica ao governo: em *Alimentação doutrinária* (1889) [Fig. 45] e *A Bélgica no Século XIX* (1889) [Fig. 46] o artista mostrou de forma enfática e ridicularizada seu desgosto pelos rumos do governo.

⁹⁹ Mesmo que as gravuras que estão do Museu de Arte Murilo Mendes sejam monocromáticas, Ensor também fez gravuras coloridas. Inclusive, existe uma versão tanto de *Rei Peste* (1895) quanto de *Os Insetos Singulares* (1888) coloridas. A primeira foi leiloadada pela Doyle New York, em outubro de 2018, e é propriedade de Sidney B. Jacques. A segunda é uma aquarela, e pertence ao Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdã, Holanda.

Figura 45 - *Alimentação doutrinária* (1889), de James Ensor



Fonte: FAAP, 2005, p. 104. A obra original está localizada na coleção particular da KBC Bank (Bélgica).

Figura 46 - *A Bélgica no século XIX* (1889), de James Ensor



Fonte: FAAP, 2005, p. 105. A obra original está localizada na coleção particular da KBC Bank (Bélgica).

Em *Alimentação doutrinária* [Fig. 45], o Rei e o restante dos políticos defecam sobre o povo, o qual usa o estrume como alimento. As placas que os governantes seguram, nas quais se lê “serviço pessoal”, “sufrágio universal”, “instrução obrigatória”, possuem os mesmos dizeres que aparecem na bandeira dos manifestantes da gravura *A Bélgica no século XIX* [Fig. 46]. Enquanto na primeira os dirigentes ignoram as exigências do povo, na segunda o povo clama por elas, enquanto Leopoldo II diz “O que vocês querem? Não estão contentes? Um pouco de paciência. Sem violência. Vejo alguma coisa, mas, não sei por que razão não

consigo entender muito bem.” Em ambas as gravuras, as palavras dos manifestantes são ignoradas.

A julgar pelo modo irônico e bizarro com que James Ensor trata as questões contemporâneas a ele, Peste I e Leopoldo II parecem ter maiores semelhanças entre si do que apenas o título de Rei. Ambos foram monarcas abusivos, que reinaram sobre a ruína que eles mesmos construíram, e que deixaram por onde passaram uma fileira de corpos mortos, prontos à putrefação da carne.

No outro extremo, os dois marinheiros anarquistas¹⁰⁰, assim como o próprio artista se considerava ser, troçavam do governo, afrontando os costumes reinantes e a ordem social estabelecida por Peste I. A assembleia pestilenta é um resumo da aristocracia necrosada (DRAGUET, 1999, p. 185), representada por máscaras que denotam seu caráter animalesco. Os dois marinheiros, contudo, permanecem com fisionomia humana, assim como o artista belga na obra *Ensor entre máscaras* (1899) [Fig. ci-53], o único humano no meio das máscaras. Para Draguet (1999, p. 185), “O amor de Ensor pelo anarquismo participa de uma cultura da peste”.

Aparentemente, as máscaras que vemos em Ensor são o reflexo de algo preso no seu íntimo. Ao retirar a máscara do personagem, ocorreria de não abrigar em seu interior nenhuma forma tangível, porque não há nada depois dela. A violência não assusta, ao contrário, fascina o mundo de mascarados. Ensor parece imprimir seu característico sarcasmo na incerteza de uma realidade que é desalmada e sem rosto. Quando descobrissem que as máscaras são exatamente o que são, a reação seria desesperadora igual à de Camilla, personagem da peça *O Rei de Amarelo*:

Camilla: O senhor deveria tirar a máscara.

Estranho: É mesmo?

Cassilda: É mesmo, está na hora. Todos tiramos nossos disfarces, menos o senhor.

Estranho: Eu não estou de máscara.

Camilla: (Horrorizada, em particular para Cassilda) Não é máscara? Não é máscara! (CHAMBERS, 2014, p. 43)

A luta travada pelos marujos contra Peste I, no final do conto, é uma briga pela sobrevivência, e a rejeição a uma ordem social que nada tem de justa. É possível imaginar a exaltação de Ensor ao transformar a história de Allan Poe em suporte para sua gravura. Os marinheiros, assim como o próprio artista, são condenados a viver em um mundo de marginalidade, caminhando pelas ruelas escuras, ao encontro da peste.

¹⁰⁰ Sobre a simpatia de Ensor pelo anarquismo, veja a segunda seção deste trabalho.

Entretanto, felizmente, Legs e Hugh Tarpaulin tiveram sucesso ao confrontarem Rei Peste. Com um só chute o empurraram para o porão onde ficavam escondidos os vinhos, destruíram a mesa, bateram nos integrantes da corte com os pedaços de Will Wimble e, no final, fugiram dali carregando as duas únicas mulheres do recinto. No mundo real, James Ensor não tivera assim tanta sorte, tendo sido sua arte renegada por algum tempo. Leopoldo II, por sua vez, permaneceu reinando até sua morte, em 1909, sem que marinheiros anarquistas interferissem na sua ordem.

Como um pintor de seu tempo, Ensor foi influenciado pelo espírito simbolista do *fin de siècle*¹⁰¹, assim como mostra a gravura *Os insetos singulares* [Fig. 20]. Por vezes, o refúgio do mundo material está na própria arte, a qual possibilita a existência de outros lugares possíveis. Afinal, é mais agradável viver na terceira margem do rio¹⁰².

¹⁰¹ O simbolismo, que surgiu no *fin de siècle* francês, foi pautado por artistas que se recusavam a pintar de forma realista, procurando se refugiar no mundo dos sonhos, do etéreo e dos símbolos. No contexto desse amplo grupo de artistas, surgiu o Salão dos Rosas Cruzes, o qual acolhia obras baseadas em mitos, sonhos, lendas ou alegorias. Saiba mais em: GIBSON, 2000, p. 56.

¹⁰² Segundo Jorge Coli (2010, p. 279), a terceira margem do rio – título emprestado de um dos contos de Guimarães Rosa - é por onde as obras de arte trafegam. Imersas em um mundo próprio, sem estar ancorada no terreno ou no além, a terceira margem é uma “espécie de reserva estática, capaz de ressurgir quando menos se espera”.

4 SOBRE MURILO MENDES

Não há documentos que possam comprovar que Murilo Mendes (1901-1975) comprou as duas gravuras de James Ensor atualmente localizadas no MAMM. Isso porque, aparentemente o poeta não se preocupava com um controle detalhista de seu acervo, como percebemos acontecer com outros colecionadores.

Contudo, com base no cotejamento das fontes¹⁰³, é possível elaborar algumas suposições. Há resquícios de algo que precisava ser investigado. Algo que vai além do ato da compra, mas que busca os critérios de escolha para sua aquisição. Algo que é invisível, que diz respeito à forma como o poeta lidava com o descontentamento do mundo, de como ele enxergava seu contexto e das crenças que compunham sua perspectiva. Para compreender essa linha invisível, construída nesta seção, a fim de ligar Murilo Mendes a Ensor de forma sugestiva, foi necessário investigar “na areia os passos de Ensor” (MENDES, 1994, 1270).

Nas seções anteriores, apresentamos a trajetória artística de Ensor e analisamos suas gravuras. Portanto, podemos prosseguir para os terrenos profundos que abarcam o poeta Murilo Mendes e sua possível aproximação com tais obras. A linha tênue que liga os dois artistas pode ser definida em uma palavra que aparecerá, constantemente, nas próximas páginas: *afinidade*. Esta é a grande hipótese desta seção.

4.1 A PRIMEIRA *AFINIDADE*: ISMAEL NERY, MURILO MENDES E O FIM DO SÉCULO

Antes de qualquer coisa, para falarmos, nesta análise, sobre a figura de Murilo Mendes, é necessário mencionar Ismael Nery (1900-1934). Ao recorrermos aos textos que se dedicam à vida do poeta, vemos que praticamente todos eles mencionam Nery em suas linhas¹⁰⁴. A forte amizade entre os dois artistas durou apenas treze anos, sendo interrompida pela morte prematura de Nery, aos 34 anos de idade, causada pela tuberculose.

Ismael Nery foi pintor, desenhista, filósofo e poeta. Sua importância crucial na vida de Mendes está ligada ao fato de que “com ele, Murilo teria *aprendido a ver*, [...] não se pode

¹⁰³ Para esta seção, recorreremos a biografias sobre Murilo Mendes e a dissertações que abordavam o estudo de seus poemas. Além disso, consultamos livros do próprio poeta, sobretudo a obra *Recordações de Ismael Nery*.

¹⁰⁴ Entre os autores que afirmam a importância que Ismael Nery exerceu na vida do poeta, estão Arlindo Daibert (1995) e Laís Corrêa Araújo (2000). Além destes, David Arrigucci Jr. (1996, p. 9-20) mencionou a proximidade de Mendes e Nery na introdução da 2ª edição do livro *Recordações de Ismael Nery*, de Murilo Mendes.

duvidar da profundidade da influência que essa afinidade eletiva terá exercido sobre o olhar do poeta” (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 11, grifo do autor). A presença de Nery na vida do poeta é exatamente o ponto de partida para compreender a circulação de ideias entre esses artistas. Mais tarde, podemos associá-la à perspectiva surrealista, à doutrina essencialista, um apelo a religiosidade, à cultura do *fin de siècle* e, em um segundo momento, a James Ensor. Murilo Mendes conheceu Ismael Nery em 1921, quando este havia chegado da Europa, onde passou um ano aperfeiçoando seus estudos de pintura. Segundo o poeta, que na época trabalhava na Diretoria do Patrimônio Nacional, no Ministério da Fazenda, Nery foi contratado para assumir um cargo de desenhista na seção de Arquitetura e Topografia (MENDES, 1996, p. 22).

Afirma Mendes que, a partir de 1922, diversos amigos passaram a cercar Ismael Nery, entre eles artistas, escritores, padres, jornalistas e professores¹⁰⁵. Com eles, Nery criou um grupo nomeado de *Santo Gral*, cujo quartel-general era situado na casa da família de Nery, na Rua São Clemente, no Rio de Janeiro. O *Santo Gral* de nada tinha a ver com uma doutrina oculta ou com compromissos ideológicos e políticos. De acordo com Mendes,

A nota dominante do grupo era sem dúvida o **inconformismo. Inconformismo diante do estilo chato da vida burguesa, diante das manifestações estéreis ou acadêmicas da arte e da religião**. Inútil acrescentar que éramos todos anticlericais, exceto o avançado e moderníssimo Ismael Nery! (MENDES, 1996, p. 68, grifo nosso).

Sobre o inconformismo, podemos ver a presença de tal oposição nos poemas de Murilo Mendes. Tarsilla Brito¹⁰⁶ aponta que “‘O sopro de escatologia cristã’ é uma dessas perspectivas (re)criadas pelo poeta para livrar-se da prisão de um mundo organizado e restrito pelo conhecimento científico, despojado de mistério e encanto” (BRITO, 2005, p. 15).

O mesmo inconformismo também estava presente no grupo formado em 1891, na Europa, por Joséphin Péladan¹⁰⁷ – *L’Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*¹⁰⁸. Para os rosa-

¹⁰⁵ De acordo com Murilo Mendes (1996, p. 67), essas pessoas eram: “Jorge Burlamaqui, Antônio da Costa Ribeiro (estes dois já o acompanhavam de longe, desde os tempos de colégio), o célebre Evandro Pequeno, o professor José Martinho da Rocha, Renato Fiúza, Clóvis Catunda, o antiquário Carlos Frederico, o cirurgião dr. Maurity Santos. Mais tarde, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Lívio Xavier, Mary e Elsie Honston, Guignard; e nos últimos anos de sua vida, J. Fernando Carneiro, Milton Fontes Magarão, Barreto Filho, Aníbal Machado, Dante Milano, Genaro Vidal, além de outros”.

¹⁰⁶ De acordo com Tarsilla Brito (2005, p. 15), quando Murilo Mendes iniciou sua poética e, logo depois que finalizou seu livro *O visionário*, no ano de 1933, ele ainda não era cristão.

¹⁰⁷ A figura de Péladan era um tanto curiosa não apenas pelas vestes que usava, mas também por ter adotado o nome babilônico de *Sar Mérodak* e ter recebido o título de mago. Ele era tido como um homem exibicionista e um católico excêntrico, visto que afirmava ter descoberto o túmulo de Jesus Cristo em Jerusalém.

cruzes, a oposição ao materialismo e o apelo a uma visão mais espiritualista do mundo criaram regras que proibiam os membros do grupo de representar na arte qualquer coisa que não fosse o ideal católico, lendas, mitos, alegorias ou sonhos. Assim, nada de material ou relativo à vida cotidiana poderia ser abordado¹⁰⁹. Salvo as diferenças temporais e geográficas, é possível, até certo ponto, comparar o grupo de Ismael Nery com o de Péladan. O nome Rosa-cruz, que foi ressuscitado por Péladan, corresponde à antiga ordem esotérica, fundada no início do século XVII, e que tinha como objetivo germinar, através da arte, a fé mundial e a religião universal (GIBSON, 2006, p. 56-59). Os princípios estéticos do grupo possuíam raízes espirituais. Esta questão pode ser observada no cartaz feito para o primeiro salão de exposição (1892), por Carlos Schwabe (1866-1926) [Fig. ci-55], que deixa clara a proposta dos *Rose-Croix*. Nele há uma escadaria, na qual duas mulheres sobem em direção à luz e apontam o caminho que deve ser seguido. Uma terceira mulher, que ficou para trás, está envolta de lama e sujeira, como todos aqueles que não quiseram seguir essa verdade universal.

Enquanto o Salão dos *Rose-Croix* firmou suas bases sólidas em uma ideologia, nas palavras de Murilo Mendes, o *Santo Gral* não objetivava à uma filosofia específica, mesmo porque, segundo o próprio poeta, eles eram todos anticlericais. Todos, menos Nery, o chefe do grupo, que enxergava o mundo com as lentes da unidade espiritual. Da unidade, elaborou uma doutrina que ficou conhecida entre seus pares como “sistema essencialista”, embora nunca tivesse sido escrita por Ismael Nery em algum lugar¹¹⁰. Mendes indica que, segundo Ismael Nery, o essencialismo era uma espécie de preparação para o catolicismo, pois ele estava ciente da “[...] indisposição existente, hoje, em geral, contra as ideias católicas, resolveu evitar o *part-pris* do interessado.” (MENDES, 1996, p. 47).

Assim como Péladan, Ismael Nery tinha suas bases estabelecidas no catolicismo: “era, portanto, possível ser em 1930 grande artista, homem moderno e católico romano de

¹⁰⁸ O primeiro Salão dos *Rose-Croix* foi em 1892, e contou com a presença de pintores e escultores. Entre os artistas que participaram do salão estavam: Jean Delville (1867-1953), Carlos Schwabe (1866-1926), Fernand Khnopff, Ferdinand Hodler (1853-1918) e o compositor Erik Satie (1866-1925). Este último ingressou na ordem dos rosascruzes e compôs músicas para as suas cerimônias, como *Sonneries de la Rose + Croix - Air du Grand Prieur*.

¹⁰⁹ Alexandre Séon (1855-1917) retratou a persona Péladan como um mago oriental em *Retrato de Péladan* (1891) [Fig. ci-54]. Neste caso, o retrato de Péladan foi uma exceção à regra estabelecida pelo grupo dos rosa-cruzistas.

¹¹⁰ Murilo Mendes no livro *Recordações de Ismael Nery*, indica que Ismael Nery havia criado um sistema filosófico muito original, apesar de nunca tê-lo escrito (MENDES, 1996, p. 65). Entretanto, assim como o próprio poeta tenta resumi-lo no livro, outros que participaram do grupo Santo Gral o fizeram. Como no caso de Jorge Burlamaqui que resumiu a filosofia essencialista e publicou no jornal *A Ordem*, em 1935, através de Murilo Mendes.

confissão e comunhão frequente. Assim foi Ismael Nery” (MENDES, 1996, p. 28). A religião, que entrava em combate direto com a intolerância científica, fazia tanto Nery, quanto os outros simbolistas da Europa se opusessem à materialidade e à cientificidade. De modo que, esses artistas têm seu foco para as questões místicas.

Ismael passava horas e horas retirando Deus da sua condição de marginal, em que o haviam posto a intolerância científica e a preocupação didática ao mesmo tempo que indicava a origem eterna onde ele se movia na sua liberdade (MENDES, 1996, p. 43).

Retirar Deus de sua condição marginal, para Nery, era preparar o indivíduo para o catolicismo, através do sistema essencialista. A visão essencialista consistia na forma de abstração da ideia de tempo e do espaço, “[...] na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade” (MENDES, 1996, p. 65). Essa questão é exemplificada por Murilo Mendes a partir do seguinte poema de Ismael Nery:

Para mim eu ainda não acabei de nascer.
Tenho mães pequeninas ou que ainda não nasceram.
Deverei ser partido aos pedaços por todas as mães do universo.
Desde Eva até a última mulher (NERY apud MENDES, 1996, p. 84).

Assim, vemos que o entendimento de Nery sobre o homem e, principalmente, sobre o artista, não se restringe a nenhum limite geográfico ou de tempo. O homem está ligado ao passado e ao futuro, ele está sempre em movimento. Para Nery, o único valor que o tempo não consegue atacar, valor que é permanente e definitivo, foi trazido pelo Cristo (MENDES, 1996, p. 48).

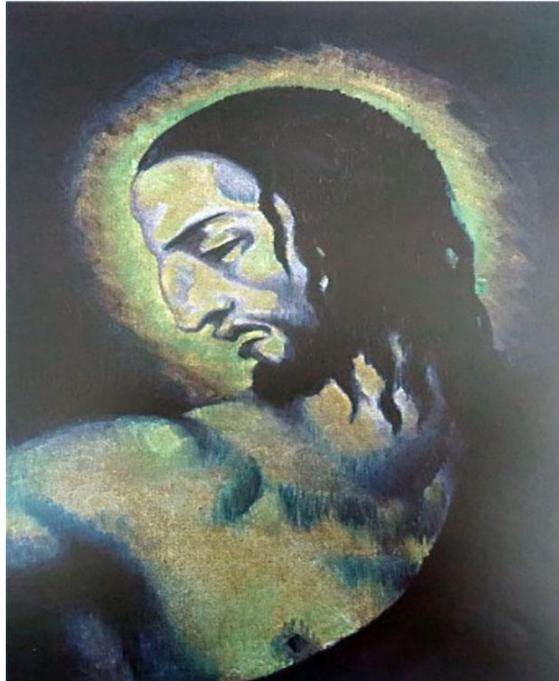
A ideia de Cristo também se faz presente no nome escolhido pelo grupo de Ismael Nery, o *Santo Graal*. Assim como no caso dos rosa-cruzistas, o grupo de Nery também recorria a um passado distante e para o despertar de algo místico. A lenda do Santo Graal¹¹¹ diz respeito ao cálice, que foi usado por Cristo na Última Ceia.

Segundo Mendes, Nery tinha uma admiração fortíssima pela personalidade do messias. “O Cristo foi para Ismael o único modelo. Na verdade, ele não admirou homem algum, salvo alguns santos na medida em que mais se conformavam ao Cristo. [...] Era um extraordinário comentador da pessoa e dos atos de Cristo” (MENDES, 1996, p. 139). Por essa

¹¹¹ Aparentemente, a história do Santo Graal não é totalmente cristã. Ela teve seu início com os povos celtas, e reapareceu na Inglaterra medieval, nas lendas de Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda, em que a busca pelo Graal era uma tentativa de alcançar a perfeição. Somente na Idade Média que a história passou a ser vinculada à Igreja Católica. Para conhecer um pouco melhor essa lenda, recomendamos o documentário "O Santo Graal", dirigido por Jens Peter Behrend e produzido por Discovery Channel, em 2007. A série de cinco vídeos se encontra inteira e gratuitamente disponível no *Youtube*.

grande admiração, é justificável o fato de Ismael Nery reproduzir um retrato seu como o próprio Cristo, intitulado *Autorretrato místico* [Fig. 47].

Figura 47 - *Autorretrato místico* ([1900-1934]), de Ismael Nery



Fonte: http://www.dezenovevinte.net/obras/mgv_nery_files/fig09.jpg. A obra original está localizada em coleção particular no Rio de Janeiro.

O retrato, com tons escuros, mostra um homem de cabelos compridos e rosto sofrido. A aparência é reconhecida de imediato como sendo Jesus Cristo, a partir do brilho luminoso em volta de sua cabeça, que parece irradiar por sua pele, mostrando a santidade presente em seu corpo e espírito.

Na segunda seção deste trabalho, mostramos como a cultura do fim do século proporcionou a produção de retratos de artistas como profetas ou como Cristo. Pintores como Henri Martin e o próprio James Ensor, já haviam produzido obras com o mesmo teor. A imagem do Messias, gera uma série de discussões do modo como o artista se enxerga em relação à sociedade em que está inserido. Tal ideia não foge à regra quando pensamos em Ismael Nery como a figura de um doutrinador, que prepara o seu grupo através do essencialismo para a aceção do catolicismo. De acordo com Murilo Mendes, Nery

Declarava sempre que precisava viver milhares de anos para usar a força que sabia contida dentro de si. Irritava-se ao observar a dispersão da energia do homem moderno, energia essa que antes deveria ser empregada na concentração espiritual do mundo e redistribuída em conhecimento, cultura, fraternidade e adoração a Deus (MENDES, 1996, 76, grifo nosso).

Tal visão é abordada por Nery da mesma forma com que artistas europeus desenvolviam a noção do artista moderno. Para o poeta, Ismael Nery “encarava o artista como um ser harmônico, sábio e vidente¹¹², e não um simples cultor de temperamento” (MENDES, 1996, p. 22). Assim, Mendes ressaltou que o temperamento, o qual estaria ligado a uma certa individualidade ao produzir a obra (BRANCATO, 2018, p. 60), não mereceria tanta importância. O primordial a um artista, além de ser harmônico e possuir erudição, era também ser um vidente.

Esta visão profética só poderia ser expressa, segundo Charles Baudelaire (1998, p. 26), por aqueles que, entre várias características, cultivasse um gosto pela metafísica e filosofia. Assim, o artista vidente teria o dom de enxergar o passado, prever o futuro, e conhecer todo o presente. Ele encarnaria a figura de um mago, de um profeta ou do próprio Messias. Por ter a visão do todo, esse indivíduo não estaria preso a nenhuma temporalidade.

Considerando esse referencial pautado na espiritualidade, há, presente nas obras de Ismael Nery, a questão da androginia¹¹³. A autora Mariana Vasconcellos (2018), em um artigo publicado na revista eletrônica 19&20, menciona que este elemento na obra de Nery é pautado pela noção de que a figura andrógina seria o ideal que resume a essência da humanidade. Nesse sentido, em diversas obras, o artista utilizou a junção dos corpos como temática, tal como em *Andrógino* [Fig. ci-56].

A androginia também era um ponto abordado por Péladan, o qual, de modo semelhante a Nery, concebia-a como modelo de corpo ideal. Segundo Péladan (PÉLADAN, 2010), os corpos infanto-juvenis eram os que mais se aproximavam daquela essência, por ainda não terem se desenvolvido. Desta forma, a beleza estaria na indefinição com que este corpo é apresentado. Essa visão se estendia a muitos artistas que reproduziram obras de nus

¹¹² Para Anna Balakian (2007, p. 22-24 e 36), o termo *voyant*, traduzido como “vidente” ou “visionário” pode significar coisas diferentes para cada autor. Segundo ela, no caso de Balzac, em *Séraphita*, “a consequência da visão celestial é a loucura”, e este *voyant* tem a visão concebida por meio de abstração. Em Swedenborg, o visionário é “um ser humano dotado de uma visão mais rápida do que o pensamento sequencial e que pode captar a totalidade do objeto ou fenômeno antes que a sequência e a relação das partes estejam conscientemente compreendidas”. Para Baudelaire, a visão do homem é alcançada através dos efeitos do haxixe.

¹¹³ Aparentemente, os artistas entendem a androginia como uma espécie de elo com o divino. Anna Balakian (2007, p. 21), no livro *O simbolismo*, disserta sobre o modelo em que “Swedenborg contemplava a escala da existência: Céu e terra, o Divino e o humano”, utilizado por Balzac em *Séraphita* (1834). Na história, o personagem é reconhecido tanto como Seráfitus quanto Seráfita. O nome incerto advém da ambiguidade do seu sexo, pois é um personagem andrógino, de extrema perfeição, que se aproxima de uma existência celeste em que os processos de reprodução não são mais necessários.

pré-adolescentes, um exemplo desses pintores é o próprio James Ensor, que criou a obra *As crianças no toilette* (1886)¹¹⁴ [Fig. ci-57].

Jean Delville (1867-1953) foi um dos artistas que aderiu ao simbolismo encabeçado por Péladan, tendo ele participado do Salão dos *Rose-Croix*. Colocando, lado a lado, a obra de Ismael Nery [Fig. 48] e a do artista belga Jean Delville [Fig. 49], percebemos a semelhança na abordagem dessa questão da figura andrógina.

Figura 48 - [Sem título] ([193-]), de Ismael Nery



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP).

Figura 49 - *O amor das almas* (1900), de Jean Delville



Fonte: Musée d'Ixelles (Bruxelas, Bélgica).

A fusão do masculino e feminino em Delville pode ser vista na obra *O amor das almas* (1900). Na parte superior da representação, a linha do pescoço e uma parte do braço da mulher começam a se juntar com peito do homem, a ponto de não conseguirmos mais perceber a linha que os dividia. Os cabelos de ambos também se misturam, e o pé direito dela se acopla à perna esquerda dele. Enquanto isto acontece, eles são envolvidos por um invólucro de luz, que paira sobre eles como um casulo de borboleta à espera da transformação. Na obra de Nery, por sua vez, a junção está diferente. Em uma de suas representações, realizada na década de 1930, grande parte do corpo andrógino já está

¹¹⁴ Título original: *Les enfants à la toilette*.

completamente pronto, faltando, para sua conclusão, um dos braços, a cabeça e parte da genitália. Esta ainda se destaca com um pouco da individualidade de cada sexo.

A estadia de Ismael Nery por duas vezes na Europa é uma justificativa plausível para a existência de ideias semelhantes entre grupos geograficamente distantes. O artista foi à Paris pela primeira vez em 1920, época em que frequentou a Academia Julian. Depois regressou em 1927, quando estabeleceu um contato mais intenso com os ideais surrealistas¹¹⁵. Podemos supor que, a partir do inconformismo e do apego à religião, capaz de transcender as barreiras materiais, a cultura do fim do século impregnou fortemente a alma de Nery. O jeito com que ele se portava no mundo, a forma como ele se apresentava aos demais, tudo isso o aproximava daquela cultura.

Buscar compreender algumas das aspirações e ideologias de Ismael Nery é algo primordial para entender Murilo Mendes. Isto porque a figura do artista e tudo o que ele compôs, foi de grande importância para a vida de Mendes. Este, fortemente inspirado pelo amigo, passou a conceber uma visão de mundo semelhante. Segundo Arlindo Daibert (1995, p. 104), “é através dessa intensa amizade [...] que Murilo iniciará sua educação no campo das artes visuais”. Aqui, podemos indicar a primeira *afinidade* de Murilo Mendes: a sua relação com Ismael Nery. Afinal,

O poeta muda, de fato, a partir dele, e não é à toa que começa a perceber, como diz a certa altura, “as afinidades entre o mundo físico e o moral, a interpretação e fusão das formas, as diferenças entre forma e fôrma”. Partilhavam perplexidades e o mesmo estranhamento diante do mundo (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 11).

Deste modo, quando Murilo Mendes partiu para a Europa, seu *olhar* para a arte havia sido lapidado a partir das referências de Ismael Nery. Introjetado o sistema essencialista, o estranhamento com o mundo que esbarrava nos ideais surrealistas, as questões sobre a humanidade e a alienação do homem muitas vezes o acompanhavam. A visualidade do poeta também buscou outros campos de inspiração, como “referências do cinema, à pintura, à ilustração, recortando livremente musas, ícones ou detalhando a importância de certos artistas plásticos para a sua visão de mundo” (SEBASTIÃO, 1999, p. 41). O seu “olhar armado”, como ele mesmo referenciava o seu ato de ver, possibilitava avistar a conexão das mais

¹¹⁵ Murilo Mendes, no livro *Recordações de Ismael Nery*, indica que quando Nery regressou à Paris, em 1927, “fez conhecimento pessoal de alguns escritores e pintores surrealistas” (MENDES, 1996, p. 27). De acordo com o autor, ele teria entrado em contato com o escritor André Breton (1896-1966) e Marcel Noll (c. 1903 - 1937). Entretanto, Mendes (1996, p. 28) afirma que, apesar das novas ideias interessarem o amigo, ele nunca abriu mão de sua fé católica.

diferentes formas artísticas. Neste sentido, cabe ressaltar que a coleção de obras de Murilo Mendes teve a função importante de auxiliar na criação de suas poesias e textos¹¹⁶.

Enfim, em 1953, Murilo Mendes seguiu caminho para a Bélgica. Lá, possivelmente, o seu “olhar armado” enxergou no espírito flamengo as questões humanas expostas como um impulso explosivo. Talvez tenha sido esta mesma força que o aproximou do dramaturgo belga Michel de Ghelderode.

4.2 A SEGUNDA *AFINIDADE*: MURILO MENDES, MICHEL DE GHELDERODE E O ESPÍRITO FLAMENGO

É provável que o primeiro contato de Murilo Mendes com a cultura do fim do século tenha sido através de Ismael Nery, em meados da década de 1920. Contudo, foi só nos anos 1950 que o poeta finalmente pisou em solo europeu. Isto ocorreu entre 1953 e 1955, quando Mendes foi *chargé de conférences* nas Universidades da Bélgica e da Holanda (ARAÚJO, 2000, p. 17). Como veremos adiante, é possível que ele tenha adquirido as gravuras de Ensor durante esse período.

Acreditamos que Murilo Mendes pode ter descoberto o artista James Ensor através do dramaturgo Michel de Ghelderode (1898–1962). Mendes estabeleceu uma amizade com o dramaturgo belga, aparentemente, em 1953. Em uma das cartas endereçadas a Murilo Mendes, Ghelderode permitiu que o poeta escrevesse sobre ele:

Esta noite, só lhe direi o mais urgente: minha concordância a respeito do estudo que o senhor conta escrever para a *L'Europa Letterari*. Está bem, e fico muito honrado. Certamente o senhor pode utilizar todas as minhas cartas, se o considerar útil, em fragmentos, ou mesmo integralmente: meu pensamento e meu coração são seus (GHELDERODE, 1961 apud GUIMARÃES, 2012, p. 129).

Nos textos dramaturgicos escritos por Ghelderode, eram abordadas temáticas que contribuíam para a visão de um mundo fantástico, macabro e grotesco, com máscaras, esqueletos e manequins. A semelhança com os conteúdos ensorianos não é mera coincidência, visto que os dois artistas eram amigos. Tal estima foi reconhecida por Ensor no texto que ele escreveu em homenagem ao dramaturgo, em 1933:

¹¹⁶ Segundo Maria de Lourdes Eleutério (2001, p. 31 e 32), “Os colecionadores que não pertencem ao círculo dos produtores de arte norteiam suas escolhas por critérios mais objetivos, tais como: um determinado tema ou período, um artista específico, séries de um certo pressuposto estético, enfim, reunindo objetos de uma mesma natureza e que façam sentido entre si. Os colecionadores-artistas são singulares, fazem um tipo diferenciado de colecionismo, pois seus acervos se constituem sob uma trama de influências das quais afloram processos criativos”.

Espírito batedor, escritor mordaz, rabiscador, moralista crocante [...] para aclamar Michiel¹¹⁷ van Ghelderode o bom flamengo, franco de pronúncia e de cor. Celebramos o fogo de suas rosas carabinas, de suas cenas, de suas prosas.

A você, a você, querido Michel de Ghelderode, a você a rosa (ENSOR, 2009, p.197 e 200, tradução nossa).

Michel Ghelderode estabelece um elo entre Murilo Mendes e James Ensor, já que os dois não chegaram a se conhecer pessoalmente. O poeta chegou à Bélgica quatro anos após a morte de Ensor, época em que este já era reconhecido em seu país e suas obras já circulavam por exposições na Europa. Somente alguns anos depois, em 1973, que Murilo Mendes escreveria sobre a figura de Ensor. No caso, essas dedicatórias feitas pelo poeta eram algo bastante comum. Segundo Daibert (1995, p. 107), “ao longo de suas obras, inúmeros poemas são dedicados a pintores ou a quadros de sua predileção e, não raras vezes, pode-se perceber na construção do verso a presença viva do observador apaixonado”. Nesse sentido, o texto escrito por Mendes sobre Ensor não fugiu à regra.

Naquela ocasião, o poeta deixou clara a presença de Ghelderode ao seu lado enquanto eles visitavam a cidade natal de Ensor, em Ostende:

Os pontos de interrogação mascarados comunicam-se a recíproca solidão dos rabos, adiam o tato, o contato e o vôo das gaivotas, dialogam com a nevrose e o enigma. Obedecem a um rito anônimo de feitiçaria. Fingem rir/soluçar ao longo daquelas praias de Ostende que **eu perlustrei com Ghelderode: investigávamos na areia os passos de Ensor** com seus limites entre a concha situada e a medição do abismo (MENDES, 1994, p. 1270, grifo nosso).

Outra questão seria o porquê de o poeta querer adquirir as duas gravuras de James Ensor com, especificamente, as temáticas que elas apresentam. Naturalmente, não há uma resposta absoluta para isso. Entretanto, alguns aspectos podem ser analisados, a começar pela base textual de ambas as obras. Anteriormente, na terceira seção, ao apresentarmos essas gravuras de Ensor, indicamos que tanto *Os insetos singulares* quanto *Rei Peste* tem uma base literária¹¹⁸. Muito provavelmente, Mendes já conhecia esses autores e seus textos¹¹⁹. Talvez até mesmo antes de entrar em contato com as gravuras.

¹¹⁷ Michiel é o mesmo Michel, em flamengo.

¹¹⁸ Outras obras presentes na coleção de Murilo Mendes têm base na relação entre literatura e artes plásticas. Como exemplo, podemos destacar as ilustrações de Axl Leskoschek (1889-1976), feitas para alguns dos livros de Dostoiévski.

¹¹⁹ No caso de *Os Insetos Singulares*, entendemos que sua base literária tenha sido considerada por Murilo Mendes a obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e não a de Heinrich Heine, como Draguet menciona, ao escrever sobre a composição de Ensor (vide seção 3). Ao consultarmos a biblioteca de Murilo Mendes, descobrimos que muitas obras desses autores fazem parte de seu acervo

No caso da escolha de *Os insetos singulares*, notamos o interesse muito forte do poeta pela temática da metamorfose: a transformação do homem para o seu estado animal. Sobre a gravura, Murilo Mendes dedicou algumas linhas, deixando claro que compreendia a imagem como precedente de Kafka, visto que o artista, nesta perspectiva, antecipou a história de *A Metamorfose*¹²⁰. Ao que parece, Mendes sentia uma atração por assuntos que abordavam a alienação do homem e sua animalidade dentro do mundo moderno. Assim, nomeou Kafka¹²¹ como sendo um dos escritores favoritos do seu tempo. A visão sobre a animalidade do homem, trabalhada em Kafka, se mostra semelhante à de Ghelderode. O poeta até chega a comparar a força explosiva do dramaturgo com Bosch, Brueghel e o próprio James Ensor:

Segundo a visão – consciente ou inconsciente – de Ghelderode, o homem seria a hipóbole do animal. Isto confere ao seu teatro uma dimensão fora da ótica do espectador moderno que, diante do mal-estar social, prefere evadir-se dos problemas pendentes. **Ora o nosso dramaturgo traz consigo uma carga de força explosiva**, colocando-nos em face duma realidade que é de hoje e de todos os tempos, embora naturalmente transposta pela sua visão pessoal, desmesurada. **Não é à toa que tais peças se acham pontilhadas de pontos de exclamação: Ghelderode é de fato um homem de espantos. Com ele se continuou – e talvez se extinga – a raça dos Bosch, dos Brueghel e do seu contemporâneo e amigo James Ensor** (MENDES, 1973, p. 57, grifo nosso).

Há uma admiração sustentada por Murilo Mendes em relação à cultura flamenga. Nesta, a figura de Jeronimus Bosch é exaltada, por ser considerada de suprema perfeição. Bosch foi um artista que abordou temáticas religiosas, ligadas ao pecado, à tentação, e ao medo do homem frente às questões divinas. A partir disso, Bosch criou obras com composições satíricas de mundos fantásticos, diabólicos, caricaturais. Como exemplo, temos o seu tríptico¹²², *O jardim das delícias terrenas* (1504) [Fig. 50], no qual apresenta a criação do mundo. No centro da obra é representada a luxúria: nele as pessoas nuas estão em plena atividade sexual, celebrando os prazeres da carne. A cena está, respectivamente, entre o paraíso e o inferno, representado nas laterais da obra.

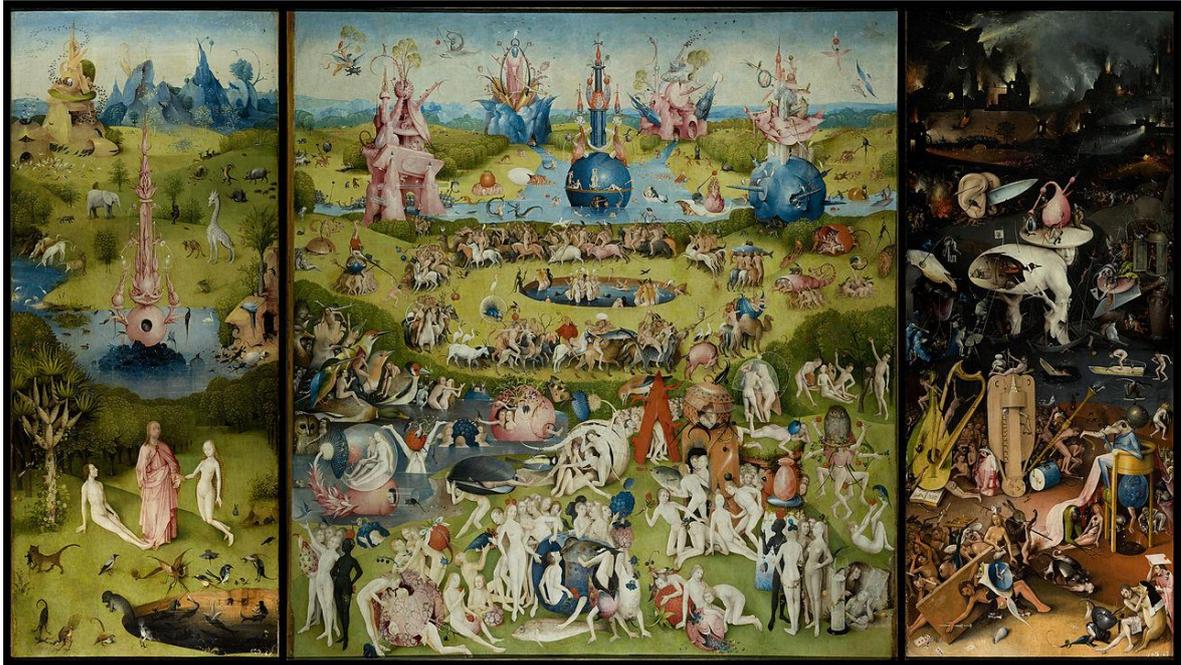
bibliográfico. De Edgar Allan Poe, contamos 11 obras, e de Franz Kafka, 14. Os livros estão em francês, italiano e português, e consistem em romances, poemas, ensaios. Além destes, compõem o acervo de obras que apresentam análises sobre esses autores.

¹²⁰ O texto de Murilo Mendes sobre a gravura foi analisado na terceira seção, página 50.

¹²¹ Há uma entrevista realizada no dia 13 de outubro de 1962, no livro *Poesia completa e prosa*, em que Murilo Mendes responde a uma pergunta sobre quais eram seus autores preferidos: “Cervantes, Pascal, Stendhal, Dostoiévski. Do nosso tempo, Kafka. Entre os filósofos, Platão e Hegel” (MENDES, 1973, p. 52).

¹²² No caso do tríptico referido no texto, é uma obra que possui um conjunto de três pinturas que, unidas, formam uma única imagem. É possível também encontrar alguns trípticos dobráveis, que ao fechá-los, se assemelham a um oratório.

Figura 50 - *O jardim das delícias terrenas* (1504), de Hieronymus Bosch



Fonte: Museu do Prado (Madrid, Espanha).

A idealização de Murilo Mendes, ao que parece, parte também da sua compreensão de uma dinâmica entre o fantástico e o real no trabalho de Bosch. Essa dicotomia, aliás, também é fortemente trabalhada por Ismael Nery em suas obras, como indicado no artigo de Mariana Vasconcellos. No caso de Mendes, por sua vez, ela se faz presente em *O visionário* (1941), obra na qual ele utiliza o dualismo materialidade/espiritualidade para transcender (BRITO, 2005, p. 15).

A partir de Bosch, Murilo Mendes procura os traços desta mesma qualidade flamenga nos artistas com raízes belgas. Em Ghelderode, ele acha essa característica através da força explosiva com que o dramaturgo conduz seus trabalhos. Até mesmo seu amigo René Magritte não ficou de fora. Neste caso, em um dos textos de Mendes, transcrito no catálogo da exposição *O olhar do poeta* (1987), ele exalta o lado dicotômico do artista, herdado pela cultura flamenga:

O ambiente do meu amigo René Magritte em Bruxelas é muito diverso daquele onde viveu um outro grande flamengo, Michel de Ghelderode. [...] A crítica mais recente faz derivar o pintor do primeiro De Chirico, o que me parece justo, mas só em parte, pois não creio que se possa isolar Magritte de suas raízes flamengas.

O senso do “mistério” é nele inseparável da análise do real, sempre presente nos antigos pintores dos Países Baixos. Dicotomia essa que atinge a ponta extrema da perfeição em Jeronimus Bosch, mestre ímpar na arte de extrair do fantástico o real, e vice-versa (MENDES, 1965-1966 apud FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1987, p. 40, grifo nosso).

O diálogo com as obras de Bosch também não passou despercebido pelo poeta ao visualizar as obras de Ensor. No caso dos trabalhos deste artista, parece que Murilo Mendes enxergava todas aquelas características expostas juntas: a força explosiva feita com pontos de exclamação, os quais aparecem no texto de Ghelderode; os mascarados que seguem a mesma linha tragicômica de Bosch; e a ambiguidade ao misturar as temporalidades, e o fantástico com o real. Assim,

Os mascarados de Ensor que, servidos pela mímica, sabem iludir o tempo, continuam a linha tragicômica de Jheronimus Bosch. Orquestrados pelo vento, menos o vento natural do que o vento da fatalidade, adotam o livre-arbítrio de não escolher; **existencialistas da morte. Caudatários do nada, troçam dos verbos transitivos.** Que poderia Sartre contra eles?

Pela mão pincel de Ensor o mestre da ambiguidade, J. C., entra em Bruxelas. Segue-o já, agora o terror, **terror de quem enfrentou os ucasses da sua eternidade,** Deus primeiro e único, ubíquo (MENDES, 1994, p. 1269-1270, grifo nosso).

Todo o sistema essencialista reaparece quando o poeta analisa as obras de James Ensor e escreve sobre suas percepções a respeito delas. Assim, ele menciona que os personagens ensorianos são “existencialistas da morte” e que, sendo “caudatários do nada, troçam dos verbos transitivos” (MENDES, 1994, p. 1270). Neste aspecto, é possível compreender que Mendes enxergava os mascarados como atemporais, uma qualidade essencialista. Os personagens, segundo ele, conseguem abstrair o tempo e o espaço por estarem a serviço do nada e, ao contrário dos verbos transitivos, as figuras ensorianas não precisam de complemento para existir. Ademais, temos a figura de Cristo, o único modelo para Ismael Nery, que ressignifica o fato histórico ao se modificar a geografia e a temporalidade do episódio bíblico. Mencionado por Murilo Mendes, a tela *A Entrada de Cristo em Bruxelas* (1888-89) [Fig. 15], tem no papel Messias o próprio artista James Ensor, que converte a então cidade de Jerusalém para Bruxelas do século XIX. Assim, pelas mãos de Ensor vemos um quadro contém dentro de um episódio real que uma criação fantástica. Essa forma acaba por ser uma abstração de tempo, uma vez que, essa característica dissolve o espaço e a temporalidade.

De fato, as obras de Ensor são compostas por um anacronismo constante. Isto nos leva a crer que, na visão do poeta, elas poderiam ser deslocadas para qualquer temporalidade. Essa característica presente na temática das gravuras pode, portanto, ter auxiliado Murilo Mendes a adquiri-las. Assim, *Os insetos singulares*, obra que promove a discussão sobre a animalidade kafkiana, pode ser continuamente revisitada, atravessando o tempo. O mesmo ocorre com a

história de *Rei Peste*, cuja imagem é sustentada inteiramente por uma base literária de Edgar Allan Poe.

No caso específico da obra de Ensor sobre o *Rei Peste*, podemos considerar que a representação da “estranha assembleia” é um resumo de uma aristocracia necrosada (DRAGUET, 1999, p. 185) e de um governo pestilento e autoritário. Desde o começo da história, a não aceitação dos marinheiros às regras estabelecidas pelo governo de Peste I e à imposição dele enquanto rei pode ser comparada ao protesto de Murilo Mendes contra o governo hitlerista. Nesse sentido, Laís Araújo aponta as declarações do poeta, ao se referir a Hitler:

Desde o início das operações bélicas, declarou-se “inimigo pessoal” de Hitler, como o foi e seria sempre de quaisquer tiranos (“as espadas dos tiranos retalham as partituras das sinfonias austríacas”) e outros “palhaços” que violentam a liberdade e a dignidade do ser humano. Talvez seja por isso [que] o governo do General Franco na Espanha o tenha considerado *persona non grata*, quando devia ir àquele país em missão oficial (ARAÚJO, 2000, p. 16).

A história de Allan Poe é um alento para aqueles que são contra os tiranos que tomam o poder a força e regem com garras totalitárias. Ela atravessa o tempo, podendo, assim, ser aplicada com facilidade a qualquer sistema de opressão política. Isto se deve tanto à visão anárquica, que embasou Ensor no desenvolvimento da gravura, quanto a aversão muriliana ao espírito burguês¹²³ (MENDES, 1996, p. 25). Por fim, a destruição da corte de Rei Peste I pelas mãos de Legs e Hugh Tarpaulin representa um grito de satisfação contra a monarquia de Leopoldo II e o barbarismo de Hitler.

Dessa forma, a ligação entre Murilo Mendes e Ensor se faz também pela temática das gravuras explorada pelo artista e pelos autores que estão presentes nessas obras. Além disso, podemos também fazer uma associação livre entre palavras e imagens caóticas, uma realidade apoiada no fantástico, uma parcela da coleção do poeta que, aparentemente, retrata uma irrealidade.

4.3 A TERCEIRA AFINIDADE: A COLEÇÃO DO IRREAL, O CAOS DAS IMAGENS-PALAVRAS

Para Arlindo Daibert (1995, p.110), do conjunto de quase duzentas obras que fazem parte do acervo de Murilo Mendes, a grande maioria foi oferecida a ele e à sua esposa, Maria

¹²³ Mendes (1996, p. 80) indica que foi Ismael Nery que o fez perceber a desumanidade do sistema capitalista.

da Saudade (1913-2010), por amigos. Daibert ainda indica que, do número total de obras, apenas cerca de 10% delas foram compradas pelo poeta¹²⁴. Nesta minoria, figuram obras de artistas como o espanhol Pablo Picasso (1881-1973), os franceses Georges Braque (1882-1963), Georges Rouault (1871-1958), do russo-francês Marc Chagall (1887-1985)¹²⁵ e o belga James Ensor.

Outras pinturas foram oferecidas ao poeta por artistas como René Magritte¹²⁶, Max Ernest (1891-1976) e Fernand Léger (1881-1955). Todos os artistas supracitados fazem parte de um grupo que buscava o que podemos denominar de “fuga do real”. Apesar de estes artistas serem colocados em diferentes categorias, como surrealismo, cubismo, expressionismo, todas essas vanguardas coexistiam no mesmo século XX, entre as duas grandes guerras mundiais.

O ato de colecionar de Murilo Mendes é outra questão digna de ser abordada, uma vez que “a lógica que rege a coleção de Murilo Mendes é principalmente a da afetividade, das relações e não da mera aquisição racionalmente pensada” (OLIVEIRA, 2010, p. 2). As relações afetivas que Mendes tem por esse grupo da “irrealidade”, trazem uma unidade às obras quando elas são colocadas lado a lado. Portanto, o que vemos, dentro desse pequeno grupo que selecionamos, é que todas as imagens convergem para um ponto comum: a deformidade dos corpos humanos, visto que elas não se comprometem com uma aparência do real.

¹²⁴ É necessário lembrar que estamos falando aqui de obras de uma fase mais “figurativa” da coleção do poeta. A partir de 1956, em Roma, “as obras de inspiração surrealista colecionadas durante os anos 50 cedem espaço às pesquisas de abstração geométrica e da pintura matérica” (DAIBERT, 1995, p. 111).

¹²⁵ Há um conflito de informações em relação à obra de Magritte que integra seu acervo. O catálogo da exposição de Murilo Mendes em Lisboa, em 1987, indica que a obra de Chagall não possui título nem data (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1987, p. 58) Já no site do Museu de Arte de Murilo Mendes não consta a obra no acervo, embora saibamos que ela integra a coleção do MAMM. Por sua vez, no Museu de Arte de Indianápolis, a litografia da mesma obra apresenta o título *Montando o cavalo de ébano*, sendo datada em 1948 (CHAGALL, Marc. *Mounting the Ebony Horse*. 1948. 1 original de arte, nanquim sobre papel. Disponível em: <http://collection.imamuseum.org/artwork/68082/>. Acesso em: 20 fev. 2020).

¹²⁶ A obra oferecida por René Magritte intitulada *Le séducteur* (1954), integrou a exposição de Murilo Mendes em Lisboa, no ano de 1987. Magritte criou várias versões dessa obra. Aparentemente, a primeira foi em 1950, um óleo sobre tela que se encontra no Museu de Artes da Virgínia, Estados Unidos.

Figura 51 - *Figura e árvore* (1938), de
Georges Rouault



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Figura 52 - *Danse* ([1891-1976]), de
Max Ernst



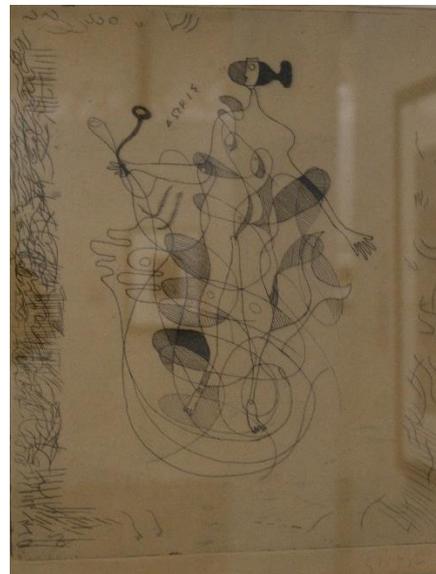
Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Figura 53 - *Manequins* ([1943?]), de
Giorgio De Chirico



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Figura 54 - *[Sem título]* ([1882-1963]), de
Georges Braque



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG).

Através dessa ótica, podemos retornar as ideias surrealistas, uma vez alimentadas pela perspectiva de Nery e seu sistema essencialista, e depois adotadas por Murilo Mendes e o inconformismo com as antigas crenças sociais. O surrealismo se prestava a visão de uma arte que representava o irreal, inconsciente e por vezes a abstração. Rejeitando os valores

burgueses e a lógica racional que a sociedade empregava. Tal questão, nos faz retornar às ideias simbolistas, e ao grupo dos rosa-cruzes, que também se refugiam no mundo dos sonhos por não estarem satisfeitos com o mundo material.

Entretanto, é necessário pontuar que essa característica da deformidade do real não é uma questão originária dos fins do século XIX, ou do século XX. Tal aspecto é um recurso artístico de longa data. Assim, notamos a existência de um trabalho de desfiguração do humano na obra *As velhas* [entre 1808 e 1812], de Goya (1746-1828) [Fig. ci-58], em *A tentação de Santo Antônio* [1515?], de Matthias Grünewald (1470-1528) [Fig. ci-59], assim como em obras de Pieter Brueghel e no próprio trabalho de Bosch, tão exaltado por Murilo Mendes.

O século XIX trouxe outros motivos para tais desfigurações: o conflito constante com o realismo, o positivismo e o naturalismo. Os grupos se espalharam em diversas vanguardas, com estilos distintos, e buscaram novos patamares da visualidade que os levam à diferentes respostas. Contudo, devemos pensar a coleção de obras muriliana funciona como ferramenta de provocação de seu pensamento, onde os artistas compartilham, por vezes, uma perspectiva semelhante ao poeta. Isso explica o porquê das ideias desse pequeno grupo caminharem em direção a um mesmo ponto: o da não realidade. Para esta prática, recursos como o fantástico, o subjetivo, e os símbolos foram agregados a essas representações.

O grupo selecionado não integrava apenas vanguarda surrealista. Max Ernest se juntou aos surrealistas, mas Georges Braque era considerado cubista, Georges Rouault expressionista, Giorgio de Chirico era metafísico. O próprio Ensor foi classificado como simbolista e algumas vezes até mesmo expressionista. Entretanto, Murilo Mendes via além de uma escolha de categorias da História da Arte. O “olhar armado” do poeta enxergava as conexões que das formas. Apesar de diferentes, tinham muitas coisas em comum, principalmente se tratando do inconformismo. A realização da fuga dessa materialidade era o ponto de contato que ligava Ensor a esses demais artistas, e justificava a sua presença na coleção do poeta.

Vemos uma aproximação de Murilo Mendes, no que diz respeito à escrita dos seus poemas, algumas temáticas que exploram o caráter sexual, perverso, obscuro e diabólico do humano. Apoiado em um surrealismo vigente, Tarsilla Brito indica que as visões poéticas de Mendes contêm em si o apocalipsismo, revelando uma parte do mundo real dentro de um mundo imaginário (BRITO, 2005, p. 20). É o que acontece no poema *O Observador Marítimo* (1945):

Em pé no monumento das nuvens
 Registro os crimes do horizonte
 A submersão dos navios
 O mau tratamento aos clandestinos
 A angústia das gaivotas e dos afogados
 O suicídio da filha do faroleiro
 O transporte das escravas brancas
 O transporte das armas para o massacre dos coloniais
 A fragmentação de Leviatã em mil pedaços
 O frio e a fome dos passageiros de terceira
 O assassinio dos peixes indefesos
 A confusão do alfabeto das conchas
 E o inexplicável desaparecimento da sereia sueca.
 (MENDES, 1945 apud BRITO, 2005, p. 20)

Desse modo, conseguimos notar que as temáticas murilianas também recorrem ao real dentro de um mundo imaginário. Para Tarsilla Brito, neste poema a característica do apocalipse é apresentada de duas formas:

[...] uma forma rege-se pela imaginação - desse modo, o homem exerce sua criatividade, **submetendo o real aos caprichos de sua personalidade**; outra forma tem como princípio a fé - neste caso, a **personalidade humana submete-se às verdades pré-estabelecidas** (BRITO, 2005, p. 20, grifo nosso).

Através dos textos de Murilo Mendes, podemos pensar que a aproximação dele com Ensor está justamente pautada em um imaginário em comum. Este diz respeito a uma forma de enxergar o mundo, a qual, por sua vez, estaria ligada à dissolução do tempo e da geografia, submetendo, muitas vezes, o real aos seus próprios caprichos. Ambos recorrem ao aporte religioso, ao caos das cenas e ao apelo ao fantástico.

Assim como Mendes, Ensor também submeteu o real aos caprichos de sua personalidade. Personalidade extravagante que apresentava um mundo repleto de máscaras carnavalescas, que pertenciam a um país dos sonhos. Nas palavras de Ensor,

Perseguidos pelos seguidores, **eu me confinei alegremente no país solitário do sarcasmo onde reina a máscara de toda violência, de luz e de esplendor**. A máscara me disse: frescor do tom, decoração suntuosa, grandes gestos inesperados, expressão estridente, requintada turbulência (ENSOR, 2009, p. 169).

De modo semelhante, o mundo imaginário se apresentava muito promissor ao poeta:

Cedo atraíram-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantes, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Siva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas. (MENDES, 2003, p. 177).

Neste país solitário onde o sarcasmo e a ironia eram o lema da bandeira, Ensor era o Messias. Aquele que entra em Bruxelas, recebido por um cortejo de carnaval. Assim como no caso de Ensor, nas obras de Murilo Mendes, o uso bíblico também tende a ser um recurso, e não uma fervorosa crença. Como mencionado por Brito (2005, p. 5), “a originalidade da poesia muriliana está, de qualquer forma, na supremacia do poético sobre o dogma, pois o uso que faz da Bíblia e de outras referências religiosas é mais um recurso à poesia do que à fé”. Poeta e artista se complementam ao aplicarem o cunho religioso para exaltar um aspecto de crítica social e política do que como expressão de uma religiosidade de fato.

Juntamente com o bíblico, o fantástico e caótico marcam presença em alguns dos trabalhos de Mendes e Ensor. No caso deste último, podemos citar como exemplo a obra *A multiplicação dos peixes* [Fig. 55].

Figura 55 - *A multiplicação dos peixes* (1891), de James Ensor



Fonte: Museu de Arte Moderna (Nova York, Estados Unidos).

A gravura ilustra o evangelho de Mateus (14: 13-21), o qual narra Jesus multiplicando dois peixes e cinco pães para a grande multidão. Na imagem, Cristo aparece de pé sobre um monte e, aparentemente, estende a carcaça de um peixe com a mão esquerda, enquanto, com a

direita, aponta para os peixes aos seus pés. A realidade dos pescadores é transfigurada na multidão belga do século XIX, já apresentada por Ensor em *A Entrada de Cristo em Bruxelas* [Fig. 15]. Na multidão, grupos de pessoas erguem bandeiras nas quais se lê “alimentação doutrinária” e “Fanfarras doutrinárias”. Assim, da mesma forma, Ensor utiliza a história bíblica de Cristo como recurso para a sua gravura.

No que se refere ao elemento fantástico e/ou caótico, a multidão carnavalesca de Ensor é uma característica tão forte em seu trabalho, que o próprio poeta recorre a ela em *A idade do serrote* (1968). Neste caso, Murilo Mendes se apropria daquela imagem para descrever a fisionomia da personagem Dona Custódia, pois, “depois de encontrar Dona Custódia tinha que lavar os olhos” (MENDES, 2003, p. 91). Assim, na obra supracitada, Mendes escreveu que:

Dona Custódia conhecia-se suficientemente para não usar máscara durante o carnaval: dispunha da própria cara. Na segunda feira gorda grupos de “sujos” passavam diante de sua casa troçando vaiando-a gritando “sua coruja”.

Dona Custódia aparecia à janela, fazendo com os mascarados uma variante de composição de James Ensor, que inexistia para mim naquele tempo. (MENDES, 2003, p. 90)

A imagem da obra ensoriana permaneceu de forma constante no imaginário de Murilo Mendes. Essa presença é perceptível pela *afinidade* que o artista tinha com os ideais de criação do invisível e do fantástico. As características do poeta, que buscava o mundo oculto pelo real, era sustentada por um olhar precoce, que viria a se transformar em um “olhar armado”. Assim, de acordo com o próprio poeta:

Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escreveu São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos? (MENDES, 2003, p. 176, grifo nosso).

A fascinação do visível e o invisível foi aquilo que possibilitou o acesso de Mendes à religião cristã e ao surrealismo como recurso poético. Essa admiração imagética também foi alcançada pela herança deixada por Bosch: o mundo fantástico extraído do real. Esse dado explica, de certa forma, o apreço do poeta pelos mascarados de Ensor. Afinal, estes poderiam, perfeitamente, assumir a forma de insetos, caveiras, esqueletos, Cristo, ou qualquer outro tipo de feitiço que o imaginário permitisse.

Para além disso, estava a inextinguível curiosidade do poeta pelas formas. Elas, que eram compostas por imagens, integravam sua coleção em uma perspectiva de comprazer seu olhar sempre alerta e ativo. Disse ele que, “O olho armado me dava e continua a me dar força

para a vida” (MENDES, 2003, p. 178). Na verdade, o olho armado *era* a sua vida. E permaneceu ativo durante 74 anos. Até que em um dia de agosto no ano de 1975 ele se fechou para nunca mais abrir.

5 CONCLUSÃO

Ao chegar nesta conclusão, devemos considerar uma questão que, apesar de parecer óbvia, pode passar despercebida em alguns momentos. Por mais inovadores que possamos ser, sempre estamos presos à nossa época. Não há uma forma de fugir inteiramente da presença de ideias e discursos que fazem parte do nosso tempo. Desse modo, essas concepções agem sobre nossos pensamentos, sentimentos e ações. E isso, de alguma maneira, nos situa, historicamente, em um lugar e período. Por conseguinte, em cada seção apresentada nesta dissertação, o espírito do tempo esteve presente, tanto pela estrutura do texto, quanto pela forma escolhida para apresentar o artista e o poeta.

Na primeira parte, vimos, brevemente, a trajetória de James Ensor. O que nos interessava ali era analisar de que forma as ideias que circulavam na Bélgica de meados do século XIX influenciaram o artista. Naturalmente, foram escolhidos alguns fatos específicos para serem apresentados ao leitor, no intuito de compor imagem de Ensor. O espírito do tempo também estava lá, quando Ensor assumiu a figura de um artista marginal e superior, sem discípulos, que desdenhava da formação acadêmica e que ainda aderiu a uma ideologia política¹²⁷. Essa forma do artista se apresentar é um produto do século XIX. Em relação à política, Ensor conheceu o anarquismo¹²⁸ através dos círculos intelectuais de Bruxelas. A visão anárquica e, conseqüentemente, a crítica ao sistema social belga e ao próprio meio artístico, eram assuntos recorrentes em suas obras. Este período da carreira do artista é primordial para nós, pois é nele que estão inseridas as obras analisadas nesta dissertação.

Na segunda parte, foi feito um estudo mais apurado das duas gravuras de Ensor localizadas no MAMM. O principal objetivo ali foi compreendermos o imaginário que cerca essas imagens. Novamente, o espírito do tempo está presente em *Os insetos singulares*: ao fundir o homem e o animal; na representação da mulher fatal como um inseto; e na ideia de ressurreição presente no escaravelho. O espírito do tempo também está na gravura *Rei Peste*, quando Ensor recorreu a uma literatura de Edgar Allan Poe, que tantos outros artistas do século XIX também ilustraram.

O que as duas gravuras têm em comum é que ambas representam uma perspectiva de uma realidade distorcida. Essa visão foi concebida a partir da capacidade de extrair o

¹²⁷ Jorge Coli (2010, p. 139-156) destacou como essas características de artista marginal haviam sido germinadas por Gustave Courbet, trazendo uma nova configuração para o sentido de artista.

¹²⁸ Segundo Michel Draguet, o anarquismo ensoriano representou um momento na vida do artista em que o vivia solitário e era criticado pelos demais, neste caso: “Ensor conta a história do homem moderno arruinado pela sociedade” (DRAGUET, 1999, p. 15, tradução nossa).

fantástico do real. Esta estratégia adotada por Ensor, por sua vez, era uma das habilidades mais admiradas por Murilo Mendes. O poeta cultivava grande interesse pelas obras de arte de raízes flamengas que, na sua concepção, tinham esta grande habilidade de discutir o irreal dentro de uma atmosfera realista. Neste sentido, Mendes considerava o artista flamengo Hieronymus Bosch, como aquele que alcançou grande perfeição neste âmbito. Característica esta que Bosch deixou como herança para os artistas que vieram depois dele.

Desta forma, a terceira parte buscou as *afinidades* que atrelavam Murilo Mendes a Ensor e, mais especificamente, a uma cultura do fim do século. Para isso, foi necessário compreender quais as ideias que circulavam entre o grupo formado pelo poeta e Ismael Nery, aqui no Brasil. Encontramos um ambiente peculiar que envolvia questões sobre espiritualidade, androginia, e uma discussão sobre o catolicismo conduzida por Nery. Entretanto, apesar de ser um espaço bem diferente do de outros grupos modernistas da mesma época, como o de Mário de Andrade e Aníbal Machado (ARRIGUCCI JR., 1996, p.14), o grupo não estava disperso do contexto brasileiro. Desse modo,

Esse diálogo não é de forma alguma um fato isolado naquele momento, contra o pano de fundo do movimento modernista que valorizou muito a vida de relação e o debate intelectual, mas é, sem dúvida, um diálogo cercado por uma atmosfera muito peculiar (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 13).

Segundo Arlindo Daibert (1995, p. 86), alguns artistas brasileiros acolheram a emocionalidade do expressionismo alemão, enquanto outros atentaram para a subversão da forma e do realismo pictórico realizado pelos cubistas. Murilo Mendes, no livro *Recordações de Ismael Nery* (1996), apontou que as antigas crenças, principalmente as religiosas, estavam obsoletas, sendo consideradas ultrapassadas nos meios intelectuais brasileiros. Assim, estes grupos queriam abandonar os antigos processos de pensamento, a fim de elaborar novas formas. Por isso, Mendes, enquanto defensor desta corrente de pensamento, afirmou: “saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação” (MENDES, 1996, p. 25). Nesse sentido, ao olharmos para a coleção de arte muriliana, vemos que o espírito do seu tempo também está presente ali: tanto no conjunto de obras que retratam o interesse por essa geometrização da realidade, quanto na expressão da subjetividade do homem.

Por mais que vanguardas como o simbolismo, o surrealismo e o expressionismo possuíssem estilos e conceitos próprios, ainda assim há um fio condutor entre elas. Esses grupos criaram, cada qual à sua maneira, uma nova forma de produzir a arte sem

compromisso com a realidade, seja apresentando o inconsciente e a subjetividade humana, a deformação da realidade, os símbolos ou os sonhos.

Assim, podemos entender que o interesse de Murilo Mendes pela forma da anatomia humana, aparentemente, vem de uma questão filosófica. Esta foi abordada pelo essencialismo de Ismael Nery, bem como pelos ideais surrealistas. Nesse aspecto, a distorção do real e o apelo fantástico poderiam ser apresentados ao poeta independentemente da vanguarda a qual o artista pertencia. Afinal, o que contava para ele era, além de tudo, o seu “olhar armado”, que enxergava a conexão das formas que integravam sua coleção de arte. De forma que, segundo as palavras do poeta:

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. (MENDES, 1980 apud DAIBERT, 1995, p. 92).

O olhar do colecionador estava sempre alerta, e procurava na variedade das coisas a diversidade de perspectivas que o sistema essencialista, o surrealismo e o fantástico poderiam proporcionar. De maneira que, a representação da figura humana nas gravuras de Ensor, entra em harmonia com o acervo quando são colocadas ao lado do conjunto de obras irrealistas como as de De Chirico, Braque, Roualt e Marx Ernest. Neste contexto, as obras de Ensor partem de uma imaginação, visão e opinião sobre o mundo, para apresentar suas máscaras fantasiosas dentro de uma atmosfera realista (BROWN, 1997, p. 11).

No exterior, há obras de Ensor nas coleções de museus da Bélgica, Estados Unidos, Canadá, Finlândia, França, Espanha, Itália, Inglaterra, Áustria, Holanda, Israel, Alemanha, Japão, Liechtenstein e Suíça. Já no Brasil, em coleção pública encontramos o artista, ao que parece, somente em solo juiz-forano, no Museu de Arte Murilo Mendes¹²⁹.

Esse fato nos leva a duas conclusões a respeito do caso singular das obras de Ensor no Brasil. Primeiro, antes de tudo, a coleção muriliana é formada pela ótica do afeto, e não pela simples racionalidade de adquirir artistas “importantes” da arte moderna. As gravuras de Ensor foram agregadas ao acervo de Mendes pela *afinidade* da temática e pelo estilo artístico, sobre o qual o poeta se interessava. O segundo ponto é que, antes de integrar uma coleção pública, devemos nos lembrar de que o acervo do poeta era particular, sendo transferido para

¹²⁹ É necessário lembrar que somente uma parte do trabalho de James Ensor está nas coleções de museus. Muitas outras obras produzidas pelo artista pertencem a colecionadores particulares.

a Universidade Federal de Juiz de Fora somente em 1994. Deste modo, percebemos que uma série de situações colocaram as obras ensorianas em uma situação peculiar.

Assim, começamos a pesquisa com a expectativa de analisar as duas gravuras e perceber como a conexão entre Murilo Mendes e James Ensor se instaurou. Ao chegarmos nestas últimas linhas, observamos a complexidade desse desfecho. Percebemos que o interesse de Mendes por aquelas gravuras não abrangia somente questões literárias, de suma importância ao poeta, mas também questões de estilo, gosto e temática. Todos esses aspectos tinham uma importância fundamental tanto na época de Ensor, quanto na de Mendes, que cultivava alguns traços daquele tempo.

Neste sentido, notamos que a conexão entre o poeta e o artista se fez também pela presença da cultura do fim do século. Este ponto está diretamente relacionado com a escolha das duas gravuras por Mendes. O que fica para nós, no final, é exatamente essa presença de uma época, que permeou essas páginas. Por isso, aos novos pesquisadores que vierem, tenham a certeza de que: o espírito do tempo jamais é abandonado.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Kaylee P. Descent from the cross: James Ensor's Portrait of the symbolist artist. *Shift* - Graduate Journal of Visual and Material Culture, Queen's University, Kingston, Ontário, Canadá, v. 10, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/15826>. Acesso em: 05 fev. 2020.
- A MOSCA. Direção: David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos: Brooksfilme, 1986. 1 DVD (96 min), son., color., legendado.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Jamil Almansur Haddad. 3. ed. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Organizado por Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Paraisos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho*. Tradução Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERMAN, Patricia Gray. *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.
- BRANCATO, João Victor Rossetti. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)*. 2018. 242 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- BRITO, Tarsilla Couto de. *A poesia apocalíptica de Murilo Mendes*. 2005. 94 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BROWN, Carol (ed.). *JAMES ENSOR 1860-1949: Theatre of Masks*. Londres: Lund Humphries Publishers Ltd, 1997.

CAETANO, Renata Oliveira. *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos*. 2012. 238 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

CANNING, Susan M. The Ordure of Anarchy: Scatological Sings of Self and Society in Art of James Ensor. *Art Journal*, Nova Iorque, v. 52, n. 3, p. 47-53, outono 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/777368?seq=1>. Acesso em: 05 fev. 2020.

CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES. *A gravura na coleção Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF/CEMM, 1999.

CHAMBERS, Robert W. *O rei de amarelo*. Tradução Edmundo Barreiros. Revisão comentada por Carlos Orsi. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COLI, Jorge. *Vincent van Gogh: a noite estrelada*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Luciane Ferreira. *A forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM*. 2016. 194 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. 2013. 417 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. Fin-de-Siècle: luxúria, morte e prazer. In: EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2010, Campinas. *Atas* [...]. Campinas: Unicamp, 2010. p. 357-369. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/martinho_alves_costa_junior.pdf. Acesso em: 15 fev. 2020.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da; VIANNA, Luisa Pereira. Personagens grotescos: paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe. *Revista NAVA - periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora*, 2018. No prelo.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Organização Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DELTEIL, Loÿs. *Le Peintre-Graveur Illustré: XIX et XX siècles*. Paris: Chez l'auteur, 1906.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

DRAGUET, Michel. *James Ensor ou la fantasmagorie*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

EISENMAN, Stephen F. Allegory and Anarchism in James Ensor's "Apparition: Vision Preceding Futurism". *Record of the Art Museum*, Princeton University, Nova Jersey, Estados Unidos, v. 46, n. 1, p. 2-17, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3774579?seq=1>. Acesso em: 10 fev. 2020.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, colecionador. *Remate de Males*, Campinas, v. 21, n. 2, p. 31-62, 9 nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636087>. Acesso em: 16 fev. 2020.

ENSOR, James. *Dame peinture toujours jeune*. Choix de textes, préface et notes de Colette Lambrichs. Paris: Minos La Différence, 2009.

FARMER, John David. *James Ensor*. França: Editora Seuil, 1977.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP). *James Ensor: um visionário em preto-e-branco*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 2005.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Mestres das gravuras*. Rio de Janeiro: Gráfica Santa Marta, 2011.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Catálogo da exposição Murilo Mendes – O olhar do poeta*. Lisboa: Litog. Tejo, 1987.

GENÚ, Tammy Senra Fernandes. *Murilo Mendes e Oswaldo Goeldi: Relações entre gravador e poeta*. 2017. 84 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Tradução Paula Reis. Lisboa: Taschen, 2006.

GILLIS, Eric. *James Ensor a collection of prints: Presented for sale by Artemis Fine Arts & C. G. Borner*. Nova York: C. G. Boerner, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2012.

HANDFORD, Martin. *Onde está Wally?* Reino Unido: Walker Books, 1987.

HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JOYEUX-PRUNEL, B.; COUTO, M. DE F. M. A internacionalização da pintura vanguardista, de Courbet a Picasso. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*, Brasília, v. 15, n. 2, p. 61-88, 12 dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20390>. Acesso em: 12 fev. 2020.

- JULLIAN, Philippe. *Dreamers of decadence*. New York: Praeger Publishers, 1971.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultura Ltda., 2002.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- KING Pest. Direção: Alessandro Redaelli, Itália: Filmnoize, 2014. *Frame do trailer*. Disponível em: https://youtu.be/gDpcZ_GiFBs. Acesso em: 12 fev. 2020.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MALORNY, Ulrike Becks. *James Ensor 1860-1949: As máscaras, o mar e a morte*. Tradução Alexandre Correia. Colônia: Taschen, 2000.
- MENDES, Murilo. *A idade do Serrote*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Giordano, 1996.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. *Os Quatro elementos: o lirismo dialético de Murilo Mendes*. 2009. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- MURILO Mendes: a poesia em pânico. Direção: Alexandre Eulalio. [S.l.]: Fitas Brasileiras, [entre 1971 e 1974]. 1 vídeo (21 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3gnuZ4LBU2A>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- MUSÉE d'ORSAY. *James (art) Ensor*. Paris: Musée d'Orsay, 2009.
- MUSEE PAUL-DINI. *Le Symbolisme & Rhone-Alpes: De Puvis de Chavannes a Fantin-Latour, 1880-1920*. Villefranche sur Saone: Editora Paul-Dini, 2010.
- OLIVEIRA, Almir de. *Murilo Mendes e as artes plásticas*. Juiz de Fora: Edições Caminho Novo, 1991.
- OLIVEIRA, Renata. Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes. In: SIMPÓSIO IMPÉRIOS E LUGARES NO BRASIL, 3., 2010, Ouro Preto. *Anais [...]*. Ouro Preto: [s.n.], 2010.
- ORSINI, Mireille Dottin. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- O SANTO graal. Direção: Jens Peter Behrend. [S.l.]: DISCOVERY CHANEL, 2007. 1 filme-vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FKO530Er-hU&t=109s>. Acesso em: 19 de fev. 2020.

PAYRÓ, Julio E. *James Ensor: 46 reproducciones em negro y 2 en color*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.

PÉLADAN, Joséphin. *De l'androgynie: théorie plastique*. Paris: Allia, 2010.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Tempos de Murilo Mendes - Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens. *IPOTESI – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 1-10, 2002. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppgletras/files/2009/11/Tempos-de-Murilo-Mendes.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2020.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Tradução Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. 2 v.

P.O.E – Pieces of Endritch. Direção: Alessandro Redaelli. Produção: Itália: Filmnoize, 2014. 1 vídeo (1 min.). Publicado pelo canal Filmnoize Oficial. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gDpcZ_GiFBs. Acesso em: 03 de maio 2018.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PRUNEL, Béatrice Joyeux. “*Nul n'est prophète em son pays... » ou la logique avant-gardiste*. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914. 2005. 950 f. Tese (Doutorado em História Contemporânea) – Universidade Paris I – Sorbonne, Paris, 2005.

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

REWALD, John. *História do Impressionismo*. Tradução Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

REY Peste. Direção: Fabricio Tapia. Argentina: Departamento de Arte Audiovisuales, 2011. 1 vídeo (18 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AcZpWpZf-GA>. Acesso em: 02 de maio 2018.

SWINBOURNE, Anna. *James Ensor*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2009.

TAEVERNIER, Auguste. *James Ensor - Catalogue Raisonné: Prints: Catalogue Illustrae De Ses Gravures, Leur Description Critique Et L'inventaire des Plaques*. Paris: Petraco-Pandora, 1999.

TANNENBAUM, Libby. *James Ensor*. Organização The Museum of Modern Art, New York. Nova York: Simon & Schuster, 1951.

TEACHER'S pet. *Buffy the vampire slayer*: Temporada 1, episódio 4. Direção: Bruce Seth Green. Produção: David Greenwalt. Estados Unidos: Mutant Enemy Productions, 1997. 1 vídeo (43 min). Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x2wnixp>. Acesso em: 23 abr. 2019.

TRICOT, Xavier. *James Ensor: Catalogue Raisonné of the paintings*. Bélgica: Pandora N.V., 1992.

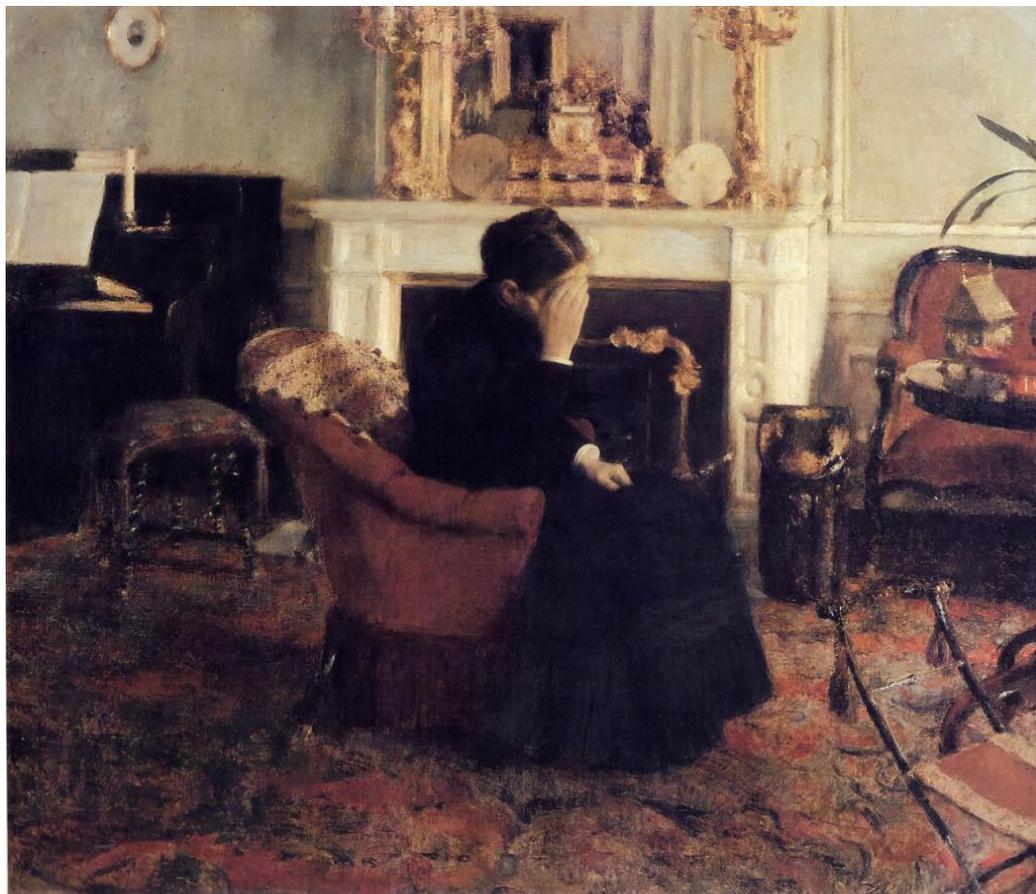
VASCONCELLOS, Mariana Garcia. O uno fragmentado: concepções de duplo na obra de Ismael Nery. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mgv_nery.htm. Acesso em: 14 fev. 2020.

VERHAEREN, Emile. *Sur James Ensor*. Bruxelas: Editions Complexe, 1999.

VIANNA, Luisa Pereira. A multidão dos invisíveis. *In: SEMANA DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA*, 33., 2017, Juiz de Fora. *Anais [...]*. Juiz de Fora: UFJF, 2017. p. 570-577. Disponível em: <http://www.ufjf.br/semanadehistoria/files/2010/02/Anais-2017.3.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2020.

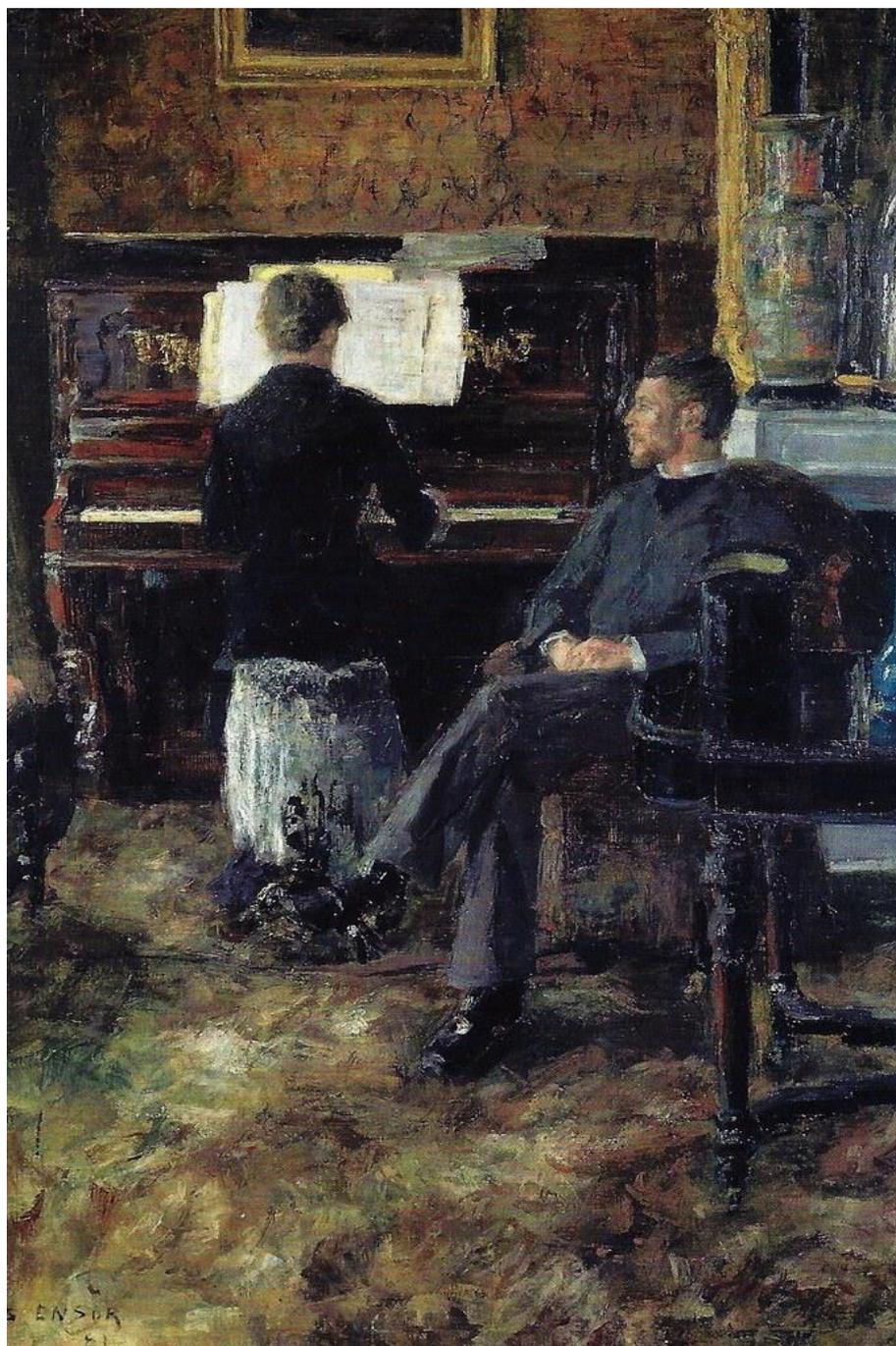
APÊNDICE A – Caderno de imagens

Figura ci-01 - *Ouvindo Schumann* (1883), de Fernand Khnopff



Fonte: Museu Real de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas).

Figura ci-02 - *Casa da Senhora ou A música russa* (1881), de James Ensor



Fonte: Museu Real de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas).

Figura ci-03 - *Onde está Wally?* (1987), de Martin Handford



Fonte: HANDFORD, 1987.

Figura ci-04 - Máscaras que pertenceram a James Ensor



Fonte: MUSÉE d'ORSAY, 2009, p. 180.

Figura ci-05 - *O rapaz dos candeeiros* (1880), de James Ensor



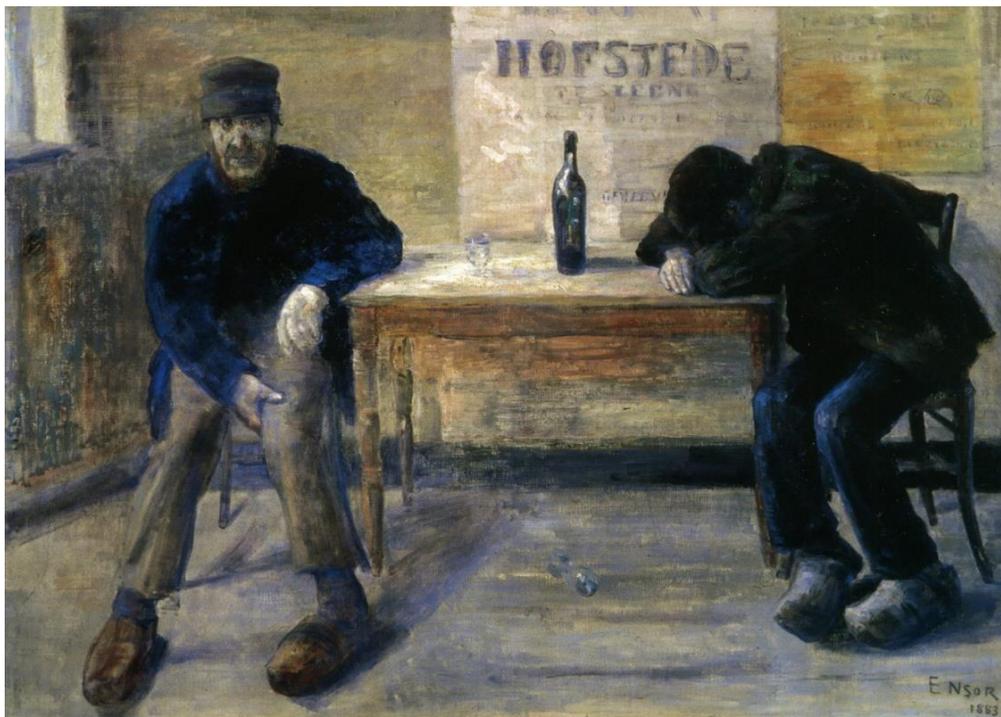
Fonte: Museu Real de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas)

Figura ci-06 - *A senhora angustiada* (1883), de James Ensor



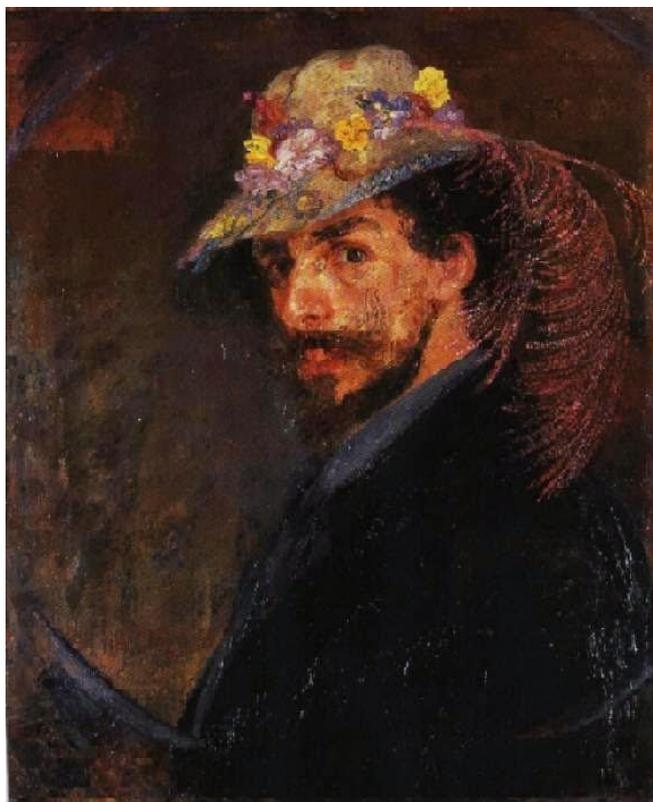
Fonte: Museu d'Orsay (Paris, França).

Figura ci-07 - *Os bêbados* (1883), de James Ensor



Fonte: Coleção do Crédit Communal (Bruxelas, Bélgica).

Figura ci-08 - *Ensor de chapéu florido* (1883-88), de James Ensor



Fonte: Museum voor Schone Kusten (Ostende, Bélgica).

Figura ci-09 - *O espanto da máscara Wouse* (1889), de James Ensor



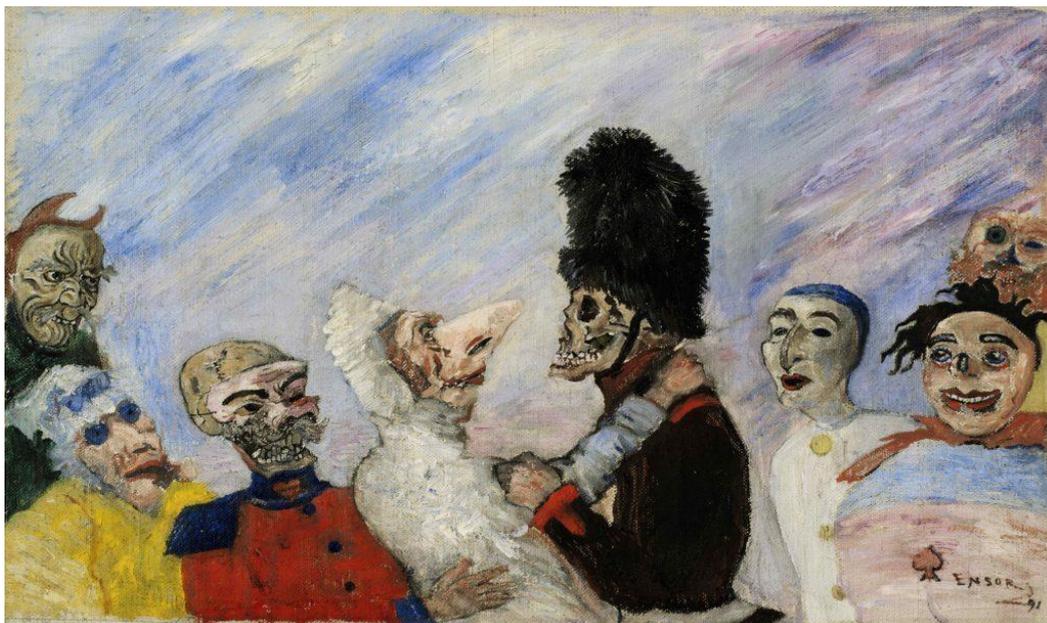
Fonte: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antuérpia, Bélgica).

Figura ci-10 - *Máscaras confrontando a morte* (1888), de James Ensor



Fonte: Museu de Arte Moderna (Nova York, Estados Unidos).

Figura ci-11 - *Esqueleto prendendo máscaras* (1891), de James Ensor



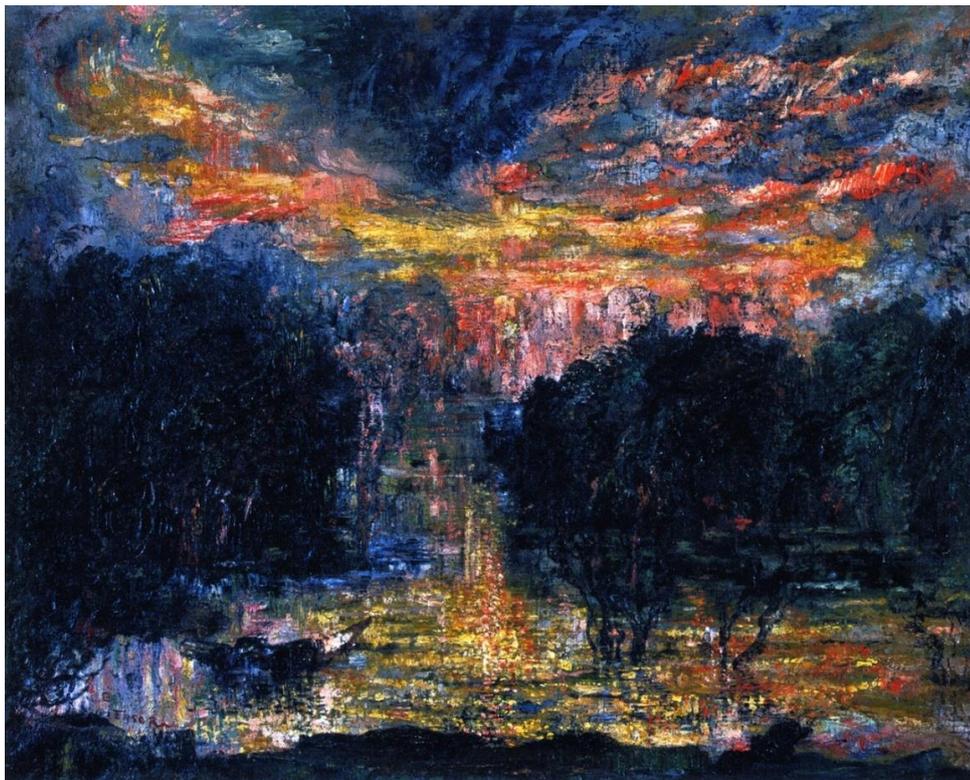
Fonte: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/sources/online-publications/squelette-arretant-masques-an-unknown-painting-by-ensor>. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-12 - Desenho *Dom Quixote*, de James Ensor



Fonte: Museu Real de Belas Artes da Antuérpia (Bélgica).

Figura ci-13 - *O Domínio de Arnheim* (1890), de James Ensor



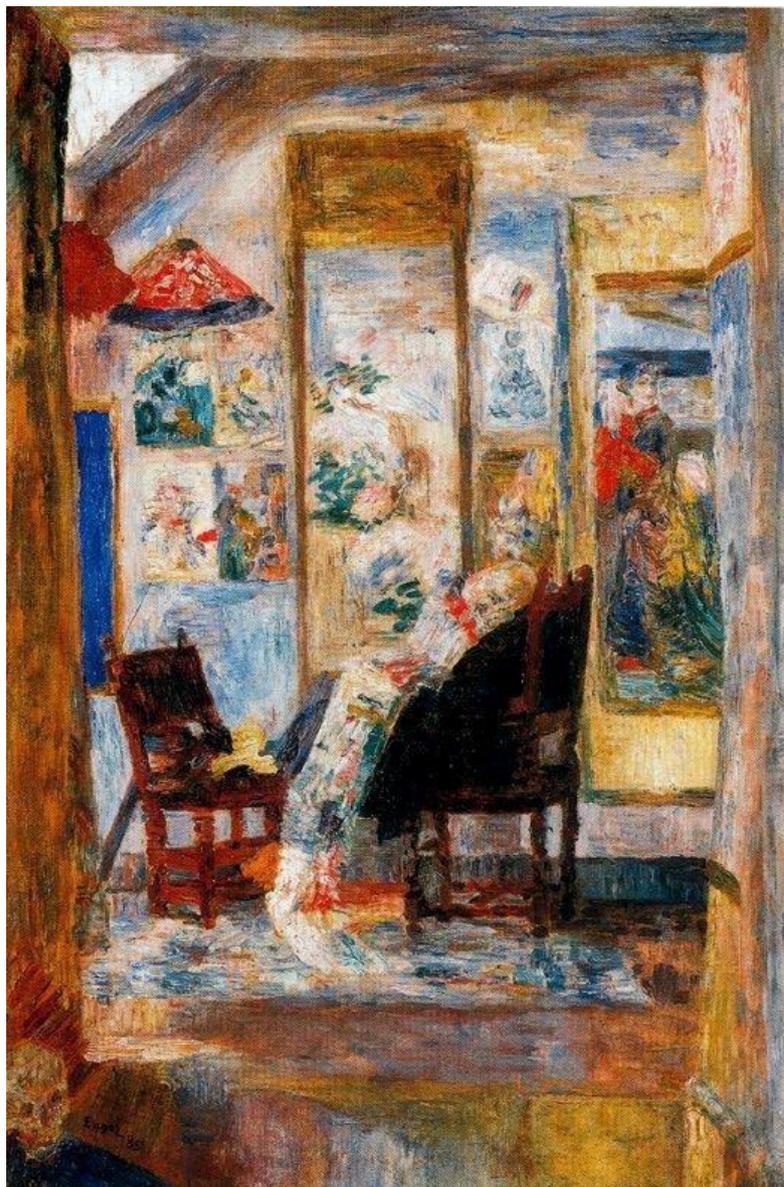
Fonte: DRAGUET, 1999, p. 111. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-14 - *O lago com lírios de água* (1899), de Claude Monet



Fonte: Pinceton University Art Museum (Nova Jersey, Estados Unidos). [nota 40]

Figura ci-15 - *Esqueleto com estampas chinesas* (1885 - alterada em 1890), de James Ensor



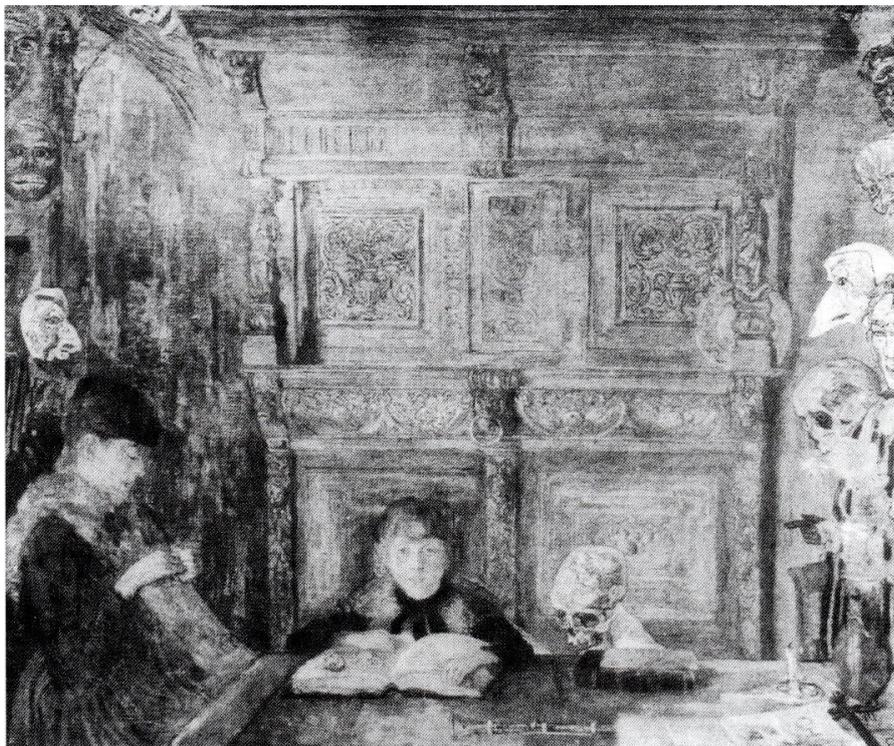
Fonte: Wallraf-Richartz-Museum (Alemanha).

Figura ci-16 - *Máscaras olhando para um negro saltimbanco* (1878-79 - alterada em 1890),
de James Ensor



Fonte: DRAGUET, 1999, p. 145. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-17 - *O armário assombrado* (1885 - alterada em 1890), de James Ensor



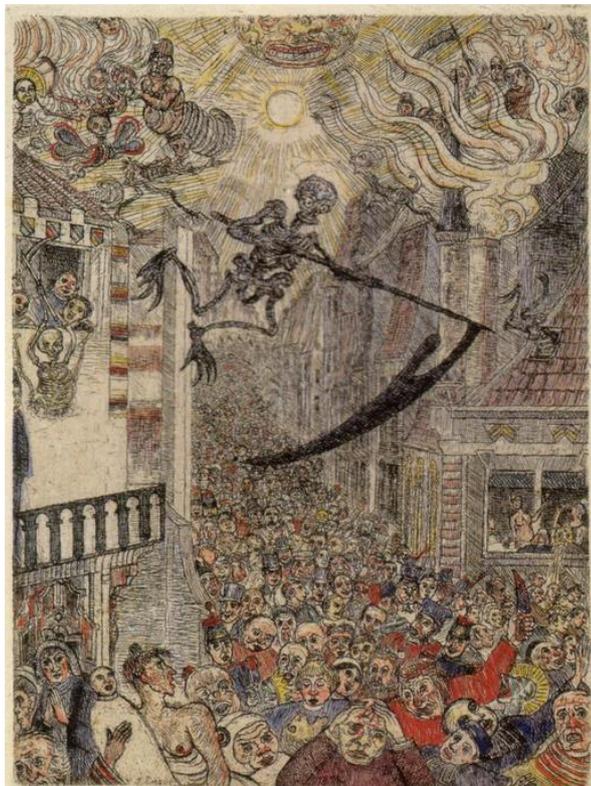
Fonte: DRAGUET, 1999, p. 151. A obra original pertencia ao Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Ostende, Bélgica), mas foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial.

Figura ci-18 - *O funeral (dedicado a Oskar Panizza)* (1917-18), de George Grosz



Fonte: Staatsgalerie Stuttgart (Alemanha).

Figura ci-19 - *A morte perseguindo o rebanho de humanos* (1896), de James Ensor



Fonte: Coleção Mira Jacob (Paris, França).

Figura ci-20 - *O denário de César* (1888), de James Ensor



Fonte: FAAP, 2005, p. 87. A obra original está localizada na coleção particular da KBC Bank (Bélgica).

Figura ci-21 - *Esqueletos procurando aquecerem-se* (1889), de James Ensor



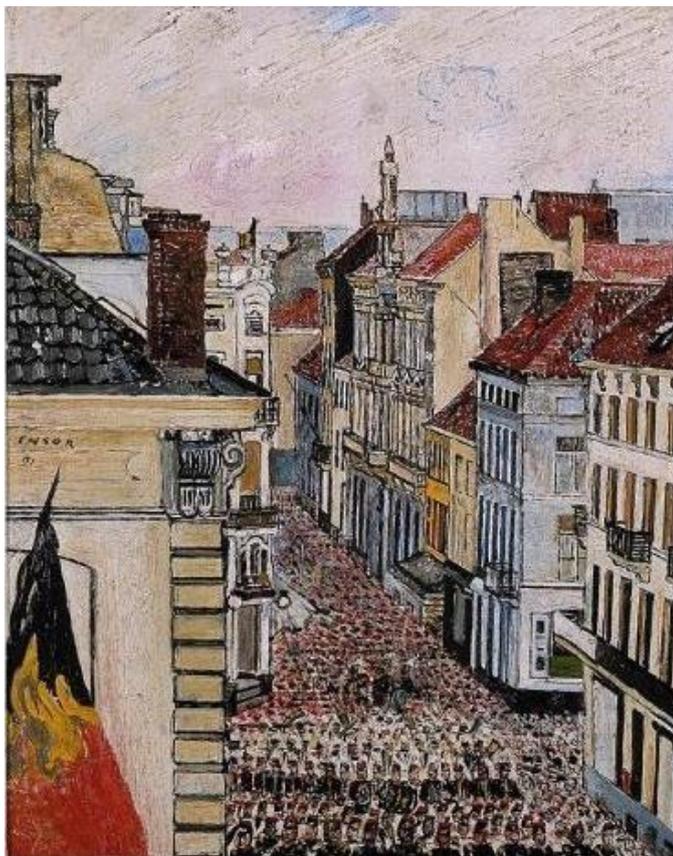
Fonte: Museu de Arte Kimbell (Texas, Estados Unidos).

Figura ci-22 - *Bom dia, Sr. Courbet* (1854), de Gustave Courbet



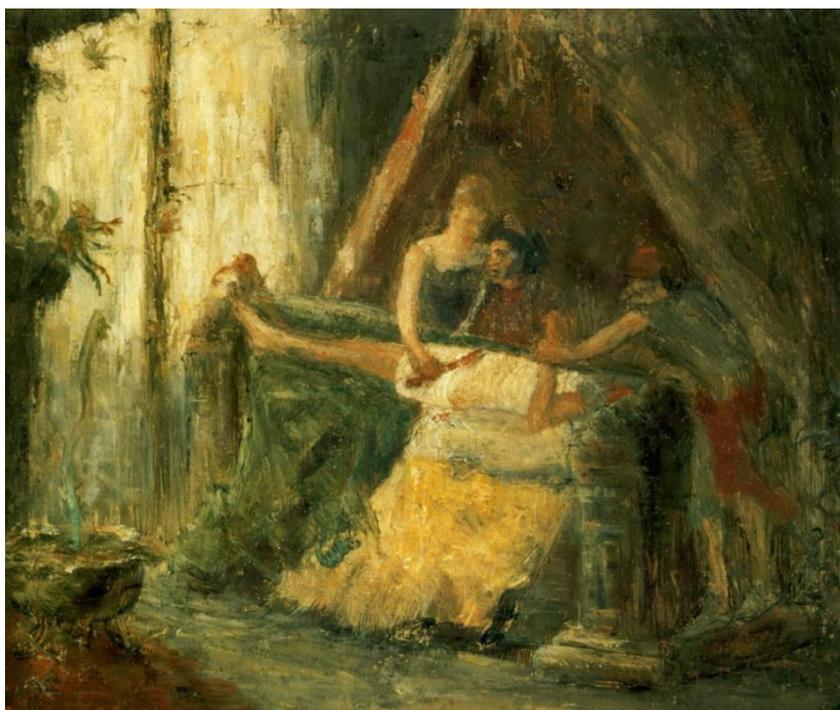
Fonte: Musée Fabre (Montpellier, França).

Figura ci-23 - *Músicas na rua de Flandres* (1891), de James Ensor



Fonte: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antuérpia, Bélgica).

Figura ci-24 - *Judith e Holofernes* (1879), de James Ensor



Fonte: TRICOT, 1992, p. 87. A obra original está localizada em coleção particular em Berlim, Alemanha.

Figura ci-25 - *Cena bíblica* (1877), de James Ensor



Fonte: Stedelijk Museum voor Shone Kunsten, Antuérpia, Bélgica.

Figura ci-26 - *A Virgem da Consolação* (1892), de James Ensor



Fonte: DRAGUET, 1999, p. 186. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-27 - *Autorretrato como João Batista* (1883), Henri Martin



Fonte: Museu de Belas Artes de Carcassonne, França. [nota 47]

Figura ci-28 - *A cavalgada das Valquírias* (1888), de James Ensor



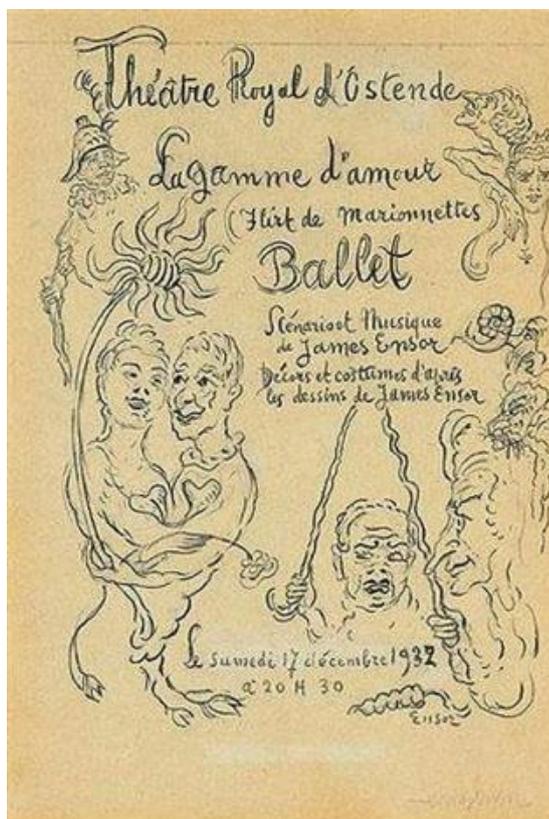
Fonte: DRAGUET, 1999, p. 213. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-29 - *A praça pública* (1914), de James Ensor



Fonte: DRAGUET, 1999, p. 217. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-30 - Programa do balé *La Gamme d'amour*, no Teatro Real de Ostende (1932), de James Ensor



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/PROGRAMME-POUR-LE-BALLET--LA-GAMME-D-AMO/2725744E67FC4C55>

Figura ci-31 - *Ensor à l'harmonium* (1933), de James Ensor



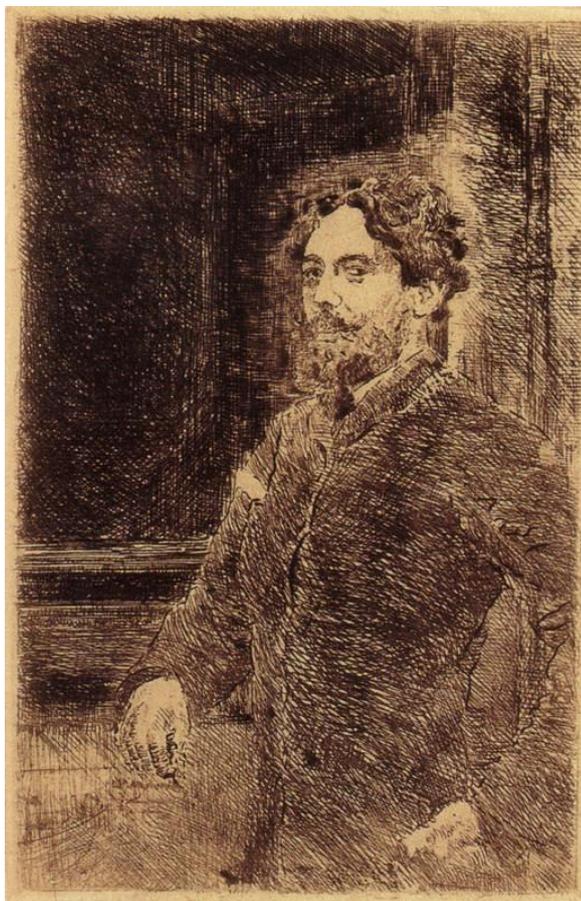
Fonte: Museu de Arte Menard (Komaki, Japão).

Figura ci-32 - *Autorretrato com máscaras* (1937), de James Ensor



Fonte: Coleção Louis E. Stern, Museu de Arte da Filadélfia (Pensilvânia, Estados Unidos).

Figura ci-33 - *Meu autorretrato* (1889), de James Ensor



Fonte: MALORNY, 2000, p. 71. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-34 - *Os músicos terríficos* (1891), de James Ensor



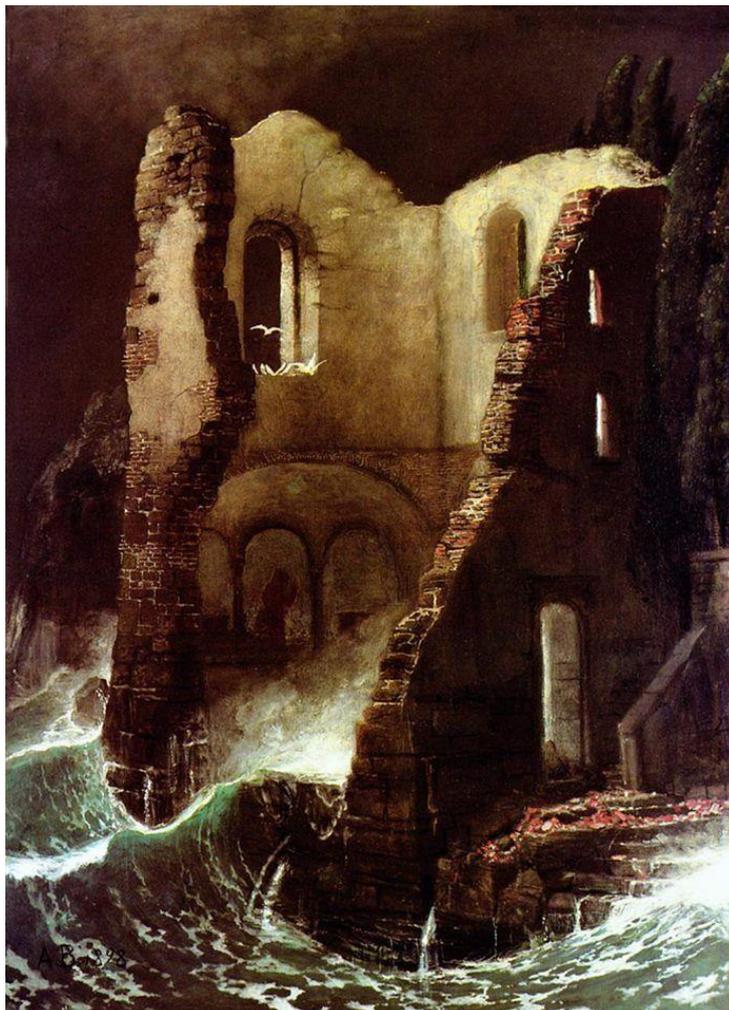
Fonte: MALORNY, 2000, p. 85. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-35 - Fotografia de James Ensor e Mariette Hannon-Rousseau em Bruxelas (1888)



Fonte: Arquivos de arte contemporânea, Museu Real de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas).

Figura ci-36 - *A capela* (1898), de Arnold Böcklin



Fonte: Google Imagens. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-37 - *Elle* (1905), de Gustav-Adalf Mossa



Fonte: Musée des Beaux-Arts de Nice (França).

Figura ci-38 - Fotografia de sereia com cauda de peixe, madeira entalhada e cabeça de macaco, que pertenceu a Ensor



Fonte: MUSÉE d'ORSAY, 2009, p. 184. [nota 71].

Figura ci-39 - *Frame* do episódio *Teacher's pet*, da série *Buffy the vampire slayer*



Fonte: <https://www.dailymotion.com/video/x2wnixp>

Figura ci-40 - *Frame* do episódio *Teacher's pet*, da série *Buffy the vampire slayer*



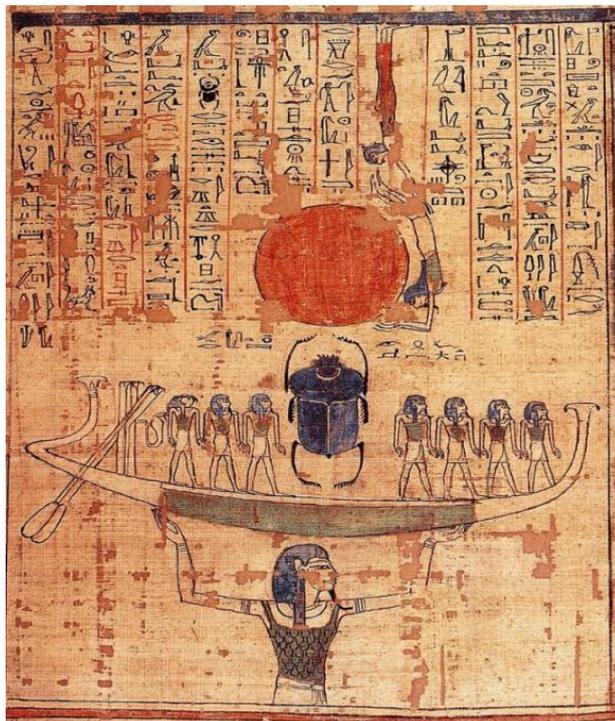
Fonte: <https://www.dailymotion.com/video/x2wnixp>

Figura ci-41 - Escaravelho alado com disco do sol



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hidden_treasures_19.jpg.
Peitoral encontrado no túmulo de Tutancâmon

Figura ci-42 - Escaravelho segurando o disco de sol e na barca solar, erguida por Num



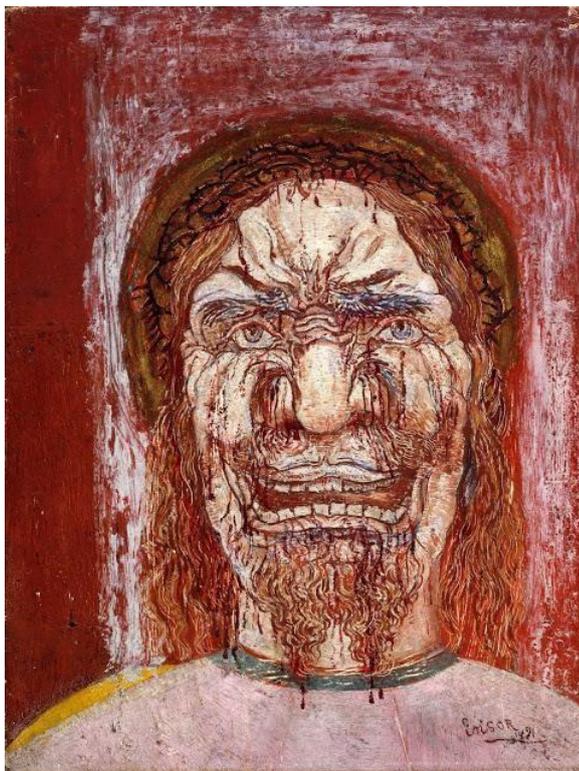
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/342906959105130200/>

Figura ci-43 - *Ecce Hommo (Cristo entre os críticos)* (1891), de James Ensor



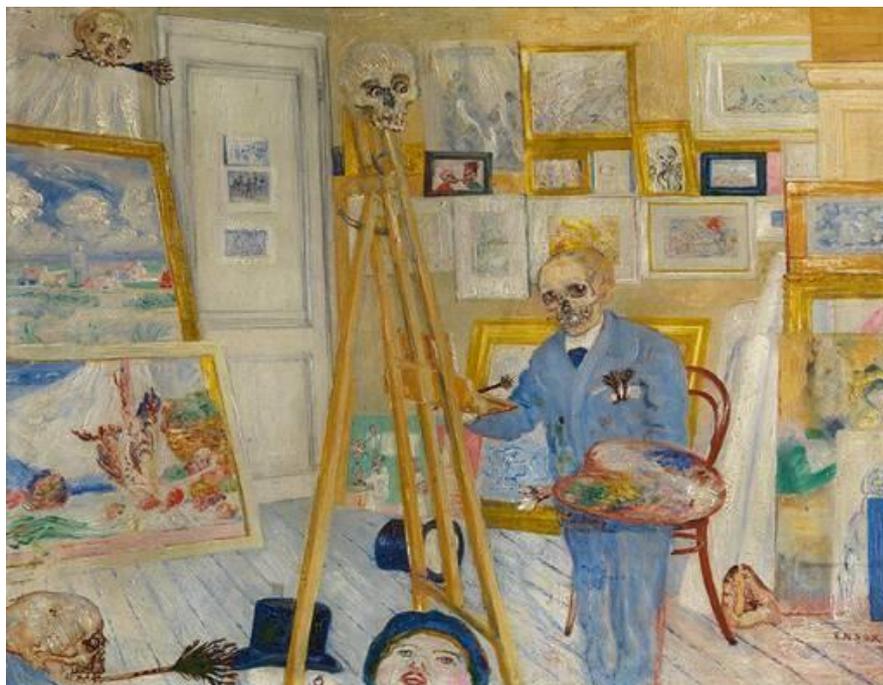
Fonte: MALORNY, 2000, p. 80. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-44 - *O Homem dos Sofrimentos* (1892), de James Ensor



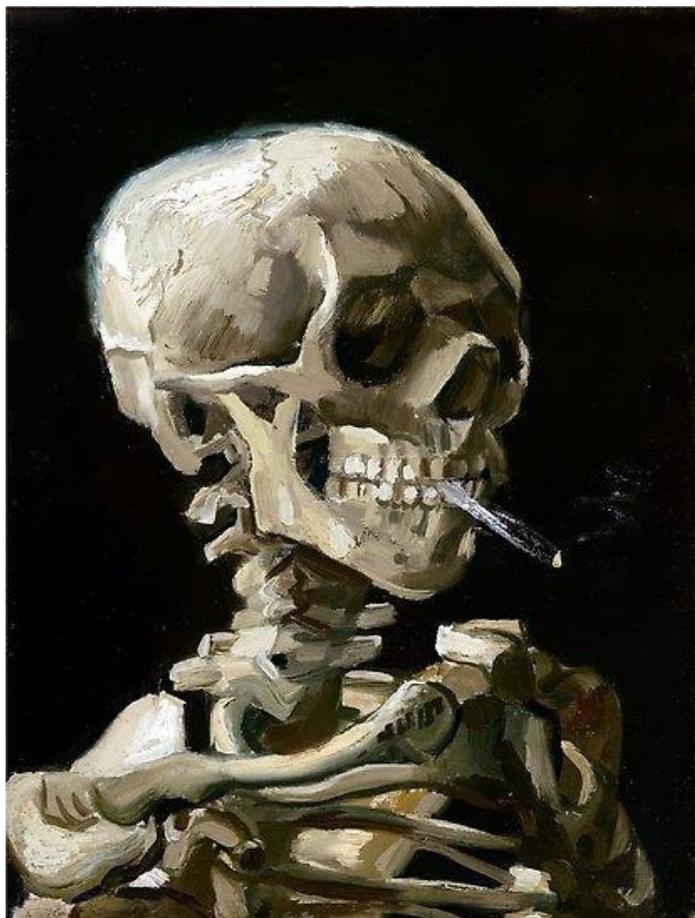
Fonte: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antuérpia, Bélgica).

Figura ci-45 - *O esqueleto pintor* (1897), de James Ensor



Fonte: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antuérpia, Bélgica).

Figura ci-46 - *Esqueleto fumando um cigarro* (1886), de Vincent Van Gogh



Fonte: Museu Van Gogh (Amsterdã, Holanda).

Figura ci-47 - *Cristo morto deitado em sua mortalha* (1654), de Philippe Champaigne



Fonte: Museu do Louvre (Paris, França).

Figura ci-48 - *Horae ad usum Pictaviensem* (1455-1460)



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000442d/f204.image>. A obra original está localizada na Biblioteca Nacional da França, Departamento de manuscritos.

Figura ci-49 - *Dança macabra (Totentanz)* (1493), de Michael Wolgemut



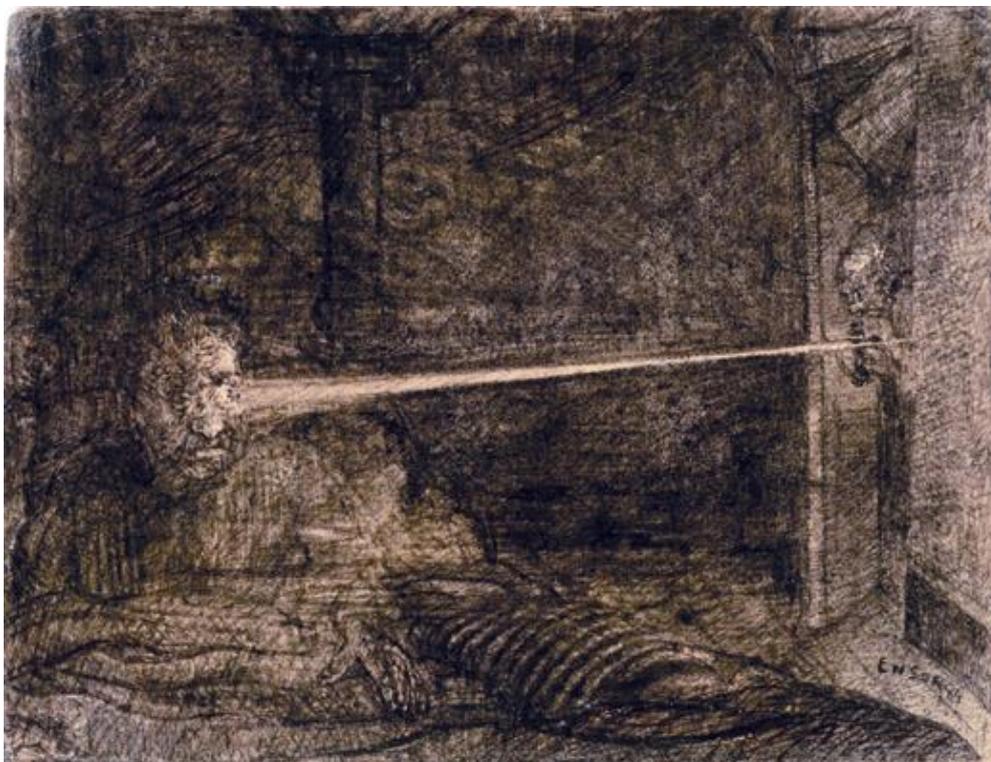
Fonte: Google Imagens. *Crônicas de Nuremberg*, de Hartman Schedel.

Figura ci-50 - *O diabo no campanário* (1888), de James Ensor



Fonte: Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemanha). Depósito da coleção Hegewisch.

Figura ci-51 - *Coração delator* (1890), de James Ensor



Fonte: Google Imagens.

Figura ci-52 - *O assassinato* (1890), de James Ensor



Fonte: Columbus Museum of Art (Ohio, Estados Unidos).

Figura ci-53 - *Ensor entre máscaras* (1899), de James Ensor



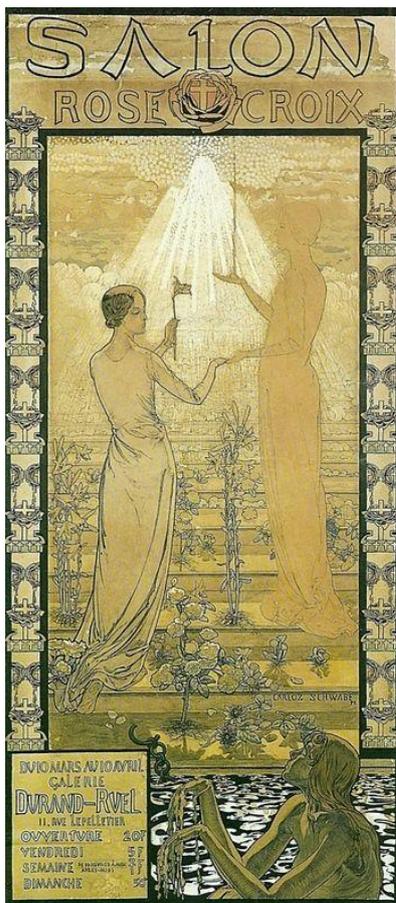
Fonte: MALORNY, 2000, p. 42. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-54 - *Retrato de Péladan* (1891), de Alexandre Séon



Fonte: Museu de Belas Artes (Lyon, França). [nota 109]

Figura ci-55 - Cartaz para o primeiro Salão dos Rosa-Cruz (1892), de Carlos Schwabe



Fonte: GIBSON, 2006, p. 53. A obra original está localizada em coleção particular não identificada.

Figura ci-56 - *Andrógino*, de Ismael Nery



Fonte: Coleção Luiz Fernando Nazarian (São Paulo, Brasil).

Figura ci-57 - *As crianças na toilette* (1886), de James Ensor



Fonte: DRAGUET, 1999, p. 109. A obra original está localizada em coleção particular, na Antuérpia (Bélgica).

Figura ci-58 - *As velhas* ([entre 1808 e 1812]), de Francisco de Goya



Fonte: Palais des Beaux-Arts de Lille (França).

Figura ci-59 - *A tentação de Santo Antônio* ([1515?]), de Matthias Grünewald



Fonte: Musée d'Unterlinden, Colmar, França.

APÊNDICE B – Tradução do artigo de James Ensor publicado na revista *L'Art moderne*

TRÊS SEMANAS NA ACADEMIA (1884)

Diálogos em episódios

A cena se passa na aula de pintura

Três professores;

O Diretor da Academia; Um supervisor;

Personagem mudo: Um futuro membro dos XX.

Nota: A verdade dos menus propostos que seguem é garantia

1º SEMANA: O professor, sr. Pielsticker.

Você é colorista, mas em 100 pintores há 90 coloristas.

O flamengo sempre atravessa, apesar de tudo. Eu acho os artistas franceses muito bons; em uma exposição os distinguimos rapidamente de seus vizinhos; eles são muito fortes em composição.

Não se deve acreditar que o professor estrague o estudo corrigindo-o; quando eu tinha a sua idade eu acreditava nisso também, agora eu vejo bem que o professor tinha razão.

Você não evolui! Isso não é modelado! (essa fala é acompanhada do ato mostrando o estudo de um outro aluno): Eis aqui que está indo bem! Infelizmente ele é muito preguiçoso.

Você busca já uma atmosfera ao invés de esperar que esteja

Forte o bastante em desenho; considere que você ainda tem duas aulas de antiguidade para fazer! Após isso você terá bastante tempo para se ocupar da atmosfera, da cor e de todo o resto.

Você não quer aprender; pintar dessa forma é loucura e maldade.

Eu sou obrigado a te cumprimentar pelo seu desenho, mas porque você faz desenhos contra a Academia?

2º SEMANA: O professor, sr. Slimmevogel.

Você fez o seu fundo ao invés de fazer a figura; não é difícil de fazer um fundo.

Você se você faz o contrário do que a gente te disse. Ao invés de começar por suas qualidades, você começa pelos claros. Como você pode julgar seu conjunto. É preciso fazer seus vigores com preto de vinha e da terra de Siena queimada.

Eu não sei o que acontece aqui; eu nunca vi uma aula de pintura como a deste ano. Eu ficaria com vergonha se um estrangeiro entrasse aqui.

Eu não vejo nada aí dentro. Há cor, mas isso não basta. Falta vigor. Você empasta muito. No entanto você parece que procura bastante. Você já procurou bastante agora.

Foi o senhor Pielsticker que corrigiu seu estudo? No entanto, não é a semana dele. É um saco isso!

3º SEMANA: O professor, sr. M. Van Molleket.

O que que é isso! Está muito escuro, você sabe! Foi o Slimmevogel que corrigiu você?

Tinha começado tão bem. Você desenha tão bem; mas você estraga tudo que você faz.

Acredite em mim, é de seu interesse que eu te diga. Coloque o seu estudo ao lado do modelo. Você tem medo de pintar.

É preciso pintar com pincéis planos, no meio da pasta, mas é preciso prestar atenção para não borrar. Você não empasta o suficiente. Eu sei que você sabe fazer, mas seria preciso mostrar aos outros.

Você faz paisagens? É uma farsa a paisagem!

Sr. o Diretor.

Você desenha pintando, isso é ruim! Ruim! Você vai se afundar. É o sentimento que te falta, você não é o único.

A semana passada você fez um bom desenho, agora ainda é mais uma vez a mesma coisa; você tem problema nos olhos talvez? Um escultor ficaria bastante embaraçado se ele tivesse que fazer alguma coisa baseando-se em seu desenho.

Foi o senhor Slimmevogel que corrigiu isso?

O supervisor.

Senhor o Diretor e o senhor Pielsticker estão muito chateados com você por causa de seu concurso de esboços pintados. Se você quiser me prometer de mudar o modo, eu falarei sobre isso com senhor o Diretor e você poderá entrar na aula de natureza.

Moral da história: O aluno abandona a Academia e se torna um Vintista.

Moral da história posterior: Eles recusam suas telas no salão. (ENSOR, 2009, p. 27-30, tradução nossa).

APÊNDICE C – Tradução da carta de Emilie Verhaeren a James Ensor

Caro colega

Você me pergunta meu sentimento por *A comedora de Ostras* e sobre a rejeição desse trabalho pelo Concelho Comunal de Liège. O que lhe diria eu? Eu estou surpreso, mas mais ainda que meu espanto, se assegura meu lamento. Em breve, daqui a dez anos, cada museu da Bélgica terá o orgulho de apresentar a admiração que passa, dos fragmentos das obras de James Ensor. Suas pinturas serão discutidas, a esta hora, como se discutem as de Henri de Braekeller.

As objeções tão vivas hoje serão mortas como urtigas nas primaveras e perderam o sentido. Esta será reservada não as obras mais numerosas, mas as mais impressionantes, eu ousaria dizer as mais históricas.

Hoje na cidade de Liège é raríssimo adquirir a página mais gloriosa de todas, a que todos os artistas reconhecem a mais rica iluminação e beleza que o pintor já tenha produzido e nosso Conselho comunal hesitou e talvez adiou. Eu confesso não compreender.

Eu não posso, portanto, concordar claramente que todos os artistas de Liège que firmemente fiquem na frente daqueles que não são, e que lhes dizem: “Você nos nomeou para julgar e escolher as obras, você nos reconheceu, com essa atitude, a competência necessária para este julgamento e para esta escolha, e quando nossa decisão intervém e parece ter que relacionar, de repente você se esquivava. Por aquela súbita iluminação você se sentiu competente de um dia para o outro?”

Receba meu bom aperto de mão. (VERHAEREN, 1908, p. 217-218, tradução nossa).