HENRI ROUSSEAU E A ARTE ACADÊMICA

ANDREI FERNANDO FERREIRA LIMA

Bacharel (2014) e mestre (2016) em Letras pela Universidade de São Paulo, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Atua nas áreas de Literatura Francesa, Literatura Comparada e Teoria da Arte.

RESUMO

ESTE ARTIGO busca refletir sobre as relações estabelecidas pelo pintor autodidata francês Henri Rousseau com a tradição artística acadêmica. Com base em sua trajetória e posicionamentos no campo da arte, procuramos compreender a aparente contradição em sua atitude, a fim de interpretar a linguagem pictórica e o universo narrativo criado pelo artista a partir do diálogo com temas e conceitos da tradição acadêmica.

PALAVRAS-CHAVE

Henri Rousseau. Arte Acadêmica. Temas. Inspiração.

RÉSUMÉ

CET ARTICLE cherche à réfléchir sur les relations établies par le peintre autodidacte français Henri Rousseau avec la tradition artistique académique. Sur la base de sa trajectoire et de ses positions dans le domaine de l'art, nous essayons de comprendre l'apparente contradiction de son attitude afin d'interpréter le langage pictural et l'univers narratif créé par l'artiste à partir du dialogue avec des thèmes et des concepts de la tradition académique.

MOTS-CLÉS

Henri Rousseau. Art Académique. Thèmes. Inspiration.

INTRODUÇÃO

NUMA REFLEXÃO já madura sobre Henri Rousseau (1844-1910),[1] mais conhecido como o Aduaneiro (*le Douanier*), com quem conviveu nos anos finais e mais intensos da carreira (1906-1910), o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) lembra como o artista, tão controverso por seu estilo e tão festejado no início do século XX pelos arautos da arte moderna, curiosamente considerava sua própria criação em relação aos mestres "decaídos" da escola neoclássica, chamados com irreverência pelos mais jovens de "*pompiers*" ou "bombeiros" (em alusão às pinturas militares representando guerreiros com capacetes, comparados àqueles dos bombeiros):

> [...] Rousseau se colocara, ele mesmo, na escola dos *pompiers*; ele me disse isso cem vezes. Ele fazia melhor do que eles, mas essa não era sua falta. Sua ingenuidade e seus dons naturais eram a causa. Os *pompiers* são os virtuosos da pintura. Eles são para as artes plásticas o que os pianistas são para os compositores. Rousseau não era senão um humilde cancioneiro. Mas os cancioneiros se elevam às vezes bem alto. (APOLLINAIRE, 1991, p. 404).

Dentre os muitos aspectos que tornam singular a personalidade artística de Henri Rousseau e, por conseguinte, o caráter de sua obra, destaca-se justamente sua admiração pela arte acadêmica e o diálogo que estabelece com essa linguagem em termos formais, temáticos e conceituais. Esse traço, que não deixa de chamar a atenção num artista cuja obra essencialmente transcende os limites convencionais da representação, é tanto mais desafiador à percepção crítica por se fazer presente em um momento da

1

Além de pintor, Henri Rousseau dedicou-se à poesia, à dramaturgia e à música. Como autor, Rousseau redigiu certo número de "legendas" em verso e prosa a fim de explicar o tema de alguns de seus quadros e escreveu três peças de teatro: *Une Visite à l'Exposition de 1889* (1889), *La Vengence d'une orpheline russe* (1899) e *L'Étudiant en goguette* (s. d.). As duas primeiras obras foram editadas em 1947 pelo poeta Tristan Tzara e reeditadas em 1984 por Noël Arnaud, a publicação do teatro completo do artista aparecendo apenas em 2010 sob a organização de Yann Le Pichon. Como compositor, Rousseau publicou em 1904 a valsa *Clémence*.

história da arte em que a própria tradição simbolizada pelo academismo começava a ser posta em xeque, em um momento, enfim, de crise e de transformação no seio da pintura ocidental. Rousseau, no entanto, como autodidata, e a quem faltavam não apenas o domínio dos meios técnicos mas igualmente uma cultura formal em matéria de arte, ignora a evolução da pintura e sobretudo as mudanças e conquistas das quais ele mesmo era beneficiário. Isso porque seu trabalho está inserido num contexto cultural de abertura e tolerância ao novo, num estágio de superação de dogmas que se iniciara com Gustave Courbet (1819-1877) e Édouard Manet (1832-1883) em meados do século XIX e amadurecera com os impressionistas. Todavia o Aduaneiro, a quem faltava a exata percepção intelectual e até ideológica da arte moderna, estava longe de partilhar das preocupações estéticas de seus contemporâneos.

Mas afinal, o que está por traz da atitude do artista? Em que medida esse aspecto se relaciona à sua concepção da arte? Até onde a presença ou a influência acadêmica pode ser constatada na obra de Henri Rousseau? Eis alguns dos questionamentos que valem a pena ser feitos no âmbito desta discussão. E certamente não são poucos os problemas irradiados a partir desse tema e nem é pouca a sua relevância para a compreensão da "constituição" artística desse autodidata cuja linguagem escapa tão completamente aos modelos de leitura tradicionais e cujos temas e conceitos ainda hoje alimentam dúvidas e controvérsias.

No último estudo que consagrou a Rousseau, obra surpreendentemente ignorada nas bibliografias sobre o artista, onde sintetiza suas considerações anteriores, a historiadora da arte e pesquisadora da obra do Aduaneiro Dora Vallier apresenta importantes coordenadas acerca da excentricidade da posição do pintor no panorama artístico de sua época e em particular quanto às forças opostas naquele ambiente, expondo com clareza a contradição fundamental encarnada por Rousseau e as dificuldades de se assumir seu trabalho segundo os dispositivos tradicionais empregados para se falar de pintura:

> A época de Rousseau, esta segunda metade do século XIX em que ele entra em cena, corresponde à grande ruptura que corta a arte em dois: de um lado o respeito

> pela autoridade do passado, significada pela Academia, de outro sua transgressão em nome da modernidade.
> Em nenhum lugar, nessa partilha, Rousseau tem sua parte, e isso salta aos olhos.
> A pintura acadêmica repousa sobre um saber adquirido, consagrado pela tradição.
> Ela tem por ponto de partida um aprendizado técnico que é em si um modelo de trabalho, tanto mais impositivo por se inscrever dentro, no exercício mesmo do ofício.
> Porque ele retoma procedimentos testados, o quadro acadêmico atinge uma maneira de ver, previamente estabelecida.
> Ele transmite uma mensagem conhecida. Ele se resolve num ato consentido de inautenticidade que o Aduaneiro tornado pintor não pode absolutamente concretizar, não tendo nem a cultura, nem a educação, nem o ofício que o fundam. Mas é um ato que, toda a sua vida, o fascinará.
> Ao mesmo tempo e pelas mesmas razões, porque ele não tem nem a cultura, nem a educação, nem o ofício, ele não pode se colocar ao lado da transgressão dos preceitos acadêmicos.
> O Impressionismo, o Neoimpressionismo, o Fauvismo, o Cubismo dos quais é contemporâneo não existem para ele. Ora, a transgressão que opera ele mesmo pintando vai mais longe ainda do que os meios postos em obra por esses pintores inovadores que darão nascimento à noção de vanguarda. É que a transgressão deles é concertada.
> A sua, pelo contrário, vem do fundo do inconsciente – e mais que isso – a todo momento é confrontada com o desejo que o habita de ser um igual dos pintores acadêmicos.
> De onde, em cada uma de suas pinturas, esta força tensa, como se ele assumisse, nele apenas, a oposição vanguarda/academismo própria a seu tempo. [...] (VALLIER, 1991, p. 5).

A meditação da autora interessa aqui especialmente por apresentar a tensão entre a tradição acadêmica e a modernidade

testemunhada na obra de Rousseau como talvez na de nenhum outro artista, signo proeminente da singularidade que caracteriza sua trajetória e sua pintura. A fim de compreender a dinâmica aí envolvida, porém, há que se observar mais pormenorizadamente o cenário da época, os eventos e personagens que explicam a situação em que vamos encontrar o Aduaneiro quando de sua estreia na arte. Há que se falar, portanto, de uma oposição fundamental entre antigos e modernos, entre a arte acadêmica, que era a expressão do estilo neoclássico institucionalizado nas Escolas de Belas-Artes, a qual fundamentava-se no desenho e baseava-se no princípio do belo ideal, dispondo sobre uma hierarquia de gêneros e temas, e a arte moderna, iniciada com os impressionistas na década de 1870 e distinguida pela liberdade de criação.

O primeiro marco desse processo de renovação foi o surgimento em 1863 do Salão dos Recusados, mostra alternativa destinada a expor os quadros recusados no Salão dos Artistas Franceses, espaço oficial por excelência, centralizador e normatizado. A seguir, veio a criação da Sociedade anônima dos artistas pintores, gravadores, escultores... por Claude Monet (1840-1926), Edgard Degas (1834-1917) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), dentre outros, cuja exposição inaugural ocorreu no estúdio do fotógrafo Félix Nadar (1820-1910) em 1874, berço do Impressionismo. Eram respostas diretas ao primado acadêmico e iniciativas para a democratização do espaço da arte. Finalmente, em 1884, fundou-se a Sociedade dos Artistas Independentes, organizada por personalidades como Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e Odilon Redon (1840-1916), cuja primeira exposição ocorreu no ano seguinte. Esse salão, sem júris de admissão ou prêmios, era aberto a todos aqueles que, mediante módica taxa de inscrição, desejassem exibir seus trabalhos ao público e à crítica. Foi, por essa razão, a principal vitrine dos artistas modernos, de Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent Van Gogh (1853-1890) a Henri Matisse (1869-1954) e Pierre Bonnard (1867-1947), até as primeiras décadas do século XX, e onde Rousseau encontrou a possibilidade de se fazer conhecer.

No ambiente artístico da época, a presença de um pintor como o Aduaneiro, sob todos os aspectos não-convencional, se esclarece e se justifica apenas quando vista sob a luz desses eventos

transformadores, já que, conforme avalia Dora Vallier (1961, p. 99), "se Rousseau tivesse vivido vinte e cinco anos mais cedo, se ele tivesse morrido em 1885, antes que um salão revolucionário como o Salão dos Independentes fosse criado, ele não teria jamais exposto". Ora, logo se compreende o contexto cultural no qual Rousseau despontou nas artes e como essa sua posição específica torna contraditória a percepção que tinha em relação ao academismo. No entanto, vistas as condições históricas que inscrevem o pintor no cenário de seu tempo, resta considerar ainda as peculiaridades de sua trajetória pessoal e como o percurso atípico que percorreu determinou sua personalidade artística.

O CHAMADO DA ARTE

Desde a infância Rousseau havia demonstrado sensibilidade para as artes, obtendo no liceu dois prêmios que anunciavam seu pendor criativo: um em música e outro em desenho. Todavia, como escreveu mais tarde, "visto a perda da fortuna de seus pais foi obrigado a seguir de início uma outra carreira que não aquela para onde seus gostos artísticos o chamavam" (PAYRÓ, 1944, p. 25).[2] O fato de não ter tido meios de seguir a vocação nem de ter podido desenvolver seus dons, que claramente o marcou vida afora, deve ser percebido em toda a sua extensão. Foi precisamente a falta de instrução, a falta de formação especializada ou de qualquer tipo de iniciação convencional na pintura, que determinou a linguagem plástica do Aduaneiro, sua condição como autodidata, enfim. Mas não apenas. Foi igualmente o que determinou seu apreço, sua veneração mesmo, pela arte acadêmica, pela arte institucionalizada que, em seu espírito, representava o domínio de um ofício que ele próprio desejava assumir.

Já empregado na Aduana de Paris, por volta de 1871, Rousseau encontrou ocasiões de voltar a desenhar, traçando esboços de paisagens dos arredores da capital, e nos anos 1880 esteve em casa do renomado pintor Félix-Auguste Clément (1826-1888), seu vizinho na rua de Sèvres, onde conheceu outros mestres prestigiados como

2

Nota biográfica datada de 10 de julho de 1895 destinada aos editores Gérard-Coutances, porém não publicada. Transcrição e tradução nossas a partir do fac-símile do autógrafo reproduzido por Julio E. Payró.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Alexandre Cabanel (1823-1889), Théodore Ralli (1852-1909), Edmond Eugène Valton (1836-1910) e William Bouguereau (1825-1905), os quais o teriam encorajado em seus esforços.[3] De fato, foi graças a Clément que, em 1884, o Aduaneiro obteve junto ao Ministério de Instrução Pública e de Belas-Artes uma licença especial de copista para "entrar e trabalhar todos os dias de estudo, nas Galerias do Louvre, do Luxemburgo, de Versalhes e de Saint-Germain" (VALLIER, 1961, fig. 7).[4] O artista tinha quarenta e um anos quando expôs pela primeira vez, no Salão dos Independentes, duas telas que tinham por título Dança italiana e Um pôr do sol, e dez anos mais tarde, numa nota autobiográfica que esperava ver publicada, registrou: "Não foi, então, senão no ano de 1885 que fez seus inícios na Arte, depois de muitas decepções, sozinho, sem outro mestre que a natureza, e alguns conselhos recebidos de Gérôme e de Clément" (PAYRÓ, 1944, p. 25).

Observando os passos do artista e declarações como essas, torna-se mais nítida a compreensão do significado que a arte acadêmica, na pessoa de seus próceres, tinha para um homem da classe social de Rousseau, com seu tipo de instrução e com sua idade. A partir daí, então, é possível cogitar algumas hipóteses sobre como se apresentava a concepção artística do Aduaneiro e como esta influiu no desenvolvimento de sua linguagem pictórica.

Uma leitura inicial poderia versar sobre as relações pessoais, por assim dizer, que ligavam Rousseau aos acadêmicos que volta e meia menciona em seus testemunhos. Pouco se sabe a respeito do contato que Rousseau teve com os pintores prestigiados que

3

Em carta endereçada pelo artista ao juiz de instrução Boucher, datada de 13 de dezembro de 1907, durante sua detenção por fraude bancária na prisão de la Santé, Rousseau escreve: "[...] eu tinha quase 40 anos quando fiz minha estreia nas Artes. Fui encorajado por pintores já célebres tais como o Sr. Gérôme, Cabanel, Ralli, Valton, Bouguereau, etc." (GARÇON, 1953, p. 17).

4

Na mesma missiva, Rousseau registra: "[...] o Sr. Fallières, que era então Ministro da Instrução pública, [...] foi solicitado pelo saudoso pintor Clément, seu amigo, para ajudar-me e encorajar-me" (GARÇON, 1953, p. 17). Citamos trecho da carta de copista liberada pelo Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Direction des Musées Nationaux, nº 608, com o registro "Palais du Louvre, le 23 septembre 1884". Fac-símile do documento reproduzido por Dora Vallier.

visitou e menos ainda sobre a acolhida que lhe deram – embora sejam abundantes as passagens em que o artista se refere aos conselhos que deles recebeu e à gratidão que lhes devia – mas em todo caso é notável a impressão que essa aproximação e essa intimidade, ainda que fugaz, deve ter gerado sobre o Aduaneiro. O nome de Clément, sobretudo, é recorrentemente apontado pelo artista como alguém a quem deve grande estima e afeição, aparecendo em mais de uma carta como "o saudoso pintor Clément [...] que era meu vizinho na rua de Sèvres 135" ou então "nosso saudoso Clément, [...] que era professor da Escola de Belas-Artes de Lyon", etc. De tal modo que o entusiasmo que demonstrava pela arte acadêmica não deixa de estar vinculado por laços afetivos àqueles que, aos seus olhos, a representavam. A esse respeito, Dora Vallier observa:

> A insistência naquilo que concerne Clément é muito grande e os elementos que Rousseau nos fornece demasiado claros, para que não sejamos tentados a ver aí o nódulo em torno do qual se forma a fabulação. É possível que o *gabelou* [funcionário aduaneiro subalterno] um dia tenha feito alguns desenhos, e que a ocasião tendo-se apresentado, ele os tenha mostrado ao pintor célebre, seu vizinho, que este então do alto de seu pedestal acadêmico o tenha encorajado com aquela indulgência condescendente dos poderosos diante dos humildes [...]. É certo, em todo caso, que uma lembrança precisa liga Rousseau à pessoa de Clément: num dos cadernos, onde cola os artigos de jornal que o concernem, vemos um recorte sobre Clément e, de sua própria mão, a anotação seguinte: "Nota concernindo o Sr. Félixe (sic) Clément, meu mestre conselheiro, pintor de história, grande prêmio de Roma [...]; e pelo qual devo conservar muita estima e reconhecimento, mesmo que ele não viva mais, pois me deu sempre bons conselhos". Trata-se verdadeiramente de conselhos reiterados? E em que momento tiveram lugar? Clément era um homem de origem modesta e por isso mais acessível talvez do que seus pares. (VALLIER, 1961, p. 32).

Ainda nessa linha de raciocínio, uma segunda leitura se descortina. O que realmente Rousseau admirava nesses pintores

que pôde ver de perto? Provavelmente sua posição destacada, seu renome e sucesso, inclusive financeiro, mais do que sua obra ou seu estilo, tomados em si mesmos. Não se deve perder de vista, afinal de contas, o "complexo" da infância carregado pelo artista por ter visto frustrados seus sonhos de um dia vir a ser um pintor profissional, um "*artiste peintre*", como se diz, e que o levou a afirmar certa feita: "Se meus pais soubessem que eu pendia para a pintura [...]; eu deveria ser hoje o maior e o mais rico pintor da França" (GARÇON, 1953, p. 19).[5] Assim, ao decidir-se definitivamente pela arte, já em idade madura, seus passos o levaram até aqueles que melhor refletiam o ideal de realização no ofício que o próprio Rousseau almejava. Dora Vallier, que sustenta esta hipótese, argumenta:

> Dissemos frequentemente, o ideal de Rousseau em pintura era Bouguereau. Ora, a sua obra jamais o inspirou, ele jamais seguiu de perto um de seus quadros, embora muitas vezes, nós o veremos, ele tenha se apoiado sobre outros pintores acadêmicos, célebres à época. E isso pode nos levar a compreender a contradição fundamental que governa Rousseau.
> Em realidade, não é a pintura de Bouguereau que toca o Aduaneiro. Através dela, mas ele não o vê, é a reputação do pintor que o impressiona. É um sentimento bem mais patético do que a secreta ambição de ser ilustre como Bouguereau. É o desejo de ser seu igual enquanto pintor, de ser pintor como ele, como os outros. Bouguereau simboliza em suma o exemplo perfeito de uma regra à qual Rousseau quer se conformar. É um desejo elementar e tanto mais urgente a obter para o autodidata precipitado no domínio da Arte com A maiúsculo. Até o fim de sua vida Rousseau terá um complexo de inferioridade diante dessa maiúscula. Daí resultará um respeito cego dos valores consagrados. Digo cego, pois é um respeito que não se submete nem um instante ao teste dos sentidos. (VALLIER, 1961, p. 102).

5

Carta endereçada pelo artista ao juiz de instrução Boucher, datada de 19 de dezembro de 1907.

Ninguém ignora, em verdade, que Rousseau buscava sofregamente, e não é exagerado dizê-lo, ser reconhecido como pintor – ele que não possuía formação, mas que nem por isso deixava de orgulhar-se de seu autodidatismo – conforme testemunham os registros das ações, falas e atitudes que manteve durante sua carreira. Por outro lado, fato é que o aspecto da instrução e da cultura, ainda uma vez, pode estar relacionado à sua "ligação" com o universo da arte acadêmica. Nesse sentido, a percepção estética do Aduaneiro não poderia ser distinta daquela demonstrada pelo grande público da época em relação à arte. Além de contar com uma memória histórica sedimentada no imaginário comum, a arte acadêmica era essencialmente mais acessível àqueles que, sem maior instrução ou cultura artística, estavam habituados aos pressupostos do sistema clássico de representação, como era o caso de Rousseau. Em outras palavras, era mais fácil para o indivíduo mediano daquele tempo compreender a arte acadêmica do que a arte moderna, seja impressionista e ou de vanguarda, cujas propostas de ruptura com o realismo, com o emprego da perspectiva e o uso convencional das cores, por todas as suas exigências intelectuais, enfim, dificilmente exercia sobre ele algum tipo de apelo sensível.[6] Desse modo, o pintor italiano Ardengo Soffici (1879-1964) pôde afirmar:

> Sendo um homem simples, um homem do povo, Rousseau não tinha outra ambição além de representar a realidade tangível sob sua aparência a mais natural, o mais fielmente, o mais claramente, o mais precisamente possível. Se ele não conseguia, é porque a mão desobedecia o olho, o pincel era molemente conduzido por uma mão destreinada, as cores se rebelavam contra esse pincel [...]. Mas a intenção de Rousseau era esta: pintar com a graça, a perfeição, a maestria de Ingres, de Rafael [...]. (SOFFICI, 2016, pp. 258-259)

6

Em se tratando do artista que é objeto desta reflexão, duas ocasiões narradas por seus contemporâneos revelam sua reação à pintura moderna. Roch Grey (1914, p. 68), pseudônimo da baronesa Hélène d'Oettingen (1887-1950), relata como, certa vez, a respeito de Matisse, Rousseau se pronunciou: "Se fosse ao menos divertido! Mas é triste, meu caro, é medonhamente feio!". O pintor norte-americano Max Weber (1881-1961), por sua vez, conta que o pintor, diante de quadros de Paul Cézanne (1839-1906), teria dito: "Você sabe, eu poderia terminar todos eles" (LEONARD, 1970, p. 23).

Ora, aí está a "contradição fundamental" do Aduaneiro de que fala Vallier, contradição de alguém que, em 1895 afirmava "estar a caminho de tornar-se um de nossos melhores pintores realistas" (PAYRÓ, 1944, p. 25), entendendo, portanto, que sua obra era realista, uma vez que seus esforços voltavam-se todos para esse fim, independentemente dos resultados que era capaz de obter com os recursos de que dispunha, ou seja, sem uma bagagem teórica acerca das regras e técnicas de representação. Rousseau não podia, pois, basear-se senão na arte acadêmica como modelo a partir do qual desenvolver sua pintura, forjando para si mesmo, conforme anota Vallier (1961, p. 102), "a consciência mais conformista, chamada a dirigir sua sensibilidade, que é revolucionária". Em outras palavras, "Rousseau se abstrai, recoloca a arte em seu pedestal, manifesta frente a ela a ilimitada admiração do ignorante, do primitivo, pelos grandes valores do espírito", assinala na mesma dicção Giulio Carlo Argan (1992, p. 134).

As três possibilidades tratadas acima complementam-se e na verdade somam-se para esclarecer o pensamento de Rousseau no tocante à arte acadêmica. Todavia, segundo nossa percepção contemporânea, a natureza da contradição que se apresenta é clara. Ela nasce, em primeiro lugar, do fato de a linguagem plástica do Aduaneiro ser tão completamente distinta do paradigma estético que ele se impunha, ou pelo menos que ele admirava sem reservas; em segundo lugar, essa contradição se deve à própria posição que o artista ocupa na linha evolutiva da história da arte, isto é, num momento onde precisamente entravam em colapso os pressupostos clássicos e a pintura passava a ganhar novos modos de expressão. Em suma, Rousseau, ele mesmo visto por seus contemporâneos, literatos e jovens artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Robert Delaunay (1885-1941), Alfred Jarry (1873-1907) e Guillaume Apollinaire, como um precursor dos valores que buscavam importar à arte de vanguarda, não apenas desconhecia o significado das transformações culturais de seu tempo, inclusive aquelas que lhe permitiram conquistar seu espaço, como voltava-se justamente para o ideal então combatido. A arte acadêmica, com seus temas repisados, seu estilo antiquado, seu preciosismo estéril, nessa altura apenas subsistia, e tudo o que de fato ocorria de importante em termos de pesquisa artística se dava nos círculos, já não impressionistas, mas pós-impressionistas, com Paul Gauguin, com Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), com os Nabis, com os

participantes do Salão dos Independentes e mais tarde com os do Salão de Outono. Era entre estes que Rousseau tinha assento, era com estes que convivia, o que apenas reforça o paradoxo.

FONTES, TEMAS E INSPIRAÇÃO

Mas a presença e o papel da memória acadêmica na obra do artista pressupõem aspectos de ordem formal e conceitual que apontam para a própria essência de sua linguagem. Seguindo o itinerário do pintor, vê-se desde as suas primeiras decisões, desde as suas primeiras escolhas, algo de sua personalidade, algo acerca da direção de seu fazer artístico. A organização plástica tanto quanto a organização discursiva de suas obras flui a partir das práticas previstas pela tradição clássica e atualizadas pela cultura acadêmica francesa no século XIX. A começar pelos métodos de trabalho que empregava, o Aduaneiro assume as disposições acadêmicas de modo objetivo, vários documentos e testemunhos evidenciando como aplicava os métodos tradicionais de composição, da planificação detalhada aos estudos preparatórios, conforme se constata quando analisados os esboços de paisagens, executados *en plein air*, mas que Rousseau não se permitia considerar como obras realizadas, senão como base para trabalhos que serão concluídos em ateliê, com critério e minúcia.[7] Assim, observa John House (2006, p. 186), "uma tal prática não deixava lugar à parte de improvisação e de indeterminação na fabricação da imagem" que geralmente associamos à vanguarda do início do século e à modernidade, demonstrando, pelo contrário, o desejo da finalização, que levava o artista a buscar a uniformidade da superfície, a aplicação de uma pincelada lisa e finalmente o perfeito acabamento da textura, em oposição à pretensa espontaneidade de sua técnica.

Depois, e aqui sintomaticamente, o ideal acadêmico transparece na produção de Rousseau pela retomada de temas, quando não pela cópia explícita de modelos vindos desse universo, o que define ao mesmo tempo um procedimento fundamental no ensino

7

Carolyn Lanchner e William Rubin (1984, p. 46), a esse respeito, reforçam que "Rousseau tinha uma noção muito clara do finalizado; [seus croquis], tomados sobre o motivo, são ajuda-memória impressionistas feitos para serem transformados em quadros estilizados no ateliê".

institucionalizado pela academia e um meio de "homenagear as formas de arte que ele admirava", completa House (2006, p. 188). De modo amplo, é portanto a concepção estética acadêmica, ou antes uma interpretação pessoal dessa concepção, que orienta a criação do artista, em sua preocupação com a fidelidade ao real, em sua ligação à natureza, na filosofia da "liberdade deixada ao iniciador cujo pensamento se eleva no belo e no bem" (PAYRÓ, 1944, p. 25) – onde a expressão revela seu conhecimento da linguagem teórica acadêmica, baseada nos preceitos clássicos da verdade, da beleza e do bem.[8]

Além disso, destaca-se na sua obra uma nítida percepção acerca dos temas e gêneros convencionados pela tradição acadêmica, em estreita conformidade "à hierarquia estabelecida que colocava a pintura de história no topo e mantinha as paisagens e naturezas-mortas como gêneros secundários" (HOUSE, 2006, p. 188). Em Rousseau, esses dois últimos gêneros são comumente de pequeno formato e segundo consta eram estimados em somas mais baixas, enquanto que os retratos "têm formatos mais variados, desde aquele, modesto e destinado aos interiores, imagens de bustos, até as figuras em pé, de tamanho natural" (HOUSE, 2006, p. 189), concebidos de acordo com as expectativas do Salão e inspirados em artistas como Léon Bonnat (1833-1922) e Carolus-Duran (1837-1917). Tendo uma "consciência aguda dos gêneros, entendidos como um modo de classificação das obras de arte e como elementos determinantes para o artista", salienta House (2006, p. 189), Rousseau revela todo o alcance do legado acadêmico nos destinos de sua pintura nos "tipos de quadros aos quais dava proeminência recorrendo às escalas mais grandiosas", categoria em que se contam as alegorias, as obras com assuntos diversos que nomeava "criações" e as célebres paisagens exóticas.

No primeiro caso, o das alegorias, verificam-se exemplarmente as ambições artísticas do pintor, que desejava, no exercício desse gênero nobre, atrair a atenção do Estado e talvez obter uma encomenda

8

Para John House (2006, p. 191, n. 30), "A utilização por Rousseau da expressão 'o belo e o bem' mostra seu conhecimento da linguagem e da teoria acadêmica, pois ela retoma o título dos cursos de estética de Victor Cousin, que foram frequentemente reeditados, *Du vrai, du beau et du bien*".

oficial, o que é confirmado por uma abundante documentação, inclusive cartas endereçadas pelo artista à administração pública. Desde obras como *A Guerra* (1894), passando por *Um Centenário da Independência* (1892) (fig. 1), até *Os Representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz* (1907) (fig. 2), o Aduaneiro procura uma afinação com os interesses oficiais e uma conexão com os temas celebrados nos salões. Quanto às "criações", que compreendem telas como *A Cigana adormecida* (1897) e *Surpresa desagradável* (1901), e às paisagens exóticas, como *O leão faminto* (1905) ou *Cavalo atacado por um jaguar* (1910), sobressaem outros diálogos firmados com a academia, agora sobretudo em termos poéticos, na escolha de temas que vão do orientalismo e exotismo à pintura *animalière*, sugeridos pelas tendências da época. A quantidade de obras identificadas com modelos acadêmicos, nesse sentido, não deixa dúvidas sobre a força e o apelo dessa tradição sobre a produção do artista.

É desse modo que Rousseau empreende desde o início uma constante assimilação de fontes vindas da arte acadêmica e particularmente de artistas que admirava, como por exemplo Gérôme, com o qual mantém as mais frequentes aproximações. Vemos, assim, já em seu primeiro envio ao Salão dos Independentes, em 1885, um quadro cujo título remete à temática acadêmica, *Dança italiana*, hoje perdido, mas que permite supor no recurso a esse assunto uma tentativa de apoio na tradição e no gosto firmados à época. No ano seguinte, outra tela vem reforçar essa ideia, agora chamada *Uma noite de carnaval* (1886), onde a cena noturna e a atmosfera romântica destilada do imaginário *fin de siècle* permitiram a Sophie Monneret (1978/1979, p. 801) detectar ali um convincente paralelo com a célebre pintura de Gérôme *Desdobramentos de um baile de máscaras* (1857), tanto pela compatibilidade das escolhas quanto pela maneira como é descrita a paisagem. Outro par de obras, *Passeio na floresta* (1886) e *Encontro na floresta* (1889), confirma essa influência, que é decisiva nos primeiros exercícios de Rousseau e tão bem ilustra a ancoragem formal e conceitual de seu trabalho, num momento em que o neófito ainda buscava seu estilo pessoal, espelhando-se em modelos que terminam por caracterizar sua própria personalidade artística.

Ainda no final do século XIX, duas pinturas distintas entre si nas dimensões e na proposta discursiva, mas unidas pelo assunto

oriental *à la mode*, apontam para as decisões do artista: *A Cigana adormecida* e *A caça ao tigre* (c. 1895) (fig. 3). A primeira, um enorme painel, é diretamente inspirada por Jean-Léon Gérôme, não por um quadro seu especificamente, mas pela temática orientalizante que desenvolveu ao longo de sua carreira, sobretudo pela retomada de imagens marcantes de seu universo figurativo, como o deserto e uma de suas mais emblemáticas criaturas, o leão.[9] Já a segunda tela, segundo esclarece Henry Certigny (1968), é uma apropriação explícita de um quadro do pintor austríaco Rudolf Ernst (1854-1932) exposto no Salão de 1895, *Leão capturado* (fig. 4), que Rousseau poderá ter estudado *in loco* ou mais provavelmente a partir de uma gravura de Charles Baude (1853-1935) tomada ao original, publicada no jornal *Le Monde Illustré* (12 de outubro de 1895) sob o título *Noite triunfal*. Nas duas ocorrências, a orientação da criação é claramente acadêmica, pela recuperação de um tema típico através do qual o artista busca filiar-se àquela tradição.

Esta noção de filiação, que também pode ser compreendida como uma forma de legitimação, é ainda mais nítida nas séries alegóricas, onde é acompanhada pela ambição do artista de ser reconhecido como pintor oficial. A pintura histórica francesa, ao longo do século XIX, serviu aos diferentes regimes políticos que se sucederam no poder, da Monarquia Restaurada à Monarquia de Julho, do Império à República, e inundava não apenas as mostras como os edifícios públicos, aqui sob forma de afrescos ou murais. Gérôme, por exemplo, deixou obras alegóricas que serviram ora ao governo imperial ora ao governo republicano, sendo essa uma constante na arte do período. Rousseau, em busca dessa vertente, criou em 1892 *Um Centenário da Independência*, obra comemorativa dos cem anos da proclamação da república (no contexto revolucionário), e no ano seguinte esboçou um painel sobre o mesmo tema a que deu o nome de *A Carmanhola* (1893), com o qual acredita-se que pretendia concorrer no concurso

9

Dora Vallier (1961, p. 66) sugere como possível fonte de inspiração do artista o quadro de Gérôme *As duas majestades* (1883), porém acreditamos numa derivação simbólica de *A Cigana adormecida* a partir de outra pintura do mestre acadêmico, *São Jerônimo* (1874), pelo tema mais evidente do homem à mercê da fera, especialmente caro a Rousseau e recorrente ao longo de sua produção.

aberto para a decoração da prefeitura de um município das cercanias de Paris (DELAUNAY, 2016, pp. 145-146), além de pintar uma tela hoje perdida intitulada *A Liberdade* (1893).

O artista, que era politicamente engajado, reflete em suas alegorias os ideais republicano e pacifista que defendia com ardor, ao mesmo tempo em que tenta um lugar no circuito artístico oficial da Terceira República francesa, dominado exclusivamente pela academia, da qual quer se acercar com gêneros e temas derivados. Assim, em 1907, apresenta no Salão dos Independentes uma audaciosa tela com o longo título *Os Representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz*, onde reúne presidentes da França, soberanos estrangeiros e enviados coloniais numa apoteótica celebração da paz entre as nações, bem ao estilo da pintura histórica monumental. Embora Dora Vallier (1961, p. 76) tenha sugerido a possível lembrança do quadro de Gérôme, *Os embaixadores do Sião recebidos por Napoleão III* (1864), talvez seja mais compatível com a semântica dessa composição de Rousseau a obra do acadêmico Charles Porion (1814-1908), *A vinda dos soberanos à Paris para a Exposição de 1867* (1867), pelo mesmo acentuado apelo político e diplomático, pelo mesmo sentido narrativo de exaltação patriótica.

Outras derivações imediatas que situam a obra de Rousseau em relação a essa tradição podem ser localizadas em pinturas como *Quarteto feliz* (1902) (fig. 5) e *A Encantadora de serpentes* (1907), vinculadas tematicamente, segundo Dora Vallier (1961, p. 142) e Yann Le Pichon (2010, p. 221), aos quadros de Gérôme *A Inocência* (1852) (fig. 6) e *O encantador de serpentes* (c. 1870), respectivamente.[10] *Quarteto feliz* é uma pastoral em moldes clássicos que configura um caso isolado na produção do artista, onde as figuras são pretendidas, no tratamento pictórico e nas poses, em relação de consonância com o princípio do "belo ideal", evocado nas preliminares do desenho e nas alusões à estatuária. O rigor do traçado, seu esquematismo, acentua essa ideia: a mulher é concebida como as divindades pintadas em vasos de épocas

10

Sobre *A Encantadora de serpentes*, Le Pichon (2010, p. 221) vê ainda um paralelo formal com o nu feminino do painel central do tríptico *O Éden* (1899), de Lucien Lévy-Dhumer (1865-1953).

remotas, a delicadeza do contorno e o movimento do corpo da criança remetem aos *putti* renascentistas. Das pastorais provém igualmente a imagem emblemática do flautista, componente essencial da poética árcade. Por outro lado, *A Encantadora de serpentes* revela uma adaptação menos literal do modelo e uma interpretação mais poética e livre, em que o Aduaneiro elimina todo traço de cultura, devolvendo seu personagem a uma paisagem edênica, em síntese do melhor da linguagem exotista do fim do século – de onde deriva igualmente sua Eva (c. 1905-1907), que Yann Le Pichon (2010, p. 219) aproxima do quadro de Alexandre-Jacques Chantron (1842-1918) *Encantadora* (1899).

Enfim, engrossam o número das obras cujas fontes na arte acadêmica puderam ser identificadas, duas versões de uma paisagem intitulada *Vista da Bretanha*, datadas de 1906 e 1907, que reproduzem, de acordo com Dora Vallier (1970), uma cena campestre de Camille Bernier (1823-1902), *D'Anndour-Bannalec (Finistère)* (1873), tirada em gravura por Louis Eugène Pirodon (1824-?); e novamente duas versões da grande cena de caça da série sobre as selvas, *Combate entre tigre e búfalo* (fig. 7), de 1908 e 1909, tomadas ao quadro do belga Charles Verlat (1824-1890) *Búfalo surpreendido por um tigre* (1853) (fig. 8), provavelmente também através de uma gravura de Pirodon em circulação na época, conforme revelou Henry Certigny (1979).

CONCLUSÃO

Senão já por diversos testemunhos históricos em que o artista colocava-se claramente como um admirador da arte acadêmica, todos esses exemplos concretos da presença do legado acadêmico na obra de Rousseau confirmam os vínculos formais e conceituais que situam sua pintura em relação à essa tradição. Tendo a vida toda nutrido um profundo desejo por reconhecimento, por firmar-se como artista profissional, o Aduaneiro naturalmente dirigiu o desenvolvimento de sua linguagem pictórica para o estilo que então melhor caracterizava um certo paradigma de sucesso e prestígio no ofício.

Conceitualmente, à maneira acadêmica, seus quadros trazem personagens e objetos idealmente representados, dispostos numa realidade harmoniosa, em que muitas vezes a forma se

vê constrangida em proveito da composição, como nas pinturas de Jacques-Louis David (1748-1825) e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), por exemplo. As cores, melhor do que ninguém, Rousseau soube usá-las em franca proximidade com o universo classicizante: seus tons afloram sobre a tela, cintilam, combinam-se em orquestrações primorosas que fazem deste autodidata um exímio colorista. No limite da comparação, nem mesmo pelas deformações, pela tendência à estilização formal a serviço de uma visão idealizada, o artista deixa de estabelecer nexos com o academismo que se poderia chamar de mais "primitivo", aquele representado por David e Ingres, a quem aludimos há pouco.[11] Em plena modernidade, Rousseau encarnou uma última e inesperada expressão da linguagem clássica, curiosamente associada à época em que esta ainda debilmente engatinhava, na passagem da Idade Média para o Renascimento, a exemplo de Fra Angelico (1387-1455) e Paolo Uccello (1397-1475), quando dos primeiros exercícios de um estilo que, ainda heteróclito, buscava sua identidade própria.

11

Nestes dois artistas, assim como em Rousseau, na representação dos corpos, por exemplo, notamos a mesma recomposição clássica em menoscabo da realidade anatômica e os mesmos procedimentos arbitrários sobre a forma visando uma representação idealizada dos seres e objetos. O paralelo com Ingres, especificamente, é abordado pelo pintor André Lhote (1885-1962) num artigo de 1923 consagrado ao Aduaneiro, no qual recorda o aspecto *naif* de certas composições do mestre acadêmico, como *O banho turco* (1859-1863), procurando a partir daí explicar a linguagem de Rousseau em relação à tradição artística francesa.

FIGURA 1
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
Um Centenário da Independência, 1892
Óleo sobre tela, 111,8 x 158,1cm
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

FIGURA 2
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz, 1907
Óleo sobre tela, 130 x 161cm
Musée Picasso, Paris

FIGURA 3
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
A caça ao tigre, c. 1895
Óleo sobre tela, 38, 1 x 46 cm
Columbus Museum of Art, Ohio

FIGURA 4
Rudolf ERNST (1854-1932)
Leão capturado, 1895
Óleo sobre painel,
71, 1 x 90, 2cm,
Coleção Particular

FIGURA 5
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
Quarteto feliz, 1902
Óleo sobre tela, 95 x 58cm
Coleção particular

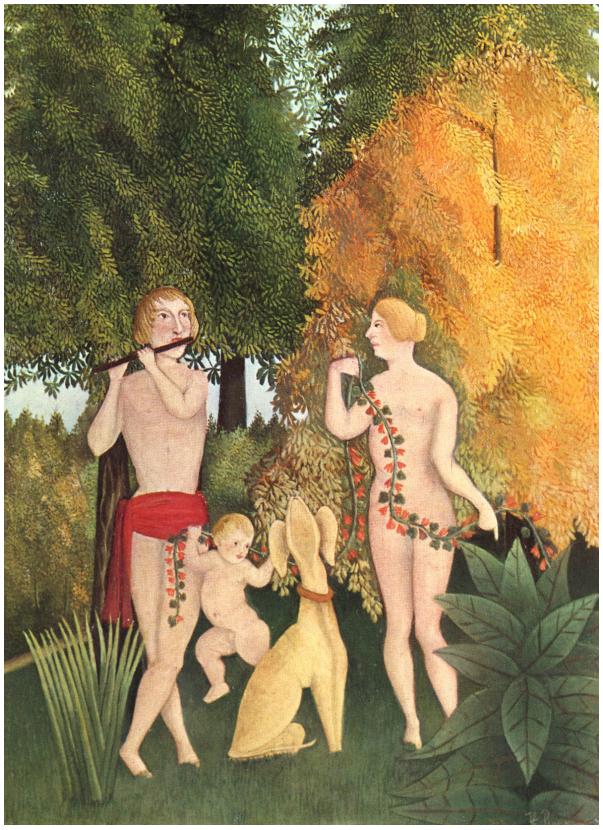

FIGURA 6
Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)
A Inocência, 1852
Óleo sobre tela, 212, 1 x 155, 9cm
Musée Massay, Tarbes

FIGURA 7
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
Combate entre tigre e búfalo
(primeira versão), 1908
Óleo sobre tela, 183 x 203cm
The Cleveland Museum of Art,
Cleveland

FIGURA 8
Charles VERLAT (1824-1890)
Búfalo surpreendido por um tigre, 1853
Óleo sobre tela, 200 x 300cm
Musée des Augustins,
Toulouse

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. "L'Art [Les pompiers, Vallotton et le Douanier Rousseau]". In: _____. **Chroniques et paroles sur l'art. Œuvres en prose complètes**. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991, vol. II, pp. 400-404. [Artigo publicado originalmente em **Le Petit Bleu**, 3 de fevereiro de 1912].

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. Prefácio de Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CERTIGNY, Henry. "Aspects inconnus du Douanier Rousseau". **Galerie des Arts**, nº 57, outubro de 1968.

_____. "Une source inconnue du Douanier Rousseau". **L'Œil**, nº 291, outubro de 1979, pp. 74-75.

DELAUNAY, Robert. "Mon ami Henri Rousseau". In: COQUEREAU, Raoul (org.). **Le Douanier Rousseau par ses contemporains**. Critiques, écrits, entretiens, essais, monographies, souvenirs, témoignages. Précédé d'une Chronologie détaillée. Paris: Bibliothèque Ombres, 2016, pp. 134-154. [Artigo originalmente publicado em **Les Lettres françaises (Tous les Arts)**, entre 7, 21 e 28 de agosto e 4 de setembro de 1952].

GARÇON, Maurice. **Le Douanier Rousseau accusé naïf**. Paris: Quatre Chemins-Editart, 1953.

GREY, Roch. "Souvenir de Rousseau". In: APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). **Les Soirées de Paris**, nº 20, 15 de janeiro de 1914, pp. 66-68.

HOUSE, John. "Henri Rousseau en peintre académique". In: **Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris**. Trad. de l'anglais par Hélène Tronc. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 mar. – 19 jun. 2006. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006, pp. 185-191.

LANCHNER, Carolyn; RUBIN, William. "Henri Rousseau et le modernisme". In: **Le Douanier Rousseau**. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 set. 1984 – 7 jan. 1985. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1984, pp. 37-100.

LEONARD, Sandra E. **Henri Rousseau and Max Weber**. New York: Richard L. Feigen & Co., 1970.

LE PICHON, Yann. **Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d'inspiration, ses influences sur l'art moderne**. Nouvelle édition. Paris: CNRS Éditions, 2010. [1ª ed. 1981, Paris, Robert Laffont].

LHOTE, André. "Exposition Henri Rousseau (Galerie Paul Rosemberg)". **La Nouvelle Revue Française**, 11e année, nº 122, Nouvelle Série, 1º de novembro de 1923, pp. 627-629.

MONNERET, Sophie. **L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire international**. 2 tomes. "Bouquins", collection dirigée par Guy Schoeller. Préface de René Huygue. Noms propres A à T. Tome I. Paris: Robert Laffont, 1978/1979.

PAYRÓ, Julio E. **El Aduanero Rousseau**. Biblioteca Argentina de Arte. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944.

SOFFICI, Ardengo. "Souvenirs sur le Douanier Rousseau". In: COQUEREAU, Raoul (org.). **Le Douanier Rousseau par ses contemporains**. Critiques, écrits, entretiens, essais, monographies, souvenirs, témoignages. Précédé d'une Chronologie détaillée. Paris: Bibliothèque Ombres, 2016, pp. 250-260. [Trecho da obra **Trenta Artisti Moderni Italiani e Stranieri**, Florença, Valecchi Editore, 1950].

VALLIER, Dora. **Henri Rousseau**. Paris: Flammarion, 1961.

_____. "L'emploi du pantographe dans l'œuvre du Douanier Rousseau". **Revue de l'Art**, nº 7, 1970, pp. 90-97.

_____. **Henri Rousseau**. Coll. "Les maîtres de la peinture". Org. Madeleine Ledivelec-Gloeckner. Paris: Flammarion, 1991.