ANDREI FERNANDO FERREIRA LIMA

**Henri Rousseau:
Narrativas Visuais**

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Véronique Marie Braun Dahlet

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L732h Lima, Andrei Fernando Ferreira
 Henri Rousseau: Narrativas Visuais / Andrei
 Fernando Ferreira Lima ; orientadora Véronique Marie
 Braun Dahlet. - São Paulo, 2020.
 230 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Modernas. Área de
 concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
 Tradutológicos em Francês.

 1. Pintura. 2. Escrita. 3. Narrativa Visual. 4.
 Semiótica. 5. Henri Rousseau. I. Dahlet, Véronique
 Marie Braun, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Andrei Fernando Ferreira Lima

Data da defesa: 19/08/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Véronique Marie Braun Dahlet

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15/10/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

LIMA, A. F. F. **Henri Rousseau: Narrativas Visuais**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.º Dr.º _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr.º _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr.º _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr.º _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr.º _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa CAPES – Programa de Demanda Social (CAPES/DS) ao projeto que resultou nesta tese. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor não necessariamente refletem a visão da CAPES.

À Prof.^a Dr.^a Véronique Marie Braun Dahlet, pelo apoio que me testemunhou ao longo desta pesquisa. Desde as primeiras reflexões sobre o tema até a redação final, sua vasta experiência e seu rigor acadêmico constituíram para mim uma luz e um permanente estímulo. Que ela possa encontrar nestas breves palavras a certeza de meu respeito e a expressão sincera de meu reconhecimento.

Aos docentes da Área de Francês do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, por seu papel fundamental em minha formação, pelo convívio e proximidade dos quais pude tão proveitosamente privar.

[...] Rousseau introduz a imagem e mais precisamente a metáfora na pintura. Sua obra é poesia e não mais somente pintura da realidade, ela integra sobre uma mesma superfície o espaço e o tempo.

Henri Béhar (1980, p. 658, n. 5).

RESUMO

LIMA, A. F. F. **Henri Rousseau: Narrativas Visuais**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

O presente estudo procura descrever e interpretar o fenômeno de interação entre pintura e escrita na obra do artista francês autodidata Henri Rousseau (1844-1910), conhecido como o Aduaneiro. Criador múltiplo, embora reconhecido hoje mormente como pintor de relevância ímpar na evolução da arte moderna, dedicou-se simultaneamente à música e à dramaturgia. A experiência da escrita, em particular, desdobra-se em seu trabalho em uma vertente complexa: a composição de versos e sentenças destinados a completar a inteligência de seus quadros, verdadeiros textos da imagem ou legendas, propriamente ditas, que cumprem função interpretante. Acredita-se, por conseguinte, que uma análise aprofundada da dinâmica entre imagens e palavras na criação de significado verificada na obra do Aduaneiro, tendo em vista uma determinada disposição narrativa, sugere efetivamente novas leituras do percurso figurativo configurado entre o visual e o verbal, assim como dos efeitos poéticos que resultam da associação dessas duas categorias. Em síntese, trata-se de considerar que tal fenômeno projeta um universo referencial expandido, formado a partir de elementos comuns às composições pictóricas e verbais realizadas pelo artista.

Palavras-chave: Pintura. Escrita. Narrativa Visual. Semiótica. Henri Rousseau.

ABSTRACT

LIMA, A. F. F. **Henri Rousseau: Visual Narratives**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

The aim of this study is to describe and interpret the phenomenon of interaction between painting and writing in the work of the self-taught French artist Henri Rousseau (1844-1910), called the Douanier. Multiple creator, although today recognized mainly as a painter of distinctive relevance in the evolution of modern art, he devoted himself simultaneously to music and dramaturgy. The experience of writing, in particular, unfolds in his work in a complex aspect: the composition of verses and sentences intended to complete the intelligence of his paintings, true texts of the image or properly captions accomplishing an interpretative function. Therefore, it is believed that an in-depth analysis of the dynamics between images and words in the creation of meaning verified in the Douanier's work, in view of a certain narrative disposition, effectively suggests new readings of the figural process configured between the visual and the verbal, as well as the poetic effects resulting from the association of these two categories. In brief, it is a matter of considering that this phenomenon projects an expanded referential universe, formed from elements common to the pictorial and verbal compositions realized by the artist.

Keywords: Painting. Writing. Visual Narrative. Semiotics. Henri Rousseau.

RÉSUMÉ

LIMA, A. F. F. **Henri Rousseau: Narrations Visuelles**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

Cet étude vise à décrire et interpréter le phénomène d'interaction entre la peinture et l'écriture dans l'œuvre de l'artiste autodidacte français Henri Rousseau (1844-1910), surnommé le Douanier. Créateur multiple, bien que reconnu aujourd'hui principalement en tant que peintre dont la contribution fut essentielle pour l'évolution de l'art moderne, il s'est consacré simultanément à la musique et à la dramaturgie. L'expérience de l'écriture, en particulier, se déploie dans son travail sous un aspect complexe : la composition de vers et de sentences destinés à compléter l'intelligence de ses tableaux, de vrais textes de l'image ou des légendes, proprement dites, remplissant une fonction d'interprétant. On pense par conséquent qu'une analyse approfondie de cette dynamique entre l'image et les mots dans la création de sens vérifiée dans le travail du Douanier, au regard d'une certaine disposition narrative, suggère effectivement des nouvelles lectures du parcours figuratif configuré entre le visuel et le verbal, ainsi que des effets poétiques qui résultent de l'association de ces deux catégories. Il s'agit en somme de considérer que ce phénomène projette un univers référentiel élargi, formé d'éléments communs aux compositions picturales et verbales réalisées par l'artiste.

Mots-clés: Peinture. Écriture. Narration Visuelle. Sémiotique. Henri Rousseau.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Anônimo, Retrato fotográfico de Henri Rousseau quando jovem	27
Figura 2 Henri Rousseau, <i>A Aduana</i>	30
Figura 3 Henri Rousseau, <i>Vista da passarela de Passy</i>	30
Figura 4 Henri Rousseau, <i>Uma noite de carnaval</i>	33
Figura 5 Henri Rousseau, <i>Surpreendido!</i>	34
Figura 6 Henri Rousseau, <i>Os jogadores de rúgbi</i>	38
Figura 7 Henri Rousseau, <i>Autorretrato</i>	44
Figura 8 Henri Rousseau, <i>Eu mesmo, retrato-paisagem</i>	46
Figura 9 Robert Delaunay, <i>Retrato do Aduaneiro Rousseau</i>	48
Figura 10 Dornac, Retrato fotográfico de Henri Rousseau em seu ateliê da rua Perrel	53
Figura 11 Henri Rousseau, <i>A Liberdade convidando os artistas a participarem da 22ª exposição da Sociedade dos Artistas Independentes</i>	60
Figura 12 Henri Rousseau, <i>O pintor e seu modelo</i>	63
Figura 13 Henri Rousseau, <i>O Jardim de Luxemburgo, Monumento a Chopin</i>	74
Figura 14 Henri Rousseau, <i>Buquê de flores com hera</i>	77
Figura 15 Henri Rousseau, <i>A Musa inspirando o Poeta (Primeira versão)</i>	79
Figura 16 Henri Rousseau, <i>Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz</i>	81
Figura 17 Henri Rousseau, <i>Paisagem exótica com macacos</i>	83
Figura 18 Henri Rousseau, <i>Negro atacado por um jaguar</i>	85
Figura 19 Anônimo, Retrato fotográfico de Henri Rousseau em seu ateliê	89
Figura 20 Henri Rousseau, <i>Um Centenário da Independência</i>	101
Figura 21 Fortuné Méaulle, <i>Les Fêtes à Andorre (La Farandole)</i>	103
Figura 22 Henri Rousseau, <i>A Carmanhola</i>	105
Figura 23 Henri Rousseau, <i>A Guerra</i>	111
Figura 24 Henri Rousseau, <i>A Guerra (Litografia)</i>	112
Figura 25 Anônimo, <i>Le Tsar</i>	117
Figura 26 Henri Rousseau, <i>A Cigana adormecida</i>	122
Figura 27 Henri Rousseau, <i>A caça ao tigre</i>	125
Figura 28 Henri Rousseau, <i>Surpresa desagradável</i>	129
Figura 29 Jean-Léon Gérôme, <i>São Jerônimo</i>	131
Figura 30 Henri Rousseau, <i>O leão faminto (A luta pela vida)</i>	135
Figura 31 Jules Terrier e A. Quentin, “Leoa do Senegal subjugando um antílope”	138
Figura 32 Henri Rousseau, <i>A refeição do leão</i>	143
Figura 33 Henri Rousseau, <i>O Presente e o Passado (Um Pensamento filosófico)</i>	147
Figura 34 Henri Rousseau, <i>Autorretrato diante da lâmpada</i>	157
Figura 35 Henri Rousseau, <i>Retrato da segunda esposa do artista</i>	157
Figura 36 Harry Bloomfield, <i>Retrato do Aduaneiro Rousseau em seu ateliê</i>	158
Figura 37 Henri Rousseau, <i>O Sonho</i>	161
Figura 38 Henri Rousseau, <i>Retrato de mulher</i>	166
Figura 39 Henri Rousseau, <i>Eva</i>	168
Figura 40 Henri Rousseau, <i>A Encantadora de serpentes</i>	173

Sumário

INTRODUÇÃO	12
Artes em diálogo.....	12
A imagem e sua legenda	14
Uma nova leitura	20
PRIMEIRA PARTE	22
CAPÍTULO I	23
Ajustando o foco.....	23
Disposições	24
Arquivo biográfico	25
CAPÍTULO II	42
Retrato do artista.....	42
A criação da imagem	45
Encontro com Jarry e Apollinaire.....	51
O banquete no ateliê de Picasso	55
CAPÍTULO III	58
O “caso Rousseau”	58
Pintor de domingo	62
Primitivo, espontâneo ou naïf?.....	65
A marca do Aduaneiro	69
CAPÍTULO IV	71
Obra pictórica: processos e conceitos.....	71
Paisagens	74
Naturezas-mortas.....	76
Retratos	78
Alegorias	80
Paisagens exóticas	82
Linhas gerais	86
CAPÍTULO V	88
Artista completo	88
Linguagens sintonizadas	90
Poesia e teatro.....	93
SEGUNDA PARTE	99
<i>UM CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA</i>	100
<i>A GUERRA</i>	108
<i>A CIGANA ADORMECIDA</i>	120
<i>O LEÃO FAMINTO (A LUTA PELA VIDA)</i>	134
<i>O PRESENTE E O PASSADO (UM PENSAMENTO FILOSÓFICO)</i>	145
<i>O SONHO</i>	160
CONCLUSÃO	179
ANEXO	186
Problemas textuais das legendas dos quadros de Henri Rousseau: Proposta de uma edição crítica	187
Transcrição da nota biográfica de Henri Rousseau	209
BIBLIOGRAFIA	211
FONTES DAS IMAGENS	226

INTRODUÇÃO

[...] toda imagem é polissêmica, ela implica, subjacente a seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados, dos quais o leitor pode escolher alguns e ignorar os outros. A polissemia produz uma interrogação sobre o sentido; ora, esta interrogação aparece sempre como uma disfunção, mesmo se esta disfunção é recuperada pela sociedade sob forma de jogo trágico (Deus mudo não permite escolher entre dois signos) ou poético (é o “*frisson* do sentido” – pânico – dos antigos gregos) [...]. Assim, desenvolvem-se em todas as sociedades técnicas diversas destinadas a *fixar* a cadeia flutuante de significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem linguística é uma destas técnicas. No nível da mensagem literal, a palavra responde, de uma maneira mais ou menos direta, mais ou menos parcial, à questão: *o que é?* Ela ajuda a identificar puramente e simplesmente os elementos da cena e a cena ela mesma: trata-se de uma descrição denotada da imagem (descrição amiúde parcial), ou, na terminologia de Hjelmslev, de uma *operação* (oposta à conotação). A função denominativa corresponde bem a uma *ancoragem* de todos os sentidos possíveis (denotados) do objeto, pelo recurso a uma nomenclatura; [...] ela me permite acomodar não somente meu olhar, mas ainda minha inteligência. No nível da mensagem “simbólica”, a mensagem linguística guia não mais a identificação, mas a interpretação, ela constitui uma espécie de tenaz que impede os sentidos conotados de proliferar, seja acerca de regiões demasiado individuais (significa dizer que ela limita o poder projetivo da imagem), seja acerca de valores disfóricos [...].

Roland Barthes (1992, pp. 31-32, grifos no original).

Artes em diálogo

As relações possíveis entre as diferentes linguagens artísticas assumem expressões tão diversas quanto os meios e modos de articulação que levam a elas. Quer seja em termos de método (derivação, apropriação ou transferência) ou em termos conceituais (inspiração, analogia ou correspondência), essa dinâmica estimula um exercício pluriferencial, onde as linguagens artísticas passam a ser percebidas sob nova luz, sob a luz da interação e dos entrelaçamentos possíveis em suas variadas realizações. Nesse âmbito, a aproximação entre a pintura e a escrita é uma das práticas mais antigas e mais recorrentes. Na criação artística, as duas linguagens historicamente têm se beneficiado desse contato e propiciado as mais variadas analogias, sobretudo naquilo que se refere à partilha de temas, aos nexos entre procedimentos como descrever e narrar, entre o visual e o verbal. Nas situações de transposição artística, em que a pintura incorpora o discurso escrito ou a escrita busca efeitos plásticos (em gêneros como *écfrase*, prosa de arte, glosa de quadros, dentre outros), percebemos em essência como ocorre esse tipo de integração esteticamente administrada.

Uma das configurações que essa dinâmica adquire é a interpenetração de códigos visuais e códigos linguísticos, a presença efetiva da escrita na pintura, seja por meio da representação pictórica – discreta ou ostensiva – de signos verbais, seja ainda como recurso extrapictórico, numa diversidade de manifestações refletindo aspectos que permeiam amplos contextos. Esse tema, discutido com erudição por Michel Butor em seu ensaio *Les mots dans la peinture* (1969), desdobra-se numa rica gama de possibilidades, onde a própria percepção do texto¹ pictórico envolve a mediação verbal, que em maior ou menor grau favorece a leitura de uma imagem. De acordo com o estudioso:

Toda nossa experiência da pintura comporta de fato uma considerável parte verbal. Nós jamais vemos os quadros sozinhos, nossa visão não é jamais pura visão. Nós ouvimos falar das obras, lemos crítica de arte, nosso olhar é todo cercado, todo preparado por um halo de comentários, mesmo pela produção a mais recente. (BUTOR, 1969, p. 8).²

Essa dilatação da matéria verbal em ambientes visuais – rede de leituras e audições condicionando a interpretação de uma imagem – sugere inúmeras possibilidades e variantes que estabelecem recortes de sentido, expandem horizontes de significação, orientam o entendimento do espectador ou permitem, enfim, assumir a imagem segundo novas perspectivas. Entre estas possibilidades, o conhecimento prévio travado com artigos de jornal, folhetos ou catálogos, por exemplo, prepara o olhar para a obra que se vai contemplar, de certo modo administra a experiência da visão, ao fornecerem elementos que a contextualizam, testemunhando a interação entre o verbal e o visual. Mas essa insinuação verbal manifesta sobre a pintura não trilha apenas esse caminho. Ela pode ser ainda mais estreitamente ligada ao texto pictórico, pois afinal o que são os títulos, legendas e descrições que acompanham as imagens, senão recursos verbais de que o artista lança mão para compor o significado de suas obras, desempenhando tradicionalmente a função de interpretantes? Assim, poderíamos igualmente nos referir a esses elementos, segundo a terminologia proposta por Gérard Genette (1992, p. 10), como paratextos, “sinais acessórios” verbais ou icônicos que “emolduram” um texto principal,

¹ Assumimos aqui a noção de texto sob a perspectiva da semiótica, onde é concebido como *prática significante*, como *unidade significante*, e “distingue-se do discurso por ter conteúdo (o do discurso) e expressão”, conforme esclarece Diana Luz Pessoa de Barros (2010, p. 209). A disciplina, nesse âmbito, “procura explicar os sentidos do texto, isto é, *o que o texto diz*, e, também, ou sobretudo, os mecanismos e procedimentos que constroem os seus sentidos” e que são de dois tipos: “a organização linguística e discursiva e as relações com a sociedade e a história”, de modo que “o texto, objeto da semiótica, pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito, quanto um texto visual, olfativo ou gestual, ou, ainda, um texto em que se sincretizam diferentes expressões, como nos quadrinhos, nos filmes ou nas canções populares”. (BARROS, 2010, pp. 187-188, grifo no original).

² Todas as traduções neste texto, salvo quando indicado, são nossas.

propriamente dito, oferecendo informações que sustentam sua leitura e interpretação de modo significativo.³

O estudo que ora se inicia procura refletir sobre esse fenômeno e sobre os questionamentos que suscita a partir da análise da obra de um artista em particular, a fim de verificar as inflexões que assume em seu trabalho e o modo como se constitui. Sua obra testemunha de modo assertivo o contato da escrita com a pintura em instâncias significativas, ensejando uma interessante discussão acerca das relações de sentido entre uma e outra linguagem. Esse artista, Henri Rousseau, conhecido como o Aduaneiro, possui a peculiaridade de ter explorado simultaneamente a pintura e a escrita ao longo de sua carreira e, ainda que seja hoje reconhecido essencialmente como pintor, redigiu peças de teatro e compôs versos e sentenças destinados a completar a inteligência de seus quadros. A experiência da escrita e suas correlações com a pintura na criação de significado torna, então, o universo poético do autodidata especialmente estimulante para esta abordagem.

A imagem e sua legenda

Na ausência das amarras técnicas e formais e da lógica cartesiana, a pintura de Rousseau naturalmente flui para o diáfano, o lúdico, amiúde para o maravilhoso e o onírico. Essa pintura, ainda assim, é regulada por regras internas, por eixos de coerência e sentido que o artista fazia questão de demonstrar sempre que possível. O recurso extrapictórico das legendas adicionadas a alguns de seus quadros ao enviá-los à exposição, sob o argumento de que “nem sempre as pessoas compreendem aquilo que veem” (ALEXANDRE, 1910, p. 3), é o aspecto que melhor ilustra essa necessidade sentida pelo artista de orientar a interpretação do espectador, dirimindo eventuais ambiguidades da imagem. A junção de uma inscrição, nessa ordem de pensamento, aproxima-se da função hipertextual atribuída por Genette a certos tipos de paratexto (como as notas marginais de um texto principal), a qual revela o sistema de ideias e organização da leitura e percepção do seu conteúdo. Assim, dois estudiosos como Carolyn Lanchner e William Rubin (1984, p. 92) explicam que os “apêndices” escritos pelo Aduaneiro servem caracterizadamente “como uma espécie de chave para decifrar a

³ Proporíamos, nesse caso, uma flexibilização do conceito, pois Genette refere-se especificamente ao texto principal como texto verbal. Aqui, a noção poderia também abranger outras linguagens, como a linguagem visual, quando o texto principal seria pictórico.

narração indeterminada inserida em porções no teatro estático de suas telas”. Nesse ambiente, imagens e palavras não se substituem, se complementam no processo de dar forma à experiência estética.

Essa complexa relação entre imagens e palavras verificada na obra do Aduaneiro e até hoje praticamente desconsiderada merece por isso mesmo um exame mais atento. A combinação de duas linguagens em semelhantes condições não é absolutamente algo fortuito, mas demonstra antes uma fina percepção por parte do artista acerca dos limites da comunicação, de modo mais específico, acerca das possibilidades de construir o significado de uma obra a partir de diferentes modos de sensibilização. Na verdade, a lembrança de que o artista também percorreu as letras, adicionando ao já conhecido discurso de suas telas uma nota lírica e comovente de invenção, vale ser enfatizada. Poeta e dramaturgo igualmente ativo, os textos do autodidata surpreendem pela simplicidade de seu apelo, mas igualmente pela sugestão e beleza que emanam. As fontes poéticas e literárias comuns, combinadas ao rico imaginário visual de sua época, criam a unidade das pinturas e escritos de Rousseau, de modo que naturalmente as palavras que adiciona às imagens em suas telas vêm compor uma atmosfera, vêm nomear personagens e sobretudo vêm pôr em relevo a coerência da significação.

Segundo Abraham A. Moles (1978, p. 17), a combinação de imagem e texto numa mensagem *multimídia* (“que apela a dois sistemas de comunicação diferentes, cada um com seus repertórios, seus códigos de restrição, seu contexto cultural e sua retórica particular”) “propõe-se a conjugar a força predominante da imagem à ausência de ambiguidade – pelo menos global – do escrito”. Essa função da legenda, como componente de uma mensagem agenciada entre dois códigos – em última instância, como complemento de um objeto a ser exibido –, pode ser historicamente resgatada. Na Antiguidade Clássica, vamos encontrá-la nos pedestais das estátuas, sob forma de dedicatória a uma divindade ou herói representado, tanto quanto nas estelas fúnebres, como inscrição votiva ou prece, frequentemente em versos; na Idade Média, presente nas iluminuras e ícones, mas igualmente ostentada pela heráldica; no Renascimento, permeando ampla iconografia, das pinturas sacras aos retratos; na Modernidade, disseminada na literatura impressa, acompanhando ilustrações de todo tipo, gravuras e mais recentemente fotografias. Em nota ao artigo de Gérard Blanchard “L’image et sa légende” (1978), uma importante definição dessa textualidade dispersa e pouco visitada vem à luz:

A legenda, poder-se-ia dizer, é um texto da imagem. Suscitado por ela, pode variar de uma simples e breve menção a algumas linhas explicativas, até um texto mais importante, mas sempre em estreita correlação com a imagem. Em uma civilização dita “da imagem”, percebemos que essa literatura fragmentária e marginal impõe-se, em primeiro plano, para facilitar e mesmo orientar nossa leitura. A legenda desempenha frequentemente um papel redutor da polissemia da imagem. Por vezes mesmo, ela demuda completamente o sentido e introduz, quase que sub-repticiamente, um texto paralelo. [...]. (BLANCHARD, 1978, p. 30).

Na poética de Rousseau, soma-se a essa função tradicional da legenda um traço de referencialidade, isto é, a atividade de construção de referentes ao longo do desenvolvimento discursivo. A escrita emerge não como mero elemento acessório, mas antes como componente fundamental do processo de criação de significado em suas narrativas visuais. Aqui, a elaboração do significado do quadro, um sistema semiótico plástico, articula-se com um sistema semiótico verbal, nesse caso a legenda explicativa da imagem. Relembrando a proposta barthesiana sobre a retórica da imagem, destaca-se que “toda imagem é polissêmica, ela implica, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher alguns e ignorar os outros” (BARTHES, 1992, p. 31). Roland Barthes define, assim, duas funções da “mensagem linguística em relação à mensagem icônica”: de ancoragem [*ancrage*] e de etapa [*relais*].

Na função de ancoragem, em que o verbal reduz a polissemia da imagem,

[...] o texto *dirige* o leitor entre os significados da imagem, fá-lo evitar alguns e receber outros; através de um *dispatching* amiúde sutil, ele o teleguia para um sentido escolhido de antemão. [...] a linguagem tem evidentemente uma função de elucidação, mas esta elucidação é seletiva; trata-se de uma metalinguagem aplicada não à totalidade da mensagem icônica, mas somente a alguns de seus signos; o texto é verdadeiramente o direito de olhar do criador (e logo da sociedade sobre a imagem: a ancoragem é um controle, ela detém uma responsabilidade, face à potência projetiva das figuras, sobre o uso da mensagem; em relação à liberdade dos significados da imagem, o texto tem um valor *repressivo* [...]. (BARTHES, 1992, p. 32, grifos no original).

Já a função de etapa, explica o semiólogo,

[...] é mais rara (ao menos no que se refere à imagem fixa); a encontramos sobretudo nos desenhos humorísticos e nas histórias em quadrinhos. Aqui a palavra (o mais frequentemente um trecho de diálogo) e a imagem estão numa relação complementar; as palavras são então fragmentos de um sintagma mais geral, a mesmo título que as imagens, e a unidade da mensagem se faz num nível superior: aquele da história, da anedota, da diegese [...]. Rara na imagem fixa, esta fala-etapa torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função simples de elucidação, mas onde ela faz verdadeiramente avançar a ação dispondo, na sequência das mensagens, sentidos que não se encontram na imagem. (BARTHES, 1992, pp. 32-33).

A união de dois sistemas semióticos, visual e verbal, em semelhantes condições, compõe aquilo que a semiótica nomeia como “texto sincrético”. No exemplo da obra do Aduaneiro, diríamos então que o sincretismo envolve a projeção virtual do sentido agenciado entre esses dois sistemas – a partir da intenção do artista de limitar a polissemia da imagem atribuindo-lhe um percurso narrativo objetivo via mensagem linguística (função de ancoragem). Importante ressaltar, a partir dessa disposição, conforme indica Antonio Vicente Pietroforte (2007), que

Tanto em sua função de ancoragem quanto de etapa, o texto verbal pode relacionar-se com a imagem de, pelo menos, dois modos: com ou sem o estabelecimento de relações semi-simbólicas entre categorias semânticas, do plano do conteúdo, e categorias fonológicas e plásticas, do plano da expressão. (PIETROFORTE, 2007, p. 50).

Chamando esses dois modos, respectivamente, de modo referencial e modo poético, Pietroforte (2007, p. 50, grifo nosso) completa: “Sem semi-simbolismo, o modo referencial do texto verbal delimita a polissemia da imagem, mas com semi-simbolismo, *além dessa delimitação*, constrói-se uma poeticidade entre imagem e palavra”. Necessário é frisar, conforme faz o estudioso, que a poeticidade desenvolvida nesse último modo não exclui a continuidade da delimitação da polissemia da imagem pela palavra – exatamente o que ocorre na obra de Rousseau, onde a legenda está investida, por assim dizer, da função poética da linguagem, segundo a tipologia cunhada por Roman Jakobson (2010) na conferência “Linguística e Poética”. Devemos voltar, contudo, a dois conceitos evocados por Pietroforte a fim de esclarecer o seu valor nesse contexto. Trata-se da poeticidade e do semi-simbolismo. Conforme anota o autor:

Como conceito teórico, qual o estatuto semiótico do semi-simbolismo? [...]. Utilizando a definição de função poética da linguagem, de Roman Jakobson, como a projeção do eixo paradigmático no sintagmático, a semiótica define a poeticidade do mesmo modo. Quando no plano de expressão de um texto verbal há uma rima, as relações paradigmáticas estabelecidas entre significantes semelhantes são projetadas no eixo sintagmático, e quando no plano de conteúdo há uma metáfora, são projetadas as relações paradigmáticas estabelecidas entre significados.

Essas projeções, embora responsáveis pelos efeitos de poeticidade, não são necessariamente semi-simbólicas. No entanto, a relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo manifesta-se quando há uma relação entre os eixos paradigmáticos de cada uma delas, e quando eles são projetados no eixo sintagmático. Se em uma pintura, por exemplo, as cores quentes são relacionadas a conteúdos do sagrado, e as cores frias, do profano, em seu texto há uma projeção no eixo sintagmático da relação entre os paradigmas que formam a categoria de expressão *cor quente vs. cor fria* e a categoria de conteúdo *sagrado vs. profano*. Assim, toda relação semi-simbólica é poética, mas nem toda relação poética é semi-simbólica.

Quando se trata de objetos próprios dos sistemas semióticos plásticos, sempre que houver uma relação semi-simbólica entre formas plásticas e formas semânticas, há efeito de poeticidade. (PIETROFORTE, 2007, pp. 9-10).

A articulação entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo define portanto a relação semi-simbólica. Como no exemplo trazido de uma pintura, a homologação entre uma categoria semântica que articula seu conteúdo e uma categoria plástica que forma sua expressão projeta o semi-simbolismo do texto pictórico. A projeção da poeticidade, nesse ambiente, ocorre com a complexificação das categorias semânticas no texto. Segundo o estudioso: “Quando os termos simples que compõem uma categoria semântica são colocados em discurso de modo complexo, ou seja, simultaneamente, há uma projeção do eixo paradigmático formado por eles no eixo sintagmático, em que são complexificados” (PIETROFORTE, 2007, p. 28). Nesse caso, deve ser considerada ainda a rede de relações estabelecidas no texto com valores culturais na projeção de sentido.⁴

A questão que se apresenta ao estudo desse tipo de relação na obra de Henri Rousseau diz respeito ao fato de que não se trata de um fenômeno unidimensional, já que envolve, na verdade, não uma aproximação meramente abstrata entre duas linguagens, mas um universo significante expandido, onde os nexos que percorrem suas composições pictóricas e verbais abrem a discussão para além da superfície aparente das obras. A ideia de comutação de dois modos de sensibilização de sentidos na obra do Aduaneiro, através de imagens e palavras, tendo em vista uma determinada disposição narrativa, projeta efetivamente novas leituras daquilo que a semiótica chama de “percurso figurativo” configurado entre o visual e o verbal, podendo-se explorar as possibilidades de efeitos de sentido que resultam da associação dessas duas categorias – entendimento dado pela visão conjunta de seus quadros, legendas e peças, por refletirem a mesma “unidade estrutural”, segundo Henri Béhar (1979, p. 104). Como fenômeno complexo implicando processos de interação que multiplicam-se, o mesmo se reflete em termos de comunicação, isto é, de possibilidade de se acessar e de se interpretar uma mensagem. Em Rousseau,

⁴ Além disso, a partir da poeticidade e do semi-simbolismo, surge a noção complementar de “pequenas mitologias”, proposta por Jean-Marie Floch (1985) com base numa interface com a antropologia, mais precisamente com o trabalho de Claude Lévi-Strauss. Na leitura desse autor, a pequena mitologia é uma elaboração que “aparentemente nega as relações arbitrárias entre expressão e conteúdo”, construindo “relações semi-simbólicas em que, por relacionar categorias entre os dois planos da linguagem, promovem efeitos de sentido de motivação” (PIETROFORTE, 2007, p. 44). Nas relações que se estabelecem entre o plano da expressão e categorias semânticas do plano do conteúdo emerge a pequena mitologia, ou seja, “a construção de uma relação semi-simbólica feita por meio do discurso, que [a] estabelece buscando organizar o não-motivado [...]”, conclui Antonio Vicente Pietroforte (2007, p. 45).

principalmente, a escrita não é apenas uma reação estimulada por imagens, mas um processo instintivo em busca de novos modos de representação, já que toda obra de arte, pintura ou poema, manifesta essencialmente elementos de ambas as naturezas, conforme lembra Yuri Lotman (2001).

Na obra do artista autodidata, esse contato dinâmico se acentua na partilha de elementos das duas linguagens mobilizados em outros cenários, onde desempenham funções complementares, como mútua tradução. As relações de analogia estabelecidas na construção do espaço e do movimento nos seus quadros e nas suas peças de teatro, a formalização de um tema pelo artista através da cor e das formas nas pinturas e através de fonemas nas legendas que as acompanham, são exemplos de deslocamentos de conceitos a partir de linguagens independentes que passam a ser associadas criativamente. A tradução, nesse ambiente, é um fluxo natural envolvendo leitura, interpretação ou refração a partir de sistemas convergentes, de estruturas ou modos de articulação entre as partes de um conjunto de fatores pelos quais se expressa determinado valor virtual, potencial. O poeta-pintor duplica dessa maneira “estruturas” virtuais numa dimensão ora visual ora verbal. Em síntese, na transição entre o visual e o verbal, Rousseau é o intérprete e tradutor de um signo discursivo à forma ocasional das estruturas artísticas ou poéticas.

A eventual forma plástica que assume um tema em Rousseau não impede que o mesmo assuma uma forma poética subsequente, a inspiração do artista reagindo contra toda forma de “especialização” e se projetando sobre diferentes domínios da criação e sobre diferentes linguagens (TZARA, 1980a, p. 345). Se do ponto de vista comunicacional a convergência entre a mensagem icônica e a mensagem verbal pressupõe, segundo Barthes, um tipo de desambiguação, do ponto de vista dos processos semióticos, como expressão de uma mútua tradução a partir do signo discursivo, esta convergência aponta para a plena realização estética da obra de arte, para a manifestação do seu sentido global. Trata-se, por conseguinte, com relação a contiguidade entre linguagens distintas, a sua interpenetração e mútua tradução, de se observar como interagem e como geram novos sentidos a partir de movimentos de reforço ou de contraste internos, percebidos em sua totalidade orgânica e nunca isoladamente. O sentido global da obra de arte agenciada entre sistemas de signos independentes surge precisamente do apelo dessas estruturas complexas de significados interligados. Em outras palavras, a coincidência dos signos, em contextos semelhantes, gera a soma dos significados numa

rede de relações discursivas que permite novas leituras do universo onde imagem e texto assumem uma identidade equivalente.

Uma nova leitura

Na proposta de interpretação das relações de sentido entre pintura e escrita na obra de Henri Rousseau, portanto, não buscaremos a ilustração de uma teoria ou modelo de análise, mas uma reflexão ampla e dinâmica, envolvendo diferentes conceitos em história da arte, estudos literários, semiótica e história da cultura, que serão trabalhados criticamente e de modo conjunto nesse quadro de interface entre o pictórico e o verbal. A problemática envolvendo os quadros do artista autodidata e suas legendas é considerada aqui em uma perspectiva extensiva, com uma abertura de escopo que não apenas amplia a visão sobre os efeitos da combinação de duas linguagens distintas nesse contexto, mas também exige um aprofundamento da própria bagagem conceitual sobre a questão. Amparados nas próprias “palavras” do artista, empreenderemos a leitura das imagens que dominam sua produção em sentido orgânico, sob forma de uma hermenêutica poético-pictórica, da análise à interpretação, tendo sempre em vista o “patrimônio de conhecimento que [as] acompanha”, conforme observa Alberto Manguel (2001, p. 225).

Com essa orientação, a pesquisa está dividida conceitualmente em duas etapas. Uma primeira etapa descritiva formada por cinco capítulos, ao longo dos quais empreenderemos a tarefa de tornar mais próximo e melhor definido o perfil do personagem deste estudo, haja vista sua relativa obscuridade entre nós, aqui no Brasil, e a escassa produção bibliográfica sobre Rousseau em língua portuguesa. Uma segunda etapa analítico-interpretativa destinada ao exame de caso das pinturas legendadas pelo artista, em disposição cronológica, nesse caso a partir das datas em que foram expostos os trabalhos, o que representa a própria ocasião determinante do fenômeno discutido: *Um Centenário da Independência* (1892), *A Guerra* (1894), *A Cigana adormecida* (1897), *O leão faminto* (1898/1905), *O Presente e o Passado* (1899/1907) e *O Sonho* (1910).

Para iniciar esta jornada, o primeiro capítulo apresenta uma retomada biográfica, necessária à elaboração de um discurso formal sobre o pintor e sua obra, sobre suas disposições e posicionamentos no contexto de sua época. O segundo capítulo volta-se para a dupla imagem do artista, histórica e literária, buscando explorar alguns dos aspectos decisivos em jogo na construção do homem ingênuo e simples, do autodidata

gentil, tal como o descreveram seus contemporâneos. O terceiro capítulo considera a órbita de Rousseau na dinâmica evolutiva da arte, os desafios à caracterização de seu estilo, e discute algumas das categorias discursivas empregadas em seu tempo (“naïf”, “primitivo”, “pintor de domingo”). No quarto capítulo, abordamos a linguagem pictórica do artista, sua dimensão formal e conceitual, os gêneros e temas que desenvolveu. Finalmente, o capítulo quinto abrange a produção escrita de Rousseau, a origem de seus poemas e peças, sua edição e recepção, bem como o modo como podem ser descritos e a partilha de método com sua obra pictórica.

Na segunda metade do nosso percurso através do universo poético-pictórico de Henri Rousseau, nos concentraremos especificamente na tarefa de interpretar as operações de sentido entre imagens e suas legendas. Nesse caso, registramos o nome de um ilustre precursor, o linguista Roman Jakobson (1987), que em brilhante ensaio publicado em 1970 na revista *Linguistic Inquiry*, intitulado “On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters”, trouxe uma análise estrutural do “apêndice poético” escrito pelo artista em 1910 para o quadro *O Sonho*, abrindo um inédito debate teórico sobre a dinâmica verbovisual na obra do autodidata. A partir da perspectiva introduzida por Jakobson, avaliaremos que a relação direta entre as inscrições adicionadas aos quadros prevê também, em certas ocasiões, um outro tipo de conexão que se estabelece com as peças de teatro do Aduaneiro, revelando inesperadas chaves de leitura para suas pinturas mais marcantes.

A dinâmica interação entre pinturas, legendas e peças, envolve remissões, alusões, sugestões que as perpassam e anunciam aos olhos do espectador atento novas possibilidades de leitura das obras vistas sob a luz desse fenômeno. Na análise que se segue, procuraremos então demonstrar esse alcance e o valor de suas inflexões, redescobrando aquela parcela de sentido que o artista intuitivamente moldou entre imagens e palavras.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

[A obra de Henri Rousseau] Nós a buscamos bem mais numa humanidade complacente, queremos dela nos aproximar e vê-la em sua humildade. Reconhecemos a grandeza pois ela contenta-se desta vida pequeno-burguesa para introduzir-se no grande ciclo do mundo com nobre responsabilidade. E queremos ver nisso o exemplo de uma atitude a seguir no caminho da vida terrestre. É somente depois que veremos a obra de arte, porque ela está em harmonia com a vida, e a medida de uma encontra-se na outra e inversamente. A obra de arte não é separável do caráter de seu criador, a arte sendo produto da humanidade.

Helmut Kolle (1922 apud Brodskaja, 2016, p. 124).

Ajustando o foco

Apesar das objeções frequentemente feitas à integração do fator biográfico aos processos analíticos e das propostas que pretendem excluir da interpretação a dimensão subjetiva do processo criativo, a arte nos ensina que, sem avaliar a vida, as tomadas de posição e as intenções dos diferentes criadores, não podemos compreender totalmente suas múltiplas manifestações. Porque, afinal, a biografia nos remete a um contexto criativo que além de histórico e cultural é também pessoal e subjetivo, de tal modo que a obra de arte traz os sinais distintos das decisões e prerrogativas do criador. Embora parte dessa resistência deva-se, é verdade, à tendência ou à tentação, melhor dizendo, à leitura biográfica ou voyeurística da obra, quando se pretende tudo explicar de seus significados a partir das circunstâncias da vida do artista, separar a obra de arte de sua origem, a esfera subjetiva do criador, significa renunciar à visão integrada de seu valor e sentido. É desse modo que, muitas vezes, convém necessariamente voltar ao homem para melhor entender a obra, pois a “análise biográfica assim compreendida pode levar aos princípios da evolução da obra no decorrer do tempo”, conforme assinala Pierre Bourdieu (1996, p. 293) em *As Regras da Arte* (1992).

É nesse estro de espírito que se pretende encaminhar a aproximação em relação à vida e à obra de Henri Rousseau – e tratando-se desse artista vida e obra confundem-se sem cessar numa trama complexa –, no intuito preciso de analisar sua evolução e de explorar as conexões que definiram para ele um espaço de criação específico no contexto de sua época. Contextualizar as circunstâncias de produção da obra de arte supõe passar em revista as disposições iniciais do artista. Porque constituídas pelo conjunto de

propriedades incorporadas pelo sujeito, as disposições que lhe condizem são recuperáveis a partir da retomada biográfica. Consistem elas, segundo Pierre Bourdieu (1996, p. 292), mais detalhadamente, no “capital” de que dispõe o criador e que resulta do acúmulo de suas experiências, como bagagem que o acompanha em seus deslocamentos e posicionamentos no “espaço social” ao longo do tempo. A apresentação das disposições de Henri Rousseau possibilitará, portanto, o traçado de um perfil tanto psicológico quanto sociológico do artista, preliminar à abordagem de sua obra.⁵

Disposições

Nenhum outro artista moderno trouxe à crítica e à historiografia tantos desafios como Henri Rousseau. Embora tenha vivido numa época tão completamente dominada pelas informações, tão comprometida com o conhecimento positivo e interessada na documentação minuciosa dos fatos, numa época, em suma, “tão ambiciosa em matéria de estética [...], preocupada em estender seu horizonte até as origens da arte, sedenta de tudo conhecer e, ao mesmo tempo, apressada em registrar os menores fatos e gestos do artista [...]” (VALLIER, 1961, p. 9), seu nome e sua obra compõem uma lenda. Certo apenas é o lugar indiscutível que seu trabalho ocupa na história da arte. Mas sobre o homem, o que se sabe? Como esse pequeno-burguês, empregado aduaneiro, descobriu a arte? Cada resposta a essas indagações envolve uma lenda diferente.

Como ocorria nas crônicas renascentistas, os relatos dos contemporâneos de Rousseau não se prestam a um registro exato e impessoal da biografia do artista, mas fantasiam diversos lances de sua vida, muitos dos quais por si mesmos já bastante obscuros. São exemplos memoráveis os dois processos criminais em que esteve implicado, sua passagem pelo exército e a improvável viagem que teria feito ao México na juventude. Estes e outros episódios alimentaram o mito do Aduaneiro, o qual se confunde, de resto, com o próprio mito da arte moderna em suas origens. Aqueles que, por assim dizer, “descobriram” Rousseau e com ele conviveram quiseram transformar o

⁵ Ernst Kris e Otto Kurz (1988, p. 15), em seu livro *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista. Uma Experiência Histórica* (1934), ao desenvolverem uma análise dos “termos invariantes” na representação do artista via historiografia, registram: “O ‘enigma do artista’, o mistério que o rodeia, e a magia que dele emana, pode ser encarado sob duas perspectivas. Pode-se investigar a natureza do homem capaz de criar obras de arte do gênero que admiramos – esta é a abordagem psicológica. Ou pode-se perguntar como é que tal homem, a cujos trabalhos é geralmente atribuído um valor particular, é avaliado por seus contemporâneos – a abordagem sociológica”.

homem em personagem de uma história criada, a fábula do “ingênuo” e “primitivo” que entronizaram como precursor das novas concepções estéticas que defendiam ardorosamente. Seu percurso atípico e sua obra, ademais, adaptavam-se perfeitamente a isso.

Somente depois de passados anos da morte do pintor, graças a sucessivas descobertas de documentos e ao esforço de destacados historiadores, é que alguma luz pôde ser lançada sobre sua biografia. Se a compreensão acerca do trabalho que desenvolveu resta ainda imprecisa e se numerosos aspectos tornam Rousseau um artista indefinível, o “arquivo” constituído sobre sua vida e suas disposições veio trazer notícias e dados que preencheram lacunas e explicaram circunstâncias antes ignoradas, permitindo hoje uma leitura mais clara de sua produção. E ao cabo, mais importante que isso talvez seja o fato de a observação atenta desse “arquivo” ter levado inevitavelmente ao entendimento da lenda surgida em torno da figura de Rousseau, quando também ela possui sua lógica particular. A penetração na vida do artista, tão difícil quanto a penetração em sua singularíssima obra, requer, por conseguinte, não apenas o comum zelo analítico, mas principalmente a sensibilidade crítica suficiente para fazer aflorar os sentidos que ali se encontram. Não há, pois, que se desmentir a lenda, posto que esta sempre permanecerá, porém avaliar, na medida do possível, suas implicações na formação do imaginário sobre o homem e sua criação. É de acordo com essa atitude intelectual que se deve abrir o “arquivo”.

Arquivo biográfico

Primeira página de uma biografia profundamente marcada pelas circunstâncias familiares e pelo meio social, a certidão de nascimento do artista é mais do que um mero documento formal. Esse texto assenta em termos concisos elementos determinantes para a compreensão da trajetória do homem tornado artista:

No ano mil oitocentos e quarenta e quatro, vinte e um de maio, às três horas da tarde, diante de nós, conselheiro municipal, exercendo na ausência do Prefeito e adjuntos, as funções de oficial do Estado civil de Laval, lugar-chefe do departamento de Mayenne, compareceu: Julien Rousseau, latoeiro, nascido em Laval a 5 de maio de 1808, morador na praça Hardy, o qual nos apresentou uma criança do sexo masculino, nascida ontem à uma hora, em sua casa, dele declarante e de Éléonore Guyard, sua esposa, nascida em Laval a 15 de agosto de 1819, casados em 1837, a cuja criança ele declarou dar os nomes de Henri, Julien, Félix.

As ditas declaração e apresentação feitas em presença de Pierre Soutif, chapeleiro, de 30 anos de idade e de François Leroy, talhador, de 49 anos de idade, domiciliados em Laval, tendo o pai e as testemunhas
Assinado conosco o presente após leitura
Assinado: Rousseau; Guyard; P. Soutif ; Leroy e Charles Toutain. (TROHEL, 1928, pp. 711-712).⁶

Henri Julien Félix Rousseau pertencia a uma família de artesãos relativamente abastada e com antigas raízes na cidade de Laval. Foi o primeiro filho homem do casal Julien Rousseau e Éléonore Guyard. Tinha três irmãs mais velhas e viria a ter um irmão caçula. Quando nasceu, a família encontrava-se instalada na praça Hardy, centro histórico do velho burgo, onde estavam localizadas precisamente a Catedral da Trindade e a porta Beucheresse, remanescente da muralha erguida no século XV para proteção da cidade. Segundo constam dos registros públicos, o pai do pintor possuía sua loja situada no rés-do-chão de uma das duas torres que compunham esse importante edifício (TROHEL, 1928, p. 712). Na visão de Dora Vallier (1961, p. 11), a união dos pais de Rousseau foi “por excelência o mundo dos horizontes próximos”, confirmando-se pela sua classe social e pelo gênero de vida que levavam, ou seja, foi o resultado da convergência natural de dois ramos paralelos no universo da província, aquele do artesanato e aquele da pequena-burguesia. Se a linhagem paterna representava o primeiro ramo, a linhagem materna dava ao futuro artista um avô e um bisavô oficiais militares condecorados, e certamente dava-lhe aportes de instrução mais sólidos (TROHEL, 1928, p. 713).

Em 1849, Rousseau ingressou na escola primária elementar do Liceu de Laval. Dois anos depois, em decorrência de especulações imobiliárias e dívidas contraídas, ocorreu a penhora da propriedade da família junto à porta Beucheresse. Seu pai liquidou, então, o comércio de latoaria, vindo a estabelecer novo empreendimento, agora como representante de venda de vinhos, o que sobreveio após a família mudar-se de cidade. O jovem passou a ser aluno interno do Liceu e, em 1854, completamente arruinado, Julien Rousseau declarou falência. Aos dezesseis anos, sendo pouco devotado aos estudos, Rousseau concluiu o secundário, obtendo dois prêmios que já apontavam para sua vocação artística: um em música vocal e outro em desenho. Dessa fase de sua vida, o pintor guardou apenas escassas recordações e poucas vezes, nos testemunhos que deixou, referiu-se ao período. Daí, então, que a falência paterna e as dificuldades financeiras que passou a enfrentar ao lado da família compuseram para ele um complexo existencial aparentemente jamais superado, levando-o a atribuir os desenganos de sua trajetória à

⁶ Documento transcrito pelo autor.

falta de oportunidades na juventude e sobretudo à incapacidade de seus pais em reconhecer sua inclinação artística.

Figura 1 Anônimo, Retrato fotográfico de Henri Rousseau quando jovem, c. 1880. Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentaion du Musée National d'Art Moderne, Paris.

Um dos acontecimentos marcantes da vida de Rousseau situa-se no ano de 1863, quando, aos dezenove anos, tendo-se empregado no escritório de um notário, na cidade de Angers, o jovem envolveu-se numa série de pequenos furtos de acerto com dois cúmplices, foi logo descoberto e indiciado. Segundo Henry Certigny (1961, p. 703), biógrafo responsável por lançar luz sobre esse período da vida do artista, consta que uma vez Rousseau apropriou-se da soma de dez francos que seu patrão lhe remeteu para outros fins e desviou selos postais perfazendo um franco, desviando mais tarde cinco francos que um de seus camaradas lhe confiara, além de outros quatro francos em selos. O fato é que o escândalo não foi pequeno e Rousseau, sob pressão dos pais, ao modo do herói de *Uma estreia na vida*, teve como única alternativa alistar-se no exército a fim de evitar a casa de correção. Não obstante, como a falta cometida havia sido anterior ao alistamento, coube-lhe cumprir a sentença proferida de um mês de prisão. Novamente, em seus relatos, nenhuma alusão aos furtos ou à detenção pode ser encontrada. A passagem militar, por outro lado, seria narrada no futuro sob ângulo bem diverso.

Incorporado ao 51º regimento de infantaria de linha, Rousseau permaneceu quase cinco anos no serviço militar. E aqui descortinou-se novo lance de sua vida, lance que renderia toda uma fábula, cujos contornos serão oportunamente analisados. Trata-se da campanha do México. O ano era 1867 e a França estava às voltas com uma polêmica intervenção internacional sob o governo de Napoleão III, sustentando a frágil posição de Maximiliano de Habsburgo como soberano de um recém-restaurado império mexicano. Num último esforço estratégico, foram enviados alguns destacamentos a Vera Cruz, dentre os quais dois batalhões do regimento onde Rousseau servia. O futuro pintor, no entanto, não se encontrava entre os soldados mobilizados, mas há de ter ouvido as histórias que estes contavam quando de seu retorno, fazendo crer muitas décadas depois que lá também ele estivera – principalmente para “justificar” o exotismo de suas obras tardias. O quadro exposto em 1893 sob o título *O último do 51º*, hoje perdido, seria então uma homenagem aos seus camaradas que tombaram no campo de honra.

Conforme registra Certigny (1961, p. 707), uma circular de 1868, prevendo para aqueles em condição de “arrimo de viúva” uma solicitação de dispensa ilimitada de suas funções, permitiu que o artista, cujo pai falecera há apenas alguns meses e sendo filho homem mais velho, obtivesse a autorização de afastamento. Desincumbido do serviço militar, mas sem emprego, Rousseau mudou-se para Paris, ocupando um imóvel localizado no VII *arrondissement*. Após conseguir uma colocação no escritório de um meirinho, propôs noivado à jovem Clémence Boitard, com quem casou-se em 14 de agosto do ano seguinte. O primeiro filho do casal nasceu em 1870, mas não chegou a completar um ano de vida. Chegado esse ano, a França entrou em guerra contra a Prússia e Rousseau apresentou-se como reservista de seu regimento. A suposta permanência do pintor na cidade de Dreux durante os combates, entretanto, daria azo a outra grande fábula, narrada por Guillaume Apollinaire (1991a) da seguinte maneira:

[...] a presença de espírito do sargento Rousseau livrou a cidade de Dreux dos horrores da guerra civil. Ele amava detalhar as circunstâncias desse alto feito e sua voz tinha inflexões singularmente orgulhosas quando dizia que o povo e o exército o haviam aclamado gritando: “Viva o sargento Rousseau!”. (APOLLINAIRE, 1991a, p. 628).

Nada mais ilusório. E a essa altura já se deve perceber o tom das mistificações que cercam a figura do artista. Estas, afinal, nada mais são do que as linhas-mestras que organizam a lenda de Rousseau, confundindo ficção e realidade. Ora, rapidamente desmobilizado, o pintor não chegou a combater junto às tropas. Ao término do conflito, a França saiu derrotada, o imperador foi deposto e proclamou-se a Terceira República.

Paralelamente, eclodiu a Comuna de Paris, evento que se estenderia até 1871, quando enfim reprimido. Nessa época, descontente com o emprego de auxiliar de meirinho, Rousseau acabou procurando uma outra ocupação e conseguiu uma indicação para a Aduana da capital. Segundo Yann Le Pichon (2010a, p. 274), “munido de um ‘certificado de boa conduta’ emitido por seu regimento em 15 de setembro, e que não menciona sua condenação de 1864”, o jovem de 27 anos solicitou um posto àquela administração pública, onde foi admitido como supranumerário, entrando no exercício de suas funções no início de 1872.

A partir de então, a colocação na Aduana definiria para o pintor a generalidade dos aspectos de sua vida, inclusive o modo pelo qual iria descobrir e lidar com a arte. Daí, por exemplo, muitas de suas pinturas trazerem como tema as paisagens familiares contempladas durante sua jornada de trabalho, tais como a porta de Vanves e os cais do rio Sena, imortalizadas em *A Aduana* (c. 1890) [Fig. 2] e *Vista da passarela de Passy* (c. 1898) [Fig. 3]. E mais importante ainda, como herança desse emprego, seria o epíteto que os futuros amigos artistas lhe atribuiriam e que se tornaria para sempre indissociável de sua pessoa: o Aduaneiro. Muito embora equivocadamente aplicado, já que o seu cargo era antes o de *gabelou*, um fiscal de mercadorias de segunda classe. Atuando no controle de fluxo nas barreiras de acesso terrestre e fluvial à cidade, Rousseau afirmou que seus superiores davam-lhe “um serviço mais leve a fim de que pudesse trabalhar mais facilmente” (GARÇON, 1953, p. 17),⁷ e foi assim que começou a ensaiar os primeiros passos rumo à criação artística com diversos pequenos desenhos. No âmbito familiar, até o início dos anos 1880 nascem cinco filhos do casal, dos quais apenas Henri-Anatole e Julia sobreviveriam à infância. Também nesse período, a esposa Clémence contraiu tuberculose, doença da qual não se recuperou.

⁷ Depoimento em carta datada de 13 de dezembro de 1907, destinada ao juiz de instrução Boucher. Todas as cartas enviadas pelo artista ao juiz responsável por sua custódia durante o mês de dezembro de 1907 na prisão de la Santé (ver adiante) foram recolhidas por Maurice Garçon em livro publicado em 1953. Nossas citações seguem esta edição.

Figura 2 Henri Rousseau, *A Aduana*, 1890. Óleo sobre tela, 40,6 x 32,7 cm.
Courtauld Institute of Art Gallery, Londres

Figura 3 Henri Rousseau, *Vista da passarela de Passy*, c. 1898. Óleo sobre tela, 32,5 x 40 cm.
Museo d'Arte della Svizzera Italiana, Lugano.

No ano de 1882, Rousseau travou conhecimento com o renomado pintor Félix-Auguste Clément, vencedor do Grande Prêmio de Roma e diretor da Escola de Belas-Artes de Lyon, de quem era vizinho na rua de Sèvres, cuja influência junto ao diretor dos Museus Nacionais, Armand Fallières (mais tarde presidente da República), facilitou-lhe a obtenção de autorização para “entrar e trabalhar todos os dias de estudo nas Galerias do Louvre, do Luxemburgo, de Versalhes e de Saint-Germain” na qualidade de copista (VALLIER, 1961, fig. 7).⁸ Sendo a cópia dos antigos um dos fundamentos da didática acadêmica, vemos na intercessão de Clément, ele mesmo de origem modesta, um gesto fraternal de encorajamento ao aspirante entrado em anos, “desprovido de cultura e de técnica”, conforme salienta Pierre Bourdieu (1996, p. 276), porém imbuído de profundo respeito à tradição simbolizada pela arte acadêmica, que pretenderá emular ao longo de toda a sua trajetória artística, com os resultados surpreendentes que tornam sua obra tão singular. Nesse sentido, Rousseau atribuiria tanto a Clément quanto a Jean-Léon Gérôme (com quem se encontra também por volta desta época) papel de destaque em sua “biografia construída” como “mestres conselheiros”, ou seja, como fiadores de sua pintura, projetando para si a ideia de uma ascendência prestigiosa.

Em 1885, segundo seu testemunho, expôs pela primeira vez, no Salão dos Campos-Elísios, as telas *Dança italiana* e *Um pôr do sol*.⁹ Numa anotação no caderno de recortes no qual colava os artigos de jornal onde era referido, o pintor assinalou sobre as obras enviadas: “uma foi rasgada com um golpe de canivete, depois privaram-me de uma recompensa, o que fez com que eu as reexpusesse no grupo dos recusados que tem lugar no mês de junho” (VALLIER, 1961, fig. 8).¹⁰ A nota ilustra o tipo de reação por parte do público que acompanharia as mostras de Rousseau ao longo de toda a sua trajetória, e não

⁸ Carta de copista liberada pelo Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, Direction des Musées Nationaux, n° 608, com o registro “Palais du Louvre, le 23 septembre 1884”. O fac-símile do documento original encontra-se na obra supracitada. A transcrição é nossa.

⁹ Ver a nota autobiográfica do artista transcrita no capítulo seguinte. A questão sobre a primeira exposição da qual o pintor participou permaneceu em discussão por muito tempo, pois, apesar de afirmar que seus envios tenham sido feitos ao Salão dos Campos-Elísios de 1885, essa informação não se sustenta objetivamente, sendo a mostra em questão “por excelência um salão oficial, onde o júri não teria jamais admitido obras de Rousseau” (VALLIER, 1961, p. 33). Entende-se hoje, por isso, que Rousseau confundiu-se em seu apontamento, e que tenha de fato exposto no recém-fundado Salão dos Independentes, como confirma um artigo de Edmond Renoir publicado em *Le XIX^e Siècle* a 10 de maio de 1885, no qual o autor refere-se ao quadro *Dança italiana*, e em cuja abertura informa aos leitores: “Exposição Livre de Belas-Artes, Grupo dos Artistas Independentes, Salão das Tulherias, tem-se a escolha entre esses três títulos colocados no cabeçalho do catálogo, sem contar aquele de Exposição dos recusados que não figura e que seria talvez o mais exato de todos” (RENOIR, 1885, n. p.).

¹⁰ Trecho de anotação proveniente do caderno de recortes do artista, o qual se conserva nos Fonds Tristan Tzara, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. O fac-símile do documento encontra-se na obra supracitada. A transcrição é nossa.

apenas, porque por parte da imprensa o ânimo foi mais ou menos igual. Para tanto, basta a leitura deste trecho do comentário publicado por L. de Beaumont em *La Vie moderne*: “[suas] telas se parecem com as garatujas que fazem as delícias do nosso sexto ano [...]. Passei uma hora diante dessas obras-primas, examinando os rostos dos visitantes. Não havia um que não risse às lágrimas. Feliz Rousseau!” (VALLIER, 1961, fig. 8).¹¹

Apesar dos inconvenientes da assistência e da crítica, o artista ficou satisfeito com o envio feito, especialmente porque aos seus olhos isso confirmava um primeiro passo em direção à carreira que dali em diante assumiria. Nesse ano, recebeu ainda um diploma honorífico da Academia Literária e Musical de França, em reconhecimento à sua composição *Clémence*,¹² “valsa com introdução para violino ou mandolina”, que ofertou à esposa e executou na Sala Beethoven. Decisivo para seu progresso artístico seria, contudo, o ano de 1886, quando o pintor ingressou no recém-criado Salão dos Independentes, onde efetivamente passaria a apresentar seus trabalhos até o fim da vida. Para essa mostra, na qual figurava em destaque a monumental *Tarde de domingo na Ilha da Grande Jatte* (1884-1886), de Georges Seurat, submeteu quatro quadros, dentre eles *Uma noite de carnaval* (1886) [Fig. 4]. Na ocasião, o mestre impressionista Camille Pissaro ficou especialmente “encantado à vista de uma obra onde a emoção [tomava] o lugar do ofício” (KAHN, 1923, p. 786). Seu estilo autêntico e pessoal, sobretudo, atraiu a atenção de alguns artistas mais progressistas, tocados pela delicadeza e pelo colorido das imagens, embora os jornais não tenham economizado reproches.

Em 1888, a mulher do artista faleceu, vitimada pela doença pulmonar de que sofria. Perda que Rousseau jamais chegou a superar totalmente, guardando daí em diante uma saudosa lembrança de Clémence, conforme transparece em cartas e depoimentos que deixou. No ano seguinte, ocorreu em Paris a grandiosa Exposição Universal, acontecimento que impressionou a fundo o Aduaneiro, levando-o, no calor do entusiasmo, a escrever uma peça teatral intitulada justamente *Une visite à l'Exposition de 1889*, a respeito das aventuras de uma família provinciana chegada à capital no auge da mostra. Além desse texto, o principal fruto da experiência em seu espírito foi a descoberta do exotismo, representado pelos pavilhões coloniais que recriavam paisagens da África, da Ásia e das Américas. A visão dos nativos dessas regiões, das plantas tropicais e dos

¹¹ Trecho de artigo proveniente do caderno de recortes do artista. O fac-símile do documento encontra-se na obra supracitada.

¹² *Clémence*, Valse avec introduction pour Violon ou Mandoline par Henri Rousseau. L. Barbarin, Éditeur, 17, Boulevard de Clichy, Paris, 1904.

animais estimularam sua inventividade e lhe inculcaram o gosto por cenários pitorescos e cenas de caça, tal como surgem em suas telas mais conhecidas.

Figura 4 Henri Rousseau, *Uma noite de carnaval*, 1886. Óleo sobre tela, 117, 3 x 89, 5 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

No começo de 1890, o pintor expôs no Salão dos Independentes o célebre *Eu mesmo, retrato-paisagem* [Fig. 8], atribuindo-se desde então a invenção desse novo gênero híbrido, o “retrato-paisagem”.¹³ Na mostra seguinte, apareceu a tela *Surpreendido!* [Fig. 5], que inaugurou o exotismo na sua obra, sendo a única pintura com

¹³ Em carta datada de 6 de dezembro de 1907 enviada ao juiz de instrução Boucher, o artista efetivamente escreveu: “Eu sou o Inventor do retrato paisagem tal como citou a imprensa” (GARÇON, 1953, p. 16). Diversos autores enfatizam o fato de Rousseau frequentemente levar a sério o que na verdade eram colocações irônicas da crítica, como bem exemplifica a nota publicada em *Le Journal des Arts* (março de 1890): “— O Sr. Rousseau é um inventor em pintura — foi ele que criou o retrato-paisagem, e eu o aconselho a patentear seu título, pois há tipos pouco escrupulosos que são capazes de se servir dele” (COQUEREAU, 2016, p. 15).

o tema das selvas elaborada fora da série compreendida entre os anos de 1904 a 1910.¹⁴ A novidade da solução plástica, a aplicação das cores, o design das figuras foram aspectos ressaltados pelos críticos, que viram paralelos entre o estilo da obra e a forma decorativa das estampas orientais. De onde a nota lançada pelo pintor suíço Félix Vallotton na *Gazette de Lausanne et Journal Suisse*, em 25 de março:

O sr. Rousseau torna-se mais estupefaciente de ano para ano, mas ele se impõe e em todo caso se talha um bonito reclame; os ombros se erguem diante de seus envios e os risos ressoam. Além do mais, é um terrível vizinho; ele esmaga tudo. Seu tigre surpreendendo uma presa é notável; é o alfa e o ômega da pintura, e tão desconcertante que as convicções mais enraizadas estacam e hesitam diante de tanta suficiência e tanta infantil ingenuidade. Ninguém ri, de resto, e alguns que teriam vontade logo desistem; é sempre belo ver uma crença, qual seja ela, tão impiedosamente exprimida. Eu tenho, da minha parte, uma estima sincera por esses esforços, e eu os prefiro cem vezes aos deploráveis erros ao lado... (COQUEREAU, 2016, p. 17).

Vallotton, que já havia reparado no autorretrato do artista exposto no ano anterior, foi provavelmente o primeiro crítico a reconhecer os méritos da proposta pictórica trazida por Rousseau, antevendo seu papel na evolução das pesquisas estéticas que começavam a florescer naquela última década do século XIX.

Figura 5 Henri Rousseau, *Surpreendido!*, 1891. Óleo sobre tela, 129, 8 x 161, 9 cm. The National Gallery, Londres.

¹⁴ A não ser por uma tela intitulada *A Luta pela vida*, exposta no Salão dos Independentes de 1898, e que provavelmente foi rebatizada como *O leão faminto* e apresentada no Salão de Outono de 1905. Sobre essa hipótese, ver adiante o capítulo de análise da obra.

Na sequência, o pintor criou a primeira de suas grandes alegorias, intitulada *Um Centenário da Independência* (1892) [Fig. 20], inspirando-se nos temas históricos celebrados nos grandes salões. Em 1º de dezembro de 1893, Rousseau finalmente decidiu pedir a aposentadoria antecipada junto a Aduana, após vinte e um anos de trabalho, para dedicar-se exclusivamente à arte. A pensão anual foi estabelecida em 1019 francos, valor insuficiente para viver e pintar. Daí as estratégias de que lançava mão junto aos seus fornecedores e comerciantes, oferecendo suas telas em troca de produtos e mantimentos. Sintomaticamente, à medida em que Rousseau avançava na nova carreira e se absorvia na atividade da pintura, mais difíceis tornavam-se os compromissos domésticos e principalmente os cuidados com sua filha Julia. Assim, numa espécie de acordo tácito, Rousseau enviou a jovem aos cuidados de parentes em Angers e passou a visitá-la apenas algumas vezes durante o ano. A pintura, portanto, passava daí em diante a ocupar todo o tempo e espaço de sua vida.

No Salão dos Independentes de 1894, durante a apresentação do famoso painel *A Guerra* (1894) [Fig. 23], o Aduaneiro conheceu o poeta Alfred Jarry, oriundo como ele de Laval, o qual desempenharia papel essencial em sua carreira, introduzindo-o nos círculos artísticos e literários de vanguarda. Três anos mais tarde, passando por dificuldades financeiras, o literato viria mesmo hospedar-se em sua casa por alguns meses. Na época, o artista guardava luto pela morte do filho, Henri-Anatole, aos 18 anos de idade, vitimado pela tuberculose. A nefasta conjuntura, todavia, não o impediu de enviar ao Salão nove quadros, com destaque para *A Cigana adormecida* (1897) [Fig. 26], obra-prima agraciada por Thadée Natanson na crítica de arte de *La Revue Blanche* (15 de junho de 1897). No ano seguinte, estabelecido em novo ateliê na rua Vercingétorix, segundo consta, por intermédio do amigo pintor Alexis Mérodak-Jeanneau, Rousseau entrou em contato com a irmandade Rosa + Cruz, além de participar de sessões espíritas. Desta última experiência, muito difundida no fim de século, nasceu provavelmente o quadro *O Presente e o Passado* (1899/1907) [Fig. 33].

Em 1899, o artista concluiu a escrita de uma nova peça: *A Vingança de uma órfã russa*.¹⁵ A 2 de setembro, casou-se com Joséphine-Rosalie Nourry, viúva Le Tensorer, com quem mantinha relacionamento há alguns anos. Antes, porém, escreveu-lhe uma longa carta no intuito de dissuadi-la do desejo de realizar uma cerimônia religiosa (afinal

¹⁵ Obra traduzida por Célia Henriques, Lisboa, Edições & etc., 2005.

Rousseau era anticlerical e franco-maçom), o que não se confirmou, pois uniram-se na igreja de Notre-Dame-des-Champs. Nesse ano e no seguinte não expôs nos Independentes. A 15 de fevereiro de 1900, Julia Rousseau casou-se, em Angers, com Marie-Lucien Bernard. O Aduaneiro visitou entusiasmado a Exposição Universal sediada em Paris e a Retrospectiva dos Cem Anos de Arte Francesa, onde admirou obras de seus mestres acadêmicos favoritos.

O ano de 1901 começou para o pintor com uma mudança de residência da rua Vercingétorix para a rua Gassendi, entre a Av. do Maine e o cemitério de Montparnasse. Nesse novo endereço, Joséphine abriu uma modesta papelaria onde tentou vender algumas das pinturas do marido. Paralelamente, nasceu em Angers, no dia 20 de fevereiro, a única neta do Aduaneiro, Jeanne Bernard-Rousseau, que se tornaria organista e professora de piano. O artista testemunhou grande carinho pela criança, enviando-lhe muitos cartões de festas e fazendo-lhe visitas durante as férias. Ao se recordar do avô, em depoimento concedido muitas décadas depois, Jeanne Bernard diria: “Existiu entre vovô e eu um lugar de ternura todo impregnado de alegria e de cumplicidade...” (BERNARD-ROUSSEAU, 2010, p. 8). E de fato é impossível não pensar nesse tipo de ternura infantil quando se está diante dos belos retratos de crianças pintados por Rousseau.

No ano seguinte, o pintor engajou-se politicamente ao lado do amigo conselheiro municipal Victor Pannelier num comitê de apoio à candidatura como deputado do radical socialista Adolphe Messimy, que seria efetivamente eleito. Também apresentou-se como voluntário na Association Philotechnique, fundação voltada à formação de adultos reconhecida de utilidade pública, onde se propôs a ensinar pintura sobre faiança e porcelana, aquarela e pastel. À essa altura, também expôs com sucesso o quadro *Quarteto feliz* (1902), trabalho inspirado numa tela de Jean-Léon Gérôme e que traz como tema as pastorais clássicas. Na data de 14 de fevereiro de 1903, faleceu sua segunda esposa, Joséphine, aos 51 anos de idade. Durante a assembleia estatutária da Association Philotechnique, Rousseau recebeu o título de “professor de desenho e de pintura”, do qual passou a se utilizar para dar aulas particulares aos filhos de seus vizinhos.

No Salão dos Independentes de 1904, Rousseau expôs a pintura *Exploradores atacados por um tigre*, retomando daí em diante o exotismo em suas obras. Sobre as repercussões da produção do artista, um jornal observou: “Em meio ao burburinho, não se ouve pronunciar senão uma frase: ‘Onde estão os Rousseau?’ [...] Em torno de seus envios é um atabalhoamento, um tumulto que só conhecem as obras-primas”

(COQUEREAU, 2016, p. 33).¹⁶ E o sucesso continuou na mostra seguinte, quando, além do Salão dos Independentes, Rousseau participou também do Salão de Outono, com a tela *O leão faminto* (1898/1905) [Fig. 30], que lhe rendeu diversas menções em importantes periódicos e foi comprada pelo *marchand* Ambroise Vollard pela quantia de duzentos francos. Por volta desse período, conheceu ainda alguns jovens admiradores, entre os quais o pintor italiano Ardengo Soffici, o poeta russo Férat (*nom de plume* de Serge Jastrebzoff) e Robert Delaunay, que adquiriram obras suas. Já em 1906, mudou-se novamente, desta vez para o ateliê situado no 1º andar de um imóvel da rua Perrel, nº 02 bis, alugado ao moldador Armand Queval, endereço que em breve se tornaria célebre. Encontrou-se, finalmente, com Guillaume Apollinaire, que havia manifestado a Alfred Jarry interesse em ser apresentado ao Aduaneiro, nascendo aí uma grande amizade entre ambos.

No envio seguinte aos Independentes, o pintor atraiu agudas críticas ao apresentar uma tela cujo título rebuscado deixava adivinhar as suas altas ambições: *Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz* (1907) [Fig. 16]. Tratava-se, nesse caso, de uma audaciosa alegoria política através da qual Rousseau procurou alçar-se ao nível de “pintor oficial”, exercitando-se num tema à altura da tradição. A escritora Gertrude Stein (2006), que encontrava-se entre os visitantes da mostra, deixou um curioso relato sobre a exposição e sobre essa obra em particular:

Andamos de uma sala para outra e, para falar com franqueza, não sabíamos como identificar os quadros que o grupo das noites de sábado considerava arte e os que representavam apenas tentativas do que na França se chamam pintores de domingo [...]. Digo que não sabíamos, mas pensando bem talvez soubéssemos. Mas não sobre Rousseau, e tinha lá um Rousseau enorme, o escândalo da mostra, que era um quadro dos oficiais da república, que hoje pertence a Picasso; não, não podíamos saber que aquele quadro terminaria sendo considerado uma obra-prima [...]. (STEIN, 2006, p. 21).

O trecho citado pertence ao livro *A autobiografia de Alice B. Toklas*, publicado em 1933, e a essa altura Picasso já havia de fato adquirido a pintura em questão junto ao seu primeiro proprietário, Ambroise Vollard. Após a morte do artista espanhol, o quadro entrou para as coleções nacionais da França. Na mesma altura, na mostra do Salão de Outono, o pintor apresentou a tela *A Encantadora de serpentes* (1907) [Fig. 40], que lhe havia sido encomendada pela condessa Berthe-Félice de Rose, por intermédio do filho, Robert Delaunay. Recebido em casa da aristocrata, entrou em contato com artistas

¹⁶ Furetières, *Le Soleil*, 21 de fevereiro de 1904.

estrangeiros, *connaisseurs* e colecionadores, a exemplo do alemão Wilhelm Uhde, que viria a ser seu primeiro biógrafo.

Figura 6 Henri Rousseau, *Os jogadores de rúgbi*, 1908. Óleo sobre tela, 100, 5 x 80, 3 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

Mas o ano de 1907 ainda reservava surpresas ao pintor e novos lances em sua vida estavam prestes a se desenrolar. Em outubro, segundo conta Maurice Garçon em seu livro *Le Douanier Rousseau accusé naïf* (1953), um jovem estelionatário que o pintor havia conhecido na orquestra de l'Amicale alguns anos antes, chamado Louis Sauvaget, veio à sua procura alegando ter sido lesado por banqueiros poderosos e pediu-lhe que o auxiliasse a reaver a soma que lhe deviam. O Aduaneiro, convencendo-se inocentemente, aceitou a tarefa que o amigo lhe designou e tornou-se cúmplice num desvio de dinheiro, com falsidade ideológica, contra o Banco de França. Descoberto o crime pela instituição financeira, seguiu-se a abertura imediata de um processo junto ao Tribunal de primeira instância do Sena, sob autoridade do juiz de instrução Boucher. A 2 de dezembro, expedido um mandado de prisão, o pintor deixou-se conduzir à casa de detenção de la

Santé. Uma vez encarcerado, Rousseau passou a redigir uma série de cartas em reclamação da liberdade, algumas dirigidas ao próprio juiz, outras a amigos (todas devidamente transcritas por Garçon em sua obra). No entanto, deveria cumprir quase um mês de prisão antes de finalmente ser liberado, em condição provisória, no dia 31 de dezembro.

E bem a tempo de participar do Salão, onde expôs a revolucionária tela *Os jogadores de rúgbi* (1908) [Fig. 6]. Sem fazer caso do processo judicial, o Aduaneiro dedicou-se com afínco a divulgar cursos mistos de desenho, pintura e aquarela para jovens em seu estúdio. Organizou diversas *soirées* “musicais e familiares” em que recebia os vizinhos de seu bairro, alunos e pais, além de artistas e poetas da vanguarda. Dessas reuniões constavam leituras dramáticas, canto e performances instrumentais, sendo que o anfitrião se reservava a tocar ao violino a valsa *Clémence*, de sua composição. Em fins de novembro, por iniciativa do então jovem Pablo Picasso, apresentado a Rousseau por Apollinaire, realizou-se no ateliê do pintor cubista um grande banquete em comemoração à descoberta que este fizera de uma pintura do Aduaneiro numa loja de velharias de Paris. Com a presença de convidados ilustres, o festim estava destinado a entrar para a crônica da arte moderna.

O ano de 1909 iniciou-se com o julgamento de Rousseau e de seu aliciador, Louis Sauvaget, na Corte de Justiça. O Aduaneiro teve como testemunhas seu senhorio Armand Queval, o amigo conselheiro municipal Victor Pannelier e o pintor Maximilien Luce, que fez um elogio solene de sua pintura. Após várias situações inusitadas durante as sessões de 8 e 9 de janeiro, Sauvaget recebeu a pena de cinco anos de prisão e pagamento de multa e Rousseau a pena de dois anos de prisão e pagamento de multa. Ao cabo, a pena foi comutada e o pintor pôde permanecer em liberdade. Como consequência do escândalo provocado pelo processo, o nome do artista foi suprimido da lista de professores titulares da Association Philotechnique. Ainda passando por dificuldades econômicas, limitou-se a expor apenas duas obras nos Independentes, *A Musa inspirando o Poeta* (1908-1909) [Fig. 15] e *Retrato de Joseph Brummer* (1909). Apaixonou-se nessa mesma época por uma viúva de cinquenta e quatro anos, Eugénie-Léonie V., cujo pai era um antigo funcionário da Aduana, tendo este se recusado terminantemente a conceder a mão da filha a um homem sem recursos. O Aduaneiro passou, então, a oferecer diversos presentes à amada na tentativa de persuadi-la, mas Léonie, aproveitando-se da situação, aceitava os regalos sem corresponder aos sentimentos de Rousseau.

Em 1910, fez seu derradeiro envio ao Salão dos Independentes, com o painel *O Sonho* [Fig. 37]. Diante do sucesso tonitruante de sua obra, escreveu a Apollinaire pedindo-lhe que o vingasse de todas as ofensas sofridas até aquele momento. No dia 19 de março participou de uma longa entrevista com o jornalista Arsène Alexandre para a publicação *Comœdia*. Paralelamente, saiu em *La Phalange*, sob a pluma de Léon Werth, uma longa crítica dedicada a *O Sonho*. Com o êxito, recebeu inúmeras encomendas da parte de Ardengo Soffici, Robert Delaunay, Ambroise Vollard, Wilhelm Uhde, dos irmãos Serge Férat e Roch Grey (pseudônimo de Hélène d'Oettingen). Mas a aclamação não pôde afastar o sofrimento causado por sua desilusão amorosa, e Rousseau continuou a fazer investidas no sentido de conquistar Léonie, inclusive a ponto de escrever uma declaração pela qual propunha-se a deixar-lhe todos os seus bens:

Eu doo pela presente à Srta. Eugénie-Léonie V***, viúva em primeiras núpcias do Sr. Auguste V*** (esposa em segundas núpcias do Sr. Henri Rousseau, artista pintor), minha melhor amiga, a quem devo um grande reconhecimento eterno, tudo aquilo que ficará depois de mim, móveis, joias, quadros. Além disso, eu a autorizo a reclamar um direito de 20% aos *marchands* de quadros e outros, que farão a venda. Minha cara Léonie querará acordar a metade do que tiver à minha filha, Julia Rousseau, senhora Bernard, habitante de Angers, departamento de Maine-e-Loire. (APOLLINAIRE, 1991a, p. 640)¹⁷.

Algumas telas do pintor foram enviadas para mostras no exterior, mais precisamente no leste europeu (Rússia e Ucrânia). Indisperto em virtude da crise sentimental, Rousseau começou a queixar-se de inflamações cutâneas nas pernas, algumas vezes mesmo a Apollinaire, que no poema “Souvenir du Douanier” aludiu ao fato:

Feridas nas pernas
Tu me mostraste esses buracos sangrentos
Quando tomamos um aperitivo
No bar das Ilhas Marquesas rua da Gaîté
Uma manhã doce de feira (APOLLINAIRE, 1959, p. 358).

Com o agravamento de seu quadro de saúde, Rousseau foi transportado para o Hospital Necker, onde os fiéis amigos Delaunay e Uhde vieram encontrá-lo em estado desesperador. Segundo o biógrafo alemão, “não podendo mais alimentar-se, ele [tinha] ainda a força para falar de sua última obra inacabada e lamentar o atraso que, por sua doença, [sofria] a encomenda” (UHDE, 1949, p. 46). Delaunay, aflito com a agonia do Aduaneiro, foi em busca de Léonie, cogitando que sua presença poderia trazer conforto ao enfermo, mas em vão. Como os eczemas nas pernas evoluíssem para um quadro mais

¹⁷ Documento transcrito pelo autor.

grave de gangrena, Rousseau foi afinal submetido a cirurgia. No entanto, a 2 de setembro, assaltado pela febre e por delírios, sobreveio uma acachapante septicemia e o pintor, então com 66 anos de idade, dos quais 25 dedicados à arte, faleceu. O serviço fúnebre teve lugar na igreja de Saint-Jean-Baptiste de la Salle e o enterro realizou-se no cemitério de Bagneux. Compareceram à cerimônia apenas alguns amigos, dentre eles o presidente-fundador do Salão dos Independentes Paul Signac, Robert Delaunay e Guillaume Apollinaire, que compôs um epitáfio mais tarde gravado sobre a lápide do Aduaneiro:

Gentil Rousseau tu nos ouves
Nós te saudamos
Delaunay sua mulher Senhor Queval e eu
Deixa passar nossas bagagens em franquia na porta do céu
Nós te levaremos pincéis cores telas
A fim de que teus lazes sagrados na luz real
Tu os consagres a pintar como tu tiraste meu retrato
A face das estrelas (APOLLINAIRE, 1959, p. 654).

Em 1912, graças a uma subscrição promovida por amigos, conseguiu-se adquirir uma concessão tumular de trinta anos. Finalmente, em 1947 os restos mortais de Henri Rousseau foram exumados e transferidos para o Jardin de la Perrine, em sua cidade natal, onde repousam em definitivo.

CAPÍTULO II

Gostássemos ou não de sua pintura, não podíamos, desde que o conhecêssemos, não gostar do homem, que era a complacência mesma.

Ambroise Vollard (1948, p. 262).

Retrato do artista

Ao afirmar certa ocasião ter pego num pincel pela primeira vez aos quarenta anos (ALEXANDRE, 1910, p. 3), Rousseau estabelecia – inconscientemente talvez – as fronteiras de sua própria biografia, como se o homem que se apresentou ao público em 1885 “não tivesse mais passado”, quase como “se ele tivesse aparecido no mundo aos quarenta anos”, comenta a propósito Dora Vallier (1961, p. 15). É o que se reflete, por exemplo, em uma curiosa nota biográfica redigida pelo pintor em 1895,¹⁸ em que a divisão mesma do texto cristaliza essa atitude ambígua em relação à sua trajetória:

Henri Rousseau
pintor

Nascido em Laval no ano de 1844, 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.

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. Suas duas primeiras criações expostas foram enviadas ao Salão dos Campos Elísios, elas tinham por título Uma dança italiana e Um pôr do sol. No ano seguinte ele criou de novo Uma noite de carnaval, Trovada. Em seguida, Na expectativa, Um pobre diabo, Depois do festim, A Partida, Almoço sobre a relva, Suicida, Ao meu pai, Eu mesmo retrato paisagem do autor, Tigre perseguindo exploradores, Centenário da Independência, A Liberdade, O último do 51º, A Guerra, Retrato gênero do Literato A. J. cerca de 200 desenhos, pena e lápis, e um certo número de paisagens parisienses e dos arredores. Foi depois de duras provações que ele chegou a se fazer conhecido do número de artistas que o cercam. Ele aperfeiçoa-se cada vez mais no gênero original que adotou e caminha para tornar-se um de nossos melhores pintores realistas. Como sinal característico ele traz a barba espessa e faz parte dos Independentes já há muito tempo, pensando que toda liberdade de produzir deve ser deixada ao iniciador cujo pensamento se eleva no belo e no bem. Ele não se esquecerá jamais dos

¹⁸ O texto era acompanhado de um autorretrato à ponta de pena e destinava-se ao editor Edmond Girard, responsável pela publicação de um volume contendo perfis biográficos de personalidades literárias da época, intitulado *Portraits du Prochain Siècle* (Précédé d'un argument de P.-N. Roinard, Paris, Edmond Girard Éditeur, 8, Rue Jacquier, 1894), ao qual planejava-se naquela altura dar continuidade com um segundo tomo dedicado aos artistas. Embora o projeto nunca viesse a se concretizar, o testemunho autógrafa sobrevivente, raro em sua qualidade e com o peso confessional que certamente encerra, torna-se um documento precioso, pelo qual ouvimos a voz do artista, não mais reportada por outrem, mas fiel ao seu íntimo pensamento.

Membros da Imprensa que souberam compreendê-lo e que o apoiaram em seus momentos de desencorajamento e que o tiveram ajudado a tornar-se aquilo que ele deve ser.

Feito em Paris, 10 de julho de 95
Henri Rousseau (PAYRÓ, 1944, p. 25).¹⁹

A descontinuidade entre o primeiro parágrafo, onde se acentuam a brevidade e o tom ressentido, e o segundo, notavelmente mais extenso e de tom confiante, caracteriza formalmente uma reconstrução retórica dos eventos que constituíram a trajetória de Rousseau. No enunciado, como bem assinala Dora Vallier (1991, p. 8), ainda que por toda parte a terceira pessoa substitua a primeira pessoa, revela-se mais do que uma simples relação de fatos e dados objetivos. Trata-se de um depoimento emocional onde o homem e o pintor declaram suas experiências mais profundas, seus anseios e suas convicções pessoais no campo da arte, o que representa um notável e consequente aspecto para o sentido da fala de Rousseau:

As circunstâncias obrigaram Rousseau a falar de si mesmo na terceira pessoa, se bem que ele toma recuo e finda por se projetar sobre sua vida e sua obra, mais verdadeiro do que nunca à esta distância onde a língua o mantém. Ao fio da pena os caracteres mais neutros traçam o mais pessoal dos retratos. A indiferença do enunciado se inverte em confissões. (VALLIER, 1991, pp. 8-9).

Essa estratégia de afastamento objetivo torna mais fácil para o artista a tarefa de recordar as próprias experiências e relatá-las, a exemplo da lembrança da perda de fortuna dos pais, mote muitas vezes repetido ao longo de sua vida, e mesmo numa carta ao juiz responsável pelo caso de fraude bancária em que esteve implicado em 1907, quando registrou: “Se meus pais soubessem que eu era dotado para a pintura, assim como disse nosso saudoso Clément [...]; eu deveria ser hoje o maior e mais rico pintor da França” (GARÇON, 1953, p. 19).²⁰ O perfil descreve então uma mescla de sentimentos e desejos, de posicionamentos por vezes contraditórios, de expectativas que parecem se resumir, para Dora Vallier (1991, p. 9), nesta “frase anódina, quase um lugar comum: ‘[ele] caminha para tornar-se um de nossos melhores pintores realistas’”.

O relato ganha ainda um reforço no autorretrato à ponta de pena que acompanhava o texto [Fig. 7], desenho traçado de forma sumária emergindo como um concentrado metafórico de grande consistência, quase como uma máscara. A expressão faunesca revela a autoconfiança do homem que sente a necessidade de ser reconhecido como artista

¹⁹ Cf. Anexo sobre a transcrição deste documento.

²⁰ Carta datada de 19 de dezembro de 1907.

e que precisa afirmar-se dessa maneira constantemente, “no seu olhar espelham-se observação ativa, desconfiança, medo, simpatia e uma visão interior maníaco-extasiada, um intercalar tragicômico que divide a fisionomia em duas partes”, ressalta Cornelia Stabenow (2001, p. 8). Essa divisão da face a que alude a pesquisadora bem poderia corresponder, simbolicamente falando, àquela da identidade do pintor, dono de uma personalidade ambígua, “ao mesmo tempo bondosa e infantil, divertida e insuportavelmente maliciosa, parecendo tão fechado em si próprio que aparenta ter uma vida interior de sofrimento” (STABENOW, 2001, p. 9).

Figura 7 Henri Rousseau, *Autorretrato*, 1895. Nanquim sobre papel, 13, 6 x 10 cm.
Mr. and Mrs. Paul Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington.

Desse processo, o exemplo extremo e definitivo é *Eu mesmo, retrato-paisagem* [Fig. 8], uma síntese de conteúdos simbólicos em que o Aduaneiro explicita mais uma vez sua posição na arte. Elaborado cinco anos antes do painel biográfico que se acabou de ver, nesse quadro diferentes pormenores vêm definir as características do artista e de sua arte. Rousseau representa-se como um gigante sobre o porto, barba espessa e quadrada (seu “sinal característico”), boina *à la* Rembrandt, sóbrio traje burguês e distintivo honorífico na boteeira, pincel e paleta (sobre a qual inscreve os nomes de duas mulheres: Clémence, sua primeira esposa, morta em 1888, e Joséphine, com quem se casa em

1899).²¹ Esses atributos tradicionais reforçam a visão de alguém que sonhava ser reconhecido como pintor oficial e que nessa ocasião veste “o uniforme de artista tal como o via a imaginação popular do século XIX” (LANCHNER; RUBIN, 1984, p. 41). O retrato se traduz em manifesto, sublimando as experiências do artista em uma imagem na qual, conclui Dora Vallier (1961, p. 44), “a realidade mescla-se às suas aspirações e o retrato atinge esta verdade profunda, insondável em 1890: que esse homem era um grande pintor”.

A criação da imagem

A autoimagem do artista, em todo caso, pode ser contrastada com a imagem captada por seus contemporâneos. A escritora norte-americana Gertrude Stein (2006, p. 111), por exemplo, que ao lado do irmão Leo foi grande incentivadora da arte moderna e participou ativamente da vida artística na Paris do início do século XX, descreveu Rousseau como “um francesinho baixo e insosso, de cavanhaque, o tipo mais comum de francês da época”. Já o pintor italiano Ardengo Soffici, grande admirador da obra do autodidata, referiu-se a ele como

[...] um velhinho um pouco encurvado, meio povo meio burguês, como se encontram tantos no domingo nos subúrbios, ou sentados nos bancos dos jardins públicos. Do seu nariz um pouco vermelho tombava sobre lábios moles e úmidos um bigode embranquecido. Bastaria imaginá-lo com um quepe sobre sua fronte um pouco desgarnecida, com uma viseira que fizesse sombra sobre seus olhinhos ora vazios ora maliciosos, para ter diante de si o aduaneiro ou antes o *gabelou* que ele foi antes de ser pintor. (COQUEREAU, 2016, p. 251).²²

Esse perfil pouco lisonjeiro ganha expressão também no retrato do artista executado após seu desaparecimento por Robert Delaunay [Fig. 9], que apresenta uma imagem ainda mais melancólica por força do seu realismo. Tanto na aparência quanto no comportamento, há uma ênfase incontestável sobre a simplicidade e o acanhamento que muitos observaram no pintor e que por vezes contrastava com suas ambições em matéria artística, provocando a impressão de se tratar a um só tempo de um indivíduo simplório e inadvertidamente presunçoso.

²¹ De acordo com um crítico da época, que comentou o autorretrato de Rousseau em artigo no jornal *Le XIX^e Siècle*, sobre a paleta lia-se então “Clémence” e “Marie” (M. P., 1890, p. 2). De fato, sob o nome de Joséphine nota-se uma mancha de tinta de coloração diferente daquela dominante na mesma área, evidenciando que o artista cobriu uma palavra e traçou outra em seu lugar.

²² Extraído do livro de Ardengo Soffici, *Trenta Artisti Moderni Italiani e Stranieri*, Florença, Valecchi Editore, 1950.

Vallier (1961, p. 16) também alude a essa dupla imagem associada ao artista, mas com o intuito de defender sua correspondência a dois contextos conceitualmente opostos: o contexto cultural da passagem do século e a realidade social do pintor. Para a autora, o Aduaneiro encenava papéis de acordo com o meio no qual se encontrava, ora como personagem de uma lenda criada, ora como modesto funcionário da Aduana. Na primeira situação, diante dos artistas, literatos e colecionadores; na segunda, diante da gente conhecida de seu bairro.

Figura 8 Henri Rousseau, *Eu mesmo, retrato-paisagem*, 1890.
Óleo sobre tela, 146 x 113 cm.
Národní Galerie, Praga.

Algumas anedotas ilustram esse movimento da personalidade do pintor e demonstram como se forjou a imagem do artista naíf tal como ela aparece na crônica

moderna. Muitas foram registradas por Apollinaire no grande artigo que consagrou a Rousseau, na edição de 15 de janeiro de 1914 da revista *Les soirées de Paris*,²³ dentre as quais uma expõe de maneira impressionante a faceta crédula do pintor:

Aqueles que conheceram Rousseau lembram-se do gosto que ele tinha pelos fantasmas. Ele os havia encontrado por toda parte e um deles o atormentou durante mais de um ano, no tempo em que estava na aduana.

O bravo Rousseau estava de vigia, seu retornado familiar mantinha-se a dez passos dele, provocando-o, fazendo-lhe momices, soltando ventos malcheirosos que davam náuseas ao funcionário. Repetidas vezes Rousseau tentou abatê-lo a tiros de fuzil; mas um fantasma não pode morrer. E se tentava agarrá-lo, o retornado se afundava no chão e reaparecia em outro lugar...

Rousseau afirmava ainda que Catulle Mendès fora um grande necromante:

“Ele veio procurar-me um dia no meu ateliê, dizia ele, e levou-me a uma casa da rua Saint-Jacques, onde, no terceiro andar, encontrava-se um moribundo cuja alma flutuava no quarto sob a forma de uma larva transparente e luminosa...”. (APOLLINAIRE, 1991a, p. 628).

Ambroise Vollard, por sua vez, registra uma outra versão da historieta contada pelo poeta, insinuando a orientação da construção desse tipo de narrativa, voltada antes de mais nada para a afirmação da “infantil ingenuidade” que supostamente marcaria o caráter do artista:

Um dia Rousseau recitara para mim uma poesia de sua lavra, cujo tema eram fantasmas:

- Fantasmas, senhor Rousseau?
- Não acreditais nos fantasmas, senhor Vollard?
- Por minha fé, não acredito.
- Pois bem! eu acredito. Há mesmo um que atormentou-me por muito tempo.
- E como era o vosso fantasma?
- Era um homem como os outros. Nada de particular. Ele vinha afrontar-me quando eu fazia meu serviço na aduana. Ele bem sabia que eu não podia deixar meu posto. Então, mostrava-me a língua, ou fazia-me momices, e um dia inclusive soltou um grande flato.
- Mas o que vos fez crer que era um fantasma?
- Foi o Sr. Apollinaire que me disse. (VOLLARD, 1948, pp. 265-266).

Diante disso, Cornelia Stabenow (2001, p. 8) observa o fato de Rousseau ter sido visto em seu tempo “como pintor grotesco [...] com as capacidades insuficientes de uma criança de seis anos”, dadas certas maneiras de seu comportamento e principalmente a natureza lúdica de suas obras. E Apollinaire (1991a, p. 637), ele mesmo, assinala que por conta dessas características “poucos artistas foram mais escarnecidos durante sua vida do

²³ Integravam esta edição especial os artigos de Apollinaire, “Le Douanier”, pp. 7-29; Roch Grey, “Souvenir de Rousseau”, pp. 66-68; e Maurice Raynal, “Le ‘Banquet’ Rousseau”, pp. 69-72; além de uma série de cartas de Rousseau transcritas (pp. 30-62), alguns de seus poemas (p. 65), convites desenhados por ele para as *soirées* que organizava e sete reproduções fotográficas de seus quadros. Por erro gráfico, o volume traz a data 1913 ao invés de 1914. Cf. Apollinaire; Cernuschi (1914).

que o Aduaneiro, e poucos homens opuseram uma frente mais calma às tapeações, às grosserias com as quais o cumulavam”, acrescentando ainda que

Este velhinho cortês conservou sempre a mesma tranquilidade de humor e por um feliz contorno de seu caráter ele queria ver nessas zombarias mesmas o interesse que os mais mal-intencionados em relação à sua pessoa eram, em qualquer sorte, obrigados a testemunhar à sua obra. (APOLLINAIRE, 1991a, p. 637).

No entanto, algumas outras fábulas mostram que Rousseau, por trás da máscara de “clown” que afetava, procurava na verdade esconder o desagrado que sentia em tais situações. Uma delas, descrita por Wilhelm Uhde (1949, pp. 46-49), concerne outra peça pregada por conhecidos do artista, que na ocasião lhe apresentaram um convite, dizendo que o presidente da República o esperava para uma comemoração no palácio. Rousseau foi até lá e voltou com uma longa história, contando que os guardas o impediram de entrar, mas que o presidente em pessoa saiu para ter com ele e o consolou com um tapinha no ombro: “É pena, Rousseau, que estejas com vestimenta simples; tu vês, todos envergam o fraque; retorna num outro dia”.

Figura 9 Robert Delaunay, *Retrato do Aduaneiro Rousseau*, 1914.
Óleo sobre tela, 72,5 x 60 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/Centre Pompidou, Paris.

E duas últimas anedotas vêm confirmar essa imagem suscetível associada a Rousseau ao longo do tempo. Inicialmente, tem-se um novo enredo armado a fim de ludibriar o incauto pintor:

Um dia Apollinaire e seus amigos anunciam ao Aduaneiro que Dujardin-Baumetz, superintendente das Belas-Artes, lhe fará uma visita em seu ateliê. Um dentre eles se disfarça, coloca bem em evidência a roseta vermelha da Legião de Honra na botoeira e a reunião é organizada. A neta da zeladora lhe envia flores. Apollinaire comenta prestigosamente os quadros. Todo mundo está à beira do riso. Rousseau, enlevado, nada vê. Depois, todos juntos, inclusive o “Ministro”, vão tomar um aperitivo. E um dos assistentes nos assegura que “Rousseau morreu convencido que Dujardin-Baumetz o havia honrado com uma visita oficial”. (VALLIER, 1961, p. 83).²⁴

Adiante, tem-se toda uma trama burlesca protagonizada pelo Aduaneiro, sendo palco o Salão de Outono de 1907:

Esse bravo homem havia enviado algumas telas.
O júri as admitiu. Mas o Sr. Frantz Jourdain, a quem esse voto havia sem dúvida escapado, fez pendurar os quadros numa seção das artes decorativas, depois, tirando dos bolsos alguns cupons de andrinople que ele traz constantemente à guisa de lenços, ele improvisou uma cortina para recobrir e esconder inteiramente as obras do Aduaneiro.
Esta ação bizarra escondia um mistério.
Foi por acaso que Rousseau o descobriu.
No dia do vernissage este velhinho se lamentava.
“Não me querem, dizia ele. Mas eu não fiz mal a ninguém. Posto que não queriam meus quadros, porque não os recusaram? Esses senhores do júri eram livres”.
Nesse momento, cercado por uma multidão de admiradores vindos da Bélgica, o Sr. Frantz Jourdain passou. O velho Rousseau teve uma comoção. Ele vacilou. Nós o amparamos. E, tendo-se refeito:
“É ele, gritava, é o senhor.
- Do que estás a falar, dissemos, acabas de ver passar teu presidente, o Sr. Frantz Jourdain.
- Será possível?” murmurou o antigo *gabelou*, depois nos contou esta história tocante:

*Trinta anos de pé na fronteira,
Eu parava o contrabandista.
Eu apalpava a contrabandista;
Depois, quando tornei-me brigadista,*

*Uma noite, no trem das dez horas,
De um homem corretamente posto
Viajando com uma permissão
Eu tateei as gibosidades posteriores.*

*Oh tempos distantes! Distantes gares
Que o gás iluminava bem mal!
O senhor transportava quatro mil cigarros.
Eu enderecei-lhe processo-verbal.
Esse tempo passou. Nomes: Gauguin, Cézanne
Obsedavam-me. Por sua arte eu deixei a aduana.*

E guardando este cognome: o Aduaneiro,

²⁴ A anedota foi narrada originalmente por Sylvain Bonmariage, “Apollinaire et Rousseau”, *Partisans*, maio de 1924.

*Eu não sou, dos pintores, o último.
Ora, em minha lembrança, uma janela
Se abriu. Eu acabo de reconhecer
O antigo viajante, orgulhoso de ter se vingado
Porque por minha causa ele viajou mal.”*

Nós lamentamos muito tempo o infeliz Rousseau, constatando as diferenças profundas que existem entre as aduanas e as artes plásticas [...]. (APOLLINAIRE, 1991b, pp. 94-95, grifos no original).

Que a imagem de Rousseau nos relatos de seus contemporâneos seja o fruto de uma construção literária é inegável. Na obra que consagraram a esse tipo de representação da figura do artista ao longo da história, envolvendo lenda, mito e magia, Ernst Kris e Otto Kurz (1988) ressaltam um aspecto que se molda perfeitamente ao fenômeno relacionado ao pintor que é objeto de nossa discussão. Falando sobre o elemento anedótico recorrente nas biografias clássicas de artistas, os autores assinalam:

Em várias ocasiões, a verdadeira personalidade do artista pode ter sido responsável por induzir o biógrafo a fazer tais referências, mas quando olhamos para o extraordinário número de tais ‘piadas’ [...] torna-se óbvio que as características individuais que podem ter dado origem a tais relatos foram utilizadas e enriquecidas pelo biógrafo com um fim específico. (KRIS; KURZ, 1988, p. 90).

Em que medida o artista, ainda nas palavras de Stabenow (2001, p. 8), “jogava o jogo dos intelectuais, contribuindo para a criação de sua ‘máscara de ingenuidade’, seja para se proteger a si próprio ou por vaidade e presunção”, é o que de fato resta definir. Assim, Dora Vallier considera que sua imagem era cambiante, transformando-se em função dos interlocutores, do ambiente e da situação em que se encontrava o pintor:

Pleno de segurança, de uma segurança cega no plano de seu ofício, sinceramente pleno de boa vontade no plano humano, ele encenou um papel. [...]

Rousseau insistia para mostrar-se ingênuo. Ele mudava seu próprio retrato. Era uma forma de defesa, mas a ingenuidade com a qual ele compunha seu papel o tornava ainda mais ingênuo do que ele era na realidade. Donde esta imagem muito deformada que os contemporâneos nos dão dele. E isso se compreende. Mais o testemunho resta imediato, mais ele se confina à uma face que o Aduaneiro moldava segundo as circunstâncias, segundo a pessoa que estava diante dele. Não é o desejo de mistificar que o leva a encenar, é bem mais profundo e mais puro: é o destino que tornou Rousseau duplo. Ninguém pode conhecê-lo por inteiro: a parte do pintor escapa à gente de seu bairro que o frequentava, mas que não falou, e a parte do homem se desdobra aos olhos dos intelectuais que nos falam dele. De cada lado, o ser que ele era resta indistinto. (VALLIER, 1961, p. 83).

Nesse conjunto de aspectos repousa justamente a complexidade da figura de Rousseau, figura ambígua e evasiva, capaz de assumir contornos múltiplos e que por isso mesmo permanece indefinível. Daí também o juízo segundo o qual a aparência ingênua das pinturas de Rousseau seriam um reflexo da atitude intelectual do próprio artista –

vetor da crítica de suas obras e traço decisivo que orientou a elaboração das narrativas sobre Rousseau, de sua história na História da Arte.

Essa percepção descortina-se em toda a sua extensão, e talvez como em nenhum outro momento da trajetória de Rousseau, na ocasião do processo no qual esteve implicado entre 1907-1909. Ali estava em jogo efetivamente, e sem qualquer exagero, a liberdade do acusado a depender da constatação ou não de sua ingenuidade e boa-fé. Na ocasião, o pintor apresentou-se no banco dos réus, mas sem dar mostras de temor, antes parecendo incomodado com os risos da assistência. No júri, num lance que remetia ao episódio da nudez de Frinéia, o advogado de defesa exibiu um de seus quadros como prova de inocência, alegando que ninguém que pintasse de forma tão cândida poderia ter praticado voluntariamente um crime. Um amigo dos Independentes, Maximilien Luce, fez o elogio de seu trabalho. Enquanto Rousseau, mais naïf do que nunca, conhecendo que estava livre ao final da audiência, agradeceu ao magistrado e disse que pintaria o retrato de sua esposa. “E não havia nenhuma ironia nesse agradecimento sincero e tocante”, registrou em *Le Figaro* Georges Claretie (1909, p. 3).

Encontro com Jarry e Apollinaire

As construções literárias sobre o Aduaneiro e sua obra relacionam-se historicamente a uma mudança de mentalidade no centro da cultura artística no início do século XX e a uma mudança de paradigmas sem precedentes. Dois protagonistas nesse processo, Alfred Jarry e Guillaume Apollinaire, também desempenharam um papel fundamental na projeção do nome de Rousseau, o que não representa mera coincidência.

Na passagem do século XIX para o século XX, Jarry e Apollinaire contribuíram para criar as condições de transição da arte para novos modos e meios de expressão, tema suficientemente debatido por Roger Shattuck em seu livro *The Banquet Years* (1955). Nessa dinâmica, a pintura de Rousseau servia como ilustração das suas teorias e dos valores que passavam a reclamar para a arte. Como propõe Stabenow em sua análise,

[...] personalidades excêntricas do *fin de siècle*, como Alfred Jarry, Paul Gauguin e Guillaume Apollinaire viram precisamente este polêmico artista naïf como uma espécie de mascote, a prova para as suas ideias com as quais se insurgiam contra a ignorância burguesa e os valores estabelecidos. (STABENOW, 2001, p. 8).

Rousseau pintava intuitivamente e desconhecia as técnicas convencionais de pintura, possuindo um sentido todo particular da realidade e da própria ideia de arte. Jarry e Apollinaire encontraram nele, portanto, a expressão espontânea do “primitivo”, cujo estudo calculado eles mesmos empreendiam com afincos e através do qual buscavam preparar as bases da arte moderna. O autodidata, no entanto, não apenas não pertencia à geração dos jovens vanguardistas como dela se afastava em muitas décadas. Por isso mesmo, seria conveniente recordar como se deu o contato inusitado entre a “juventude artística” e Rousseau.

O personagem implicado nos novos movimentos artísticos que primeiro teve notícia da obra do pintor foi notadamente Alfred Jarry, então poeta promissor e bem relacionado no universo da imprensa parisiense. O encontro ocorreu provavelmente durante a exposição do Salão dos Independentes de 1894, quando Rousseau apresentou o painel *A Guerra* [Fig. 23]. Jarry foi atraído pelo estilo incomum da obra e encomendou ao pintor uma gravura sobre o mesmo tema [Fig. 24], a qual em seguida publicou na revista que editava ao lado de Rémy de Gourmont, *L'Ymagier*. Entre ambos surgiu uma amizade franca e Jarry sem dúvida contribuiu em boa medida para que o Aduaneiro superasse os limites de seu modesto meio social e o lugar de pintor amador que ocupava no Salão, conforme propõe Dora Vallier (1961, p. 48): “É ele [Jarry] o traço de união entre Rousseau e os meios literários. É por ele que o Aduaneiro franqueou o perímetro de seu bairro e o isolamento, no fundo, do Salão dos Independentes”.

A figura e a arte de Rousseau, certamente desconcertantes, terão chamado a atenção de Jarry tanto mais por ele próprio possuir um interesse agudo pela noção do grotesco, seja em sua dimensão estética seja em sua dimensão filosófica, que o levaria, entre outras coisas, a criar a “patafísica” (a ciência das exceções) e a imagem emblemática do *Ubu Rei* (1896). Segundo Vallier, a partir desse momento, “a personalidade insólita de Jarry se projetou sobre aquela, já incompreensível, de Rousseau”, confundindo-se as duas na complexidade do papel que passaram a encenar. O simples fato de ter sido introduzido nos círculos artísticos por intermédio do insólito poeta já de início despertou desconfiança: “Jarry teria trocado de Rousseau? Ele o teria levado a sério?” (VALLIER, 1961, p. 48). Sendo esse o caso, teria Jarry se valido do pintor para zombar dos demais? Teria tentado ironicamente impor a troça como algo sério? “Mas, posto que a zombaria é igual ao sério no espírito de Jarry, como responder?” (VALLIER, 1961, p. 48).

Seja ou não possível responder a semelhantes questões, resta claro que assim como Jarry assumiu para si a máscara do Ubu, com a qual quis realizar a experiência do absurdo, também Rousseau assumiu uma máscara pessoal a fim de estar à altura da acolhida que lhe fizeram os arautos da nova cultura. Foi por eles, enfim, que o pintor “criou para si um personagem” (VALLIER, 1961, p. 82). Essa é a máscara da ingenuidade, da candura infantil, que tantas vezes escapa às análises e que dissimula os menores atos, gestos e palavras do artista. E Jarry, levando ao extremo as insondáveis interferências do grotesco na realidade, viu a oportunidade de canalizar esse aspecto da personalidade de Rousseau para o campo da ficção. Isso se deu no seu “romance neocientífico” *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (1898), onde o amigo aparece como o “monstro mecânico Sr. Rousseau, artista pintor, decorador, dito o Aduaneiro, mencionado e medalhista, que, durante sessenta e três dias, com muito cuidado, maquiou da calma uniforme do caos a diversidade inerme das aberrações do Armazém nacional” (JARRY, 1972a, p. 712).

Figura 10 Dornac, Retrato fotográfico de Henri Rousseau em seu ateliê da rua Perrel, 1907.
Archives Larousse, Paris.

Foi também graças a Jarry que Rousseau fez contato com outro personagem marcante da época e que teve participação decisiva na sua própria carreira. Trata-se do poeta Guillaume Apollinaire, revolucionário da lírica francesa e teórico do cubismo. Segundo consta, teria sido Apollinaire quem primeiro manifestou o interesse em ser

apresentado ao pintor, sobre o qual já ouvira falar em diversas ocasiões, e Jarry encarregou-se de intermediar o contato entre ambos. Ao menos é o que permite supor uma carta endereçada pelo autor de *Ubu Rei* a Apollinaire em abril de 1906: “Logo, eu espero, nós poderemos fazer a mirífica expedição até Rousseau. Eu devia ter almoçado com ele na quarta-feira e estive tão ocupado que não tive tempo” (JARRY, 1988, pp. 603-604). Por conseguinte, tudo indica que o encontro tenha ocorrido numa data situada entre abril de 1906 e novembro de 1907, quando Jarry morreu. E aqui novamente põe-se a questão: teria Apollinaire levado a sério Rousseau e sua obra? Qual seu interesse em promovê-lo? Ora, provavelmente nem o próprio poeta fosse capaz de explicar ao certo o porquê do interesse pelo Aduaneiro. De resto, como indica Vallier, “a verve, a ironia habituais de Apollinaire” suscitam tais dúvidas, porquanto

A intuição que leva Apollinaire e outros artistas de vanguarda, como Picasso, a gostar da pintura do Aduaneiro lhes escapa. E como as razões da intuição não se explicam – elas são adivinhadas, no mais, com o recuo do tempo – o interesse pela obra do Aduaneiro torna-se suspeito a seus olhos. É assim que começa a caça ao mistificado e ao mistificador e o equívoco se instala em tudo aquilo que toca o Aduaneiro, um equívoco de longa duração, pois, ademais, a atitude de Rousseau o alimenta sem cessar. (VALLIER, 1961, p. 81).

De modo que, numa leitura historiográfica, não se pode excluir desse arranjo de fatos e opiniões em torno da pessoa do pintor os interesses imediatos que atraíram aqueles jovens, aí incluído Apollinaire, para seu trabalho. Mas quais eram esses interesses? Eles diziam respeito muito claramente à afirmação de novas linguagens que, para serem exercidas, exigiam uma necessária dose de radicalismo diante da tradição. A obra do Aduaneiro catalisava esse radicalismo na sua forma mais pungente, ou seja, através da espontaneidade: na sua ignorância das regras, adivinhava-se o “princípio da anarquia”; na sua liberdade criativa, a “lógica do absurdo”; nas suas composições, o “sentido do cômico”. Desse modo, as atitudes que Rousseau assumiu ao penetrar nos meios literários e artísticos não podem ser bem compreendidas a não ser a partir do seu desejo de corresponder às expectativas que nele eram depositadas:

Ele é o homem de Plaisance, consciente daquilo que o separa dos outros. Os outros são os jovens pintores cubistas, Picasso, Braque, e os poetas que gravitam em torno deles; é a baronesa d’Oettingen, aliás Roch Grey, rica, inteligente, que crê sinceramente nele; é Vollard, o *marchand* mais poderoso de Paris, que compra seus quadros. São pessoas que se preocupam menos em ter a amizade de Rousseau do que ele em ter a sua estima. (VALLIER, 1961, pp. 81-82).

Foi provavelmente em função dessas pessoas que o Aduaneiro criou a sua máscara, máscara muitas vezes mal interpretada por seus contemporâneos, máscara,

enfim, que não deixa de revelar muito de sua personalidade e de sua psicologia. No entanto, Apollinaire soube tomar partido, por assim dizer, do potencial contido nessa imagem construída, explorando a complexidade do caráter de Rousseau ou mesmo exagerando aspectos de sua índole, conforme as anedotas que registrou permitem constatar. E a tal ponto, que a acusação de ter “fabricado” a fama do artista foi inevitável.²⁵

O banquete no ateliê de Picasso

Um memorável episódio ocorrido em 1908 coroou definitivamente Rousseau como patrono da arte moderna. Trata-se do banquete em homenagem ao Aduaneiro, realizado em novembro daquele ano, presidido por Pablo Picasso e com a presença de arautos da vanguarda: Maurice Reynal, André Salmon, Apollinaire, Georges Braque, Marie Laurencin, os irmãos Stein. No início do mês, o jovem pintor espanhol havia descoberto na loja de um belchior de Montmartre um vasto *Retrato de mulher* (1895) [Fig. 38], assinado por Rousseau, e o adquiriu por uma soma módica, conforme narrou décadas depois:

A primeira obra do Aduaneiro que eu tive a oportunidade de adquirir nasceu em mim com um poder obsedante. Eu passava pela rue des Martyrs. Um comerciante de *bric-à-brac* tinha empilhadas algumas telas fora de sua loja. A cabeça de um retrato se projetava da pilha, o rosto de uma mulher vestindo um traje sóbrio, com penetração francesa e determinação e clareza. A tela era imensa. Eu perguntei o preço. “Cinco francos, disse o homem. “Você pode pintar no verso”.

É um dos mais verdadeiros retratos psicológicos franceses. (FELS, 1925, p. 144).

Para celebrar a compra e o autor da obra, Picasso e sua amante, Fernande Olivier, decidiram organizar um jantar de confraternização em seu ateliê do Bateau-Lavoir, já bastante célebre pelas *soirées* que ali aconteciam. Baseando-se nos numerosos relatos dos participantes do festim, o pintor espanhol Manuel Blasco Alarcón, aliás primo de Picasso, reconstituiu em estilo naïf a cena noturna, na pintura intitulada *Homenagem a Rousseau*

²⁵ Essa tese foi sustentada pelo crítico Charles Chassé no início dos anos 1920. Segundo ele, a “glória” de Rousseau deveu-se a um processo de mistificação encabeçado por Alfred Jarry e Guillaume Apollinaire, conforme atestam seus artigos “Les Fausses Gloires: D’Ubu Roi au Douanier Rousseau”, *La Grande Revue*, nº 111, abril de 1923 e “Les Défenseurs des fausses gloires: Les Amis du Douanier Rousseau”, *La Grande Revue*, nº 114, maio de 1924. A polêmica ainda nutriu seu livro *Dans les coulisses de la gloire: D’Ubu Roi au Douanier Rousseau* (1947).

(1968). Já Gertrude Stein, em *A autobiografia de Alice B. Toklas*, dedicou uma longa passagem à descrição do inesquecível banquete:

O ambiente estava bastante convidativo. Tinham arrumado cavaletes, cavaletes de carpinteiro, e colocado tábuas em cima, com bancos de cada lado. À cabeceira da mesa via-se a nova aquisição, o Rousseau, coberto por bandeiras e grinaldas, no meio de duas estátuas, não me lembro mais quais. Tudo simplesmente magnífico e muito festivo. [...] Começaram as cerimônias. Guillaume Apollinaire se pôs de pé e fez um elogio solene. Esqueci por completo o que ele disse, mas terminava com um poema que escrevera e chegou inclusive a querer cantar e todo mundo fez coro no refrão, *La peinture de ce Rousseau*. (STEIN, 2006, pp. 110-112).

Conta-se ainda que os comensais aguardaram por mais de duas horas pelos pratos, os quais haviam sido encomendados, por engano de Picasso, para um outro dia. Mas o incidente foi facilmente resolvido abrindo-se uma provisão de enlatados e meia centena de garrafas de vinho em estoque no ateliê. Enquanto isso, Rousseau tocava ao violino suas composições, os participantes cantavam e dançavam, alguns inclusive se excediam, como André Salmon e Marie Laurencin, e Apollinaire proferia em tom solene uma ode ao homenageado:

Tu te lembras, Rousseau, da paisagem asteca,
Das florestas onde cresciam a manga e o ananás,
Dos símios derramando todo o sangue das melancias
E do louro imperador lá fuzilado.

Os quadros que tu pintas, tu os viste no México,
Um sol rubro ornava a fronde das bananeiras,
E valoroso soldado, tu trocaste tua farda,
Pelo dólmã azul dos bravos aduaneiros.

O infortúnio se abateu sobre tua progenitura
Tu perdeste teus filhos e tuas mulheres também
E te casaste novamente com a pintura
Para fazer teus quadros, filhos de teu espírito.

Nós estamos reunidos para celebrar tua glória,
Estes vinhos que em tua honra nos oferta Picasso,
Bebamo-los então, pois é hora de bebê-los
Clamando todos em coro: “Viva! viva Rousseau!”

Ó pintor glorioso da alma República
Teu nome é a bandeira dos altivos Independentes
E no mármore branco, oriundo do Pentélico,
Esculpiremos tua face, orgulho de nosso tempo.

Ora avante! que nos levantemos e brindemos
E que renasça aqui a alegria francesa;
Fora negras preocupações, fujam ó fronte severas,
Eu bebo a meu Rousseau, bebo à sua saúde! (APOLLINAIRE, 1959, p. 655)

Interessante é notar as alusões à legendária viagem do Aduaneiro ao México e como o poema traz significativas passagens da biografia do pintor, como a perda de suas

esposas e filhos, ainda que depurados liricamente e já compondo um mito. Mas seria o caso de mais uma vez considerar a personalidade do artista, a realidade e a lenda, o olhar de seus contemporâneos? Porque nem mesmo ali o elemento anedótico deixou de estar presente. Durante a festa, segundo registro de Maurice Raynal (1914, p. 71), Rousseau ocupou um tipo de trono feito com caixotes sobrepostos, emoldurado por uma grinalda de bandeirolas coloridas, logo abaixo de um lampião aceso, que deixou pingar cera quente sobre sua cabeça durante toda a noite sem que ele se movesse do lugar que lhe fora designado.

Seja como for, o que realmente se sobressai é o caráter simbólico do evento, que reuniu numa única noite toda uma geração de literatos e artistas que mudaria os caminhos da cultura na aurora do século XX. E qual foi o núcleo desta reunião emblemática senão o antigo funcionário da Aduana, o pequeno-burguês oriundo dos subúrbios de Paris, o “ingênuo” pintor de quem a crítica zombava? Apesar da lenda e da máscara que assumiu, apesar das controvérsias que ainda hoje envolvem sua individualidade e sua obra, a mensagem da história foi clara, conforme antevia Apollinaire (1991a, pp. 637-638): “O Aduaneiro tinha consciência de sua força. Escapava-lhe uma ou duas vezes dizer que era o maior pintor de seu tempo. E é possível que sob muitos pontos ele não se enganasse”.

CAPÍTULO III

A vida de Henri Rousseau, na medida em que temos de considerá-la aqui, foi uma luta apaixonada de mais de vinte e cinco anos para a realização de sua concepção da pintura. Nesse lapso de tempo ele dispensou mais energia e temperamento do que muitos outros em cinquenta anos. Sua obra não é o produto de tranquilas horas de repouso, de convicções matemáticas, de reminiscências pictóricas de museus e de exposições, de conversas interessantes no café ou de discussões de ateliê; mas antes de uma vitalidade pujante que abrevia suas noites e faz seus dias longos e pesados de responsabilidade. Sua vontade tende a todo momento para a totalidade e visa a perfeição. Na menor de suas pinturas ele foi com todas as suas forças até o fim. É assim que ele não pinta impressões, ideias, experiências, mas quadros, e que ele é artista num sentido mui elevado e mui clássico.

Wilhelm Uhde (1949, p. 51).

O “caso Rousseau”

Historicamente a crítica considerou Henri Rousseau como um artista isolado em seu tempo, como um “caso” excepcional que “escapa ao dispositivo do qual nos cercamos para falar de pintura, desregra as precauções que tomamos, impede a aproximação habitual, desafia as classificações, em suma, põe em xeque a grade estética da história da arte” (VALLIER, 1991, p. 5). No entanto, embora sua obra de fato não possa ser condicionada a nenhuma escola ou corrente estética determinada, longe de estar isolado em seu próprio tempo, Rousseau trabalhou em articulação com elementos que permitem apontar para tendências, decisões e influências que o situam convincentemente no contexto cultural no qual desenvolveu sua maneira particular de criar. Na verdade, como as interpretações avançadas nas últimas décadas demonstram, suas realizações são o resultado incontestável das transformações de uma época e das significativas mudanças no panorama artístico da passagem do século XIX para o século XX, figurando coerentemente no ambiente do chamado Pós-Impressionismo.

Embora não tenha tomado parte nas querelas estéticas que proliferaram no *fin de siècle*, preferindo produzir livre e intuitivamente, conforme uma característica sua, fortemente definida pelo percurso que trilhou no campo da arte, em sua fértil atividade Rousseau delineou os fundamentos de uma nova pesquisa pictórica a ser admirada por muitos contemporâneos. A buscada intensidade emotiva e a simplicidade, que afloram naturalmente em suas telas, orientariam por exemplo o trabalho de artistas como Picasso,

Léger e Vallotton no sentido da renovação dos meios figurativos e na apreciação do chamado “primitivo”, e revelariam afinal uma dinâmica inteiramente própria na concepção da representação. Nesse sentido, há que se ter um olhar mais abrangente sobre as condições em que a obra de Rousseau emerge e como o pintor se insere no ambiente artístico de sua época. Sob essa ótica, conforme assinala Dora Vallier,

Rousseau não é um pintor que vem, em linha direta, da história da arte. Ele aparece no ponto de intersecção de outras coordenadas: de um lado, a decadência da arte acadêmica, de outro, o abandono do produto artesanal. É lá que devemos tentar situá-lo. E é tendo em conta sua posição particular que nós desvendaremos o caminho específico de sua pintura. (VALLIER, 1961, p. 100).

Uma das transformações que possibilitaram, nas palavras da historiadora, o surgimento de um artista com as características de Rousseau envolveu uma “fissura no interior do princípio mesmo da arte”, o desgaste e declínio da tradição clássica então representada pela chamada arte acadêmica, expressão generalizante que designa o conjunto da criação artística baseada em normas e práticas institucionalizadas nas escolas de belas-artes.²⁶ A crise desse modelo remonta ao movimento romântico e a correntes como a nazarena²⁷ e a pré-rafaelita,²⁸ por exemplo, que haviam buscado em fontes alternativas pré-clássicas (no Gótico, na pintura de Giotto e Fra Angelico) um contraponto à gramática classicizante, embora, segundo Julio E. Payró (1944, p. 10), “não tiveram a audácia iconoclasta nem a força inconsciente necessárias para voltar decididamente atrás e fracassaram por falta de uma vontade e uma convicção categóricas”.

Institucionalmente, o primeiro gesto afirmativo de um processo inicial de renovação deu-se apenas com a abertura do Salão dos Recusados, em 1863, um espaço alternativo destinado aos trabalhos rejeitados pelo júri do Salão, em meio a grande polêmica provocada pelo quadro de Manet *Almoço sobre a relva* (1863). Com o passar

²⁶ Os termos arte acadêmica, academicismo ou academismo não gozam de aplicação consistente no discurso historiográfico, sendo esta ora ampliada ora limitada ou transposta para outros domínios. Em nosso contexto de estudo, tais termos referem-se particularmente à arte (em suas múltiplas expressões) produzida no âmbito das academias de belas-artes durante o século XIX.

²⁷ A designação de Nazarenos se aplica a um grupo de artistas vinculado ao Romantismo alemão atuante nas primeiras décadas do século XIX. Seus membros professavam a restauração dos valores espirituais cristãos, buscando inspiração no modo de vida dos artistas da Alta Idade Média e primórdios do Renascimento e assumindo uma existência semi-monástica, de onde o nome “nazarenos”, empregado jocosamente pelos contemporâneos.

²⁸ À semelhança dos Nazarenos, a Irmandade Pré-Rafaelita, fundada em meados do século XIX, na Inglaterra, reuniu artistas em torno de um ideal de resgate da espiritualidade cristã arcaica expressa na arte medieval. O grupo surgiu como reação ao academismo, baseado nos princípios clássicos renascentistas, de onde a escolha do nome “pré-rafaelita”, isto é, anterior a Rafael, considerado expoente da estética que combatiam.

do tempo e o amadurecimento de novas propostas, todavia, surgiu a necessidade de se pensar em mostras de fato liberais e independentes, origem da Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs, que deu vida, em abril de 1874, à primeira exposição impressionista, cujos integrantes (Monet, Renoir, Degas, dentre outros) trouxeram novidades de paleta, do emprego da luz e da cor, e sobretudo a pintura *en plein air*, onde o principal objetivo era a captação de “impressões” sobre a realidade e não o compromisso com sua representação documental.

Figura 11 Henri Rousseau, *A Liberdade convidando os artistas a participarem da 22ª exposição da Sociedade dos Artistas Independentes*. Óleo sobre tela, 175 x 118 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Tóquio.

Esses precedentes levaram finalmente à criação, em 1884, de uma mostra inteiramente aberta ao novo como o Salão dos Independentes, resultado da iniciativa de um grupo de pintores, entres eles os pontilhistas Georges Seurat e Paul Signac e o simbolista Odilon Redon, cujo principal objetivo era democratizar o espaço artístico, franqueando seu acesso a um maior número de interessados. A grande revolução consistia justamente no fato de o Salão ter sido fundado sob a égide da supressão dos júris de

admissão e das premiações, o que na prática significava que qualquer pessoa, mediante o pagamento de uma módica soma de inscrição, poderia expor seus trabalhos, sem a necessidade de uma aprovação prévia, conforme ocorria nas mostras tradicionais. Daí avaliarmos a que ponto as disposições do Aduaneiro como artista estiveram condicionadas a esse movimento de abertura, sem o qual seus trabalhos provavelmente jamais teriam sido expostos e mesmo o de outros pintores inovadores, conforme salienta 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”.

Paralelamente a esse processo de reorganização do sistema artístico, se delineia outro fator que explica a emergência de Rousseau e o papel muito particular que desempenhou. Para compreendê-lo, entretanto, é preciso retomar aquilo que Vallier nomeou como “abandono do produto artesanal”, isto é, a queda em desuso das práticas e técnicas tradicionais de produção manual face à tecnicidade moderna. Essas práticas tradicionais se estabeleceram ao longo dos séculos e se mantiveram sempre aquém da arte institucionalizada e da “cultura formal”, propriamente ditas, compondo o universo das formas populares de expressão artística, por vezes nomeadas como “primitivas”. A mudança decisiva a que se refere a autora conforma-se justamente ao restabelecimento da antiga união entre as duas noções, artesanato e arte, num dado momento do século XIX, quando o advento da indústria, ao fazer do “produto artesanal uma raridade”, veio “dignificar e reaproximar da arte” aquele agente até então relegado a um plano inferior (VALLIER, 1961, p. 100). O artesão-artista, produzindo intuitivamente à margem do sistema, encontrava, enfim, a oportunidade de se lançar a um novo ambiente:

Esse momento e seu lugar formam o caso Rousseau, um tipo de pintor que se define quase em termos de sociologia. Pintor da casta dos primitivos, ele é o artesão que as condições históricas projetam no tumulto da arte. E como ele aparece na hora em que a pintura reivindica os direitos da sensibilidade, o lugar da sensibilidade emancipada, de imediato ele fará entrar em jogo o instinto. Símbolo enquanto pintor de uma reviravolta da história, tornado logo, graças aos seus dons prodigiosos, o ápice do fenômeno que ele representa, Rousseau permanece para sempre irredutível. (VALLIER, 1961, pp. 100-101).

Rousseau emergiu dessa fratura social e encontrou as condições exatas para penetrar a esfera da arte logo na situação histórica em que os antigos liames entre aquelas duas categorias afastadas, artesão e artista, começavam a ser refeitos e os seus representantes valorizados. Sua presença na pintura assim se justifica e também através dos processos que redefiniram os próprios princípios da arte no alvorecer do novo século.

O artista foi depositário de uma dupla herança histórica e das associações aparentemente coincidentes que tornaram possível a sua presença no centro da cultura constituída. À luz dessas implicações, salta aos olhos a ideia de que o Aduaneiro é um pintor que de fato pode ser concebido “em termos sociológicos”, algo que podemos analisar melhor acompanhando suas movimentações e tomadas de decisão no interior do sistema que passou a integrar.

Pintor de domingo

Rousseau foi algum tempo aquilo que então se costumava chamar de “pintor de domingo”, um amador que trabalha durante a semana e consagra os domingos à atividade da pintura, ocasião em que fez seus primeiros exercícios artísticos, reproduzindo paisagens dos arredores de Paris, cenas de parques em horas de passeio e vistas sempre meditativas, distantes da azáfama do cotidiano de trabalho. Um exemplo significativo da singular atitude do pintor de domingo, nesse sentido, é a tela *O pintor e seu modelo* (c. 1900-1905) [Fig. 12]. Embora realizada mais de dez anos depois de sua aposentadoria, portanto quando Rousseau já não era mais um artista não iniciado, a tela revela uma ambiência convencionalmente moldada aos ideais do amadorismo:

Vê-se o artista pintando um retrato de sua segunda esposa. O quadro formal de um parque ou de um jardim público, às margens de um lago, dá à imagem uma atmosfera de paz e tranquilidade. O artista, que usa uma boina e no qual se reconhece facilmente Rousseau, trabalha em seu cavalete. Joséphine, seu modelo, conserva-se perfeitamente imóvel. (IRESON, 2006, p. 69).

O conceito de pintor de domingo ilustrado nesse quadro descreve propriamente “o autodidata popular, que utiliza os seus tempos livres para superar a auto-alienação provocada pelo seu quotidiano laboral, realizando-se, desta forma, sem compromissos” (STABENOW, 2001, p. 37). Mais que isso, a expressão descreve, sob a ótica sociológica, um fenômeno original a partir do qual pode ser melhor analisada a delicada condição de artesão-artista que caracteriza Rousseau. Primeira autora a se interessar pelo tema, sua contemporânea Roch Grey (2016) deixou uma interpretação valiosa sobre essa dimensão da atividade do autodidata:

Todo homem que trabalha para viver possui um apoio, uma esperança, um ponto de resistência que o ajuda a suportar a labuta: essa muralha onde ele se resguarda receosamente, essa consolação que o sustém durante toda a semana, é o domingo.

Cinquenta e duas vezes por ano, o operário podia encontrar o lazer para tocar o fundo mesmo de sua própria substância, para ter algum pressentimento de outra ordem de ideias, de ocupação e de vida diferentes da sua. [...]

Produto das coincidências agindo fora de todas as hereditariedades, por conta de qualquer supérfluo paradisíaco, Henri Rousseau vivia sem rancor, esperando como os outros o seu domingo.

Nas horas de descanso durante a semana de corveia, ele olhava voejarem os pássaros, florescerem as árvores, passarem as carroças e os animais que entravam nos subúrbios; ao crepúsculo, tudo tomava uma tinta suave, nutrida, sem reflexo aparente de nenhuma essência, pois a essa hora o sol é invisível, e semanas se escoam antes que a lua chegue à sua redondeza opulenta que lhe permite iluminar. [...]

Nesses momentos, a figura humana se reveste de uma cor una, livre de sombras que acentuam os traços, que sublinham as variações de seu humor...

Tudo isso, Henri Rousseau viu, amou, pintou em dia de grande domingo, quando a densidade da alegria assume no mundo inteiro proporções de um elemento atmosférico. (GREY, 2016, pp. 184-185).

Figura 12 Henri Rousseau, *O pintor e seu modelo*, c. 1900-1905. Óleo sobre tela 46,5 x 55,5 cm. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne/Centre de création industrielle.

A atividade amadora da pintura, ao ilustrar um tipo social específico, também definiu para o artista os conflitos que o acompanharam em sua carreira. À decepção pela falta de formação apropriada que o obrigou a permanecer como pintor “incompleto” somava-se o desejo megalômano de obter fama e riqueza, enquanto que a admiração sem limites que manifestava pelos mestres acadêmicos refletia sobretudo seu “desejo de ser seu igual enquanto pintor” (VALLIER, 1961, p. 102), sua busca pelo *status* de “*artiste peintre*”. E é bem aqui, diz Vallier, que se pode “compreender a contradição fundamental que governa Rousseau”:

[...] um desejo elementar e tanto mais urgente de aplacar 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. E

resultará disso um respeito cego dos valores consagrados. (VALLIER, 1961, p. 102).

Os temas que aparecem na produção do Aduaneiro, as cenas que aborda, mesmo o sentido de suas pinturas, são evocações constantes de uma tradição consolidada, expressando sua preocupação com as convenções, porque representavam em suma “uma regra à qual Rousseau queria se conformar” (VALLIER, 1961, p. 102). Inconsciente da revolução cultural que havia produzido as condições para que artistas como ele pudessem acessar a esfera da arte, revolução movida justamente contra os dogmas de uma estética hegemônica, Rousseau voltava-se para a tradição, buscando os conselhos de Clément e Gérôme e esforçando-se por atingir em sua linguagem o virtuosismo clássico. Trata-se de uma outra grande ambiguidade em torno da figura e da obra do pintor, capaz de demonstrar seu deslocamento em relação a certas estruturas:

A época de Rousseau, esta segunda metade do século XIX na qual ele entra em cena, corresponde à grande ruptura que corta a arte em duas: de um lado o respeito da autoridade do passado, significada pela Academia, de outro sua transgressão em nome da modernidade.

Em nenhuma parte, nessa partilha, Rousseau tem seu lugar, 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 abstruso por se inscrever dentro, no exercício mesmo do ofício.

Porque ele retoma procedimentos provados, o quadro acadêmico chega a um modo de ver, de antemão estabelecido.

Ele libera uma mensagem conhecida. Ele se resolve em um ato consentido de inautenticidade que o Aduaneiro tornado pintor não pode absolutamente alcançar, não tendo nem a cultura, nem a educação, nem o ofício que o fundam. Mas é um ato que, toda 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 do lado da transgressão dos preceitos acadêmicos.

O Impressionismo, o Neoimpressionismo, o Fauvismo, o Cubismo dos quais ele é contemporâneo não existem para ele. Ora a transgressão que ele opera vai ainda mais longe do que os meios colocados em obra por esses pintores inovadores que darão origem à noção de vanguarda. É que a transgressão deles é concertada.

A sua, ao contrário, vem do fundo do inconsciente – e o que é mais – a todo momento ela é contrabalanceada pelo desejo que o habita de igualar-se aos pintores acadêmicos. (VALLIER, 1991, p. 5).

A análise de Dora Vallier é confirmada por Giulio Carlo Argan (1992, p. 134, grifo no original), que descreve a posição-chave do Aduaneiro nesse período de transição “em que a arte se qualifica como atividade intelectual no nível mais elevado, [quando] sente-se a necessidade de distingui-la da cultura oficial ou burguesa por uma característica própria de espontaneidade criativa”, onde “afirma-se, em suma, que a arte pode existir mesmo sem, mesmo contra *aquela* cultura”, acrescentando que

Do culto romântico pela arte medieval, indevidamente definida como “primitiva”, passa-se ao interesse pelo artista inculto, ingênuo, popular, devendo esta última definição ser sumariamente excluída, devido à longa série dos *naïfs* que despertam o entusiasmo de uma sociedade saturada de intelectualismo, dir-se-ia que pelo prazer da autopunição. [...] 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. (ARGAN, 1992, p. 134).

Aí reside o paradoxo da obra de Rousseau, plasmada entre a convenção e a radicalização, entre o conservadorismo e a renovação na história da pintura, como expressão e síntese das transformações que modificaram a própria concepção da arte na aurora do século XX.

Primitivo, espontâneo ou *naïf*?

Primitivo, espontâneo, *naïf*, termos consagrados nos dias de hoje, ocultam boa dose da ironia com a qual a crítica da época recebeu o trabalho do Aduaneiro, quase sempre empregando-os como uma solução conveniente ante a dificuldade de se examinar obra tão complexa. Assim, ressalta Philippe Soupault (1949), ao abordar o tema num breve estudo consagrado ao artista:

Ninguém conseguiu ainda, não apenas dissipar, mas mesmo limitar o mal-entendido criado em torno da obra de Henri Rousseau. Quis-se fazer desse grande pintor, desse pioneiro da pintura (do mesmo modo que van Gogh) um primitivo e não se temia empregar frequentemente essa palavra no sentido de primário. Eram um erro grave e uma injustiça que, a despeito dos esforços de alguns, não foram reparados. A razão principal do mal-entendido, a meu ver, é que se desprezou a personalidade de Henri Rousseau. Evidentemente (se se quiser olhar bem de perto ou de longe), era um homem extremamente simples, encantador e bom, mas de um orgulho justificado, e ademais extravagante. Esse orgulho que se exibia ingenuamente fazia crer, mesmo aos seus melhores amigos, que o pintor era vaidoso, a alguns que ele era louco, a outros que ele era tolo. Guillaume Apollinaire, que foi um dos poucos a compreender a importância e o valor da arte de Rousseau, não pôde se impedir todavia, porque ele era implicante, de troçar daqueles que riam do Aduaneiro e de mistificá-los. Mas, mistificando-os, ele não pôde evitar de mistificar o pintor, muito inclinado a levar a sério tudo que lhe diziam, mesmo os elogios mais injuriosos. [...]

Não se aceita facilmente que um homem subverta com tanta simplicidade a visão tradicional do universo. Henri Rousseau forçava aqueles que olhavam seus quadros a romper com todo seu passado. Ele expunha numa época que foi de revolução no domínio da pintura. E, sem esperar que essa revolução fosse terminada, “absorvida”, ele impôs uma nova revolução. A reação não se fez aguardar. Ela opôs à arte revolucionária de Rousseau as armas mais pérfidas, a ironia, a troça e a recusa de considerar honestamente aquilo que ele propunha. (SOUPAULT, 1949, n. p.).

Assim como os gestos e atitudes do artista alimentaram diferentes especulações sobre seu caráter e sua personalidade, os traços de sua arte também levaram à criação de

muitos lugares-comuns na crítica da época. O fato é que mesmo os jovens pintores e literatos que defenderam o trabalho do autodidata não estavam totalmente seguros do real valor da sua arte e a postura que adotaram não deixava de ser com frequência condescendente. Atitude essa que concorreu em boa medida para o surgimento de alguns desses clichês através dos quais procuravam explicar sua obra, classificá-la de algum modo, determinar o seu espaço. O exame da questão exige, por isso mesmo, um olhar perspectivado abrangendo, simultaneamente, a posição da crítica e dos apoiadores do Aduaneiro no momento em que expôs suas telas.

Deve-se provavelmente a Alfred Jarry a atribuição do termo “primitivo” ao autodidata, quando o poeta tinha em mente vinculá-lo a uma tradição passada da história da arte, a tradição figurativa medieval (dita primitiva por contraste com a arte renascentista). O gesto traduz gostos de época, mais exatamente aquele refinado gosto intelectual pela Idade Média, motivado por pesquisas complexas e por intrincadas afinidades estéticas, cujos grandes cultores foram justamente Jarry e Gourmont, idealizadores e editores da revista *L'Ymagier*, publicação trimestral que trazia lado a lado gravuras antigas e ilustrações populares, comentadas em verso e prosa. Não por acaso, foi em *L'Ymagier* que apareceu a gravura *A Guerra* (1895) [Fig. 24], encomendada por Jarry a Rousseau, fato que já anuncia o tipo de associação que o autor de *Ubu Rei* tentou estabelecer entre a linguagem figurativa do pintor e a arte medieval, que começava a ser redescoberta no século XIX. Esse interesse logo deu margem à analogia, que rapidamente repercutiu na crítica. Apollinaire (1991a, p. 630), por exemplo, registrou que “diante de suas telas pronunciavam-se os nomes de Taddeo Gaddi, de Paolo Uccello [...], mencionavam-se os primitivos sienenses, pisões e os holandeses...”.

Mas repare-se que o problema do termo primitivo, como bem ressaltou Philippe Soupault, está no seu emprego em sentido equivalente a “primário” ou “tosco” e “grosseiro”, o que levou a interpretações equivocadas da arte de Rousseau. O uso da palavra nessa acepção, porém, não se confunde com a interpretação que a arte moderna ofereceu. Foi precisamente essa a designação que Wilhelm Uhde escolheu para se referir aos pintores autodidatas pelos quais se interessou após Rousseau, argumentando o seguinte:

A qualificação de pintores “populares” não era precisamente falsa, mas acentuava uma qualidade que não é a qualidade determinante. O termo “naïf”, que empregava-se por vezes, não era aceitável, porque entende-se em geral por pintura naïf aquela que não denota nem personalidade nem desenvolvimento.

O nome de “pintor de domingo”, que podia sempre se aplicar a uma categoria de pintores amadores não merece atenção, diante da amplitude e arroubo das obras que se apresentam a nós hoje. [...] [...] Contentemo-nos então em designá-los como “Primitivos”. (UHDE, 1949, p. 25).

Porém, além de primitivo, o artista também foi associado aos pintores ditos espontâneos, autodidatas identificados com as expressões da arte popular, sobretudo pela supressão da perspectiva, pela liberdade compositiva e pela aplicação intuitiva das cores, grupo no qual Rousseau não se encaixa completamente, ainda que partilhe muitas de suas características, pois nele já se nota um trabalho reflexivo sobre a forma, um desenvolvimento consciente da linguagem figurativa. O que explica esse tipo de aproximação, no entanto, é a visão que se tinha do artista como inculto, como um anti-intelectual incapaz de racionalizar o processo criativo. É o tipo frequente de engano em relação a Rousseau, já que desconsidera o filtro da dimensão estética e o próprio processo de elaboração artística, que é sempre estilisticamente, formalmente estabelecido. Em outras palavras,

A tela emana a espontaneidade, emoção e sinceridade de uma exclamação – como se fosse criada de um arranque, quase com a respiração em suspenso. Mas a imagem e o detalhe, muito elaborados (demasiado para ter sido criação espontânea), denunciam escrupuloso esforço e pensamento pictóricos, manifestos na integridade e na perfeição da tela. As obras de Rousseau, como as de qualquer profissional, nasciam à base de múltiplos estudos [...]. (BRODSKAIA, 1983, p. 9).

A espontaneidade não se sustenta senão na aparência, na superfície do quadro, graças ao bem executado acabamento técnico, à aguçada percepção que leva o artista a eliminar qualquer traço de tensão ou esforço da pintura, fruto de demorado aprimoramento:

Parafraseando Delacroix, diríamos que com seu infatigável trabalho Rousseau logrou barrar em suas pinturas todo sinal de trabalho. Não percebemos senão intuição e espontaneidade, nem sequer nos damos conta da laboriosidade com que a imagem ideada foi transferida para a tela. (BRODSKAIA, 1983, p. 15).

De igual modo e pelos mesmos motivos, Rousseau foi historicamente enquadrado como artista naïf, mais do que isso até: como pai da arte naïf. O termo naïf, contudo, é dos mais problemáticos do discurso teórico. Um levantamento documental revela que, desde as primeiras exposições das quais participou o artista, os jornais empregaram a palavra alusivamente ao seu estilo, quando não à sua própria pessoa, e esse uso proliferou rapidamente, a ponto de constar de quase todos os artigos publicados à época. Mas o que quer dizer naïf, esse vocábulo francês tão marcado semanticamente que se costuma usá-lo sem tradução? No dicionário *Le Robert*, são dadas as seguintes acepções:

- I. 1. Originário, nativo [...]. 2. Que representa bem a coisa real tal como é: parecido, sincero [...]. 3. Que é natural, sem artifício, espontâneo [...].
- II. 1. Pleno de confiança e de simplicidade por ignorância, por inexperiência: cândido, confiante, ingênuo, simples. [...] 2. Que é de uma credulidade, de uma confiança não razoável e algo ridícula [...].

A um só tempo, a palavra engloba as noções de ingenuidade e espontaneidade, simplicidade e credulidade, confiança e pretensão. Diante do verbete, porém, não é difícil compreender a carga implícita às associações estabelecidas pelos contemporâneos do Aduaneiro e tampouco os desvios de sentido que sua exaustiva repetição provocou. E ainda uma vez, a fala de Philippe Soupault demonstra a lucidez com a qual esse intérprete foi capaz de localizar a essência dos mal-entendidos que cercam a obra de Rousseau, pois de fato viu que eram devidos a um juízo sobre o homem e não sobre o artista – poder-se-ia dizer que devidos mesmo a um preconceito. Daí então a carência conceitual que se encontra dissimulada sob a cristalização desse termo e que oculta seu real sentido. Assim, ele parece não ser o mais apropriado para descrever o trabalho do autodidata, uma vez que conduz invariavelmente para longe de sua pintura e do fazer artístico de que resultam suas telas, e para perto das ficções sobre Rousseau e dos equívocos de um julgamento apressado.

Na verdade, tanto as soluções pictóricas que o pintor encontrou quanto os temas que desenvolveu, longe de serem inocentes ou infantis, segundo aquela visão datada, estão definitivamente inseridos no contexto de uma transformação cultural hoje bem conhecida e aceita. Por isso mesmo, maior é a reverberação das palavras ditas pelo próprio Aduaneiro em carta a André Dupont, poucos meses antes de morrer: “Disseram-me também que eu não pertencia a este século. O senhor deve compreender que não posso agora mudar a maneira que adquiri com um trabalho tão árduo e persistente” (APOLLINAIRE; CERUSSE, 1914, p. 57).²⁹ Não se descarta com isso, é claro, o peso da intuição, da sensibilidade, no processo constitutivo de sua obra (afinal trata-se sempre de um artista), mas também não se pode querer que a ideia de ingenuidade, pura e simplesmente, resolva todos os fatores envolvidos na produção original que o Aduaneiro desenvolveu, pois mesmo ele admitiu: “se mantive minha ingenuidade, é porque o Sr. Gérôme, que era diretor da Escola de Belas-Artes, e o Sr. Clément, diretor da Escola de Belas-Artes em Lyon, sempre me disseram para conservá-la” (APOLLINAIRE; CERUSSE, 1914, p. 57).

²⁹ Carta datada de 1º de abril de 1910.

A marca do Aduaneiro

O Aduaneiro pertence de fato à vasta família de artistas autodidatas que se desenvolvem em todas as geografias e em todas as épocas, estranhos à tradição e aos sistemas artísticos, passando as vezes ignorados e outras sendo descobertos por acaso, de forma insuspeita. Como o caracterizou Julio E. Payró (1944, p. 9), trata-se de um “representante do gênio popular [...], síntese viva de uma multidão anônima de sensíveis artistas cujo fresco candor engenhoso, cujo gosto espontâneo e original vem desde há séculos se espalhando [...]”. A dinâmica social envolvida na formação desses indivíduos, sua bagagem cultural, sua forte ascendência popular são os principais aspectos que os definem e ao seu trabalho. Nesse conjunto, precisamente, encontrar-se-ão suas referências, suas fontes e os constructos de sua criação.

Na busca pelo estado de graça deixado por Rousseau, Wilhelm Uhde, seu biógrafo e colecionador, organizou em Paris, em 1927, a primeira exposição de pintores autodidatas, alguns reconhecidos mais tarde: Louis Vivin, André Bauchant, Camille Bombois e Séraphine de Senlis.³⁰ Mas, conforme, observou Dora Vallier (1961, p. 148), cada um desses artistas “não herdou senão uma parte do patrimônio” que o Aduaneiro legou, seja em termos de pesquisa estética, seja em termos de imaginário. Se Rousseau deu voz simbólica a esta linhagem desconhecida e invisível, não se pode deixar de ver que nenhum daqueles que se lhe seguiram, sob a designação de pintores naïf, atingiu em seus trabalhos nível semelhante. Diferentemente das telas do Mestre de Plaisance, no dizer de Apollinaire, com seus achados de composição e de aplicação da cor, onde se constata a segurança dos seus gestos e a clareza de suas ideias, e principalmente uma inigualável complexidade narrativa. De modo que continua-se a reclamar de todos esses pintores e de toda essa pintura congênere a mesma visão oferecida por Rousseau, continua-se enfim a “demandar nossos paraísos perdidos” (VALLIER, 1961, p. 148).

Mas, num artigo dedicado às “pinturas populares”, publicado em 1914, em que o poeta Apollinaire (1991c, p. 842) tratava da procura desenfreada por esse tipo de obras em função do “grande e legítimo sucesso” do velho amigo, ele já reconhecia e mesmo vaticinava que seria difícil “encontrar um novo Aduaneiro Rousseau, cuja arte e frescor são inimitáveis”. É esse o sentido que traduz o caráter da obra de artistas que

³⁰ Conforme recorda Wilhelm Uhde (1949, p. 27): “eles foram expostos pela primeira vez por mim em 1927, como ‘Peintres du Cœur Sacré’, na galeria Quatre Chemins” e depois “como ‘Primitifs modernes’, em 1932, na galeria Georges Bernheim”.

compartilham da mesma condição que Rousseau como autodidatas, ou seja, a particularidade, a originalidade extrema, que define, não um estilo coletivo, mas um estilo pessoal e intransferível, observável apenas na sua própria poética. A linguagem desenvolvida por esses pintores não se repete como numa escola estética, mas descreve modos de expressão autênticos, originários da sua subjetividade e da sua imaginação, podendo-se acrescentar que originários também de técnicas específicas e de concepções de construção que lhes são próprias.

Assim, a marca do Aduaneiro na história da arte é a de um estilo único que não pode ser identificado senão ao criado por ele mesmo, fruto de suas experimentações e de sua criatividade. O que já é bastante para tornar sua contribuição à pintura extremamente preciosa. Sua obra, nesse sentido, prefigurou as inovações e mudanças de toda uma época, deixando impressões definitivas e um aprendizado indelével, muito superior à expectativa de seus contemporâneos, pois de fato fauvistas, cubistas, expressionistas e surrealistas estão entre seus devedores, tal como relatou Alfred Barr (1936) ao traçar a dinâmica das vanguardas.³¹ Sua influência sobre a arte moderna, da qual ele foi um dos iniciadores, é portanto considerável e bem documentada.³² Conforme resumiu o historiador Ernst Gombrich:

[...] Rousseau nada sabia de desenho correto, ignorava todos os truques do Impressionismo. Pintava com cores simples e puras, com lineamentos claros, cada folha de uma árvore e cada hastezinha de grama num prado. E no entanto há em seus quadros, por mais desgraciosos que possam parecer aos espíritos requintados, algo tão vigoroso, simples e poético, que não se pode deixar de reconhecer nele um mestre. (GOMBRICH, 2009, p. 586).

³¹ No diagrama elaborado por Barr em 1936 para o catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, o qual dispõe sobre os movimentos artísticos surgidos entre 1890 e 1930, Rousseau aparece como precursor direto das principais correntes estéticas do século XX, ao lado de van Gogh, Gauguin, Cézanne e Seurat.

³² Esse aspecto consistiu num dos núcleos da exposição realizada entre 1984 e 1985 no Grand Palais em Paris e no Museu de Arte Moderna de Nova York, como bem demonstrado pelos organizadores da mostra, Carolyn Lanchner e William Rubin (1984), no artigo “Henri Rousseau et le modernisme”, onde expandem a compreensão da obra do artista para além do contexto pós-impressionista e buscam paralelos convincentes com os principais movimentos de vanguarda e seus representantes, a exemplo de Picasso, Léger, Beckmann, De Chirico, etc.

CAPÍTULO IV

Criar, no sentido em que Rousseau emprega o termo, não é o habitual sinônimo romântico de pintar. É bem mais, ele define toda uma categoria de pintura. Rousseau ele mesmo nos indica [em sua nota biográfica] desafiando a lista, título após título, de um certo número de seus quadros e separando-os de seus desenhos e de suas paisagens, estes reunidos todos sob uma menção genérica. Se ele faz essa diferenciação, é que em função do tema tratado ele estabelece uma hierarquia estrita em seu trabalho. [...]

Pouco seguro de si quando deve realizar uma criação, ele se cerca de precauções, se documenta; melhor ainda, procura penetrar o espírito do procedimento acadêmico para submeter a ele sua pintura. Esta vontade de identificação com um mundo que lhe é estranho preside a todas as suas criações. Construídas a partir de duas linguagens que vão uma contra a outra, a sua, direta e ingênua e a linguagem acadêmica, codificada até o menor detalhe, as criações são certamente os quadros mais surpreendentes de sua obra, aqueles cuja leitura não se aclara inteiramente senão quando lhes conhecemos as fontes.

Dora Vallier (1991, p. 31).

Obra pictórica: processos e conceitos

A produção artística de Henri Rousseau, quase que à maneira de sua vida, suscita questões de todas as partes. Sua obra foge aos tradicionais modelos descritivos, tal como o próprio estilo em que foi concebida, e traz diferentes aspectos que desafiam as fórmulas habitualmente empregadas para se analisar o trabalho de um artista. Do conjunto de seus quadros, pintados desde 1885 até 1910, lembra Dora Vallier (1961, p. 99), não há senão “aquele conhecimento global, inarticulado, que se tem geralmente de obras de arte muito antigas onde são sentidas diferenças sem que se possa apanhar a evolução das formas”. De fato, examinando esse *corpus*, constituído por cerca de 250 telas,³³ bastante reduzido em se tratando de um pintor moderno, é com dificuldade que se tenta estabelecer uma lógica, um fio condutor capaz de revelar o “histórico” de sua formação. E tão logo se percebe que não há em Rousseau uma evolução, no sentido comum desse termo e tal como é aplicado à obra de outros pintores, nem há nele a presença das tão conhecidas “fases” sob as quais se dividem frequentemente as grandes produções. Não, é antes como se “um passado assaz distante restituísse as obras de Rousseau, nos deixando perplexos

³³ Número aproximado, incluindo as obras perdidas ou destruídas, conforme o catálogo *raisonné* da obra de Rousseau publicado por Dora Vallier (1970; 1982). Fora desse montante, encontram-se os trabalhos atribuídos ao artista, mas cuja autenticidade é duvidosa.

diante delas”, comenta a historiadora, levando a questões como estas: “De onde vem esta pintura? Quais são suas intenções? Aonde ela vai?”

É ainda Dora Vallier (1961, p. 99) a ponderar as implicações derivadas dessa condição específica da obra de Rousseau, a quem atribui um “caráter de arquipélago onde os pontos de ligação entre as partes são subtraídos ao olhar”, completando: “É um aspecto do ‘caso Rousseau’, esta pintura onde não se discerne evolução, esta obra que se deixa somente contornar sem nos liberar o acesso de sua duração interior, sem nos permitir perceber o tempo que se acumula sob o pincel”. O que se deve a uma particularidade interna, inerente à concepção estética do artista ela mesma, mas também à forma como a obra de Rousseau atravessou os anos, fragmentariamente, esparsamente distribuída. Note-se, a título de exemplo, que já os primeiros quadros expostos pelo pintor, *Dança italiana* e *Um pôr do sol*, se perderam, e muitos outros foram destruídos ou tiveram um destino desconhecido, provocando significativas lacunas na linha evolutiva de sua produção. De modo semelhante, das centenas de desenhos que produziu, parte dos quais inclusive antes de praticar a pintura a óleo, restam apenas algumas poucas folhas preservadas. Tudo isso, em resumo, prejudica uma visão mais detida sobre o processo de desenvolvimento da linguagem artística de Rousseau e portanto uma compreensão completa de seu trabalho. Têm-se apenas a impressão geral que a visão das pinturas que sobreviveram às agruras do tempo provoca, e mesmo esta impressão, condicionada às oscilações de um a outro quadro, a custo se consegue definir em termos críticos.

Ora, tais dificuldades refletem principalmente as idiossincrasias do estilo do pintor, resultado de experiências intuitivas cristalizadas numa linguagem autônoma. O grau de elaboração, o acabamento plástico, os assuntos, nada em suma constitui uma lei a ser seguida no acompanhamento do processo criativo do autodidata. Ainda assim, adverte a historiadora da arte Nathalia Brodskaja (1983, p. 3), suas pinturas guardam uma fisionomia inconfundível, de tal modo que “ver um quadro de Rousseau e reconhecer a seu autor [seja] um todo”. Característica essa que pode ser avaliada ainda uma vez a partir da dupla condição do Aduaneiro, como artesão e como artista, que sugere o principal traço de sua linguagem figurativa, conforme observa Dora Vallier:

De um lado as formas constantemente embaralhadas pela imaginação criadora, de outro, a presença esquematizada de quantidade de elementos a partir dos quais se exerce a vontade inata do homem de deixar sua marca sobre as coisas. De um lado, no artista, a imperiosa afirmação da personalidade, de outro, no artesão, a constante busca de um modelo. E passando de um a outro, o paradoxo de Rousseau que, pelo exercício que ele faz de suas particularidades,

se identifica ao artesão, agora que o resultado final do ato de pintar, sem que ele tenha previsto, o leva antes e faz dele o igual do artista, sem que ele tenha consciência. Assim, ao longo de sua carreira, ele participa de dois mundos. No nível de sua consciência ele está em um, enquanto que no nível de suas ambições ele está em outro. (VALLIER, 1961, p. 108).

As noções de influência e modelo, nesse contexto, são fundamentais à discussão sobre o itinerário criativo do artista. Na esfera artística, a influência significa a presença consciente de um estilo alheio no trabalho do pintor que ainda amadurece seu próprio estilo, que está em vias de descobrir seu próprio curso; ao passo que na esfera artesanal, o modelo significa a presença de um objeto a ser reproduzido, cujos traços tendem a não sofrer transformações significativas quando transpostos pelo artífice. De um lado, portanto, tem-se a criatividade do artista que se apoia num estilo importado enquanto caminha para uma expressão independente, e de outro, a ação esquematizada da reprodução pura e simples de um objeto ou imagem de referência pelo artesão, sem que intervenha sua decisão. Rousseau se divide entre esses extremos, sua pintura nutre-se de elementos oriundos tanto da arte erudita quanto da iconografia popular, eleitos como modelos mais do que como influências. As escolhas do artista, nesse caso, revelam por si mesmas sua personalidade, as coordenadas de sua obra, a forma pela qual se expressa. Dessa sorte, Dora Vallier reflete:

Muito raras vezes as circunstâncias nos permitem ter todos os elementos necessários para responder de uma maneira exaustiva [aos problemas suscitados pela obra do artista], e de outra parte “essas raras vezes” constituem os exemplos que melhor nos esclarecem sobre a prática de Rousseau. Num instante, quando houvermos cessado de olhar sua obra na sua totalidade, veremos a cada vez os diferentes modelos que Rousseau seguiu e o uso que fez deles. Veremos as metamorfoses que ele impôs ao tema inicial. Veremos o zelo que o levou a seguir tal ou tal trama. (VALLIER, 1961, p. 109).

Ao fundir em sua obra qualidades da arte popular e zelo formal, o Aduaneiro ofereceu um horizonte de novidades para além dos habituais modos de expressão da pintura europeia do final do século XIX, mostrando-se a seu modo um precursor de estilo e percepção incomparáveis. Mas acima de tudo, inserida e movida no cenário da arte moderna, a pintura de Rousseau se concretizou a partir de determinados gêneros e temas, os quais constituem certamente a base mais sólida de análise de seu trabalho. Por isso, precisamente, as opções de gêneros e seu exercício, bem como a presença de temas específicos, permitem identificar os critérios da obra do autodidata, seus fundamentos e suas intenções, liberando assim o acesso aos sentidos e interpretações que lhe são subjacentes, como um breve exame permite confirmar.

Paisagens

O gênero da paisagem foi sem dúvida o mais trabalhado por Rousseau ao longo de sua carreira e já os primeiros desenhos que produziu, ainda nas horas livres do serviço alfandegário, representavam vistas e panoramas. A observação das paisagens foi provavelmente o primeiro contato sensível do pintor, aquilo que de imediato liberou sua expressão criativa e despertou nele o impulso do fazer artístico. Mas foi sobretudo um elemento praticamente indissociável desse gênero que terá decidido o futuro do artista: a árvore. De fato, é Dora Vallier (1961, p. 109) quem afirma que se “o nome de Rousseau não tivesse chegado até nós, mas somente suas pinturas, à maneira como se indicam os pintores anônimos do passado, teria sido preciso [...] chamá-lo ‘o mestre das árvores’”, pois segundo a autora, “nenhum pintor foi tão atraído como ele pelas folhas, pelo seu frêmito ou sua fixidez”. A figura da árvore é central na obra do Aduaneiro, é o componente essencial de sua pintura, e tem uma presença tão marcante em suas telas que não se pode deixar de atribuir a ela a força-motriz da poética do artista. Ainda de acordo com Vallier, é mesmo provável que “se Rousseau tornou-se artista foi por amor às árvores”, dado que esta imagem, quase arquetípica, possa ter definido para ele as primeiras percepções do exercício pictórico: “nos dias imóveis na aduana, ele devia ter ao alcance de seu olhar uma árvore onde seguia a passagem da luz, o movimento do vento, a mudança das estações”.

Figura 13 Henri Rousseau, *O Jardim de Luxemburgo, Monumento a Chopin*, 1909.
Óleo sobre tela, 38 x 47 cm.
Museu Hermitage, São Petersburgo.

Seja como for, o apego demonstrado pelo artista pela figura da árvore, logo nas paisagens inicialmente esboçadas, já apontava para uma admiração maior, relativa à própria natureza. O estudo do gênero da paisagem, para Rousseau, foi um modo instintivo de se acercar da natureza, e tão importante a ponto de antecipar o sentido dominante que, dali a algum tempo, as cenas exóticas teriam em sua obra. Especialmente suas paisagens campestres, tão festejadas por Ardengo Soffici, na medida em que revelam um espaço idealizado, de harmonia e paz, onde pastores tranquilamente guardam o gado ou lavradores trabalham a terra, ilustram essa forte relação de comunhão, que o próprio artista exprime sem reservas: “[...] quando vou para o campo e vejo este sol, esta verdura, estas flores, por vezes digo a mim mesmo: ‘*Tudo isto é meu!*’” (ALEXANDRE, 1910, p. 3, grifo no original). Mas as paisagens também dizem muito sobre aspectos biográficos e estilísticos da pintura do Aduaneiro, como bem notou Cornelia Stabenow:

A vontade que Rousseau sente de pintar, desenvolve-se à sombra dos pórticos da cidade e dos postos alfandegários de Paris. Privilegiado pelos seus superiores, que lhe concedem um “serviço mais agradável”, o artista desenha e pinta o que o rodeia. As muralhas da cidade, as pontes [...], os numerosos portos fluviais [...]: todos estes sítios [...] em que o empregado da alfândega se movia. E Rousseau conhecia a metrópole como poucos. (STABENOW, 2001, p. 35).

Ao contrário dos grandes paisagistas, porém, o pintor não representava os bulevares elegantes, os cafés e endereços da moda. Seu interesse estava no universo do qual ele mesmo fazia parte, isto é, os subúrbios e arrabaldes, áreas afastadas do grande centro, de onde se destaca o fato de que muitas de suas paisagens trazem no título esta significativa menção: “arredores”. São os arredores da capital que o Aduaneiro pintava, as zonas da *banlieue*, lugares pelos quais circulava e que refletiam calma e tranquilidade. Já quando abordava vistas urbanas de Paris, sempre preferia captar os instantes de lazer aos finais de semana, privilegiando cenários idílicos de uma “Paris de passeios dominicais, de pescadores e de sestras, uma Paris descentrada, uma Paris de parques e de tempo livre, uma Paris lenta, desacelerada”, ressalta a propósito Vincent Gille (2006, p. 53). E Stabenow (2001, p. 40) completa: “Estes bonitos cenários são sempre habitados por transeuntes e pescadores, na companhia dos quais Rousseau se retrata frequentemente, envergando um chapéu e tendo uma bengala na mão”.

O pintor realmente surge como participante em muitas das paisagens que captou, e isso indicia sua condição de *promeneur*, sempre deslocando-se através dos espaços, atraído pela contemplação, a partir do que transpunha na tela as imagens que seus passeios forneciam, seja dos parques de Saint-Cloud e Montsouris, seja de Vincennes, Alfort Ville

e Asnières, ou ainda do vale de Bièvre. Nesse sentido, reafirma-se a ideia da importância da natureza em sua pintura, uma natureza que estimulava o seu processo criativo:

Rousseau, o citadino, começa a mover-se na natureza que não lhe é estranha, porque se trata de uma natureza cultivada pelo trabalho humano. [...] Rousseau sente a necessidade de fugir à cidade. A sua infância foi passada nas vilas medievais de Laval e Angers, também situadas na margem de rios, respectivamente o Mayenne e o rio Loire, e o artista não se esqueceu das impressões dos seus primeiros anos de vida. A natureza, os calmos idílios, as vilas sonolentas, onde o tempo parece parado, preenchem as suas recordações. Para reencontrar a segurança e proteção sentida nos primeiros anos de sua vida Rousseau [...] pinta pastorais e “provincializa” a cidade. (STABENOW, 2001, pp. 40-41).

É tal como revelado no quadro *O Jardim de Luxemburgo, Monumento a Chopin* (1909) [Fig. 13], onde se percebe, pela grande expressividade do trabalho sobre o tema, o grau de afinidade entre o artista e o espaço representado, um espaço transformado criativamente e cuja descrição remete a uma proposta narrativa específica, de acordo com a qual o parque é concebido idilicamente como local destinado ao descanso e à recreação. A própria maneira como as figuras foram caracterizadas reforça essa atmosfera lúdica, o tema tradicional dos caminhantes em um parque, ao ser transportado para a época contemporânea, renovando os liames entre homem e natureza. As sensações do pintor fluem no quadro, traduzindo quase que de forma impressionista um estado de espírito, o que levou Wilhelm Uhde (1949, p. 52) a pronunciar sobre as paisagens do Aduaneiro este elogio definitivo: “[elas] se elevam de uma maneira estranha e fascinante para além das realidades para tomar figura de aventuras pessoais”.

Naturezas-mortas

Se nos demais gêneros que percorreu Rousseau buscou seguir a tradição, nas naturezas-mortas não demonstra a intenção de explorar as construções complexas e sabiamente estruturadas preceituadas nesse domínio. Seus quadros sobre o tema de flores e frutas denotam um profundo senso de composição, próximo inclusive, pela simplicidade da representação e isolamento do motivo, da linguagem de contemporâneos como Vincent van Gogh e Odilon Redon. As naturezas-mortas do Aduaneiro oferecem uma visão apaziguadora da realidade, um momento de serenidade destilado de elementos comuns cujo encanto está contido na cuidadosa orquestração das cores e formas.

Figura 14 Henri Rousseau, *Buquê de flores com hera*, 1909.
Óleo sobre tela, 45, 4 x 32, 7 cm.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

Especialmente as naturezas-mortas com flores, às quais Rousseau se dedicou desde a década de 1890, fornecem uma amostra dos interesses do artista, novamente pelo protagonismo do elemento vegetal, além das combinações de desenho que fundamentam sua estrutura e estabilidade. Em tais obras, segundo ressalta Stabenow:

O pintor age como um colecionador. Agrupa as flores segundo as espécies e as cores, arranja-as decorativamente numa jarra que é sempre colocada no eixo central da composição. Nenhum pormenor é deixado ao acaso. Não há nada que tome em consideração o ponto de fuga ou a posição do observador. O tampo horizontal da mesa, as pregas do reposteiro, a estrutura da jarra, os miosótis, os amores-perfeitos, as dalias e as mimosas; todos estes motivos remetem para si próprios, formando um oposto clara e estaticamente fixado. (STABENOW, 2001, p. 26).

Na meticulosa organização dos buquês, na atenção aos detalhes, no preparo dos objetos, o pintor demonstrava um rigor semelhante ao dos antigos ilustradores de herbários. No entanto, nada de artificial transparece em seus ramalhetes, apesar da conscienciosa maneira segundo a qual foram dispostos, nem há qualquer traço de preciosismo nesses trabalhos, mas apenas o vislumbre de uma imagem modesta e de alta qualidade plástica:

Tudo isso conduz a um estilo elevado, refletido; mas nada atenua a incrível pureza da impressão inicial do pintor. Rousseau realiza o sonho de alguém que pintou um pouco na infância [...] e permanece estranho a toda convenção ótica ou plástica. Entre ele e a natureza não há senão sua imaginação. [...] Ninguém verá buquês de flores comuns com os olhos de Rousseau: floresta densa e

repleta de pesados aromas, de onde os amores-perfeitos nos olham como animais envoltos em suas doces pelagens. (STERLING, 1952, pp. 108-109).

Tem-se um exemplo completo dessa dinâmica na tela *Buquê de flores com hera* (1909) [Fig. 14], onde se acentua a ideia de acolhimento e ternura, sobretudo graças à grande vivacidade de cores. Nesse sentido, não são flores de estufa, flores exóticas, que o artista privilegia, mas “simples e ingênuas flores dos campos”, como dalias, amores-perfeitos, cravos e miosótis, “caras a todas as almas sensíveis”, conforme as descreve em uma de suas peças de teatro (ROUSSEAU, 2010a, p. 164). Aqui, pela lúdica tessitura visual, o quadro se configura como um verdadeiro exemplo de reflexão iconográfica, em que a beleza é o principal assunto.

Retratos

Os retratos ocupam um lugar controverso na obra de Rousseau. Ao discutir a questão em um capítulo do livro *Henri Rousseau* (2001), intitulado justamente “O Engano do Retrato”, a pesquisadora Cornelia Stabenow salientou o porquê desse fato:

Apesar da invenção da fotografia e apesar da pintura pura da vanguarda pós-impressionista, o gênero do “retrato” continua, mais do que qualquer outro gênero das artes plásticas, dependente da opinião convencional sobre arte. A pessoa que encomendou o retrato deseja reconhecer-se na sua representação como num espelho. O observador procura a parença da representação com o representado, ou, no mínimo, procura a ilusão que a pessoa pintada pudesse viver algures num mundo comum. O pintor, por seu turno, quer demonstrar a sua mestria, e, simultaneamente quer sublinhar que a arte é livre e autônoma. (STABENOW, 2001, p. 61).

O comentário procura descrever quais as expectativas relacionadas ao gênero, de modo a estabelecer o contraponto evidente que tais expectativas encontram na produção do Aduaneiro, a despeito dos seus esforços para atingir a fidelidade. O exemplo clássico dessa situação são as duas versões da tela *A Musa inspirando o Poeta* [Fig. 15], onde Rousseau representou Guillaume Apollinaire e sua companheira Marie Laurencin num recanto arborizado do Jardim de Luxemburgo, como um tipo de alegoria moderna sobre o tema da inspiração literária. Anos depois, ao comentar o episódio, o poeta descreveu o método empregado pelo artista para traçar o croqui do retrato:

Eu posei um certo número de vezes no ateliê do Aduaneiro e, antes de tudo, ele media meu nariz, minha boca, minhas orelhas, minha fronte, minhas mãos, meu corpo inteiro, e essas medidas ele as transpunha com exatidão para a tela, reduzindo-as à dimensão do chassi. (APOLLINAIRE, 1991a, p. 635).

Figura 15 Henri Rousseau, *A Musa inspirando o Poeta* (Primeira versão), 1908-1909.
Óleo sobre tela, 162,5 x 131 cm.
Museu Puchkin, Moscou.

Não se estranha que, sob o arbítrio de um procedimento tão rudimentar, as imagens não correspondessem realisticamente aos modelos representados. Todavia, o Aduaneiro provou que nesse gênero o fundamental não é a reprodução exata de uma imagem e sim a tradução de uma expressão interior. E esse aspecto está mais do que suficientemente presente nos retratos do artista, sem embargo de qualquer juízo crítico feito à época. O próprio Apollinaire, com a fina ironia que lhe era peculiar, assentou de modo cabal os equívocos e contradições das opiniões então enunciadas:

A imprensa inteira foi unânime em suas conclusões; esse retrato não me fazia jus de nenhuma maneira. Uns achavam que o quadro era tocante, outros que chegava ao grotesco, mas, no que concernia à semelhança, todos ficaram de acordo: era nula. Da minha parte, me espantava. Como era possível, posto que esse retrato não se parecia comigo, que me tenham reconhecido? Eu havia pedido ao Aduaneiro que não atribuisse meu nome, o pintor então havia faltado à sua palavra! Mas tive que render homenagem à sua boa-fé logo que, tendo consultado o catálogo da Exposição, constatei que trazia somente esta indicação: *A Musa inspirando o Poeta*.

Por outro lado, nem eu nem o Aduaneiro frequentávamos as salas de redação e conhecíamos poucos jornalistas.

Eles não faziam então, e continuam não fazendo, grande caso de mim, e o desprezavam, a ele, completamente. Como, nessas condições, puderam me reconhecer tão bem para achar que eu não era parecido? Como, malgrado a

menção do catálogo, todos os jornais tenham intitulado o quadro: *A Musa de Apollinaire* ou *Apollinaire e sua Musa*, ou mesmo *O Poeta Guillaume Apollinaire inspirado pela Musa*? Tudo isso é ainda bem misterioso e os meios de informação de que dispõem os jornais são insondáveis. (APOLLINAIRE, 1991a, p. 634).

Os retratos de Rousseau são antes de tudo a síntese perfeita do alcance das soluções pessoais que o artista encontrava para lidar com os aspectos técnicos que lhe escapavam, propondo uma nova e original experiência de reconhecimento.

Alegorias

Dentre os gêneros pictóricos tradicionais, os quais percorreu com diversos temas, a alegoria é sem dúvida aquele mais valorizado por Rousseau. Penetrado pela concepção clássica da alegoria como expressão superior de temas mitológicos ou históricos e como núcleo das grandes mostras, Rousseau deixa transparecer nesse cultivo tanto o seu propósito de se medir aos pintores acadêmicos quanto o desejo de reconhecimento oficial. A influência da tradição acadêmica revela-se, em particular, nas composições de exaltação patriótica, que constituem paráfrases de amplas narrativas visuais ao modo de Jean-Léon Gérôme, Charles Porion ou Alfred Roll, onde se acentua igualmente o peso das convicções políticas do artista, ardoroso partidário da “ética laica, progressista e empirista da cultura pública da Terceira República [...]”, conforme frisa John House (2006, p. 189). Essa dupla implicação o levou, então, a produzir alegorias com direcionamento preciso, por meio das quais buscava “se estabelecer como um artista republicano de primeira importância” (HOUSE, 2006, p. 190).

Ilustra essa tendência a ambiciosa tela *Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz* [Fig. 16]. Trata-se de uma obra que pretende sublinhar o *status quo* da França e na qual o artista, disposto a cumprir totalmente a função própria da alegoria, reuniu governantes passados e presentes numa temporalidade suspensa, incluindo seis presidentes da República, soberanos europeus e estrangeiros luxuosamente vestidos, além das personificações das colônias francesas de ultramar (Madagascar, África Equatorial, Norte da África e Indochina). Cada um dos membros da cena porta um ramo simbólico de oliveira e todos são assistidos por uma imponente Marianne (figura que encarna a República), apoiada sobre um escudo que traz os dizeres “UNION DES PEUPLES” (União dos povos) e a cujos pés jaz um leão. Diante

da escadaria, quatro urnas contendo mais ramos e gravadas com a divisa “PAIX, TRAVAIL, LIBERTÉ, FRATERNITÉ” (Paz, Trabalho, Liberdade, Fraternidade). Por fim, no segundo plano, homens e mulheres dão-se as mãos à volta da estátua de Étienne Dolet, livre-pensador do século XVI, situada na Praça Maubert. Como alegoria, essa obra concentra um conteúdo funcional e acessível que corresponde à própria filosofia política do pintor, resumida em patriotismo, comunhão e paz sob os auspícios da República justa e conciliadora.

Figura 16 Henri Rousseau, *Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz*, 1907. Óleo sobre tela, 130 x 161 cm. Musée Picasso, Paris.

A despeito das intenções do Aduaneiro e dos surpreendentes resultados em tais pinturas, a crítica encarou com escárnio suas tentativas. Willy Rogers (1907, n. p.), por exemplo, ao comentar o envio de Rousseau ao Salão dos Independentes, registrou sarcasticamente: “Eis o célebre Aduaneiro Rousseau, um veterano da gagueira. Saúdem! Sua pintura oficial é de morrer!”. Já Wilhelm Uhde (1949, p. 42) deixou um relato que bem traduz a reação do público por ocasião dessa mesma exposição: “Em nenhuma comédia, em nenhum circo, eu ouvi rirem como diante do quadro de Rousseau ‘Os Soberanos’ [sic]. Teríamos mandado a Charenton [conhecido sanatório] aquele que

quisesse ter visto qualidades nele.” Mas o pintor não se deixava molestar e narrava em registro totalmente diferente o episódio de apresentação da curiosa alegoria, como na entrevista concedida a Arsène Alexandre em 1910, onde afirmava:

[...] quando eu pintei *A União dos povos* [sic], onde se viam os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz, ali, verdadeiramente, eu não podia sair da exposição, tanto havia pessoas que vinham me apertar a mão, que me rodeavam, que me felicitavam. E sabe você por quê? É porque era justamente o momento da Conferência de Haia, e eu, eu não havia nem mesmo pensado nisso; mas isso se deu assim mesmo. Ah! o que eu recebi de cartas de todas as nações! Eu recebi da Bélgica, da Alemanha, da Rússia, de todo parte! (ALEXANDRE, 1910, p. 3).

Atualizando no contexto da arte moderna o gênero alegórico, o artista demonstra toda a extensão do seu ecletismo e expressa uma das principais qualidades de sua arte: “a associação do real e do imaginário livremente combinados” a partir “de elementos observados ou emprestados [agenciados] em função das intenções [do pintor]” (HOOG, 1984a, p. 178).

Paisagens exóticas

As paisagens exóticas constituem sem dúvida a parcela mais expressiva da obra de Henri Rousseau e por si só bastariam para justificar sua presença na história da arte. Gênero inteiramente próprio, amadurecido desde 1891, quando abordado pela primeira vez, no quadro *Surpreendido!* [Fig. 5], as pinturas sobre o tema das selvas são imagens que remetem simbolicamente para uma dimensão paralela à realidade física cuja ideia o pintor procura representar na superfície da tela, como invocação de uma natureza imaginada e nova, povoada por animais raros e plantas desconhecidas, através da qual o Aduaneiro revela seu apreço por cenários detalhados e por uma paleta preciosa, de infinitos tons de verde.

Na produção de Rousseau, em todo caso, alguns trabalhos anteriores a *Surpreendido!* já anunciam sua predileção pelo pitoresco. Obras como *A Cigana adormecida* [Fig. 26] e *Surpresa desagradável* (1901) [Fig. 28] não representam o espaço da selva em particular, mas sugerem ambientes igualmente distanciados no tempo e no espaço, aproximando-se do imaginário colonial do século XIX e de suas expressões artísticas mais conhecidas, o orientalismo e o exotismo. As cenas pintadas pelo Aduaneiro são baseadas tanto em imagens fornecidas por uma grande variedade de fontes impressas,

as quais adaptou e transformou, quanto em obras vistas no Salão ou inspiradas em trabalhos de artistas como Théodore Géricault e Eugène Delacroix, que aprendera a admirar em suas visitas como copista aos museus nacionais. A hereditariedade da iconografia cultivada por esses mestres é facilmente identificada na criação do autodidata, que desse modo se insere também na tradição por eles representada.

Figura 17 Henri Rousseau, *Paisagem exótica com macacos*, 1910. Óleo sobre tela, 129, 5 x 162, 5 cm. John Hay Whitney Collection, National Gallery of Art, Washington.

Inicialmente ainda marcadas pelos modos de representação mais tradicionais, em seguida as paisagens exóticas descritas pelo Aduaneiro tornaram-se estilizadas, baseadas mais na imaginação do que na observação documental, caracterizando-se por formas decorativas e cores vivas que lhe conferem um aspecto original. À diferença das paisagens campestres e das cenas ao ar livre, conforme anota Daniel Catton Rich (1946, p. 64), sua aproximação do tema, nesse contexto, está longe de ser literal: “inspirado por sua visão ele arbitrariamente reelaborava a aparência da natureza para seguir sua proposta”. Em busca de uma figuração autêntica, ainda que recorresse a determinados lugares-comuns sobre a flora das regiões tropicais – a mesma outrora definida pelo naturalista Buffon como “horrenda” –, o pintor teceu uma morfologia variada, com tipos únicos de “plantas convencionalizadas, a maioria das quais de difícil identificação”, segundo parecer de um

botânico consultado por Daniel Catton Rich (1946, p. 64, n. 1). Assim, sobre o complexo caráter dessas construções, Wilhelm Uhde pôde afirmar:

Não é a floresta virgem enquanto jardim botânico ou zoológico que ele pinta, mas a floresta virgem com seus espantos e belezas, onde bosques de palmeiras se erguem sob a luz prateada da lua, na borda de largos rios, onde árvores se elevam como muros com folhas gigantescas de um verde negro e grandes pássaros multicoloridos pendurados imóveis nos ramos, onde em grandes juncais dorme o leão, onde na verdura clara dos cimos os símios lutam, onde a noite ecoa o grito do negro que a pantera degola e a flauta da mulher negra que atrai as serpentes fora de seus esconderijos. Não é a floresta virgem tal como ela se desdobra diante de nós no cinema, mas a floresta virgem enquanto aventura fantástica. (UHDE, 1949, pp. 55-56).

A visão do artista em tais quadros levou também às fabulas narradas por seus contemporâneos e largamente difundidas, sobretudo aquela a respeito de uma suposta aventura militar de Rousseau nas selvas do México em sua juventude. Embora inverídica, a narrativa serviu como argumento para “justificar” a temática exótica em sua obra. E Apollinaire foi possivelmente quem mais contribuiu com esse tipo de leitura, como o trecho a seguir permite avaliar:

Por ter servido durante a campanha do México, ele havia guardado uma lembrança plástica e poética muito precisa da vegetação e da fauna tropicais. Daí resultou que este bretão, velho habitante dos subúrbios parisienses, é sem dúvida alguma o mais estranho, o mais audacioso e o mais encantador dos pintores do exotismo. (APOLLINAIRE, 1991a, p. 638).

O próprio Aduaneiro, todavia, admitiu durante a entrevista concedida em 1910 à publicação *Comœdia* que “nunca viajou mais longe do que até as estufas do Jardin des Plantes” (ALEXANDRE, 1910, p. 3). Confirmava assim a existência de um trabalho de campo preliminar à composição das obras, o qual envolvia visitas ao Jardim Botânico e ao Jardim de Aclimação, onde estudava de perto os exemplares de que precisava. O esclarecimento mais contundente para a origem das fontes visitadas pelo artista na elaboração das cenas exóticas, contudo, afóra a esparsa documentação da época, veio na década de 1960, quando o historiador Yann Le Pichon (1961) encontrou em casa da neta de Rousseau, na cidade de Cherbourg, um exemplar do álbum *Bêtes Sauvages*, editado pelas Galeries Lafayette por volta de 1900, pertencente ao pintor. Nessa obra ele colheu as imagens de seu trabalho e ainda em diversas outras publicações populares no *fin de siècle*, como o *Magasin pittoresque*, *Le Tour du Monde*, *Le Journal des Voyages*, o suplemento ilustrado de *Le Petit Journal*, e até mesmo fotografias e cartões-postais. As figuras selecionadas eram depois transferidas para a tela, “transfiguradas pela imaginação e design” do artista de acordo com as necessidades da composição (RICH, 1946, p. 18).

Figura 18 Henri Rousseau, *Negro atacado por um jaguar*, 1910. Óleo sobre tela, 114 x 162, 5 cm. Kunstmuseum, Basileia.

Conceitualmente, segundo propõe Nancy Ireson (2006, p. 113ss e p. 143ss), o gênero das paisagens exóticas em Rousseau divide-se em duas categorias paralelas, cujos temas podem ser descritos como “exótico pacífico” e “exótico perigoso”.³⁴ Essa distinção corresponde propriamente ao caráter das cenas elaboradas pelo artista nesse gênero, onde surgem representadas feras e nativos, ora em atitudes lúdicas, ora travando sangrentas disputas. O “exótico tranquilo” refere-se, portanto, a imagens construídas num sentido meditativo, sem qualquer peso ou traço de tensão, enquanto que o “exótico perigoso” explora uma violência latente, trazendo ao plano da tela combates ferozes entre animais ou entre animais e homens. Algumas obras capazes de ilustrar essa relação, como *Paisagem exótica com macacos* (1910) [Fig. 17] e *Negro atacado por um jaguar* (1910) [Fig. 18], dão a nota dos resultados e efeitos inesperados que o pintor soube comunicar à sua leitura. No primeiro caso, a composição define uma cena idealmente contemplativa, de recreação e calma, sem que se possa distinguir um enredo subjacente; já no segundo, tem-se uma autêntica cena de caça captada no momento exato da ação, com toda a dramaticidade na luta de morte protagonizada pelos personagens centrais.

³⁴ Embora sem mencioná-lo, Nancy Ireson parece extrair sua nomenclatura de uma tradicional divisão dos animais no Jardim Zoológico de Paris ao final do século XIX, entre as categorias “Animaux Paisibles” e “Animaux Féroces”, isto é, “Animais Mansos” e “Animais Ferozes”, conforme nos explica R. H. Wilenski (1953, p. 18).

Nessa iconografia destaca-se principalmente a força do diálogo estabelecido por Rousseau com a linguagem exotista, marcadamente presente na tradição artística francesa. Sua comunicação com esse universo, por isso, oferece um leque de analogias possíveis com modelos antigos e modernos, os quais interpretou com originalidade, levando-os além dos limites traçados pelos que o antecederam e conseguindo decantar em suas pinturas uma inimitável essência poética.

Linhas gerais

Se por um lado é difícil acompanhar a evolução de formas em Rousseau e mesmo avaliar com precisão seu processo criativo, por outro, a observação dos aspectos estruturais de sua obra oferece uma possibilidade de leitura coerente. Um olhar perspectivado demonstra que o autodidata situa-se bem e confortavelmente no espaço de manobra entre dois mundos, o da arte popular e o da arte erudita, entre passado e presente. Se a sua produção reflete sim um aspecto marcadamente arcaico, que vem estreitá-la aos trabalhos de Uccello, Gaddi, Memling (compreendendo as alegorias, as cenas de “criação” com temas exóticos, as paisagens campestres), em suas telas estão presentes igualmente os principais sinais de seu tempo: postes telegráficos, locomotivas, navios a vapor, aeróstatos, dirigíveis e aeroplanos. Antes de tudo, sua obra está inserida num momento significativo da arte, aquele de superação do aspecto imitativo da representação e de descoberta de novos caminhos de figuração, e pode ser coerentemente aproximada do trabalho de outros nomes de sua geração, como Paul Cézanne e Paul Gauguin, ou de artistas mais jovens do contexto pós-impressionista, como Georges Seurat. Nas palavras de Robert Delaunay (2016a):

Rousseau permanece então na tradição dos mestres. Mas não é nem por via de comparação, nem por obediência à moda que ele estabeleceu seu estilo. Esse estilo decorre da vontade de todo seu espírito e incarna suas aspirações artísticas. Sua maneira surgiu do desejo de todo o seu espírito e era a encarnação de suas aspirações artísticas.

Rousseau é velho de expressão. Ele é também muito moderno. É preciso estudá-lo em relação aos outros pintores de nossa época: os destruidores e os reconstrutores. Ele planou, ele apresentou-se naturalmente tão inteiro que apareceu como um fenômeno, um caso isolado, ao passo que ele era uma síntese verdadeiramente popular. (DELAUNAY, 2016a, pp. 133-134).

A pintura de Rousseau, nesse sentido, representa de fato uma síntese. Síntese da cultura visual popular, da qual recupera um *modo de comunicação*, mas igualmente síntese de alguns dos estilos e temas verificados no cenário artístico do final do século

XIX e início do século XX: preocupação em traduzir sua personalidade através de seu estilo e de seus temas, reinterpretação das normas espaciais e convenções da pintura clássica, conservação de uma grande variedade de percepções visuais e composições estritamente estruturadas (LANCHNER; RUBIN, 1984, p. 43).

CAPÍTULO V

Rousseau não era somente pintor e músico; ele era ainda autor. E deixou fragmentos de Memórias, dramas e poemas. Não teríamos talvez dificuldade de encontrar nos seus papéis belos trechos de poesia, tão bem torneados quanto aqueles que conhecemos dele.

Guillaume Apollinaire (1991a, p. 629).

Artista completo

Se a obra pictórica de Henri Rousseau goza hoje de prestígio indiscutível e seu nome figura entre os grandes artistas do século XX, em compensação pouco se sabe a respeito dos seus escritos e quase nunca associamos o pintor ao universo das letras. Mas o Aduaneiro não pintava apenas. Dedicou-se igualmente à música, como violinista e compositor, à poesia e ao teatro, escrevendo três peças que testemunham sua condição de “artista completo”, conforme o descreveu o poeta romeno Tristan Tzara (1980a, p. 345), “perfeito representante do humanismo enciclopédico” cuja memória se preserva especialmente na tradição popular, na qual Rousseau tem fixadas as raízes de sua linguagem. É então que essa característica, na verdade longe de ser exclusividade sua, embora insuficientemente analisada, parece oferecer a possibilidade de se considerar a atividade do artista sob a luz de uma nova figuração.

As relações envolvidas no trânsito de Rousseau pela pintura, pela música e pela escrita remetem portanto à sua própria condição como autodidata, mais próximo da cultura popular do que da cultura erudita. Ora, essa adesão a diferentes campos da criação, para o artista autodidata reflete-se em termos essencialmente técnicos (visão artesanal), em que a arte é concebida como uma “entidade indivisível, os meios pelos quais ela toma forma não sendo mais do que acidentes fortuitos”, de acordo com a observação de Tzara (1980a, p. 345), que enxerga aí uma reação contra “toda especialização nos domínios diferentes da arte, a técnica podendo ser aprendida como qualquer outro ofício”. Em outras palavras, “não penetrado pelo automatismo dos procedimentos e considerações históricas ou intelectuais, desprovido em parte de prejuízos” o artista interpreta o chamado da criação, esta “força misteriosa que incita o homem a exprimir-se”,

independentemente dos meios pelos quais venha a manifestar-se, “seja de uma maneira plástica ou literária” (TZARA, 1980a, p. 352).

Figura 19 Anônimo, Retrato fotográfico de Henri Rousseau em seu ateliê, 1906. Sobre o cartão, o artista escreveu de próprio punho: “O pintor H. Rousseau no seu ateliê. Dedicado a minha filha. Paris, 28 de maio de 1906”. Coleção Particular.

As diferentes linguagens exercitadas por Rousseau apresentam-se fundamentadas numa antepassada ordem de pensamento, perfazendo uma “evolução mais geral do andamento das ideias” através de um capital técnico partilhado, afirma Tzara (1980a, p. 346). Esse movimento, em particular entre a pintura e a escrita na atividade do artista, sua “concomitância e sua fusão íntima”, ainda segundo o autor (TZARA, 1980a, p. 345), assinala convergências formais e conceituais, de tal modo que, lendo seus textos, tal como quando contemplamos seus quadros, o que se vê em verdade é “o autodidata que é um trabalhador obstinado, o homem a quem falta a noção do tempo e que subverte constantemente o possível, instaurando o impossível com a maior naturalidade”(VALLIER, 1961, p. 68).

Essa proximidade permite então compreender, a partir do funcionamento de sua gramática visual, características da gramática verbal por ele praticada. Se a sua pintura guarda uma preocupação com o desenho, com a composição tradicional, enquanto reflexo da admiração quase cega que o Aduaneiro testemunhava pela arte acadêmica, que sempre buscou reproduzir, a sua escrita apresenta-se não menos “uniformemente correta, desta correção ensinada e preconizada na escola primária, que confere seu tom inimitável aos excertos e escritos dos autodidatas”, observa Noël Arnaud (1984, p. 20). Com isso, traços marcantes da própria pintura ressurgem em seus textos, conforme salienta Elena Pontiggia (2009, p. 108): “uma mescla de ênfase e fragilidade sintática, de refinamento estilístico e impropriedade formal [...]”. A perseguição de modelos convencionais, tanto na pintura quanto na escrita, responde por uma rigidez caracterizada, levada a um limite de estilização, onde amalgama-se “um lirismo aparentemente iletrado com a aspiração a uma arte douda [...]” (PONTIGGIA, 2009, p. 107). E daí mesmo a indagação de Noël Arnaud (1984, p. 21): “escrevendo esta língua convencional, não acreditaria imitar a bela linguagem, a boa literatura, como ele se esmerava em pintar tão ‘bem’ como Gérôme e Bouguereau [...]”.

Linguagens sintonizadas

Essa convergência sintática e semântica, essa transposição sublimada, assume no interior da obra de Rousseau contornos ainda mais nítidos e mais fundamentais à sua orientação. É o caso das legendas que compunha com a finalidade de explanar o assunto de alguns de seus quadros, inscrições em verso e prosa já qualificadas como “apêndices poéticos” por Roman Jakobson, “belos trechos de poesia” segundo Guillaume Apollinaire, que se inscrevem num cenário de comunicação bastante específico. Trata-se de textos que dirigem o olhar do espectador acerca do conteúdo da cena pintada, como um tipo de “moldura” que ajuda a construir a imagem, visando a completar “o quadro na sua finalidade de ser visto, de ser mostrado [...]” (MARIN, 2001, p. 125). Elas destinam-se precisamente a eliminar os mal-entendidos, como um tipo de manobra do artista que se pretendia “realista” e atribuía sempre a seus quadros um programa, um roteiro predeterminado. Ora, as palavras do próprio pintor a esse respeito, pronunciadas no decorrer de uma entrevista conduzida pelo crítico Arsène Alexandre, em março de 1910, valem mais do que qualquer definição:

- É preciso, não é verdade? disse-me ele, uma explicação para os quadros. As pessoas nem sempre compreendem aquilo que veem.
- No entanto, objetei, seus quadros, mesmo alegóricos, sempre pareceram-me claros.
- É verdade. Mas é sempre melhor com alguns versos. (ALEXANDRE, 1910, p. 3).

O Aduaneiro busca demonstrar através desse comentário o funcionamento interno, as linhas de coerência e sentido de suas pinturas, a junção de uma inscrição à tela cumprindo a função de elucidar a mensagem do quadro, como um cuidado a mais com a plausibilidade da cena pensada e descrita. Esse procedimento, em todo caso, remete a uma tradição à luz da qual pode ser melhor compreendido. Nesse caso, é importante reconsiderar a relação entre a linguagem pictórica do artista e o vasto repertório da arte popular, na qual se insere como autodidata e com a qual estabelece um diálogo permanente, onde os principais modelos figurativos que absorve – gravuras, ilustrações, cartazes publicitários e vinhetas, cujos “autores anônimos não [fazem] senão emprestar a via anagógica do simbolismo abreviado dos afrescos e vitrais, das iluminuras e tapeçarias, das xilogravuras e esculturas medievais” (LE PICHON, 2010a, p. 53) – dão forma a uma verdadeira cultura verbovisual que propiciou ao longo do tempo “uma profunda interpenetração e mútua tradução dos códigos linguísticos e [favoreceu] a contaminação entre os elementos icônicos e os do discurso escrito” (ABRIL, 2010, p. 168).

Não é coincidência, então, se nessa prática de combinar imagens e texto vêm à mente ressonâncias marcantes das formas artísticas ditas incultas e de todos os afluentes da *imagerie* popular. É o que confirma Robert Delaunay (2016b, p. 151), amigo próximo e grande admirador do Aduaneiro, quando escreve: “Rousseau amava as inscrições populares e ele as compunha como legenda para seus quadros no estilo de pequenas canções que ele improvisava para as suas *soirées* familiares e artísticas.” É finalmente o que se deduz do interesse demonstrado por um inquieto Alfred Jarry face à obra do autodidata, quando por volta de 1895 elaborava ele mesmo, na revista *L’Ymagier*, junto a Rémy de Gourmont, um projeto estético em moldes semelhantes, associando arte popular e tradição oral, a chamada “*esthétique du mirliton*”:

Ao lado e abaixo da literatura impressa corre a torrente oral, contos, lendas, canções populares. Há também uma *imagerie* popular, sintetizada hoje na fábrica de Épinal, ontem florescendo em trinta cidades, e sobretudo em Troyes. Essa *imagerie*, folhetos ou panfletos, é conhecida apenas por arqueólogos e alguns amadores: ela é, primordialmente, nosso assunto mesmo, e todo o resto, em *L’Ymagier* não virá senão como suplemento, ornamento, fonte, objeto de estudo ou de comparação. (GOURMONT, 1894, pp. 6-7).

Ao aproximar os quadros de Rousseau de cartões postais e ilustrações de almanaques do final do século, Le Pichon intuiu o alcance superior dessa conexão. Henri Béhar (1984), por sua vez, assinala que

Rousseau era, assim, o “ymagier” ideal com o qual sonhava um jovem literato ansioso por ressuscitar uma arte popular em declínio ou, mais exatamente, para associá-la à criação viva, favorecendo o ressurgimento daquele fluxo subterrâneo de que falava Gourmont a propósito da tradição oral. Ora, acontece que Rousseau, por suas legendas ou quadras que acompanham seus quadros, incarnava por sua vez a mesma tradição. Pela mesma razão que *L'Ymagier* publicava canções antigas (Au bois de Toulouse, La Belle s'en est allée, La Légende de Saint Nicolas, Chanson pour la Toussaint, La Triste Noce...), Jarry misturava cantilenas populares aos seus versos mais torneados, dramatizava seus romances com velhas baladas (como La Triste Noce em *Le Surmâle*) e, sobretudo, não cessava de cultivar aquilo que nomeou-se a estética do mirliton em seu teatro, justamente batizado por ele “théâtre mirlitonesque”. (BÉHAR, 1984, p. 27).

Tal cabedal de fontes visuais e poéticas de origem popular terá certamente pesado no desenvolvimento da plástica e da escrita de Rousseau, como “expressão de uma consciência imediata não tendo outro critério além de sua própria existência”, segundo a visão sobre a “poesia natural” anunciada por Camille Bryen e Alain Gheerbrant (1949, p. 167). Por outro lado, o artista revela-se igualmente tributário de uma herança erudita. Não se pode deixar de mencionar, por essa razão, que a composição de inscrições para acompanhar seus quadros denota também “seu respeito particular por certa tradição”, conforme observa André Salmon (1962, p. 37). Como explica esse contemporâneo de Rousseau:

O Salão de Bouguereau [Salão dos Artistas Franceses], em muitas de suas salas, perpetuava esta moda de “suprailustração” lírica. Baudelaire havia dedicado uns versos à *Lola de Valência* de Manet; Rousseau havia apreciado as rimas com as quais seu contemporâneo Armand Silvestre enriquecia os Nus de seus amigos, os piores pintores da época, reunindo-os para sua publicação anual [...]. (SALMON, 1962, p. 37).

Rousseau, sob essa luz, segue uma das práticas frequentes daquele tempo, quando, além do consórcio entre pintores e poetas, estes últimos muitas vezes comendo especialmente para ornar certas obras de amigos, alguns artistas eles mesmos escreviam “explicações” rimadas para suas pinturas. Indo além, como William Blake o fizera na passagem do século XVIII para o século XIX, e como Paul Klee faria no século XX, o Aduaneiro renova essa cultura no contexto de sua própria poética e no contexto mais amplo da arte moderna.

Poesia e teatro

Hábito assumido desde o início de sua carreira – o primeiro quadro que apresentou numa mostra, em 1885, já sendo adornado por um pequeno poema descritivo –, até 1910 Rousseau legendou uma dúzia de suas obras, metade das quais hoje encontra-se perdida (*Dança italiana, O Último do 51º, A Liberdade, Retrato da Sra. A. J., Um Filósofo e Retrato numa paisagem*). Essas composições “instantâneas” foram preservadas em parte nos catálogos das exposições em que figuravam os quadros do artista, em parte graças a transcrições realizadas por críticos em jornais da época.³⁵

Como complemento de imagens, as legendas adicionadas por Rousseau aos seus quadros não são textos meramente denotativos, demonstrando antes um verdadeiro trabalho de arte verbal, que aproxima o artista dos chamados poetas-pintores, conforme os descreve Roman Jakobson (1987) no ensaio “On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters”, publicado originalmente em 1970. Nesse caso, é preciso considerar que a forma poética adotada pelo artista, mais claramente o verso, é antes de tudo um veículo. Roman Jakobson (2010, p. 167) esclarece a propósito que a função poética não está sempre “arbitrariamente confinada ao domínio da poesia”, já que dela podem fazer uso diferentes textos métricos (tratados antigos, *jingles* de propagandas, etc.) “sem, contudo, atribuir-lhe o papel coercitivo, determinante, que ela tem na poesia”. Então, em relação ao verso, precisamente, nota-se que ele “de fato ultrapassa os limites da poesia”, salienta o linguista, embora “sempre implique função poética”.

O verso pode não ser a expressão de uma mensagem centrada nela mesma, mas de uma mensagem com outro pendor que se utiliza desse meio tendo em vista uma determinada finalidade (como a mnemônica). Com relação aos “apêndices poéticos” escritos por Rousseau para acompanhar seus quadros, coloca-se a questão em termos dos chamados “verso puro” e “verso aplicado”, o primeiro ligado ao domínio da poesia e o segundo manifestando a função poética da linguagem.³⁶ As inscrições versificadas do artista são exemplo de uso do verso aplicado, “fenômeno secundário, indubitavelmente derivado” do verso puro próprio à poesia, e ilustram um caso de “adaptação dos meios poéticos a um propósito heterogêneo” (aqui a explicação do conteúdo de uma imagem),

³⁵ Cf. Anexo sobre a transmissão e estabelecimento das legendas dos quadros.

³⁶ Nessa diferenciação, Jakobson descreve a poesia já como elaboração artística ou “arte verbal” e a função poética como parte de um processo linguístico, nomeadamente um processo de comunicação. Cf. Jakobson (2010, p. 156).

o que no entanto “não lhes esconde a essência primeira, assim como elementos da linguagem emotiva, quando utilizados em poesia, conservam ainda a nuance emotiva”, explica Jakobson (2010, p. 168).

A difusão destas inscrições esteve historicamente reduzida a poucos círculos de apreciadores. Em 1914, em número especial da revista *Les Soirées de Paris*, editado por Guillaume Apollinaire e Jean Cernuschi, foram reunidos sob a entrada “Poèmes” os versos de “Inscrição para um retrato numa paisagem”, *O Presente e o Passado* e *O Sonho*. Já em 1919, saiu na revista surrealista *Littérature*, dirigida por Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault, o poema que acompanhava o quadro *Um Filósofo*. Décadas mais tarde, as inscrições de Rousseau despertaram também o interesse de Carola Giedion-Welcker, que incluiu em sua *Anthologie der Abseitigen. Poètes à l'Écart* (1946, reeditada em 1965 e 1990), coletânea de “poetas dificilmente acessíveis” como Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Paul Klee, Giorgio de Chirico, entre outros, as legendas de *Um Filósofo*, *O Presente e o Passado* e *O Sonho*. Os mesmos poemas foram retomados pelos organizadores da *Anthologie de la poésie naturelle* (1949), Camille Bryen e Alain Gheerbrant, ao decidirem reunir textos de poetas “não profissionais”. Edições formais completas foram organizadas por Elena Pontiggia, *Henri Rousseau: Lettere e Scritti* (2009), e Yann Le Pichon, *Les Écrits du Douanier Rousseau* (2010).

Quanto às peças de teatro escritas pelo pintor, há todo um périplo que envolve sua sobrevivência e publicação. Em todo caso, como não se trata aqui de aprofundar uma análise, que na verdade exigiria uma oportunidade própria a fim de ser encaminhada satisfatoriamente, nos limitaremos a apresentar os principais aspectos desses textos, tendo em vista exclusivamente os nexos a serem posteriormente explorados entre a linguagem pictórica e a linguagem verbal em Rousseau, quando pertinentes às análises subsequentes.

A primeira das três obras realizadas por Rousseau para o teatro foi por ele definida como “Vaudeville em 3 atos e 10 quadros”, e contava originalmente com dois títulos, conforme explica Yann Le Pichon (2010b, p. 59), “um primeiro sobre a capa do manuscrito (*Un Voyage à l'Exposition de 1889*) e o segundo, sobre um papel colado no alto da primeira página de texto, *Une Visite à l'Exposition de 1889*, ao lado de uma importante mancha de tinta”. O manuscrito, de acordo com Tristan Tzara (1980a, p. 355), “ainda que não datado, certamente veio à luz durante a exposição”. Sobre a composição, o primeiro editor do texto acrescenta: “Numerosas correções feitas em parte por meio de

pedaços de papel colados nos incitam a crer que ele constitui o primeiro jato desse *vaudeville*. Ele comporta setenta e três folhas numeradas” (TZARA, 1980a, p. 355).

O argumento do *vaudeville*, conforme o próprio título indica, é o evento histórico ocorrido na capital francesa em 1889, paralelamente às comemorações pelos cem anos da Revolução. Aproveitando-se do fato e encorajado pelo próprio entusiasmo como visitante, o autor apresenta uma história repleta de humor:

São as aventuras de um bretão atraído a Paris pelo eco desta grande manifestação universal. Sua estadia, em companhia de sua mulher e de sua criada, transforma-se em uma vã procura das fontes de água de borragem de quem os amigos facciosos gabaram os méritos. Nós vemos essa excelente família se maravilhar com os estranhos espetáculos apresentados na Exposição, depois descobrir Paris numa louca corrida durante a qual a ingenuidade de uns e outros é colocada à prova. (BÉHAR, 1979, p. 104).

A segunda peça, descrita como “Drama em 5 atos e 19 quadros (inédito)”, traz o título original *La Vengeance d'une orpheline russe*. Segundo Tristan Tzara (1980a, p. 355), trata-se “verossimilmente da cópia do punho de Rousseau que foi apresentada ao teatro do Châtelet”. O poeta romeno completa sobre o manuscrito:

No interior da capa, Rousseau escreveu: “Sr. Rochard, diretor do teatro do Châtelet”, e, sobre a capa e na primeira página, o número “23” em lápis azul indica provavelmente o número de ordem inscrito pelo teatro. Esse manuscrito compreende oitenta e nove folhas numeradas. Na última página, lê-se: “Terminado em cinco de janeiro de 1899”. Segue-se a assinatura “Henri Rousseau, 3 rue Vercingétorix”. Antes dessa assinatura – e manifestamente ajuntada por último, como pode-se também constatar sobre a capa –, Rousseau escreveu de próprio punho, à guisa de co-assinatura, “Madame Barkowski, 28, rue Pierre Leroux”. (TZARA, 1980a, p. 355).

Trata-se inegavelmente da mais complexa e elaborada das três peças, uma narrativa das desilusões amorosas da ingênua Sophie, tendo como pano de fundo a paisagem russa. Quanto a essa escolha de cenário, em particular, como faz notar em seu prefácio Tristan Tzara (1980a, p. 355), o fato de a trama se desenrolar na Rússia é “devido à atualidade que poderia favorecer o eventual sucesso da peça, naquele ano da visita do Czar a Paris”. É provável, então, que Rousseau tenha novamente nesta obra se aproveitado de um acontecimento histórico recente, ao menos de modo indireto, a fim de tornar mais atraente sua história, dado que àquela altura a Rússia estava, por assim dizer, “em moda” na França, após a passagem triunfal do imperador Nicolau II e de sua consorte pela capital no ano de 1896. A trama é assim resumida por Henri Béhar:

Henri, empregado de banco em São Petersburgo, zeloso de sua honorabilidade, apaixona-se pela órfã com a qual foge para a Bélgica. Lá, ele a abandona, deixando-a crer que havia se suicidado. Ela tem a alegria de encontrar um bravo velho general que a adota e lhe lega seus bens antes de morrer. Mas,

inconsolável, ela escreve a uma amiga que lhe informa que Henri, bem vivo, casou-se com uma rica herdeira. Ela retorna, então, a São Petersburgo, para vingar-se. Lá, ela convoca seu antigo amante para um baile de máscaras onde, sob um disfarce, conta-lhe o fim entristecedor da órfã. Este não mostrando nenhuma emoção frente ao relato que lhe faz, ela decide puni-lo. Um enamorado de outrora, sempre atraído por ela, o provoca em duelo, mata-o e desposa a órfã. (BÉHAR, 1979, p. 105).

A terceira peça, uma “Comédia em 2 atos e 3 quadros”, também contava primitivamente com dois títulos: o primeiro, “*Le Nichon Rose*”, e o segundo, “*L’Étudiant en goguette*”. No que tange à sua datação, a hipótese avançada por alguns autores de que tratar-se-ia de um trabalho de juventude deve ser excluída. A análise do texto por Yann Le Pichon parece ser, nesse sentido, aquela que melhor responde a essa incógnita:

As canções e as danças que são introduzidas [no] desencadeamento final datando o mais tardar de 1905, erguem a cortina sobre o eventual ano de escrita desta breve comédia como forçosamente ulterior. Ela poderia remontar a 1906, depois da instalação do Aduaneiro na rua Perrel, onde desejava animar, em seu ateliê, um “salão” literário, poético e musical aberto aos seus alunos e vizinhos, aos amigos assim como a alguns poetas e artistas que queria encorajar a promovê-lo. Como é questão, na peça, a prisão de la Santé, e que lá ele foi confinado de 2 a 31 de dezembro de 1907, pode-se perguntar se ele não a teria escrito durante o ano de 1908. (LE PICHON, 2010b, pp. 65-67).

Trata-se de uma narrativa em ritmo acelerado sobre as façanhas do jovem estudante Jolibois Fils pela boemia parisiense, tendo como palco o cabaré do *Chat Noir*, ponto de encontro de músicos, poetas e artista, situado no bairro de Montmartre. Aqui, um jovem provinciano, recém-chegado a Paris para cursar medicina, decide experimentar os prazeres da cidade (e finalmente perder a virgindade), dirigindo-se à famosa taverna frequentada por “moças alegres” e outras figuras nada respeitáveis, onde conhece Rigolette, com quem se dirige a um quarto de hotel. Entrementes, seu pai, acompanhado de um criado e da jovem Blanche, que está apaixonada pelo herói, desembarcam na capital e vêm ter ao dito cabaré, afastando-se em seguida para o mesmo endereço de hotel em que o estudante se encontra. Arma-se a desordem, a polícia intervém, o pai repreende o filho, Jolibois declara-se à Blanche, e tudo termina numa brilhante festa de carnaval nos jardins de Montmartre.

Não tendo jamais conseguido que as peças fossem encenadas ou editadas, a história dos manuscritos começa de fato logo após a morte do artista. Inicialmente, os textos de *Une Visite à l’Exposition de 1889* e *A Vingança de uma órfã russa* (os traços de *L’Étudiant en goguette* eram até então desconhecidos) foram cedidos, junto a outros documentos importantes, pela filha de Rousseau, Julia Bernard-Rousseau, a Robert Delaunay, que limitou-se a publicar, apenas anos mais tarde, trechos do *vaudeville Une*

Visite à l'Exposition de 1889 no bimensal *Bulletin de la vie artistique*, entre 15 de abril e 1º de maio de 1922, sob direção de Félix Fénéon. Fato que se deu, considera Le Pichon (2010b, p. 49), muito possivelmente por instigação de Tristan Tzara.

O poeta romeno, tornado célebre como arauto do movimento Dada, desde a sua chegada à Paris tornara-se entusiasmado admirador da pintura de Rousseau e, ao tomar conhecimento de seus escritos teatrais, dispusera-se a publicá-los. Num importante artigo, a pesquisadora Nancy Ireson (2004a) revelou pela primeira vez a correspondência trocada entre Robert Delaunay e Tzara³⁷, tendo este, em 29 de julho de 1921, escrito uma longa carta em que abria negociação sobre os manuscritos em posse do colega. Apesar de seus esforços, contudo, Tzara não pôde convencê-lo a ceder as peças para publicação. Obteve no máximo que alguns extratos de *A Vingança de uma órfã russa* aparecessem na revista *Orbes* entre 1929, 1932 e 1933. Algum tempo depois, trechos dessa peça também foram publicados por R. H. Wilenski, em seu livro *Modern French Painters* (1940), provavelmente a partir de *Orbes*.

A aguardada oportunidade de edição veio somente em 1945, quatro anos após a morte de Delaunay, quando sua esposa, que havia conservado profunda amizade por Tzara, comunicou-lhe em carta datada de 28 de outubro uma inesperada descoberta: vasculhando o ateliê encontrara “cartas da Sra. Queval, a viúva do locador de Rousseau” informando que ela possuía “o 3º manuscrito, que se chama ‘Le Nichon Rose’ ou ‘L’Étudiant en goguette’” (IRESON, 2004a, p. 616, n. 5). Com efeito, até então só se conheciam os manuscritos de duas das peças do autodidata, ambos entregues por Armand Queval a Julia Bernard-Rousseau e transmitidos em seguida a Robert Delaunay, mas nenhum registro havia do paradeiro do último texto. Seja como for, depois de reaver o manuscrito perdido dessa comédia, Sonia Delaunay enfim concordou em ofertar todo o conjunto a Tzara. O novo detentor das obras apressou-se em publicá-las, embora deixasse de lado aquela mesma peça recém-encontrada:

Foi a 14 de julho de 1947 que Tristan Tzara publicou, em dois volumes, simultaneamente o *vaudeville Une Visite à l'Exposition de 1889* (com um prefácio onde analisa a dramaturgia do pintor e onde explica por que renuncia a fazer aparecer *L’Étudiant en goguette*) e o drama *La Vengeance d’une orpheline russe*, com duas ilustrações, das quais a fotografia de Henri Rousseau tocando violino, dedicada à sua filha em 28 de maio de 1906... Era junto a Pierre Cailler, editor em Genebra, na coleção “Écrits et documents de

³⁷ Toda essa documentação encontra-se, conforme informa a autora (IRESON, 2004a, p. 616, n. 5), no Fonds Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris, caixa 30, dossiê Tzara.

peintres” que este dirigia. A tiragem comportava 2280 exemplares numerados. (LE PICHON, 2010b, p. 52).

Assim chegou ao fim a peregrinação dessas duas peças, que décadas mais tarde ganharam nova edição, organizada e prefaciada por Noël Arnaud, *Henri Rousseau. Théâtre* (1984). Porém o mesmo não se deu com a comédia tardia do artista, cuja decisão de não publicar Tzara (1980a, p. 355) justificou desta maneira: “Ela nos pareceu não trazer ao nosso ensaio de apartar de sua lenda o espírito do Aduaneiro, um elemento de informação suficientemente fundado”. Desta feita, a liberação do texto ficou a cargo do historiador Yann Le Pichon, que assim testemunhou sobre a tarefa:

Não vendo nunca sair da sombra o manuscrito de *L'Étudiant en goguette*, e movido por um grande sentimento de responsabilidade desde que, antes de sua morte em 28 de maio de 1984 Jeanne Bernard-Rousseau me havia feito, por testamento notariado, seu legatário universal e me havia solicitado defender, honrar e continuar a ilustrar a memória de seu querido avô, também pelo fato de que eu detinha assim os direitos morais e reais sobre sua obra teatral, terminei por tomar a decisão de editar esta terceira peça na ocasião do centenário de sua morte, isto é, em 2010. (LE PICHON, 2010b, p. 52).

Tristan Tzara havia vendido o manuscrito original da peça a um colecionador, mas conservara uma cópia datilografada. Após sua morte, em 1963, todo o conjunto documental referente a Rousseau passou para as mãos do filho do poeta, Christophe Tzara, que em 1989 o levou a leilão. Diante disso, Le Pichon recorreu aos arquivos do Fonds Tristan Tzara, da Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, sediada em Paris, onde encontram-se reproduções datilografadas das três peças, a fim de editar o texto de *L'Étudiant en goguette*, o qual efetivamente veio à luz, em outubro de 2010, no volume *Les Écrits du Douanier Rousseau*.

Segundo Henri Béhar (1979, p. 103), posto que as peças de Rousseau não conheceram a luz senão tardiamente e não tiveram leitores em seu tempo, exceto eventualmente Tristan Tzara, não se pode avançar uma discussão sobre a sua influência, mas sim acerca do lugar que ocupam na linha evolutiva do gênero dramático. Nesse sentido, “não são um marco a menos na estrada que conduz ao teatro surrealista”, conforme tese demonstrada pelo pesquisador em livro dos anos 1960 consagrado ao tema, no qual o artista figura entre os chamados “precursores e marginais”, ao lado de Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Yvan Goll e Raymond Roussel. Ali de fato estão presentes aspectos inovadores que, se não totalmente resolvidos, demonstram ao menos uma surpreendente “imaginação dramática” e força criativa, ao mesmo tempo que inesperadas soluções de linguagem

SEGUNDA PARTE

UM CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA

[...] minha pátria, a França, a primeira nação do mundo! [...] Ah! França, minha pátria, minha querida pátria, onde estão eles, nossos antepassados, vossos grandes defensores patriotas, tais como Hoche, Marceau, Kléber, Carnot, Masséna, Augereau, sem contar tantos outros que fizeram prodígios [...]. Oh! França! Querida França! Seja sempre a nação dos altivos guerreiros; os gauleses, inclusive o grande Vercingetórix e os francos, não vos deixarão jamais tombar. Salve! Ó França! Salve!

Henri Rousseau (2010a, p. 206).

O sentimento patriótico testemunhado por Rousseau tanto em suas pinturas como em seus escritos e narrado por vários contemporâneos pode ser compreendido em boa medida à luz das transformações de uma época. O artista, nascido em 1844, no ocaso da Monarquia de Julho (1830-1848), pouco soube da breve experiência da Segunda República (1848-1851), mas passou a juventude em um período de autoritarismo, o Segundo Império (1852-1870), o qual foi marcado por significativos envolvimento militares internacionais e culminou na Guerra Franco-Prussiana, que pôs termo ao regime. O advento da Terceira República (1870-1940), após a traumática derrota em Sedan e os horrores da Comuna de Paris, representou então para homens e mulheres de sua geração a primeira experiência democrática autêntica, ao mesmo tempo que o descortinar de novas perspectivas de cidadania a partir de profundas reformas de Estado: parlamentarismo, sufrágio universal, separação entre Igreja e Estado, instrução pública universal e gratuita. Pode-se dizer que a ideologia política de Rousseau foi moldada por tais ideais, amplamente difundidos pelo novo regime e comungados por intelectuais, artistas e pela imprensa, numa rede de otimismo e progresso que caracteriza o clima na França do fim de século.

Integrada a esse movimento de emulação republicana, a arte acadêmica, aliás subvencionada pelo Estado, produziu uma nova iconografia de exaltação patriótica largamente ilustrada nos salões e mostras oficiais, bem como na decoração de edifícios públicos. Não se pode deixar de reconhecer, nesse sentido, a mesma influência atuando na confecção de uma alegoria como *A Liberdade* (1893), obra perdida ornada com uma inscrição conclamando a Liberdade a guiar “todos aqueles que, por seu trabalho, querem

concorrer para a glória e a grandeza da França”,³⁸ onde se verifica a persistência do autodidata em inserir-se nesse contexto de produção, como uma espécie de aceno às autoridades investidas. Outras circunstâncias teriam ainda peso decisivo nessa linha de pinturas, sendo provavelmente a mais relevante delas a Exposição Universal de 1889, que “na vida do pintor autodidata terá lugar de cultura”, afirma Dora Vallier (1961, p. 43). Tratava-se da ocasião propícia a essa temática, posto que “a data marcava também o centenário da Revolução”, o governo propondo “festas grandiosas de caráter patriótico e popular, lembrando as festas de 1789”, assinala Vallier, que completa:

Tomado pelas ideias da Revolução, Rousseau é diretamente tocado pelas manifestações da Exposição, que visam rememorar-las e cujo apogeu é esta “Ode Triunfal” de Augusta Holmes, caída tão logo no esquecimento, mas que com seus 1200 executantes, coros e orquestra, fora um impressionante espetáculo destinado ao povo de Paris. Fazendo evoluir em cena vinhateiros, colhedoras, soldados, marinheiros, trabalhadores, ela simbolizava a união de todas as forças vivas da Nação e tornava-se uma invocação da República. (VALLIER, 1961, pp. 39-40).

Figura 20 Henri Rousseau, *Um Centenário da Independência*, 1892. Óleo sobre tela, 111, 8 x 157, 2 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

³⁸ Cf. Anexo sobre esta legenda.

Pintada três anos após o evento consagrado ao progresso e ao ideal republicano reavivado pela lembrança da Revolução, a primeira grande composição do artista a ser exposta no Salão dos Independentes era a expressão comemorativa de outro grande fato histórico: *Um Centenário da Independência* [Fig. 20]. Coerente com a interpretação que o artista dava ao gênero alegórico, a obra evoca a fundação da Primeira República (1792-1804), ocorrida um século antes, e mostra a célebre ronda revolucionária, formada, segundo o próprio artista, por “nossos antepassados, em culote curto, [dançando] para comemorar o advento da liberdade” (ALEXANDRE, 1910, p. 3). Não obstante, como observa Michel Hoog (1984b, p. 35, n. 4, grifos no original), “o título desse quadro [...] comporta um lapso, ou ao menos uma anomalia” não notada pelos estudiosos, a saber que “1892 marca na história da França o centenário de proclamação da República, mas de nenhuma Independência”, sendo preciso indagar se o fato se explicaria por “um tipo de assimilação (cujos traços encontram-se no vocabulário da III República) entre a *República* (forma de regime político) e a *Nação* (que precisou defender sua independência contra o invasor em 1792 e em 1870)”, ou ainda, vale acrescentar, por uma influência, bastante presente na época, do legado independentista norte-americano.

A esse respeito, deve-se pensar nas comemorações do centenário da Revolução Americana, em 1876, por ocasião da qual o governo francês doou à cidade de Nova York a estátua confeccionada por Frédéric-Auguste Bartholdi, *A Liberdade Iluminando o Mundo*, inaugurada no ano de 1886, data significativa na agenda diplomática dos dois países, de resto unidos por antigos vínculos de amizade. Pelo que constitui importante testemunho a confirmar essa presença na memória de Rousseau, a dedicatória que escreveu no verso de uma natureza-morta ofertada ao pintor naturalizado americano Max Weber: “Doado a meu amigo Weber, em 20 de agosto de 1908, união da América e da França, as 2 Repúblicas” (VALLIER, 1982, p. 110, nº 216). Por outro lado, merecem destaque igualmente nesse contexto histórico, no qual o novo regime procura consolidar-se em continuidade à República de 1792, proclamada no contexto revolucionário, as comemorações do recém-instituído feriado de 14 de Julho, em 1880, envolvendo paradas militares e solenidades públicas de grande pompa, com entusiástica participação popular. A alegoria de Rousseau possui então uma significação política precisa, reforçada por uma legenda estrategicamente posicionada a orientar a imagem:

Le peuple danse autour des deux Républiques, celle de 1792 et celle de 1892 se donnant la main sur l'air de: Auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon, etc. (CATALOGUE, 1892, p. 63).

O povo dança em torno das duas Repúblicas, aquela de 1792 e aquela de 1892 dando-se as mãos ao som de: *Auprès de ma blonde*, qu'il fait bon, fait bon, fait bon, etc.

A união entre as linguagens pictórica e verbal adquire nesse contexto uma nova e original expressão que enriquece a obra de arte. Rousseau, não satisfeito em prescrever o contexto geral da performance de seus personagens, chega ao ponto de sugerir o som especial que acompanha a imagem, citando em sua inscrição trecho da velha canção *Auprès de ma blonde*, marcha militar do século XVII cujo título original é *Le Prisonnier de Hollande*, atribuída a André Joubert du Collet. Trata-se de uma das melodias mais estimadas do repertório popular, e, de acordo com Rousseau, em entrevista a Arsène Alexandre (1910, p. 3), “no dia do vernissage, todo mundo dançava diante do quadro, cantando: ‘Auprès de ma blonde...’” e “todo mundo estava feliz”. A ideia fundamental do festejo e da celebração remete, assim, à própria fonte iconográfica da obra, identificada por Henry Certigny (1981) na gravura de Fortuné Méaulle, *Les Fêtes à Andorre (La Farandole)* [Fig. 21], publicada no suplemento ilustrado do *Petit Journal* em 11 de abril de 1891.

Figura 21 Fortuné Méaulle, *Les Fêtes à Andorre (La Farandole)*.
In: *Le Petit Journal*, Supplément Illustré, n° 20, 11 de abril de 1891, p. 8.

A musicalidade e a dança são, portanto, importantes elementos caracterizadores de *Um Centenário da Independência*, encadeados segundo um sentido determinado em relação ao discurso pictórico elaborado por Rousseau. Essa presença nos orienta, então, uma vez mais para a tematização de conceitos que sustentam a semântica da narrativa visual. A dança em círculo poderá ser vista tão logo como símbolo de união, de confraternização, refletindo as convicções do artista que era franco-maçom, pacifista e – “como muitos membros da baixa-burguesia citadina – defensor de ideais sócio-revolucionários”, sempre imbuído pelo “orgulho do papel do povo e pelo desejo de igualdade democrática”, salienta Stabenow (2001, p. 21). Ademais, segundo Olivier Ihl (1996), estudioso que analisou em profundidade a natureza e função das festividades republicanas, “o baile cidadão, entretém a lembrança da heroica revolução”, a música e as danças coletivas recontando a seu modo a insurreição vitoriosa que elas celebram numa *démarche* patriótica. Os cidadãos se associam na construção da História, o baile torna o espectador ativo, a celebração não é a representação de uma mensagem política abstrata, mas a comunhão de uma nação protagonista de seu destino.

Dessa maneira, a teatralização pictórica proposta pelo artista evoca uma tradição que vem ao encontro da verdade documental que ele busca reproduzir em sua composição. A ciranda na imagem é uma livre interpretação das danças em roda instituídas durante a Revolução como divertimento patriótico, especialmente a carmanhola, executada com furor na Convenção de 10 de novembro de 1793, que aliás forneceu a Rousseau o assunto para outra alegoria baseada nessa temática. Concebida como estudo preparatório para um projeto de decoração de um edifício municipal, esta pequena tela reencontrada por Robert Delaunay,³⁹ intitulada *A Carmanhola* (1893) [Fig. 22], dispõe de modo ainda mais explícito as conexões das grandes alegorias políticas do pintor com as celebrações do centenário da Revolução e da Proclamação da República. A obra torna-se, por hora, um manifesto, e a dança, na realidade nada ingênua,⁴⁰ traduz um

³⁹ Como indica o pintor, recordando-se do velho amigo: “[...] alguns meses após sua morte, eu encontrei no cais, bem em frente (oh, ironia!), da Escola de Belas-Artes, pendurada ao ar livre sobre caixas de livros velhos, a pequena obra-prima *A Independência da República* [sic] ou *A Carmanhola*, em seu formato tão longo” (DELAUNAY, 2016b, p. 146).

⁴⁰ A carmanhola possuía um caráter violento, como descreveu Charles Dickens, a partir do estudo de Thomas Carlyle, *The French Revolution: A History* (1837), em *Um Conto de Duas Cidades* (1859): “Não havia menos de quinhentas pessoas, que dançavam como quinhentos demônios. A música era constituída por seu próprio canto. Dançavam ao som de um canto popular revolucionário, mantendo um ritmo feroz [...]. Homens e mulheres dançavam juntos, mulheres dançavam juntas, homens dançavam juntos, conforme o acaso os reunisse. No início, eles eram apenas um turbilhão grosseiro de barretes e grosseiros trapos vermelhos; porém, à medida que lotavam a praça e paravam para dançar [...], começaram a se organizar numa espécie de fantasmagórica coreografia ensandecida, onde avançavam, retrocediam, batiam nas mãos

sentimento quase anárquico da liberdade, como percebeu Ardengo Soffici (1910, p. 751), ao falar “no horror cômico da turba jubilosa, dançando numa praça, sem música, em torno de algum troféu republicano ou proletário, sob o olhar consentido das autoridades endomingadas e do ‘guardião da paz’ paternal”.

Figura 22 Henri Rousseau, *A Carmanhola*, 1893. Óleo sobre tela, 20, 5 x 75 cm.
Harno Museum, Nagano.

É significativo então o uso que o pintor faz das fontes da cultura visual popular da época, como gravuras e ilustrações, com aberturas que acabam por inserir suas obras num universo iconográfico mais vasto. A decomposição dos elementos da pintura permite observar esse fato com nitidez. A mobilização dos símbolos que revestem a superfície da tela incide sobre a sintaxe discursiva do enunciado visual manifesto, revelando uma rede de conteúdos em interação. Como em outras alegorias do artista, a composição se desenvolve em torno de um eixo conceitual claramente definido, aqui as duas Repúblicas e a Árvore da Liberdade; em *A Liberdade convidando os artistas...*, a figura alada da Liberdade e o Leão de Belfort (símbolo da resistência francesa em 1870); em *Os representantes das potências estrangeiras...*, Marianne e a estátua do livre-pensador Étienne Dolet. Sob a ampla fronde da “árvore tutelar”, anota Maximilien Gauthier (1956, n. p.), símbolo revolucionário da liberdade e da vida, desde logo incorporado ao imaginário republicano (geralmente um álamo ou um carvalho plantado no endereço mais

uns dos outros, agarravam-se mutuamente as cabeças, descreviam piruetas isoladamente, reuniam-se a outros e descreviam piruetas aos pares, e rodopiavam, rodopiavam até que alguns caíam. Enquanto esses estavam no chão, os demais formaram uma corrente de mãos dadas e todos rodopiaram juntos. Então, a corrente se partiu, e, em elos separados de dois e quatro, giraram e giraram até que todos pararam ao mesmo tempo, começando novamente, batendo, agarrando e rasgando, e então mudaram a direção e giraram todos em sentido contrário. Nenhuma batalha teria metade do efeito terrífico dessa dança. Era tão claramente uma brincadeira deturpada, algo, antes inocente, que degenerara em toda sorte de perversidades, um divertimento outrora saudável que se converteu numa forma de aquecer o sangue, desorientar os sentidos e endurecer o coração. A graciosidade que se observava nela tornava-lhe a natureza ainda mais vil, demonstrando a que ponto se podiam deformar e perverter todas as coisas boas por natureza. [...]

Esta era a Carmagnole. (DICKENS, 2002, pp. 325-326).

frequentado de uma localidade, representava alegria e força, devendo crescer com as novas instituições), Rousseau reúne a República de 1792 e a República de 1892, ou seja, o passado e o presente, como indicação de continuidade e vigor dos ideais libertários e democráticos da nação. No centro, a bandeira tricolor e as cores da cidade de Paris, cruzadas, são indício das solenidades havidas no decurso da Exposição de 1889.

As flâmulas em semicírculo e os lampiões, onde o artista afirmava ter empregado “*sessenta e dois tons diferentes*” (ALEXANDRE, 1910, p. 3, grifo no original), criam um sábio arranjo tonal com o colorido também vibrante dos trajes dos dançarinos, dispostos circularmente, em equilibrada e harmônica orquestração cromática, a qual teria agradado ao pintor Pierre Puvis de Chavannes, segundo relato do Aduaneiro: “Sr. Rousseau, não aprecio em geral o colorido gritante que vemos aqui nos Independentes, mas aprecio muito o vosso, porque ele é justo” (ALEXANDRE, 1910, p. 3). A simbologia republicana é evocada pelo artista também através da indumentária típica incorporada pelas multidões durante a Revolução: casaco curto de flanela (*carmagnole*), culote curto, colete tricolor e o barrete frígio, usado na antiguidade pelos escravos libertos e transformado em símbolo revolucionário. Enfim, o barrete frígio que tanto os dançarinos de *Um Centenário da Independência* quanto aqueles de *A Carmanhola* portam, é um acessório também lembrado na Exposição Universal, como indicado por Rousseau em seu *vaudeville*. A cena transcorre no Palácio dos Inválidos, quando a criada Mariette se extasia diante de um quadro “todo cheio de homem” que “ergue os braço e têm barretes vermelho”, indagando a Lebozeck do que se trata, ao que este responde: “Esses são barretes frígio” (ROUSSEAU, 2010b, pp. 132-133).⁴¹ Para Dora Vallier (1961, p. 40), “a emoção subsiste [no pintor], caminha sob forma de reminiscência até o dia em que se concretiza em um quadro”.

Nesta festa do povo, não estão ausentes elementos sonoros sugestivos de uma melodia ambiente que reforça o caráter musical e dançante da cena (outra recordação das festividades em forma de quermesse concebidas por organizações locais temáticas). Um importante componente, assim, é a fanfarra que aparece ao fundo, formada por personagens a tocar tambor e trombone, caixa de percussão e trompete, todos instrumentos emblemáticos da música marcial, remetendo aos hinos e marchas, talvez à

⁴¹ Procuramos manter na tradução das passagens deste *vaudeville* as características da fala dos personagens, tal como proposto por Rousseau, que busca representar humoristicamente a linguagem dos camponeses (suprimindo concordâncias, plurais, etc.).

própria *Marselhesa* (que de praxe era executada na abertura das *soirées* oferecidas pelo Aduaneiro em seu estúdio). Daí a relevância de um elemento extrapictórico como a inscrição que o artista apôs ao quadro. Mais do que uma simples legenda explicativa, esse texto é na realidade uma valiosa chave interpretativa da obra, pois explicita algo que não se pode transmitir pela linguagem pictórica, isto é, o som que o artista imaginou ao fazer dançarem os personagens de sua tela. Além disso, como bem observam Yann Le Pichon (2010a, p. 212) e Henri Béhar (1984, pp. 27-28), essa “colagem” a partir de um fragmento musical revela uma vez mais o vínculo essencial entre a poética de Rousseau e a tradição popular, já não apenas a tradição iconográfica, mas agora também a tradição oral, na forma de versos, canções, velhos motetes populares. A passagem da canção *Auprès de ma blonde*, nesse caso, estaria ligada aos antigos “refrãos patrióticos”, impressos em panfletos ilustrados que circulavam à época da Revolução, como *Si vous aimez la danse, Dansons la carmagnole* ou *Ah! ça ira ça ira ça ira*.

Esse trabalho inaugura uma etapa de projetos ambiciosos que Rousseau manterá até os últimos anos de sua carreira, tratando da política e da ideologia da Terceira República, portanto em espírito de autoafirmação como pintor oficial de primeira importância, como de resto testemunham outras fontes, em particular suas cartas.⁴² *Um Centenário da Independência*, visto ao lado de outras grandes alegorias de seu repertório e sob essa mesma gramática, vem testemunhar o desejo do artista, insiste John House (2006, p. 191), “que punha em prática procedimentos acadêmicos na pesquisa de uma forma pictórica contemporânea, concebida para ser exposta ao público e para exprimir as liberdades e progressos técnicos trazidos à França pela Terceira República”. A leitura do quadro, movimentando-se entre a linguagem pictórica e a linguagem verbal, visando aos eventos que repercutiram na vida cotidiana do artista e às suas próprias aspirações estéticas e convicções ideológicas, vem demonstrar por fim o alcance de sentidos, múltiplos e multiformes, que afloram na obra de Rousseau.

⁴² Trata-se do assunto oficial das missivas destinadas por Rousseau a autoridades de Estado, como o Ministro de Instrução Pública e Belas-Artes, o Diretor de Belas-Artes, o Subsecretário de Estado de Belas-Artes e o próprio presidente da República, recolhidas no catálogo da exposição consagrada ao pintor em 1984-1985 (Paris/Nova York). Há referências recorrentes também na correspondência endereçada ao juiz de custódia em dezembro de 1907, reunidas por Maurice Garçon (1953).

A GUERRA

Corpos pálidos, inchados como cadáveres achados na água, amontoam-se uns em cima dos outros, aprisionados por duas árvores agitadas pela tempestade, que, no entanto, parecem estranhamente hirtas. [...] Um negro irritante e um branco cortante irrompem na cena juntamente com as gralhas sedentas de sangue que acompanham a fúria da guerra: uma criança ou menina envergando um vestido de franjas branco que, com uma tocha e uma espada nas mãos, toma de rompante a terra morta com o seu cavalo fantasmagórico. Os cascos do cavalo monstruoso brilham; a crina eleva-se em pânico sobre o seu pescoço em forma de cobra. Esta figura de terror é espelhada como sombra escura nos ramos nus, destacando-se do céu cujas nuvens cor-de-rosa e alaranjadas são o prenúncio de um incêndio. Neste teatro universal protagonizado por marionetes não há lugar para respirar, não existem momentos de conciliação.

Cornelia Stabenow (2001, p. 51).

Embora o poeta Guillaume Apollinaire (1991a, p. 628) afirmasse que “as guerras tiveram um lugar importante na vida do Aduaneiro”, referindo-se naturalmente à suposta participação do pintor na campanha do México em 1867 e na conflagração de 1870, passagens de sua obra pintada e escrita, certas falas suas e testemunhos de contemporâneos refletem a postura pacifista que caracterizava o seu modo de ver o mundo. Uma declaração do artista, registrada por Wilhelm Uhde (2002, p. 153), bem revela a espontaneidade com que esse traço aflora em seu pensamento: “Quando um rei quer fazer uma guerra, seria preciso que uma mãe fosse vê-lo e lhe interditasse!” Aqui o biógrafo ainda anota com que efusão o Aduaneiro pronunciava tais palavras e como era intenso seu “sentimento de horror” pela guerra. Uma mescla de experiências pessoais e convicções políticas⁴³ moldam essa atitude tão relevante em relação à interpretação da poética de Rousseau e particularmente de um trabalho que, acima de qualquer outro, ilustra tão bem semelhante aspecto: *A Guerra* [Fig. 23].

Também conhecida como *A cavalgada da discórdia*, essa pintura monumental foi apresentada no Salão dos Independentes de 1894, onde não deixou de chamar a atenção do público e da crítica – positiva, mas também negativamente –, recebendo especial

⁴³ Assim como o patriotismo de Rousseau, conforme visto na análise anterior, se explica pelas profundas transformações da época em que viveu o artista, seu pacifismo reflete igualmente os “valores teológicos” da Terceira República, que se apresentava como um regime pacifista, em oposição ao Segundo Império, que fora marcado por envolvimento militares internacionais, sendo o mais traumático a Guerra Franco-Prussiana de 1870. Ilustra essa atitude sintonizada aos valores republicanos a divisa gravada nas urnas em *Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz*: “Paz, Trabalho, Liberdade, Fraternidade”.

interesse por parte de Alfred Jarry, que de algum modo associava a obra do autodidata às próprias pesquisas estéticas que então começava a desenvolver, e via nas características formais e conceituais da pintura de Rousseau afinidades com o estilo medieval e com a arte popular das xilogravuras, que constituíam o objeto da sofisticada publicação que mantinha com Rémy de Gourmont, *L'Ymagier*, e onde efetivamente fez aparecer uma adaptação gráfica de *A Guerra* (janeiro de 1895) [Fig. 24] encomendada ao Aduaneiro, único exemplo desse tipo de técnica em sua produção.⁴⁴ O jovem literato descreveu o quadro em duas notas consecutivas, surgidas em *L'Art littéraire* (maio-junho de 1894) e *Essais d'art libre* (junho-julho de 1894), valendo-se da prosa poética para descrever a obra:

[...] a guerra sobre a horizontalidade eriçada do seu cavalo apavorado, por cima dos cadáveres translúcidos de axolotls [...]. (JARRY, 1972b, pp. 1021-1022).

*

Dos seus como que perônios o cavalo tende no prolongamento espantoso do pescoço sua cabeça de dançarina, as folhas negras povoam as nuvens malva e os escombros correm como pinhas, por entre os cadáveres translúcidos de axolotls, etiquetados por corvos de bico claro. (JARRY, 1972c, p. 1023).

A subversão da ótica realista, a visão fantástica revelada na composição, remetiam às tendências simbolistas em voga na arte e na literatura do período, o que também contribui para explicar a recepção favorável e entusiasmada dessa obra no círculo de intelectuais do qual Jarry e Gourmont faziam parte e que incluía ainda, em torno do *Mercure de France*, nomes como o de Alfred Vallette e sua esposa, a romancista Rachilde, e à volta de *La Revue Blanche*, os irmãos Natanson. Por outro lado, o “primitivismo” da imagem a aproximava dos estudos de Gauguin e Émile Bernard à época da assim chamada Escola de Pont-Aven,⁴⁵ igualmente implicados na dinâmica simbolista, cujas propostas, erguidas em reação à linguagem naturalista, incidiam sobre o valor do signo pictórico, do arquétipo e da sugestão, valorizando a temática religiosa ou mística e modelos medievais, populares ou não europeus (a arte pré-colombiana, africana, asiática). Nesse sentido,

⁴⁴ A questão sobre a gravura ser anterior à pintura ou uma adaptação sua suscitou debate. Alguns autores viram nela um primeiro esboço, ao passo que outros, uma redução posterior. Partilhamos o parecer destes últimos, crendo ser mais plausível o artista ter realizado uma simplificação a partir do quadro em atenção ao pedido de Jarry, do que eventualmente ter evoluído a gravura (técnica estranha à sua produção) para uma pintura com mesmo tema. Além disso, é mais coerente supor que Jarry tenha encomendado a gravura justamente após contemplar o quadro nos Independentes e ter a atenção atraída para Rousseau, do que antes desse fato, o que também é corroborado pela data de sua publicação.

⁴⁵ Escola de Pont-Aven é um termo aplicado a posteriori para designar um grupo de artistas de diferentes tendências que regularmente se reunia para pintar no vilarejo bretão de Pont-Aven, entre as décadas de 1880-1890.

segundo pondera Cornelia Stabenow (2001, p. 55), *A Guerra* “coloca o pintor num contexto que supostamente deverá fornecer um dos programas estéticos mais importantes da modernidade”.

Não por acaso, outro ativo do *Mercure de France*, talvez instado por Jarry, o jornalista e crítico Louis Roy, redigiu sobre essa pintura aquele que foi por quase vinte anos o único artigo inteiramente consagrado a Rousseau, no qual sua arte não era alvo de mera especulação ou de ironia, mas objeto de uma aguda reflexão. Pela coerência desse texto e pelos méritos da observação do autor, não é demasiado reproduzi-lo integralmente aqui:

Na exposição dos Artistas Independentes, em 1894, *A Guerra*, do Sr. Rousseau, foi certamente a tela mais notável. Nem resultado completo, nem obra perfeita, esse quadro, no entanto, afirma uma corajosa tentativa no verdadeiro sentido do símbolo. O artista que quis pintar assim, diz uma vez mais sua personalidade: essa manifestação não pôde parecer estranha senão porque não evocava nenhuma ideia de coisa já vista. Não está aí uma qualidade mestra? Por que a estranheza poderia fazer nascer a zombaria? Com que direito zombaríamos de uma tentativa artística? Mesmo quando o ensaio foi infrutífero, e aqui não é o caso, a zombaria não tem razão de ser; é o indício de um espírito mesquinho. Em geral, em nossa sociedade, o homem foi habituado, desde a infância, a classificar, a enumerar, a etiquetar, a encerrar todas as coisas em caixinhas. Cada parte da Criação deve forçosamente entrar em um compartimento; se não o homem, desnorteado e vexado de não poder tudo compreender, se apressa a decretar o absurdo daquilo que seu espírito não pôde penetrar. Em outros termos, com toda a modéstia de que o homem é capaz, ele ousa dizer: “Não compreendo, então é idiota”. A despeito do progresso manifestado de uma maneira tão evidente pelo telégrafo, pelo telefone, pela bicicleta e pelas montanhas-russas, é certo que somos menos liberais do que eram nossos padres na Idade Média; pois tinham o respeito pela personalidade incompreendida quando diziam: “*Credo quia absurdum*”.

Assim foi para o Sr. Rousseau como para todos os inovadores. Ele procede por si só, ele tem o mérito, raro hoje em dia, de ser absolutamente pessoal. Ele tende para uma arte nova. Essa tentativa, muito interessante no conjunto, apesar de algumas fraquezas, encerra grandes qualidades em certas partes, as notas negras, por exemplo, que são de toda beleza. A composição feita no sentido horizontal é bem compreendida. Esse imenso cavalo negro lançado a grande galope e que ocupa toda a largura da tela não é sob nenhum aspecto banal; é inclusive um trecho de alto estilo. Esse cavalo serve de montaria à Guerra, que com a mão direita brande uma espada e com a esquerda porta uma tocha inflamada. Por terra, jazem montes de cadáveres de desconhecidos, gordos e magros, miseráveis, proletários. Todos estão mortos ou moribundos. Entre os que ainda respiram, o assombro atinge o ápice. Da natureza nada mais subsiste. Sim, restam duas árvores despojadas de suas folhas, uma cinza, a outra negra; e corvos que, atraídos pelo odor do sangue, se precipitaram para se refestelar com a carne das vítimas da guerra. O solo está juncado de detritos informes; a terra não tem mais nenhuma verdura, nem mesmo o menor tufo de grama. Esta pintura exhibe bem a desolação causada por um desastre irreparável; em breve, nada mais com vida. O fogo, como indicam os distantes clarões do céu no horizonte, terá terminado a obra começada pelo ferro. Em um momento tudo estará morto para sempre. E a Guerra a cavalgar sempre, impassível, inexorável, implacável como uma divindade canaca. Ela vai, jamais saciada de carnificina. Nada pode detê-la em seu curso desabalado. Que obsessão, que pesadelo! Que penosa impressão de insuperável tristeza! Seria

preciso ser de má-fé para ousar pretender que o homem capaz de nos sugerir tais ideias não é um artista. (ROY, 1895, pp. 350-351).

Apenas três anos após a publicação de um artigo-manifesto em que Gabriel-Albert Aurier (1891, pp. 162-163) falava a favor de uma arte a cada vez ideista, simbolista, sintética e subjetiva, sem deixar de ser decorativa, Rousseau oferecia uma visão surpreendentemente afinada com esses princípios. Em seu comentário, Louis Roy expõe esse fato, insistindo sobre o apelo sugestivo da imagem criada pelo artista, capaz de evocar certos climas e sentimentos pelo estabelecimento da imaginação e da fantasia, não se servindo de símbolos prontamente definidos (“coisas já vistas”), mas criando novos com que se comunicar e transmitir sua mensagem. O trabalho sobre a linha, a cor e a forma também não pode ser ignorado nessa obra, que certamente se corresponde com as preocupações simbolistas com o efeito decorativo da composição, quase ou mais importante do que o próprio tema. Paralelos com o universo poético de pintores desse movimento, tais como Arnold Böcklin, em *A ilha dos mortos* (1880), e Ferdinand Hodler, em *A Noite* (1890), por uma comunhão de atmosfera e de sentimento, não deixam de ser plausíveis.

Figura 23 Henri Rousseau, *A Guerra*, 1894. Óleo sobre tela, 145 x 195 cm. Musée d’Orsay, Paris.

Ao lado da dimensão estética, que é de certo modo realizada por conexões com correntes de época e por tendências demonstradas pelos contemporâneos que a

acolheram, como fica evidente nas referências tratadas acima, o contexto histórico em que apareceu a pintura vem situá-la em relação a determinada vertente do discurso artístico do *fin de siècle*, quando, de acordo com Hideho Nishida (1974 apud FLOCH, 1985, pp. 52-53), “um tipo de visão pessimista do mundo e um pressentimento da catástrofe final dominavam diversos espíritos na Europa”. Rousseau, com sua aterrorizante cena dos horrores da guerra, surge como um precursor desse sentimento que culminaria em obras como *O Juízo final* (1911), de Oskar Kokoschka, e *A Noite* (1919), de Max Beckmann, sem falar em *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Trata-se de uma visão lúgubre da humanidade e refere-se a um momento específico da história, expressando o caos violento e a bárbara crueldade dos conflitos travados entre os homens.

Figura 24 Henri Rousseau, *A Guerra*. Litografia sobre papel laranja, 39, 9 x 26 cm.
In: *L'Ymagier*, nº 2, janeiro 1895, n. p.

É também, como foi dito anteriormente, o testemunho de uma experiência compartilhada de perda e de privação à qual o Aduaneiro sempre foi sensível. Sabe-se, por exemplo, que as duas pinturas mais antigas que dele restam, realizadas a partir de gravuras de jornal, traziam esse mesmo tema (VALLIER, 1982, pp. 88-89, nº 1-2): *Paisagem de inverno com cena de guerra*, datada de 1877, representa a entrada de um pelotão num vilarejo desolado, enquanto um ferido é carregado numa padiola e outro jaz sem vida no solo congelado; já *A Batalha de Champigny* (c. 1882) introduz o espectador numa paisagem devastada, onde as casas da aldeia ardem em chamas e combatentes trocam tiros de fuzil. São possíveis antecedentes da alegoria de 1894, e já contêm o tom incisivo de denúncia que caracteriza essa obra. Nesse quadro, portanto, não seria

exagerado entrever a cristalização das impressões mais íntimas do artista diante de uma realidade assombrada por tensões políticas e sociais e por ameaças de conflagração, numa época em que o sentimento predominante entre artistas, literatos e filósofos críticos do racionalismo era de iminente dissolução.

Rousseau, que possuía consciência de classe (como atesta seu engajamento em campanhas municipais, inclusive a que elegeu o deputado socialista Adolphe Méssimy) e que não se esquecia de sua condição de franco-maçom, manifesta sua sensibilidade diante desse ambiente. O Aduaneiro demonstra assim viver e sentir os acontecimentos de seu tempo. Pacifismo e patriotismo, o ideal republicano típico dos homens da camada social a que pertencia, amalgamam-se em seu pensamento. Lastimando a guerra, não deixa de nutrir respeitosa deferência pela classe militar, nem de exibir certo orgulho pelos anos de serviço prestados no exército.⁴⁶ Certamente recordava-se ainda vivamente das expedições militares durante o Segundo Império, pois menciona no drama *A Vingança de uma órfã russa* a Guerra da Criméia (1853-1856), elaborando um diálogo que ilustra perfeitamente sua posição:

O General.

[...] Uma coisa que seria bem mais difícil de executar é reviver os milhares de homens que eu vi tombarem diante de mim e que eu conduzi ao combate. Esta malfadada guerra da Criméia, da qual tive a suprema honra de ter o comando em chefe, nos custou muitos homens. Eu mesmo escapei por pouco, tendo sido ferido gravemente. Sebastopol, eis aí uma passagem terrível que um guerreiro não pode esquecer. Para reparar todas as perdas provadas nestas sangrentas batalhas é preciso tempo, muito tempo!

Sophie, *como saindo de um sonho, responde*:

Que quer dizer, senhor; trazeis à minha lembrança fatos causados por uma guerra que devastou meu país e da qual meu pobre pai falava-me amiúde no serão, quando, bem pequena, ele colocava-me no colo. A esses relatos, meu corpo tremia todo, e já que o senhor fez essa nobre campanha, deveis ser russo ou francês.

O General, *levanta-se e lhe diz, descobrindo-se*:

Tendes diante de vós, senhora, um general francês, o general Bosquet, cuja carreira foi brilhante pelas armas, tendo sempre tido em seu coração o amor pela pátria e visto como um dever sagrado e acima de tudo defendê-la, dar-lhe até a última gota de seu sangue. Esse dever que incumbe todo soldado, do menor ao maior, deve concretizar-se com o mais absoluto desinteresse. Eu talvez vos aflija, senhora e amiga, vos falando dessa guerra da Criméia, percebendo que estou em presença de uma dama russa; queira perdoar-me se vos vexei. Vos falei apenas para fazer uma comparação justa, e estou bem obrigado a não mais pensar em todos esses pobres homens, mutilados, despedaçados, lançando gritos alarmantes, chamando em sofrimentos terríveis

⁴⁶ Duas pinturas restantes demonstram com clareza meridiana essa percepção: *Os Artilheiros* (1893-1895) e *Retrato do Marechal Frumence Biche* (c. 1893). Além do que, vale a lembrança do quadro, hoje perdido, onde Rousseau homenageava seu antigo regimento, *O último do 51º* (1893), o qual era acompanhado por uma legenda dramática e emotiva (Cf. Anexo).

pais, mães, irmãos, irmãs e sobretudo aquela que eles amavam e de quem foram obrigados a se separar. (ROUSSEAU, 2010a, pp. 201-203).

E nem mesmo numa peça de humor como o *vaudeville Une Visite à l'Exposition de 1889* perde a oportunidade de voltar ao assunto, pondo na boca dos camponeses bretões palavras lamentosas e críticas em relação à política, que obriga os homens a dar a vida por motivos vãos – no caso do episódio de Tonkin (1883-1885), quando a França guerreou por interesses coloniais na Indochina. Os personagens estão diante de peças de artilharia modernas que figuram num dos *stands* da grande Exposição, cuja visão induz o assunto:

Sra. Lebozeck.

Mesmo que nós tenha perdido um irmão no combate de Tonkin, o pobre menino tinha muita necessidade de ir lá pra perder a vida, depois de todos os sacrifício que os meus pobre pais fez pra criar ele. Ah, triste sorte que é a do ofício militar; se é que é um ofício, infelizmente, matar homem, e o que eles fez pra isso. Pobre irmão. (*Ela derrama uma lágrima.*)

Mariette.

Nós vê o que é, são canhão, e dos grande; são bem feito pra matar o mundo e, ufa, se carregar essa goela com pólvora e projéteis, ele ia poder destruir tudo que encontrasse pela passagem. Ah, a guerra, a guerra, que infelicidade. (ROUSSEAU, 2010b, p. 126).

Mas não apenas isso. Ao final dos anos 1880, quase vinte anos após a derrota de Sedan, no âmbito da Guerra Franco-Prussiana, as ideias revanchistas atingiam um ponto culminante. A lembrança da capitulação de 1870 e o desejo de retomada dos territórios da Alsácia e Lorena, cedidos aos alemães como multa, estão representados pelo artista nesse mesmo *vaudeville*,⁴⁷ ocasião em que Lebozeck devaneia:

Lebozeck.

Apertemo o passo e vejamo; ah, é os museu que tão por ali; óia uma estátua, aquela do general Daumesny, que num tem senão uma perna e luta mesmo assim, ah, eles era duro na queda naquele tempo. Se em 1870 nós tivesse tido generais como esse, nós num tinha perdido a Alsácia e a Lorena e os prussiano num teria vindo pra França requerer e fazer nós pagar cinco milhão; veja o dinheiro que nós deu pra eles e ainda duas terra rica, a Alsácia e a Lorena, que é triste e amarga a guerra. E por que fazer os pobre homem se assassinar entre si dessa maneira, que infelicidade, que infelicidade! (ROUSSEAU, 2010b, p. 132).

Nessa outra linguagem, a escrita, Rousseau articula pontos de vista correspondentes àqueles que sua obra pictórica espelha, os quais, devidamente avaliados, ajudam a compreendê-la melhor. As passagens em destaque, ainda que raramente

⁴⁷ Wilhelm Uhde (1949, pp. 43-44), colecionador de origem alemã, fiel admirador do Aduaneiro e autor da primeira monografia consagrada ao artista, relata o seguinte episódio, em que está implícito esse sentimento mesclado contendo lástima pelos acontecimentos de 1870 e o desejo de paz: “O 14 de julho – o último que ele viveu – vou vê-lo logo cedo em seu quarto. Ele está endomingado e tem visitas. Está justamente a caminho de verter o vinho nos copos: ‘Tu amas a paz?’ pergunta-me, e quando digo-lhe que sim, bebemos todos à paz. Depois, ele pega-me pela mão, conduz-me à janela e, por entre muitas pequenas bandeiras, mostra-me aquela do meu país”.

invocadas, constituem exemplos reveladores do modo de pensar do artista e de sua visão de mundo, adicionando ao discurso de uma pintura como *A Guerra* uma dose extra de significado e talvez um novo caminho de leitura, um caminho intertextual. A tela insere-se, assim, num panorama histórico definido, propondo uma simbologia visual expressiva e emocionalmente carregada pelas incertezas e inquietações daquele momento, ao mesmo tempo em que revela uma nova e distinta sensibilidade moderna.

Mas, além desses aspectos estéticos e históricos, integra uma obra com esse conteúdo e projeção o desejo muito peculiar no artista de parear com a pintura oficial que tanto admirava e cujos gêneros e temas reproduzia. Dora Vallier (1982, p. 96, nº 69) registra que *A Guerra* é sintomaticamente “a obra mais ambiciosa” que Rousseau “pintou até então, onde ataca pela primeira vez uma grande superfície”, o que evidencia não apenas sua intenção de seguir o programa dos salões, nos quais as alegorias eram altamente valorizadas, mas também de filiar-se à tradição dos grandes temas acadêmicos. Pela escolha temática, justamente, a obra se insere numa proeminente linhagem da pintura do século XIX, com exemplos que poderão ter favorecido o autodidata em sua *démarche*. Especialmente bem-sucedidas no gênero e bastante difundidas eram as obras de Édouard Detaille e Alphonse de Neuville, que convencionaram uma visão idealizada da guerra, heroica e acessível ao grande público. Outro nome importante é Ernest Meissonier, cujo *O Cerco de Paris* (1884), quadro famoso, sugere identificações com a alegoria de Rousseau. Por outro lado, entre os artistas mais inovadores, seja por assimilação ou analogia conceitual, os paralelos se estabelecem com simbolistas cáusticos como Félicien Rops, em *Satã semeando cizânia* (1882), ou ainda James Ensor, em *O anjo exterminador* (1889), sem falar no austríaco Franz von Stuck, cujo painel *A Guerra* (1894), possui em comum com a tela do Aduaneiro, além da data, uma impressionante semelhança na realização compositiva – todos exemplos que participam desse universo representacional do macabro, onde a figura da morte assume diferentes papéis. Rousseau sintetiza essa iconografia e reinventa um tema para oferecer a primeira visão escatológica da guerra na arte moderna, como símbolo universal e atemporal da barbárie, ajustável a épocas e situações variadas.⁴⁸

⁴⁸ Como bem remarca Guy Cogeval: “É uma imagem que porta uma dimensão alegórica de uma tal pujança que tem a particularidade de entrar em ressonância com todo evento trágico. Além do mais, depois dos atentados do último 13 de novembro em Paris, ela foi bastante utilizada. Com sua linguagem arcaica, Rousseau oferece aqui um requisição muito forte e universal contra a barbárie” (GUILLAUME, 2016, p. 5). O curador refere-se precisamente aos atentados terroristas ocorridos na capital francesa em 2015, com grande número de vítimas.

Se a composição do Aduaneiro está direta ou indiretamente associada a esse panorama intelectual, nem por isso deixa de ser tributária da tradição popular, cujos traços e cujo apelo, não por acaso, Jarry e Gourmont logo de início reconheceram como marcas da linguagem poética do pintor. No entanto, ao encomendarem uma gravura tirada ao quadro para sua revista, onde figuraria ao lado de trabalhos de F. Georin e de estampas góticas, estes autores não imaginavam que o artista havia recorrido a uma vulgar ilustração de jornal a fim de extrair a estrutura de sua pintura. De fato, foi Marie-Thérèse L. de Forges (1964, p. 361) quem revelou a verdadeira fonte iconográfica da imagem, um “desenho explicativo” de certo romance-folhetim de Pierre Andreiew, intitulado *Le Tsar* [Fig. 25], publicado em *L'Égalité* a 6 de outubro de 1889 e depois em *Le Courrier Français* a 27 do mesmo mês. Conforme esclarece Vallier (1982, p. 96, nº 69), em relação a essa ilustração “as principais modificações trazidas por Rousseau são as duas árvores nas laterais (que respondem ao seu desejo de criar uma diagonal ótica) e o personagem cavalgando, que torna-se uma mulher [...]”, mantendo a economia formal do modelo quanto aos demais aspectos compositivos. Quando vista a litogravura de mesmo tema, as compatibilidades são ainda maiores. A rigidez gráfica, a síntese do traço, a simplificação, são predicados partilhados entre esta versão e sua fonte.

Giulio Carlo Argan (1992, p. 135) também insiste sobre a vinculação da obra com o universo esquemático e arcaico da arte popular, descrevendo-a como uma “alegoria apocalíptica composta de acordo com o processo descritivo das gravuras populares” com um caráter subjacente de “visão extática”. De fato, à maneira dos gravuristas e artesãos, o Aduaneiro se baseia numa superfície a ser preenchida com elementos sólidos e bem definidos em sua confecção, aproveitando a plena horizontalidade e incorporando os dois polos da tela num corpo gráfico único e contínuo. Duas árvores calcinadas encerram os limites desse palco da morte e na parte inferior do quadro, corpos estão deslocados uns sobre os outros. Galhas voejam aqui e ali, carregando pedaços de carne nos bicos pontiagudos. A planície arrasada, onde se acumulam galhos retorcidos, escória e pedras, estende-se até o horizonte, bloqueado por rochedos. Esse campo destruído forma, junto a um céu drapeado de nuvens cinza-avermelhadas, uma paisagem cataclísmica e antinatural. Ocupando o centro da imagem, está a própria figura que alegoriza a guerra, montada num cavalo negro horripilante, segurando uma espada na mão direita e uma acha acesa na mão esquerda, com os braços erguidos num gesto de insano arrebatamento. Rousseau prima nos detalhes e se esforça para lhe conferir uma expressão de crueldade e

fúria assassina, fazendo com que a boca medonha se abra num grito.⁴⁹ Já o cavalo que sustenta a Guerra baseia-se num desenho estilizado: os membros, incluindo a cabeça diminuta, além de pescoço e pernas, são desproporcionais em relação ao corpo, as linhas anatômicas foram hipertrofiadas, suas extremidades, propositalmente alongadas para adaptar a figura ao enquadramento objetivo da cena.⁵⁰

Figura 25 Anônimo, *Le Tsar*. In: *Le Courrier Français*, nº 43, 27 de outubro de 1889, p. 9. Publicado originalmente em *L'Égalité*, 6 de outubro de 1889.

Outros elementos expressivos significativos articulam-se na formação de sentidos da pintura, como por exemplo a seleção cromática, que traduz simbolicamente a imagem de um drama. A esse respeito, Michel Hoog (1984a, p. 128), observa que “o verde da esperança está totalmente ausente; dominam o negro e o vermelho, cores do luto e do sangue [...]”, além do branco e do azul, que acentuam o clima soturno e a “sonoridade” metálica da composição. A rigidez das linhas, a descontinuidade das formas e dos volumes no espaço contribuem para esse efeito. As linhas de força da tela (cores, formas, movimentos) se mantêm tensionadas ao máximo – a imagem é facetada e seus elementos

⁴⁹ Acreditamos que Rousseau tenha se inspirado na figura alada da Liberdade, do relevo *A partida dos voluntários de 1792* (também conhecido como *A Marselhesa*), um dos quatro conjuntos escultóricos do Arco do Triunfo (1836), de autoria de François Rude, para definir a expressão e a gestualidade desse personagem. Não por acaso, a escultura de Rude deriva de uma imagem de Bellona, deusa romana da guerra, o que acaba por reforçar esse paralelo.

⁵⁰ A posição de “voo” do cavalo, com as quatro patas estendidas, é a mesma explorada décadas antes por Géricault em *Derby de Epsom* (1821), e desde os progressos fotográficos, em que pesem as séries de Edwaerd Muybrigde sobre o galope, *The Horse in Motion* (1878), se sabia ser falsa.

jazem avulsos num espaço instável e decomposto. O ritmo da ação, baseado na oposição entre diferentes componentes, tende a interromper o avanço da cena, fixando a imagem num flagrante de congelamento. Some-se ainda uma ideia de fragmentação e de ruptura formal expressa em partições, cruzamentos e quebras, e se chega a um característico diagrama mental sobre dor, perda e aniquilação. Além disso, na mostra do Salão dos Independentes, *A Guerra* era acompanhada por uma legenda que, fazendo eco àquela da gravura publicitária do folhetim *Le Tsar*: “Por toda parte onde passava o misterioso cavalo negro, um infortúnio se abatia, um crime era cometido”, reforçava essa interpretação:

Elle passe effrayante, laissant partout le désespoir, les pleurs et la ruine.
(CATALOGUE, 1894, n. p.).

Ela passa assustadora, deixando por toda parte desespero, lágrimas e ruína.

A justaposição desta legenda à pintura é menos o caso de uma explicação do assunto do que um esforço de acentuação do teor dramático da imagem, um modo de completar o sentido da alegoria. Trata-se de uma espécie de sentença pragmática alertando para a tragédia da guerra, em que a mensagem verbal vem chamar a atenção para um aspecto, por assim dizer, objetivo da pintura, isto é, para a sua dimensão *ideológica*, em que o artista pretende *engajar* os espectadores acerca de um determinado tópico, seja quanto à denúncia social, à crítica política ou dos costumes, seja quanto ao chamamento em defesa de uma causa, de um valor coletivo. A precisão dos termos, a modalização dos tempos verbais e a própria sintaxe da frase não deixam dúvidas em relação à mensagem que se quer transmitir. Os verbos no presente do indicativo (“passe”) e no presente contínuo (“laissant”), por exemplo, comunicam um efeito de sentido de verdade, enquanto que o adjetivo “effrayante” e os substantivos “désespoir”, “pleurs” e “ruine” reforçam o nexo da imagem por uma espécie de acúmulo semântico. A brevidade telegráfica da frase, enfim, pontuada por duas vírgulas centrais, remete à velocidade da cavalcada da discórdia, ao ritmo galopante da guerra.

Sob a perspectiva do engajamento proposto pela imagem e corroborado pela legenda, novamente há que se falar no peso do contexto histórico. Em 1889 se iniciara a retomada do contingente militar na França, pela suspensão das dispensas de serviço para certos setores da sociedade; em 1º de maio de 1891, ocorreu o massacre de Clichy, em que operários foram abatidos por forças repressoras do Estado; no mesmo período, Paris era assombrada pelos atentados anarquistas perpetrados por Ravachol e seus asseclas, com explosões em cafés e restaurantes; por fim, naquele mesmo ano de 1894, quando

Rousseau exibia sua alegoria nos Independentes, a 25 de junho o presidente da República, Sadi Carnot, era assassinado por um extremista político. Todas essas tensões estavam no ar, portanto, na altura em que *A Guerra* era apresentada ao público e certamente sua mensagem não se perdia. Expondo as terríveis consequências da guerra e da violência pela visão antecipada dos eventos através da alegoria, o artista procurava afirmar a paz, mais como um alerta lançado do que como uma mera reflexão generalizante.

Em outras palavras, baseando-se na figurativização do tema da guerra, por injunções de sentido com a história e com a ideologia, o artista introduz em sua representação o conceito de paz, enquanto força de união e fraternidade entre os homens, que preenche a mensagem subjacente à alegoria. Tal mensagem relaciona-se, conforme dito acima, ao engajamento, ou nesse caso, ao *convencimento*. Utilizando-se de uma construção sincrética, já que une a linguagem pictórica e a linguagem verbal, o Aduaneiro desenvolve uma estratégia retórica persuasiva, em que propõe um dos mais consumados exemplos de obra antibelicista conhecidos, símbolo universal do sofrimento e das atrocidades das guerras.

A CIGANA ADORMECIDA

Estamos no deserto. O sonho leva tão longe a cigana deitada em segundo plano, ou então o sonho a traz de tão longe, como a miragem traz o rio em quarto plano, que um leão, em terceiro plano, a fareja sem poder alcançá-la. De fato, este leão, este rio, são o sonho da adormecida. Que paz! O mistério crê-se só e põe-se nu... A cigana dorme... os olhos fechados...

Poderia eu descrever esta figura imóvel que corre, este rio de esquecimento? Penso no Egito que sabia guardar os olhos abertos na morte como os mergulhadores no mar...

Donde cai uma coisa igual? Da lua. Como a fera de olho redondo, o passado, o devir, aproximam-se, tentam provar em sua fonte um rio de cores inocentes. Esta cena do deserto parece surpreendida clandestinamente; ela resulta, dir-se-ia, de um erro de cálculos celeste. Sua presença exige sem dúvida tantos encontros do acaso como se reentrasse em ordem em sua caixa um jogo de cartas embaralhado e jogado no ar.

De resto, talvez não seja sem motivo que o pintor que não esquecia jamais um detalhe não marque a areia com nenhuma pegada em torno dos pés adormecidos. A cigana não veio até ali. Ela está ali. Ela não está ali. Ela pode levantar-se, cortar-se em duas como a dama do gabinete dos mistérios. Ela é a alma secreta do lirismo, um ato de fé, uma prova de amor.

Jean Cocteau (1926 apud Coquereau 2016, pp. 124-125).

Trata-se de uma das pinturas mais enigmáticas de Rousseau e as circunstâncias em que reapareceu para o mundo agregam maior mistério a essa que foi descrita por Alfred Barr, diretor do MoMa de Nova York, como “uma das telas mais notáveis do século XIX” (LANCHNER; RUBIN, 1984, p. 67, n. 87).⁵¹ Exposta no Salão dos Independentes de 1897, *A Cigana adormecida* [Fig. 26] teve paradeiro desconhecido por quase três décadas, até ser descoberta praticamente por acaso pelo influente crítico de arte Louis Vauxcelles em 1923, ocasião em que esteve no centro de uma polêmica sem precedentes. Inicialmente, foi a disputa pela aquisição de tão importante quadro, o primeiro do artista cuja venda pública atingiu uma cifra estimada em meio milhão de francos, considerada bem acima dos padrões comerciais da época; depois, foram os rumores que pretendiam que a tela fosse uma falsificação, uma espécie de farsa orquestrada por Picasso. Passada de Vauxcelles ao *marchand* Daniel-Henry Kahnweiler, a tela foi admirada em sua galeria parisiense pelo pintor espanhol, que logo mencionou-a ao jornalista e escritor Henri-Pierre Roché, homem de confiança do colecionador americano de vanguarda John Quinn, a quem imediatamente escreveu a fim de

⁵¹ Trata-se de resposta dada em carta endereçada a Paul Sachs datada de 3 de maio de 1955. O documento encontra-se nos arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York.

recomendar a compra da obra-prima do Aduaneiro. O modo abrupto com que foi redigida esta carta, datada de 1º de fevereiro de 1924, a confusa sintaxe do texto, dão ideia do estado de excitação a custo contido do remetente:

1º de fevereiro de 1924

Caro Senhor Quinn,

Vi ontem um Rousseau que literalmente me transtornou, a meu ver ele ultrapassa *A Encantadora de serpentes*, Kahnweiler acaba de recebê-lo, Picasso o viu em sua casa e disse-me que viesse rápido, pensando no senhor. Eu fui, está ainda em sua adega, quase ninguém o viu até o presente.

Sonhei toda a noite.

É uma das mais indiscutíveis obras-primas que jamais vi...

Persuadi Kahnweiler de que és quem deveria receber a primeira foto, que ele deveria absolutamente esperar para saber o que pensas antes de mostrar o quadro a todo mundo.

Se for exposto, está vendido. Vai fazer sensação. Todos os amadores de Rousseau vão disputá-lo. Ele partirá para a Tchecoslováquia.

A meu ver é O Rousseau. Eu o colocaria entre os dois mais belos Rousseau – incluída *A Encantadora*. Não o descrevo em detalhes, verás a foto.

É no deserto, ao longe uma cadeia de montanhas, o céu noturno sobre o qual se destaca um leão estranho pujante e majestoso, ele fareja calmamente uma grande mulher adormecida estendida no primeiro plano, ela tem um sonho de amor, ela tem um rosto de “menina”, ele vai provavelmente devorá-la, mas talvez vá continuar seu caminho.

Jamais em minha vida senti tamanha emoção diante de uma pintura...

As cores são da mesma qualidade da composição, isto é, a meu ver elas são mais belas do que em qualquer outro Rousseau.

São como um poema estranho e ingênuo...

Eu lhe sugeriria mesmo comprá-la antes de ter recebido a foto: se este quadro lhe escapa ficarás ainda mais desconsolado do que pela *Encantadora*. Estou pronto a depor sobre esta pintura não somente tudo o que tenho, mas toda a confiança que me testemunhas.

Sempre seu

H. P. Roché (COQUEREAU, 2016, pp. 237-238).

Desde a compra de *A Encantadora de serpentes* [Fig. 40] por Jacques Doucet em 1922, nenhuma outra pintura de Rousseau com semelhante envergadura estivera disponível, de sorte que as repetidas alusões a essa venda na carta de Roché e a insistência com que procura persuadir o colecionador a aceitar o quadro “mesmo antes de vê-lo” estão mais do que justificadas. De fato, John Quinn arrematou *A Cigana adormecida* ainda em 1924, mas a obra voltou à vitrine apenas dois anos mais tarde, quando de sua morte, visto o pouco interesse dos herdeiros pelas pinturas modernistas do acervo. Enquanto a filha do Aduaneiro, Julia Bernard-Rousseau movia uma ação judicial por reparação, a pintura foi leiloada, em sessão de 28 de outubro de 1926, no Hôtel Drouot, com acirrada disputa entre os *marchands* Henri Bing e Paul Guillaume. A tela entrou sem maiores litígios para a posse de Henri Bing, e Julia Bernard foi restituída num valor

razoável.⁵² Os boatos a respeito da autenticidade do quadro datam dessa época, devidos em parte a rivais decepcionados, mas não suficientemente combatidos pelos envolvidos na questão.

Figura 26 Henri Rousseau, *A Cigana adormecida*, 1897. Óleo sobre tela, 129, 5 x 200, 7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

Bing conta que um dia Adolphe Basler, antigo amigo de Rousseau, veio vê-lo “muito contrariado” dizer “que rumores corriam sobre o quadro, rumores imprecisos e fantasistas, cuja origem teria sido uma declaração de Picasso” – um repetia que Picasso teria dito “ter feito o quadro para se divertir”, outro que “ele o havia visto ser feito”, um terceiro que “[André] Derain o havia visto ser feito, etc.” (LANCHNER; RUBIN, 1984, p. 68).⁵³ Seja como for, numa data tão tardia quanto 1949, André Breton se mostrava ainda indignado com o fato de que o artista malaguenho, que dizia “conhecer o verdadeiro autor” da obra, “não tenha feito nada para cessar a impostura” (LANCHNER; RUBIN,

⁵² O que ocorreu apenas cinco anos mais tarde. O artigo intitulado “L’Affaire de la ‘Bohémienne endormie’”, publicado em 22 de janeiro de 1931 em *Le Petit Journal* (ANÔNIMO, 1931, p. 3), dava conta de que o valor de restituição aos herdeiros do pintor elevava-se à soma de 15.600 francos, cobrados ao comissário da venda, a quem coube ainda as despesas do processo.

⁵³ Citação de passagens de carta de Henri Bing a Alfred Barr, datada de 15 de julho de 1952.

1984, p. 68, n. 92). Daí mesmo Dora Vallier (1961, p. 63) falar num “quadro tão surpreendente na obra do Aduaneiro que desnorteou não apenas os contemporâneos, mas a posteridade também, com a diferença de que a ironia foi sucedida por uma admiração perplexa”.

Ora, nem mesmo a publicação da carta em que Rousseau propunha a venda de *A Cigana adormecida* à municipalidade de Laval (GRIMOD, 1935, pp. 1-2), sua cidade natal, onde inclusive descreve a composição e fornece as dimensões do chassi, eliminou de todo as incertezas que pairavam sobre o assunto:

Paris, 10 de julho de 1898.

Senhor Prefeito,

Tenho a honra de lhe endereçar estas poucas linhas, como sendo vosso compatriota, tornado artista por si mesmo, e desejoso de que sua cidade natal possua obras suas, para lhe propor comprar um quadro de gênero, intitulado *A Cigana adormecida*, medindo 2, 60 de largura por 1, 90 de altura. Uma negra errante, tocando mandolina, tendo seu jarro ao seu lado (vaso contendo água para beber) dorme profundamente exausta de fadiga. Um leão passa por acaso, a fareja, mas não a devora. É um efeito de luar, muito poético. A cena se passa num deserto completamente árido. A cigana está vestida à oriental.

Eu a deixarei por 2000 a 1800 francos porque ficarei feliz que a cidade de Laval tenha uma lembrança de um de seus filhos.

Na esperança de que minha oferta será aceita com favor, acolha, senhor prefeito, a certeza de minha consideração distinta.

Henri Rousseau,
artista pintor

3, rua Vercingétorix, Paris. (VALLIER, 1961, fig. 2-3, grifos no original).⁵⁴

Como observa Dora Vallier (1961, p. 66), a missiva suscita ao mesmo tempo novas dúvidas e novas conclusões. As dimensões fornecidas por Rousseau, por exemplo, não são as mesmas do quadro reaparecido na década de 1920. *A Cigana adormecida* que conhecemos não seria então a mesma exposta em 1897, mas uma outra versão do mesmo tema? Ou a tela teria sido na verdade “montada sobre um chassi ligeiramente menor, as bordas dobradas”, de tal sorte que as dimensões correspondem? Outras incongruências se impõem a partir da descrição dada pelo próprio pintor, ao falar de uma negra errante “tocando mandolina”, quando na verdade o instrumento, na pintura a que temos acesso, jaz ao seu lado; além de mencionar um deserto “completamente árido”, embora um rio ou lago apareça ao fundo da cena. Por fim, como explicar o fato de o musicista Rousseau enganar-se no número de cordas da mandolina napolitana, instrumento que lhe era familiar (lembre-se de sua valsa *Clémence*, com introdução para violino ou mandolina), dotando-a de seis cordas em lugar de cinco? O que pensar a esse respeito? Segundo a

⁵⁴ Transcrito a partir da reprodução fac-similar do original autógrafo presente na obra supracitada.

historiadora, as opiniões mais diversas persistem, pois é o próprio quadro que “mantém a razão à distância, não se deixa reduzir a nada”.

A obra se reveste assim de um tipo de mitologia pessoal, de uma aura de mistério que se mantém a despeito de qualquer constatação lógica ou análise empírica. Não obstante, a pintura em questão, sempre conforme a observação de Vallier (1961, p. 66), está “ligada ao fio dos dias do Aduaneiro, inserida de certa maneira” em seu percurso, “somente seus pontos de apoio no universo habitual [do artista] tornam-se tanto mais imperceptíveis, porque são transfigurados aqui ao mais alto nível pelo poder da pintura”. “É ela, a pintura, que nos impede de ver a crônica prosaica” de sua origem, salienta por fim. A autora conclui reestabelecer os laços históricos da composição, apresentando hipóteses a serem consideradas:

A estranha pintura vincula-se, de um lado, ao quadro *As duas majestades*, de Gérôme, “seu mestre”, [...] e de outro, ela insinua-se, quem sabe, longe nessas histórias de boêmios, ciganos e gitanos, em voga nessa época, roça talvez alguma lembrança de quermesse, de zíngaros com suas feras – essas feras fatigadas que provinham das grandes feiras onde os proprietários não podiam mais exibi-las. Todos os lugares-comuns concernindo essa raça de gente estão inscritos no quadro um a um. Nômades – ver o jarro e o bastão; bizarramente vestidos – ver a estranha vestimenta estriada; tocando música frequentemente para ganhar a vida – ver a mandolina; feiticeiros à ocasião – ver o leão que fareja a cigana e não a devora. E o conjunto é o perfeito exemplo da arte que sublima a anedota. (VALLIER, 1961, p. 66).

A *Cigana adormecida* situa-se, nesse ambiente, entre duas forças tensionadas, a tradição iconográfica acadêmica e os lugares-comuns do imaginário popular, como uma espécie de síntese caracterizadora do processo criativo do artista. Em particular, no que se refere ao conteúdo erudito do trabalho de Rousseau, suas fontes remetem sobretudo à tradição orientalista, da qual eram grandes representantes à época dois artistas da especial predileção do Aduaneiro: Félix-Auguste Clément e Jean-Léon Gérôme. Transcendendo uma corrente artística determinada, já que foi cultivado por artistas adeptos de diferentes estéticas, de Jean-Auguste-Dominique Ingres a Eugène Delacroix, o orientalismo constituiu um modo de aproximação com mundos distantes que pela primeira vez se apresentavam ao imaginário ocidental, pela mobilização de todo um discurso sobre o Leste ensejado pelo testemunho de viajantes, pela descoberta de livros e pelo fazer artístico. Dentro da cultura acadêmica, especificamente, o orientalismo havia sugerido possibilidades criativas alternativas aos assuntos mitológicos e históricos dominantes na tipologia dos temas, inspirando pintores “versados em quadros da África do Norte e do

Oriente Próximo e que procuravam no alhures exótico um modo de exprimir interioridade pessoal” (MORRIS, 2006, p. 18).

São muitas, então, as imagens oriundas desse universo a sugerir aproximações com a tela do autodidata, conforme intuíram Dora Vallier, ao mencionar *As duas majestades* (1883), ou Yann Le Pichon (2010a, p. 224), ao recordar o quadro *Mulher de Boghari morta por uma leoa* (1853), de Louis Matout. Foi Albert Boime (1971), no entanto, quem levou mais longe e com maior acuidade esse paralelo, trazendo para a discussão elementos certamente mais significativos em relação à forma e ao conteúdo de *A Cigana adormecida*, em que pese a poética orientalista de Gérôme, cujo trabalho influenciou o de Rousseau em mais de uma ocasião. As injunções possíveis convergem primeiramente sobre a temática do deserto, que se inicia na pintura do mestre acadêmico após sua passagem pelo Norte da África e Oriente-Médio entre os anos 1850-1860, quando explorou essa paisagem característica sob diversas perspectivas e elaborou composições em que surge como ambiente contextual, conforme ocorre em *Oração no deserto* (1864) ou ainda em *Bonaparte diante da Esfinge* (1868). Nesse caso, a evocação do deserto define um evidente diálogo com a poética romântica (Chateaubriand, Lamartine, Hugo), onde este figura como espaço por excelência do mistério, da solidão e do sagrado, local simbólico de expiação e reencontro com a fé.

Figura 27 Henri Rousseau, *A caça ao tigre*, c. 1895. Óleo sobre tela, 38,1 x 46 cm. Columbus Museum of Art, Ohio.

A partir dessa ambientação, emerge na obra de Gérôme o segundo aspecto marcante no comparativo estabelecido com a obra de Rousseau, que vem a ser o enfoque em “feras selvagens – e em particular o leão – localizadas em vastos trechos de deserto desolado” (BOIME, 1971, p. 8). O artista, ressalta Boime, descreve a presença desses protagonistas animais no único ambiente em que o homem não pode estar, ou pelo menos no qual não é soberano, e ali os faz caminhar com “confiança nativa e calma”, ora caçando ou guardando seus domínios, ora em divertimentos ou majestoso repouso. Há também, por isso, uma identificação simbólica entre a fera, seja leão ou tigre, e o homem, no sentido de que a presença animal no sítio interdito ao homem projeta justamente o seu desejo de penetrar o mistério daquele espaço. Assim, reforça o autor,

Acredito que nessas séries de felinos Gérôme projeta uma fantasia privada, por meio da qual revive sua inquietude e temor, sua angústia ante o *mysterium tremendum* do ambiente desértico, por identificação com uma das suas mais poderosas criaturas nativas. Dessa maneira, dissipando o temor do infinito, a figura do leão também *positivamente* sugere liberação na união com a força transcendente da natureza. Assim sendo, as analogias com o leão-humano, leão-herói, leão-rei, são comuns na arte e literatura de todos os tempos e lugares, embora a natureza específica dessas analogias possa variar, e na época romântica esse imaginário torna-se penetrante; mas o que é fascinante é que a metáfora do felino parece emergir dessa literatura como imagem dos mais secretos desejos dos autores. Baudelaire toma o felino como veículo básico do vício e sensualidade humanos, enquanto escritores como Musset e Colet o preenchem com qualidades transcendentais de onisciência e onipresença. Hugo, que esteve preocupado com a imagem durante seu exílio, imagina o leão como sendo inferior apenas a Deus, capaz de clarividência, e o apostrofa ironicamente como símbolo de humanidade num período de declínio: “Et, l’homme étant le monstre, ô lion, tu fus l’homme”. (BOIME, 1971, p. 9, grifos no original).

A ideia da identificação, vinda do plano psíquico, aflora justamente sob semelhantes condições, quando as pulsões humanas, despersonalizadas e projetadas nos personagens que evoluem na superfície da tela, sugerem a cada vez liberações fóbicas ou fetichistas,⁵⁵ abrindo, dessa forma, espaço para “as necessidades arcaicas de agressividade, erotismo e susto” do próprio artista (STABENOW, 2001, p. 83). Disposições parecidas são encontradas, por exemplo, na pintura de Paul Gauguin, onde frequentemente a imagem totêmica do cão, sempre introduzida ao lado de personagens femininos, estaria associada à figura do pintor, como um tipo de duplo pictórico. Em A

⁵⁵ No capítulo III de sua obra *O local da cultura* (1994), intitulado “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo”, Homi Bhabha (1998, p. 114) interpreta as relações de poder entre colonizador e colonizado e a visão ocidental sobre o Oriente modelada na linguagem, considerando “a função do estereótipo como fobia e fetiche”, isto é, dois vértices da representação da alteridade que operam nessa dimensão do discurso colonial, expressa criativamente na literatura ou nas artes: “aqueles aterrorizantes estereótipos de selvageria, canibalismo, luxúria e anarquia que são os indicadores de identificação e alienação, cenas de medo e desejo, nos textos coloniais”.

perda da virgindade ou *O despertar da primavera* (1890), as conexões com *A Cigana adormecida* são tanto formais quando conceituais: a mulher estendida ao solo, a presença ambígua do animal, a evocação de uma atmosfera de sensualidade. O leão, desde sempre representado como gênio heráldico, ídolo ou entidade espiritual, presta-se claramente a interpretações similares. “Símbolo da coragem, da força e do orgulho, o leão o é amiúde também do *eu* masculino. Identifica-se com ele para exprimir sua grande necessidade de individuação [...]”, salienta Yann Le Pichon (2010a, p. 204, grifo no original). É nesse estro de espírito que Albert Boime observa:

Na fantasia de Gérôme sobre o leão, o artista também revela uma ambivalência. Enquanto uma criança expressa sentimento de hostilidade ou temor sobre um animal, frequentemente pode se aproximar dele com admiração e interesse. Freud observou que em muitos casos de fobia animal crianças tendem a se identificar com a criatura atemorizante – manifestando aspectos em comum com traços obsessivos de adultos esquizofrênicos e com rituais totêmicos de culturas rudimentares, baseados na crença do parentesco entre os crentes e seu animal totem; e Ernst Kris mostrou como um menino, assustado com um cão na realidade, expressa seu trauma brincando e reverte os papéis: ele conquista e doma o animal, e em contrapartida o animal torna-se amigo especial e protetor do menino.

Claro que a identificação entre o homem e os animais não é necessariamente esquizoide, totêmica ou neurótica, e manifesta-se em diferentes graus. [...]

[...] Buscando encontrar relevo para muitos sentimentos, indivíduos esperam alcançar a homogeneidade entre si mesmos e a criatura não humana, seja relacionando-se com ela em termos pessoais ou percebendo a si mesmos como sendo não humanos como o animal. Nesse sentido, animais tornam-se frequentemente portadores de sentimentos, projeções e identificações transferidos de um indivíduo. (BOIME, 1971, pp. 10-11).

De modo análogo, Cornelia Stabenow chama a atenção para algumas questões significativas tocantes à cena inusitada e à realidade onírica construídas pelo Aduaneiro em seu quadro:

A tensão entre o ameaçador e o pacífico é indissolúvel. Onde vem o vento que faz esvoaçar a juba do leão nesta calma noite de luar? Será que a linha rígida da margem não interpõe uma parede de cenário protetora entre dois fatos incompatíveis entre si? Será que o animal selvagem é parte do sonho que a mulher estranhamente demoníaca está a viver? Será que se trata de uma projeção erótica do próprio pintor que, na pele do leão, imagina a sua bela vítima? Ou será que aparecem aqui, à superfície, como que invocados sonambulamente pelo pintor de sentido espiritista, os arquétipos do Eu – as emoções selvagens e os ânimos desconhecidos e negros? (STABENOW, 2001, p. 56).

O deserto, o leão, duas figuras da poética de Gérôme reverberando no imaginário plástico de Henri Rousseau. O deserto, como paisagem, como espaço significativo, propriamente dito, servindo de quadro a uma narrativa, é descrito em apenas mais uma pintura do artista: *A caça ao tigre* (c. 1895) [Fig. 27]. Nesta pequena tela, conservada no

Culumbus Museum of Art, o artista reproduz em linhas gerais uma composição orientalizante de Rudolf Ernst, *Leão capturado* (1895), ilustrando uma paisagem com dunas que remetem ao horizonte arenoso e ondulante de *A Cigana adormecida*, com a diferença de conter alguma esparsa vegetação, onde três cavaleiros árabes se ocupam do felino que acabaram de abater.⁵⁶ Aqui, à maneira da oscilação de contextos na obra de Gérôme, a cena trata de um momento de confronto, ou pelo menos imediato ao confronto entre homem e animal – tensão primordial que atravessa a produção de Rousseau e que certamente deriva da poética do mestre acadêmico.

Nesse contexto, não poderia deixar de merecer atenção a própria representação da figura feminina, elemento-chave da cena. A caracterização da mulher negra neste quadro remete a marcadores raciais formalizados em tratados etnográficos ao longo do século XIX e incorporados pela iconografia do período, os quais reforçavam estereótipos baseados em supostos traços distintivos de determinados grupos humanos. Os grandes olhos semicerrados, os lábios grossos e o nariz largo são alguns desses traços convencionados pela tradição iconográfica oitocentista em relação à tipificação de personagens negros. Paralelamente, a exageração desses mesmos pormenores, responsável por conferir um aspecto insólito à fisionomia da mulher, denota a marcante tendência à exotização dos não brancos no discurso visual da época, e particularmente da figura da mulher negra, submetida ao regime de um contexto cultural orientado pelo olhar masculino, no qual torna-se objeto de fantasias e distorções. A identificação do personagem como cigana vem acentuar igualmente certa tendência à mistura de códigos raciais no imaginário popular de então e ao estabelecimento de correlações arbitrárias entre origem étnica/raça/cor.

Na descrição do personagem interagem ainda outros elementos próprios desse modo de representação baseado em estereótipos. O uso da cor, nesse caso, é digno de nota. Seja a partir da assimilação da linguagem orientalista que procurou emular, seja a partir de reminiscências geradas pela *imagerie* popular do fim de século, o artista aplicou à composição os fundamentos de um sistema de notação cromática o qual, concebido pelo pintor romântico Eugène Delacroix a partir de suas experiências visuais no norte da África, tornou-se verdadeiro código da pintura orientalista e foi amplamente difundido à

⁵⁶ Segundo Henry Certigny (1968), Rousseau poderá ter se baseado no quadro de Ernst visto no Salão de 1895 ou mais provavelmente a partir de uma gravura de Charles Baude tomada ao original, publicada no jornal *Le Monde Illustré* em 12 de outubro de 1895 sob o título *Noite triunfal*.

época. Nesse sistema, a mobilização de cores primárias (*couleurs primitives*) e seus respectivos matizes secundários e a manipulação de contrastes complementares na construção da pintura procurava transmitir “o sabor único ou essencial de um local ou cultura”, conforme esclarece Peter B. Miller (2008, p. 281). A proposta estabelecia desse modo uma correlação simbólica entre certas cores e peculiaridades culturais tidas como pitorescas ou exóticas. É o que se constata ao observar a túnica estriada da cigana, cujos tons meticulosamente variados expressam a própria ideia de exuberância oriental na visão do autodidata – fenômeno que aliás se repete na caracterização do pareô versicolor do flautista negro de *O Sonho*.

Figura 28 Henri Rousseau, *Surpresa desagradável*, 1901.
Óleo sobre tela, 194, 6 X 129, 9 cm.
The Barnes Foundation, Merion.

Mas o efeito alcançado na pintura objetivada nesta análise deriva de uma leitura, se possível, ainda mais complexa. Nesse caso, não há uma deflagração súbita de violência,

mas resta a experiência aguda de angústia e expectativa latente ao encontro do homem com a fera, paradoxo que consiste num motivo em si mesmo, um tema poético fascinante. Basta observar o modo como o Aduaneiro assinala na carta ao prefeito de Laval que “um leão passa por acaso”, fareja a mulher adormecida, “mas não a devora”. Trata-se de acentuar o teor da narrativa visual, que aqui não envolve combate e morte, senão um drama sem voz, absolutamente inquietante, comparável a *Surpresa desagradável* [Fig. 28], sendo comum a ambas as obras, além do tema da bela submetida à fera, a apresentação de “uma narrativa suspensa num ponto inconclusivo”, a criar um efeito de apreensão e expectativa, segundo anota John Elderfield (1976, p. 34). A menção na carta, todavia, foi posterior à exibição do quadro, quando o artista já havia tomado a providência de depor sob a moldura, a fim de “explicar aos visitantes a tranquilidade inesperada da cena” (ANÔNIMO, 1897, n. p.), uma breve legenda:

« Le félin, quoique féroce, hésite à s’élancer sur sa proie qui, harassée de fatigue, s’est profondément endormie. » (ANEXO, p. 199).

“O felino, ainda que feroz, hesita em lançar-se sobre sua presa que, exausta de fadiga, adormeceu profundamente.”

Também é por mediação do trabalho de Gérôme que essa figuração particular aflora na arte de Rousseau. A imagem paradoxal de leões dóceis em presença humana deverá ter exercido grande fascínio sobre o artista, que procurou, seguindo uma vez mais seu “mestre conselheiro”, abordar essa temática. Para compreender como se desenvolve esse tipo de narrativa, é necessário portanto retornar às suas origens na obra de Gérôme. De acordo com Boime (1971, p. 13), como parte da ambivalência do pensamento totêmico, há diferentes disposições da criatura ao longo de sua identificação pelo artista, em que, “simultaneamente a profunda admiração e devoção ao leão, Gérôme revela a necessidade de colocá-lo sob controle e o despe de sua bestial ferocidade quando em domínio humano”. O autor destaca então as diversas nuances dessa nova modalidade de representação da fera frente ao homem:

Em *Leão morto* e *Lamento do Paxá* (tomado a Victor Hugo), os felinos sofrem as consequências de uma domesticação antinatural: a relação entre o modo de vida dos felinos e o refinamento do cenário arquitetônico envolve uma incongruência na qual sua vulnerabilidade é exposta. Em dois outros trabalhos combinando elementos não humanos e humanos, *Amor*, o *Conquistador* [sic] e *Daniel na cova dos leões*, o leão é subjugado e domado por seu adversário humano. No primeiro, Eros está situado numa jaula cheia com animais selvagens que são reduzidos ao estado de brinquedos em sua presença. [...] Os leões em *Daniel* são acalmados por uma presença espiritual, e sua antiga agressividade foi convertida em culpa e vergonha. (BOIME, 1971, p. 13).

No excepcional ensaio “Jean-Léon Gérôme, Henri Rousseau’s *Sleeping Gypsy* and the Academic Legacy” (1971), Albert Boime fala com acerto em “cenas de potencial horror” ao tratar dessas pinturas, referindo-se ao perigo iminente que elas anunciam e ao fato de serem baseadas numa tensão levada ao limite do suportável, onde as feras encontram-se momentaneamente apaziguadas, mas ainda assim capazes de um poder destrutivo incontrolável. Essa figuração, em todo caso, envolve antecedentes culturais difundidos ao longo do tempo, principalmente pela tradição literária. Ela se manifesta geralmente sob o motivo da concórdia entre espécies inimigas alcançada pela pureza d’alma ou santidade, por exemplo, nos fabulários indo-persas, que relatam a convivência tranquila de tigres com iogues e faquires nos ermos; no episódio bíblico de Daniel na cova dos leões; na narrativa de Androcles e o leão, contada por Aulo Gélcio; ou finalmente na história de São Jerônimo e o leão. É significativo, então, que essas três últimas fábulas tenham sido tema de quadros de Gérôme. Em especial, a passagem de São Jerônimo e o leão, ligada a hagiografia tanto quanto a uma vasta iconografia religiosa, representada pelo artista num painel de 1874 [Fig. 29], parece ser a fonte definitiva de *A Cigana adormecida*.

Figura 29 Jean-Léon Gérôme, *São Jerônimo*, 1874. Óleo sobre tela, 69 x 93 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Na narrativa implícita e totalmente conhecida, um leão ferido numa das patas surge certo dia diante do religioso e de seus confrades no mosteiro de Belém. São Jerônimo temerariamente aproxima-se e examina a pata do animal, de onde retira um espinho, desde então tornando-se o leão seu fiel companheiro.⁵⁷ A cena construída pelo artista não poderia ilustrar melhor a ideia de entrega do homem à fera. Recostado sobre o corpo do enorme leão, o velho santo dorme profundamente e o próprio animal partilha desse sono mergulhado em divindade e mistério. A paisagem desértica, o leão, o homem, tudo aqui incide sobre o relato elaborado duas décadas mais tarde pelo autodidata. Baseando-se na poética orientalizante, que constitui importante marca do trabalho do mestre acadêmico, e promovendo algumas mudanças elementares, Rousseau dá exemplo de uma bem-sucedida realização de adaptação ou mimetização – as fórmulas permanecem as mesmas, mas são agora revestidas de novas identidades, de tal sorte que a obra revisitada, por assim dizer, guarda um substrato distinto e coerente da significação distinta do tema manifesto.⁵⁸ Nas palavras de Pierre Emmanuel Prouvost d’Agostino (2006, p. 54), nessas circunstâncias, a cena “passada pelo crivo da imaginação de Rousseau, torna-se absolutamente outra coisa, até o ponto de nos parecer transposta num outro universo, absolutamente desnudado de toda anedota e de toda exatidão ‘realista’ no pitoresco”.⁵⁹

Se a iconografia de São Jerônimo, por envolver uma *mitologia comum* previamente reconhecida, não admite qualquer dúvida acerca do sentido da narrativa visual, inclusive quanto à presença inofensiva do leão ao lado do santo, o mesmo não acontece em relação à cena pintada por Rousseau, onde a leitura muda de estágio e o texto pictórico torna-se altamente cifrado. A inserção da legenda na pintura deve ser vista, por conseguinte, no contexto das *transformações*⁶⁰ globais operadas pelo Aduaneiro. Esse

⁵⁷ A narrativa de São Jerônimo dialoga com aquela de Androcles e o leão, a respeito de um escravo romano fugitivo que se abriga numa caverna, onde é surpreendido por um leão ferido em uma das patas, da qual extrai um espinho, ganhando para sempre a fidelidade do felino.

⁵⁸ Semelhante aspecto introduz nesse contexto o conceito designado por Claude Lévi-Strauss (1985) em seu ensaio “A Estrutura dos Mitos”, da obra *Antropologia Estrutural* (1958), como mitema, isto é, uma “grande unidade constitutiva” do discurso mítico, uma partícula essencial, irreduzível e imutável, reunida em feixes complexos. O mitema comporta traços distintivos inequívocos, permitindo detectar, por exemplo, no espectro das variações possíveis, uma origem comum a dois ou mais mitos.

⁵⁹ Operação semelhante ocorre, como sublinha Pierre E. P. d’Agostino (2006, pp. 53-54), na pintura *A Encantadora de serpentes*, cuja ideia vem provavelmente de um outro quadro de Gérôme, *O Encantador de serpentes* (c. 1870), quando “Rousseau transpõe até o ponto de mudar o sexo do personagem principal”.

⁶⁰ A palavra “transformação” é empregada aqui em sentido próprio. Trata-se de um aspecto nuclear do fenômeno da intertextualidade, conforme referido por Julia Kristeva (2005, p. 68) e Gérard Genette (1992, p. 16), cujas implicações são assim descritas por Omar Calabrese (2015, p. 38, grifo no original): “[...] o ponto mais importante consiste no facto de a capacidade intertextual evocada por um texto implicar necessariamente uma *transformação* dos textos aludidos, citados, copiados e plagiados. [...] Em primeiro lugar, a natureza da transformação pode dizer-nos muito sobre aquilo que, há tempos, se denominava

expediente responde ao procedimento de transposição do tema original operado pelo artista, o qual é aqui liberado do simbolismo ascético que tradicionalmente o acompanha na pintura ocidental. Rousseau se vale, então, da linguagem verbal como recurso extrapictórico, almejando assegurar a plena intelecção dessa *mitologia particular* que serve de argumento à sua narrativa visual. O que ocorre pela sincretização de dois sistemas semióticos diferentes, o pictórico e o verbal, a partir do modo referencial da função de ancoragem descrita por Roland Barthes, que limita a “cadeia flutuante” de sentidos da imagem por intermédio das palavras, que literalmente “explicam o que [nela] se passa” (PIETROFORTE, 2007, p. 49).

Sendo a pintura altamente complexa, sua narrativa transcende um único fato, a depender do modo como são interpretados seus elementos. Foi assim que a evocação de uma atmosfera onírica, a representação de realidades distintas subitamente aproximadas, o encontro fortuito entre objetos díspares num ambiente inesperado, além da própria imagem inquietante da mulher adormecida ao luar, constituíram aspectos de grande interesse para os surrealistas, que ali reconheciam a influência de “causalidades mágicas”. Afinal, aponta Cornelia Stabenow (2001, p. 57), “somente no país da fantasia, ‘sob o ditado do pensamento, sem controle da razão’, é que pode acontecer que o instrumento de corda, a cara escura da mulher e a lua cheia branca possam ter uma relação misteriosa entre si, e que a cauda do leão, iluminada, se torne num pincel de pintor sobredimensionado”. Próximo ao sentido metafísico que iria mais tarde repercutir na obra de Giorgio de Chirico e de Carlo Carrà, nesta pintura “não é a ideia codificada que compõe o conteúdo, mas sim a realidade dos fatos deslocados”, salienta Stabenow, “o impossível torna-se real; o observador vê-se confrontado com os limites da linguagem”. O quadro é, assim, em última instância, uma metáfora sobre as possibilidades da linguagem, uma imagem que testemunha, à luz da poética de Rousseau, o momento exato de comunhão, no dizer de Merleau-Ponty (1960), entre o “olho e o espírito”, entre a imagem e a palavra – o nascimento de um mito.

erradamente ‘específico’ de um sistema significante e que hoje, pelo contrário, poderíamos definir como conjunto de categorias da expressão. Em segundo lugar, a função da transformação pode dizer-nos alguma coisa com real valor sobre a estruturação precisa de coerências semânticas no interior de um texto, que não dependem do mero encadeamento de elementos ‘lexicais’ no texto, mas da explicação de verdadeiros ‘potenciais’ significativos a partir de configurações tornadas estáveis pelo uso”.

O LEÃO FAMINTO (A LUTA PELA VIDA)

Ele encontra, na *Paisagem exótica* [sic] de 1905, o combate de animais que, da Suméria a Alexandria, atravessa quatro milênios, e que descobrimos até ao pé da Grande Muralha. [...] Aquilo que ele pinta de maior está ligado a um passado sem história...

André Malraux (1951, p. 507).

A mostra do Salão de Outono do ano de 1905 pontuou uma coincidência entre a trajetória individual de Henri Rousseau e um movimento de virada na arte do início do século XX. A proposição do salão, que havia aberto suas portas dois anos antes, incluía a oferta de um espaço alternativo aos artistas iniciantes, a leitura crítica da linguagem impressionista, além, finalmente, da emancipação da política conservadora das exposições do circuito oficial, a exemplo da Nacional e do Salão dos Artistas Franceses, que tinham lugar na primavera. Isso de modo a refletir as transformações em curso, não apenas no campo da arte, senão também na própria sociedade, abrigando manifestações experimentais numa ampla gama de linguagens. Na ocasião, em que é exposta uma grande tela do Aduaneiro representando animais em combate numa paisagem luxuriante, nasce o chamado Fauvismo, expressão que deriva do termo *fauves*, que quer dizer “feras”, empregado pelo crítico Louis Vauxcelles, em sua resenha no suplemento de *Gil Blas*, de 17 de outubro de 1905, ao referir-se aos quadros revolucionários de um grupo de jovens artistas dispostos a tratar a realidade de maneira mais intuitiva, utilizando formas simplificadas e cores puras, entre os quais se sobressaíam Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet, Charles Camoin, Henri-Charles Manguin e Maurice de Vlaminck. Essa presença simultânea surge, então, de forma provocadora, não apenas pela hipótese de ter sugerido ao jornalista o original epíteto de que lançou mão naquele instante, por alusão ao aspecto “selvagem” da obra do autodidata, mas ainda pelas inesperadas analogias que assinala.

A circunstância permite dimensionar a pintura de Rousseau em relação ao período de transição no qual se insere. O principal paralelo, nesse caso, pode ser estabelecido com base na dupla página de *L'Illustration*, de 4 de novembro de 1905, em que apareceu reproduzido com destaque o referido painel, conhecido como *O leão faminto* [Fig. 30], precisamente ao lado de trabalhos de artistas fauvistas, como Matisse e Derain, e “não

fauvistas”, como Paul Cézanne, Charles Guérin, Édouard Vuillard e Alcide Le Beau. Esta configuração reflete a ambiguidade peculiar à linguagem pictórica do Aduaneiro, onde o antigo e o moderno coexistem e interagem, onde concepções tradicionais de composição, desenho e cor adaptam-se à sensibilidade e à estilização do artista, atingindo originalidade sem contudo ferir certas convenções realistas. Por outro lado, o quadro também sintetiza o aspecto inovador de sua obra, que remete formalmente aos sistemas de representação pré-clássicos ou não clássicos, os quais começavam a ser redescobertos no período e incorporados às pesquisas de vanguarda, com ação decisiva sobre o desenvolvimento do primitivismo no início do século XX.⁶¹

Figura 30 Henri Rousseau, *O leão faminto (A luta pela vida)*, 1898/1905.
Óleo sobre tela, 200 x 301 cm.
Fondation Beyeler, Riehen/Basileia.

O papel representado pela pintura de Rousseau nesse contexto é o de elo entre o passado e o presente, entre universos conceituais distintos, porém interdependentes. Ela

⁶¹ Nancy Ireson (2006, p. 146), recorda que as conotações do termo “primitivo” eram então numerosas: “No começo do século XX, ele se aplicava tanto aos artistas italianos dos séculos XIII e XV quanto à arte da África e Oceania ou à *art brut*. Mas os paralelos feitos pelos críticos [acerca das obras de Rousseau], as associações com a arte japonesa ou com a pintura das cavernas, são interessantes porque indicam que o sucesso do pintor coincidia com o interesse crescente por essas ‘outras’ formas de arte”.

determina uma conexão estilística – como também ocorre na obra de Gauguin e Cézanne – que aflora através da reconstrução geométrica da imagem, do fator de simplificação figurativa e da reinterpretação da perspectiva, cujas inflexões se fazem sentir em alguns dos principais estilos e temas combinados em obras de vanguarda, em especial fauvistas e cubistas. Daí inclusive as dificuldades que envolvem o enquadramento dessa pintura numa possível definição, já que não se apresenta, conforme ponderam Carolyn Lanchner e William Rubin (1984, p. 49), simplesmente vinculada ao Pós-Impressionismo, termo aliás genérico, aplicado às diversas manifestações artísticas situadas após a última exposição impressionista em 1884, mas como “síntese inconsciente” dos fatores mais relevantes no debate estético da época.

Foi nesse estado de espírito, portanto, que a crítica recebeu *O leão faminto*, exaltando sobretudo suas qualidades decorativas e comparando o trabalho com tapeçarias persas, gravuras japonesas e frisos sumérios, entre outras formas de arte que têm em comum com o estilo do quadro a volumetria, a arquitetura pictórica e o tratamento ornamental das figuras e do espaço. E ao próprio Louis Vauxcelles coube este importante comentário:

O Sr. Rousseau tem a mentalidade rígida dos mosaístas bizantinos, dos tapeceiros de Bayeux; é lamentável que sua técnica não seja igual à sua candura. Seu afresco não é de forma alguma indiferente: concedo que seu antílope do primeiro plano se assemelha equivocadamente a uma mandíbula de bagre, mas o sol vermelho e o pássaro aparecendo entre as folhagens testemunham uma rara engenhosidade decorativa. (VAUXCELLES, 1905, n. p.).

Longe de atrair os mesmos reproches de anos anteriores, Rousseau conseguiu com seu painel uma atenção inesperada e um inquestionável reconhecimento. Inclusive na venda do quadro pela considerável soma de duzentos francos ao *marchand* Ambroise Vollard. O sucesso da obra terá contribuído principalmente para a abertura da série de pinturas com tema da selva a qual o Aduaneiro se aplicou dali em diante e que constitui a parte mais visada de sua produção. *O leão faminto* recupera um assunto abordado pelo artista pela primeira vez em *Surpreendido!* [Fig. 5] e mais recentemente em *Exploradores atacados por um tigre*, duas paisagens tropicais servindo de palco a uma ação dramática protagonizada por animais selvagens, no entanto sua posição cronológica não está pacificada em relação a estes dois quadros. Na verdade, de acordo com as pesquisas mais atuais, baseadas em exames científicos da camada pictórica e em documentos históricos, a obra seria anterior a 1905, provavelmente tendo sido executada em 1898, o que leva a

uma outra questão, a saber, se se trataria do mesmo quadro exposto nesse ano no Salão dos Independentes sob o título *A luta pela vida* (BÜTTNER et al., 2010, pp. 82-83).

Em seu catálogo *raisonné*, Henry Certigny (1984, vol. 1, pp. 308-318, nº 153) lista todos os argumentos a favor da identificação de *Luta pela vida* com *O leão faminto*. Três dos mais relevantes são: 1) Todas as descrições de *A luta pela vida* ou comentários a respeito em artigos da época se encaixam à cena de *O leão faminto*, como este trecho de uma crítica extraída da edição de *Gil Blas*, de 19 de abril de 1898, onde Rodolphe Darzens cita um “*Leão devorando uma gazela*”. 2) Em carta datada de 5 de dezembro de 1907 ao juiz Boucher, o artista elenca os seus mais prestigiados trabalhos expostos, sem mencionar *O leão faminto*, com o qual seguramente obteve grande êxito em 1905, mas sim *A luta pela vida*, que diz tratar-se de uma pintura “representada por animais” (GARÇON, 1953, p. 14). 3) Robert Delaunay (2016b, p. 148) refere-se à pintura exibida no Salão de Outono de 1905 como *A luta pela vida*, não como *O leão faminto*: “[...] haviam situado uma grande tela dele [Rousseau], *A Luta pela vida*, no Salão de Outono, em lugar de honra” – o que também lembra que o título hoje consagrado não estava especificado como tal em 1905, mas provém das primeiras palavras da legenda explicativa que constava no catálogo do salão.

Um aspecto externo, por outro lado, contribui para o esclarecimento das origens do quadro, onde o tratamento das figuras e particularmente do elemento vegetal, ainda longe do grau de estilização assumido nas paisagens exóticas da fase tardia (c. 1905-1910), reforça a plausibilidade de uma data anterior, coerentemente mais próxima de *Surpreendido!*. Trata-se da fonte iconográfica da imagem, revelada pelo historiador Yann Le Pichon (1983, p. 130) em seu livro *Les Peintres du bonheur* (1983): um inusitado conjunto de animais naturalizados pelos taxidermistas Jules Terrier e A. Quentin em 1889, expressamente para a abertura das Galeries de Zoologie do Museu Nacional de História Natural de Paris, durante a Exposição Universal. Descrito como “*Leoa do Senegal subjugando um antílope*” [Fig. 31], o arranjo representa um combate segundo as convenções realistas visando a dar a aparência de “natureza viva” aos espécimes. Tendo visto esse trabalho durante a mostra, que tanto o impressionou e tanto influenciou sua produção, Rousseau baseou-se na estrutura básica do modelo, recriando seu ambiente originário e atribuindo à cena uma proposta narrativa subjacente, conforme discutiremos adiante.

Figura 31 Jules Terrier e A. Quentin, “Leoa do Senegal subjugando um antílope”, 1889. Grupo de animais naturalizados, couro estendido sobre ossatura de madeira, modelado em gesso, 250 x 160 x 130 cm. Museu Nacional de História Natural, Paris. Imagem reproduzida no catálogo *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris* (2006, p. 36, fig. 25).

Na evolução de um tema como o manifesto em *O leão faminto*, um primeiro aspecto relevante concerne a *imagerie* do fim de século, particularmente abundante no gênero exótico impulsionado pela empreitada colonial europeia. Gravuras, ilustrações e reproduções fotográficas, recortadas de seus suportes originais pelo artista e conservadas cuidadosamente, constituem assim importante matéria visual em seu trabalho. Quando não, são cartões postais ou o interessante álbum *Bêtes Sauvages*, contendo “cerca de 200 ilustrações divertidas da vida dos animais com texto instrutivo”, editado pelas Galeries Lafayette por volta de 1900, descoberto casualmente por Yann Le Pichon em casa da neta do Aduaneiro, na época em que era seu aluno de piano, que lhe fornecem algumas das figuras, posições e componentes empregados em suas pinturas. A partir daí, o pintor reformula as imagens, adaptando-as a uma nova proposta narrativa, a um novo cenário. Como escreveu Wilhelm Uhde, Rousseau não pintava a floresta virgem enquanto jardim botânico, mas como autêntica selva, a jângal descrita por Rudyard Kipling, tornando o exótico “estranho de novo”, segundo expressão consagrada por Christopher Green, no que reside propriamente a sua força criadora. Nas palavras esclarecedoras de Cornelia Stabenow:

[...] Rousseau empreende todos os esforços, de uma forma quase obsessiva, de emprestar à ficção poética “selva” uma realidade, que deixa de lado o mundo exterior e que consegue até enganar o pintor. [...]

O pintor, dissimulado por detrás dos mundos de fuga da Belle Époque, vive a sua luta individual contra o quotidiano da civilização e as quatro paredes isoladoras. [...] Transforma os idílios exóticos, que lhe são fornecidos pela

exposição mundial de Paris e por revistas familiares abundantemente ilustradas, [...] em fantasmagorias. Rousseau põe o animal selvagem das *ménageries* em liberdade. Deixa que a paisagem tropical domesticada se torne selva [...]. (STABENOW, 2001, pp. 82-83).

O artista se lança, assim, de modo surpreendente, na aventura sonhadora que marca o século XIX e une a evolução do exotismo à “história da experiência europeia”, conforme sublinha em seu livro *Lire l’Exotisme* (1992) o autor Jean-Marc Moura (1992, p. 37). Mas no caso de Rousseau, esse movimento de fuga associado ao desejo de liberação criativa, tanto quanto a necessidade de descoberta de novas fontes de inspiração, guarda contornos singulares. Suas conexões com a cultura da época e com o lugar social do pintor são mais estreitas do que se pode supor. Toda a construção do universo poético do Aduaneiro passa pelo filtro de uma experiência que é antes de tudo imaginada. Ainda que tenha alimentado histórias de uma viagem ao México durante a campanha em apoio ao imperador Maximiliano, de onde teria trazido uma memória plástica da fauna e flora tropicais, o pintor nunca deixou seu país natal, “nunca foi além das estufas do Jardin des Plantes”, segundo confessou finalmente poucos meses antes de morrer, e as imagens plasmadas em seus quadros resultam de uma interpretação subjetiva das informações colhidas nas mostras coloniais, nos periódicos, nas galerias de zoologia e no jardim botânico de Paris. Essa disposição de espírito, como demonstra Vincent Gille, está por traz da composição e do sentido de suas telas:

Rousseau não tinha mais do que alguns quilômetros a percorrer para ir palmilhar as pontes e os cais de Paris. O que lhe era impossível para as florestas tropicais [...], salvo a se absorver nas ilustrações das revistas de viagens e de explorações, a ir visitar as estufas do Jardin des Plantes e do Jardin d’Acclimatation, onde ele podia matar dois coelhos com uma só cajadada, observando também os animais vivos ou, no Museu, naturalizados. Compreendemos desde já como estas paisagens exóticas funcionam: os animais são inseridos aleatoriamente no seio de um fundo denso e envolvente, os planos se sucedem, justapostos, por vezes em detrimento da profundidade. Esses quadros funcionam como colagens. (GILLE, 2006, p. 56).

A ideia da colagem, à luz da cultura exotista da *Belle Époque* e do imaginário colonial daquele tempo, sugere uma ambição do artista. Através de suas florestas virgens, como indica Vincent Gille (2006, p. 63), Rousseau procurava talvez “levar a ilusão até a realidade”. Suas pesquisas formais, seu cuidado com os pormenores, sua precisão do desenho, sua justeza das cores testemunham a vontade de igualar certos efeitos técnicos viabilizados pelas novas tecnologias, entre as quais merecem destaque, pela popularidade que atingiram graças às Exposições Universais, os panoramas e dioramas, amplas telas projetando paisagens transformadas por uma modificação progressiva da luz. As selvas do autodidata refletem esse jogo de espelhos hipnótico, essa perspectiva ilusória que

dissolve as fronteiras da realidade para instaurar uma dimensão paralela. O poder da imagem se expande totalmente e, como observa Pascal Rousseau (2006, p. 202), “a montagem inteira da composição contribui com o condicionamento hipnótico do espectador”, cujo olhar extasiado percorre a vegetação profusa, sobrevoa zonas pitorescas e mergulha finalmente num “*punctum* luminoso”.

As cenas de combate tanto quanto as cenas idílicas, tendo como pano de fundo cenários paradisíacos dominantes, remetem assim a dois traços inescapáveis do imaginário colonial, que alterna aspectos fetichistas e fóbicos no modo como representa o exótico, visto ora em termos de luxúria, esplendor e mistério, ora em termos de horror, violência e morte.⁶² “Um fantasma coletivo do desconhecido impregnava as Selvas de Rousseau, que participavam por sua vez do fenômeno”, resume Nancy Ireson (2006, p. 145). E ainda uma vez, Cornelia Stabenow enfatiza:

Animais a caçar e animais caçados, lutas entre nativos e felinos, macacos a brincar, orquídeas brilhantes, laranjas parecidas com lâmpões, sóis vermelhos e luas brancas. Estas paisagens, planas como gobelins, sugerem espaços labirínticos, adensando-se cada vez mais. Pois o padrão irritante de silhuetas, estruturas em forma de rede, cubos e eixos impede pontos de vista ordenados. Todos os pontos da imagem têm o mesmo valor, seguem o princípio do “allover”. Desproporções entre as formas, mudanças de cor repentinas, cenários elevando-se, imponentes, no primeiro plano complicam ainda mais o conjunto. Estas selvas destituídas de ar parecem albergar mais mistérios do que os que revelam. Pois, por detrás do verde, espera o negro infinito; as flores paradisíacas espelham e encobrem simultaneamente o teatro da crueldade. (STABENOW, 2001, p. 78).

No entanto, fora dessas tendências culturais gerais, desse gosto favorecido pelo movimento colonial ao final do século XIX, a temática exotista, tal como surge nas pinturas tardias de Rousseau, alarga o escopo de comparação para outros artistas e períodos históricos. No momento em que o pintor expôs *O leão faminto*, com efeito, a maioria dos críticos assinalaram esse tipo de paralelo, associando a obra não apenas a ilustrações e a arte popular, como também a arte oriental e até mesmo as criações rupestres, aos trabalhos dos alienados e das crianças. Escrevendo para *Le Gaulois*, a 17 de outubro de 1905, um comentarista notou que a tela ilustrava “um velho tema oriental, que passou dos caldeus aos persas e que nossa Idade Média não ignorou” (FOURCAUD, 1905, p. 2). Furetières, em resenha publicada na mesma data em *Le Soleil*, evocava o

⁶² Esta visão perdura na arte moderna e está presente, por exemplo, na obra do surrealista Max Ernst, em suas pinturas de selvas como *Jardim povoado por quimeras* (1936) e *Alegria de viver* (1936-1937), onde elementos vegetais metamorfoseados em insetos e outras criaturas malsãs sugerem ao mesmo tempo exuberância e perigo. E de modo geral, substituindo a literatura e a pintura, o cinema do século XX irá difundir a seu turno esses estereótipos, irá amplificar esse imaginário envolvente e aterrador sobre o desconhecido.

Japão, a Pérsia e a Índia (COQUEREAU, 2016, p. 37), e no dia seguinte, o crítico de *L'Événement* emitia um parecer similar:

A sala 2 contém um envio bizarro que tem seu lugar entre o grupo terracota e afresco: um leão sumário devorando um antílope rudimentar numa paisagem quase pré-histórica que é, além do mais, a melhor parte da composição do Sr. Rousseau, o autor deste quadro [...]; o céu lhe concedeu uma mentalidade especial, aquela dos artistas primitivos que desenhavam sobre os rochedos das cavernas perfis de auroques. (COQUEREAU, 2016, p. 39).

Apesar de os comentários já traírem em boa medida os efeitos das mudanças estéticas em curso naquele tempo, em que o estilo do artista é vinculado às outras formas de arte emergentes no contexto das pesquisas de vanguarda, não é menor a sua acuidade, principalmente naquilo que concerne o programa iconográfico de *O leão faminto*. Nesta e em outras cenas de combates entre animais desenvolvidas por Rousseau, sobressai uma herança de fato antiquíssima, posto que é possível recuperar a representação de animais em condições semelhantes nas primeiras pinturas da Pré-História (grandes cenas de Lascaux e Altamira), durante a Antiguidade (frisos de caça mesopotâmios e egípcios, pintura grega e mosaicos romanos), na Idade Média (iluminuras e tapeçarias), e em toda a arte oriental, sem falar na estatuária, que é igualmente antepassada. A iconografia visitada por Rousseau possui ainda raízes na tradição romântica, e particularmente na obra de Eugène Delacroix e Théodore Géricault, artistas profundamente interessados na ação dramática inerente ao tema. Invariavelmente ligados ao universo exotista, não é difícil reconhecer em quadros que eles deixaram as imagens tipificadas que ressurgem na pintura do Aduaneiro. O mesmo vale para um gênero próprio de especialização surgido no século XIX, a *peinture animalière* ou pintura animalista, sem falar na própria arte acadêmica, nas figuras de Jean-Léon Gérôme, um dos favoritos do autodidata, e do belga Charles Verlat.

A identificação da série pictórica sobre as selvas a essa comunidade de artistas e temas, na medida em que pauta as ambições e intenções do artista, auxilia a descrição de algumas de suas características mais relevantes. *O leão faminto*, nesse caso, é exemplar. Embora permaneçam em aberto os motivos que levaram o Aduaneiro a atacar uma tela tão ampla, igualada apenas por *O Sonho* [Fig. 37], parece plausível a leitura segundo a qual o pintor amadurece neste trabalho as suas experiências estéticas, decantando as diversas influências que concorreram para o desenvolvimento de sua linguagem poética, ao mesmo tempo em que busca repetir o sucesso da temática exotista que tanto admirava na pintura romântica e acadêmica. Segundo Michel Hoog (1984a, p. 174), “a presença de

atores numerosos” na composição se explicaria à luz dessa hipótese, já que “um simples cenário de vegetação não seria suficiente para animar uma tal superfície”. Além disso, ao contrário de outros quadros semelhantes, cuja cena é circunscrita a um combate que não tem argumento sugerido, em *O leão faminto* o Aduaneiro cria uma história, atribuindo papéis bem definidos às suas figuras, à maneira de um drama, conforme disposto na legenda inscrita no catálogo da mostra:

« Le lion, ayant faim, se jette sur l’Antilope, la dévore, la panthère attend avec anxiété le moment où, elle aussi, pourra en avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont déchiqueté chacun un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleur! Soleil couchant. » (CATALOGUE, 1905, p. 150).

“O leão, faminto, joga-se sobre o Antílope, devora-o, a pantera aguarda com ansiedade o momento em que, ela também, poderá ter sua parte. Aves de rapina retalham cada uma um pedaço de carne do dorso do pobre animal que derrama uma lágrima! Sol poente.”

O teor da pintura deve igualmente ao aspecto narrativo que acompanha a arte dos salões do século XIX, em que a representação heroica de animais selvagens imbuídos de qualidades humanas encerra um conteúdo moral. Em *O leão faminto*, Rousseau segue de perto esse roteiro, explorando elementos de teatralização que “aumentam a força expressiva da imagem” (GREEN, 2006, p. 40). A legenda, que compreende a “fábula” por trás da imagem, o seu enredo, propriamente dito, funciona como uma didascália, referindo-se à descrição do cenário e da ação tanto quanto ao papel desempenhado por cada ator. O repertório das técnicas dramáticas cultivadas paralelamente pelo artista surge, então, de modo caracterizado na obra. O leão e o antílope estão localizados exatamente no centro da composição, enquanto os outros animais (pantera, aves e um gorila oculto pela folhagem no canto esquerdo) evoluem ao seu redor, como num palco semicircular. A luz, vinda do alto pelo sol rutilante, conforme se verifica nos dioramas, banha esta cena de morte, tanto mais acentuada pela vegetação luxuriante que se ergue em torno, semelhante a uma tapeçaria *mille fleurs*. Para John Elderfield, tudo se direciona para esse efeito:

[...] as formas frontais, em silhuetas, as superfícies planares das árvores, a uniformidade detalhada no tratamento da folhagem. O pano de fundo iluminado provê uma sensação de abertura e profundidade, mas achata o que ilumina. Na selva ela mesma tudo é tão achatado e comprimido que os animais que a habitam – como a besta dificilmente notada que fica à esquerda – tornam-se como sombras: misteriosas formas imateriais numa paisagem formalizada. (ELDERFIELD, 1976, p. 40).

Mas além dos procedimentos cenográficos, a proposta imagética do quadro em si mesma o aproxima da linguagem teatral. Nesse particular, vemos como o artista se esforça

por alcançar uma máxima representação da dor e do sofrimento. A crueza da cena, acrescida da legenda carregada de dramaticidade, testemunha assim, em termos formais, a hereditariedade dos espetáculos encenados nas mostras coloniais, no desenho de “um imaginário que joga com a atração do desconhecido, com o perigo, com a fascinação e o medo” e evidencia uma visão fantasmática “da hostilidade do meio natural, da crueldade das feras e da selvageria dos ‘primitivos’”, assevera Vincent Gille (2006, p. 60). Ao leão, o mais frequentemente representado em suas obras segundo o “calmo estereótipo de ‘rei dos animais’” (HOOG, 1984a, p. 174), Rousseau atribui aqui um traço exageradamente violento, apenas repetido em *A refeição do leão* (1907) [Fig. 32], e torna as demais feras também malévolas. Nem mesmo os pássaros escapam ao rótulo, André Malraux (1951, p. 507) tendo reconhecido na coruja que figura contra o sol poente um “antigo símbolo do demônio”. Ora, tanto na pintura como na legenda, o artista enfatiza ainda a ideia do choro do antílope, algo que remete à discussão em voga na época acerca da expressão das emoções nos animais, à qual até mesmo Charles Darwin dedicou-se. Em seu estudo, o naturalista admitia que “a tristeza [...] em algumas espécies manifesta-se certamente pelo choro”, mas reservou ao homem essa “expressão especial do sofrimento do corpo e da mente” (DARWIN, 2009, p. 119 e p. 128). No recurso à humanização sentimental dos animais, Rousseau trilha então um outro caminho de identificação com o espectador, despertando nele, analogamente à tragédia clássica, o terror e a compaixão.

Figura 32 Henri Rousseau, *A refeição do leão*, 1907. Óleo sobre tela, 113, 7 x 160 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Nos níveis mais profundos da significação, revestidos por essas sucessivas camadas semânticas (da cultura, da estética, do imaginário), o percurso narrativo da imagem encontra-se baseado em transformações que se operam e se encadeiam segundo determinada orientação, manifestando-se pela relação de oposição de duas figuras discursivas onde é definida uma estrutura conflitual. Esse aspecto anuncia um nexó fundamental entre a narrativa construída e o pensamento mítico, interpretado por Claude Lévi-Strauss (1985) como uma “dialética sem síntese”, no interior do qual algumas figuras funcionam como gestores de oposições fundamentais. O antropólogo esclarece que o caráter binário da estrutura do pensamento mítico é traduzido, então, na oposição de uma ideia irredutível ao seu contrário, como *vida vs. morte*, podendo estar associada a diferentes experiências culturais, como a agricultura (produção de vida) ou a caça (produção de morte), e naturais, como o confronto entre herbívoros e carnívoros.

A proposição de *O leão faminto* repousa precisamente nesse universo discursivo, cujos padrões fundamentais reproduz. O quadro expõe esta oposição primária entre *vida vs. morte* através do conflito performatizado por um herbívoro (antílope) e um carnívoro (leão), no qual estão implicados ainda outros atores igualmente associados ao núcleo do pensamento mítico: os carniceiros (pantera e aves de rapina), que são figuras ambíguas relacionadas à vida ou à morte dependendo de cada cultura. Nesse ambiente, o recurso à linguagem verbal, por meio da legenda explicativa apresentada por Rousseau, assegura a manifestação global do conteúdo da pintura e dá à dimensão visual sua substância. Assim como em *A Cigana adormecida*, pela aproximação de dois enunciados que remetem a distintas linguagens de manifestação, o artista não apenas “explica” a cena representada no quadro, mas aprofunda a significação da imagem, sugerindo a ficção subjacente que lhe serve de alicerce.

Empreendedor de mitos e construtor de reinos de individualidade, Rousseau simboliza em sua obra a redescoberta do imaginário no início da arte moderna, a renovação poética das sensações palpitantes e do exotismo que marcaram o espírito de uma época. *O leão faminto* pode ser visto de fato como ápice de um movimento que a modernidade interpretou em termos de primitivismo, como busca de um horizonte criativo sonhado e tipificado, mas que o Aduaneiro não atingiu pelo estudo de fontes eruditas, tampouco pela experiência do real desconhecido, como fizeram Gauguin e outros viajantes. Ao autodidata coube a viagem mais intensa e valiosa da imaginação, a ilusão de paraísos intocados e a saudade da infância.

O PRESENTE E O PASSADO (UM PENSAMENTO FILOSÓFICO)

A história de sua vida sentimental deveu seguir o curso dos eventos aos quais, conhecendo a firmeza do impossível, ele submeteu-se sem revolta. Duas vezes viúvo, ele amou mais sem dúvida Clémence do que Joséphine, pois é este nome que reencontramos encabeçando seus poemas declamados. Havia também uma Yawigha, senhorita polonesa, da qual, como tudo que concerne a vida de Henri Rousseau, não se possui outra informação além de jovialidades e sorrisos. Velho, ele guardava o coração juvenil. Os derradeiros anos de sua vida ensombreceram-se por uma sequência interminável de desgostos provocada por seu último esforço para ser feliz.

Roch Grey (2016, p. 189).

Os anos finais do século XIX marcam influxos decisivos na trajetória de Henri Rousseau. É de certa feita um período de recolhimento e meditação, significativamente representado por sua ausência no Salão dos Independentes em duas ocasiões consecutivas (1899-1900). É, coincidentemente, o momento em que escreve o drama *A Vingança de uma órfã russa* (o manuscrito traz a data de finalização 5 de janeiro de 1899), e é quando une-se em segundas núpcias a Joséphine-Rosalie Noury (o casamento tem lugar a 2 de setembro de 1899), também viúva, com quem mantinha relacionamento há algum tempo. A pintura *O Presente e o Passado*, identificada, graças ao registro de Apollinaire na edição de 15 de janeiro de 1914 de *Les Soirées de Paris*, ao quadro exposto em 1907 sob o título *Um Pensamento filosófico*, é um testemunho desta época e nela estão inscritas algumas das importantes transformações ocorridas na vida do pintor. Trata-se, enfim, da mesma obra que chamou a atenção de Arsène Alexandre no ateliê do Aduaneiro durante a entrevista ali havida em março de 1910, tratada como uma “autobiografia” e descrita pelo crítico nos seguintes termos:

Em belo redingote, é ele, quando seu bigode ainda era negro; ele dá a mão a uma dama em belo vestido de seda: sua segunda esposa. No céu, acima de suas cabeças, planam no azul duas outras cabeças; acima dele, aquela do primeiro marido de sua segunda esposa; acima dela, aquela da mulher de que ele era viúvo. (ALEXANDRE, 1910, p. 3).

Dora Vallier considera a data de 1899 inscrita no quadro como aquela “de sua repintura e não de sua execução”, argumentando que

[...] É a única vez em que a data, sobre um quadro de Rousseau, está inscrita ao lado e não sob a assinatura, cujo traço em ziguezague que sublinha o nome ela habitualmente interrompe. Nós deduzimos que a assinatura existia quando a data foi aposta e que esta, que é a data do segundo casamento de Rousseau,

corresponderia às modificações que o pintor traz ao seu antigo quadro [...]. (VALLIER, 1982, p. 98, nº 87).

À luz dessas observações, a historiadora considera que a obra seja provavelmente do início da década de 1890 e que tenha sido retrabalhada pelo artista posteriormente a fim de adaptá-la a uma nova proposta. A princípio um retrato de Rousseau e de sua primeira esposa, a pintura teria sido modificada pelo artista, que substituiu o rosto de Clémence pelo de Joséphine, a nova companheira. Vallier (1961, p. 123) salienta a esse respeito: “Vemos bem como ele reduziu a massa de seus cabelos – a cor fosca abaixo deixou uma auréola em torno de sua cabeça, tanto quanto em torno da cabeça da mulher a seu lado; esta cabeça, escusado será dizer, foi completamente retrabalhada”. O procedimento de intervenção não era estranho ao Aduaneiro, que já o havia aplicado ao seu autorretrato de 1890, trocando um dos nomes de mulher gravados em sua paleta por outro. Porém, sem descartar de todo a hipótese avançada pela estudiosa, não se pode afirmar categoricamente que os processos descritos envolvam esse tipo de transposição.

A ressalva se deve ao fato de Dora Vallier (1961, p. 123), ao longo de sua argumentação, incorrer num equívoco significativo ao pretender que o artista “talvez tenha tido a estranha ideia de repintar em pleno céu as duas cabeças que acabara de apagar”. Pois, se de fato o rosto que paira nas nuvens acima da figura de Joséphine é o de Clémence, aquele que se encontra em posição correspondente sobre a figura de Rousseau obviamente não é o seu próprio rosto “rejuvenescido”, como sustenta a historiadora – que parece repetir apenas o engano cometido por Robert Delaunay (2016b, p. 152), quando este afirma: “No céu, como duas aparições sobrepostas aos corpos reais, [surtem] a cabeça de Rousseau com a barba mais jovem e ao lado aquela de sua primeira mulher falecida”. A explicação da imagem, conforme visto, foi apresentada por Arsène Alexandre, que, contemplando o quadro em presença do próprio pintor, certamente foi por ele instruído quanto à identidade dos personagens em questão. Não bastasse isso, outros contemporâneos reforçam a informação, entre eles Fernande Olivier, amante de Picasso e anfitriã do banquete em honra do Aduaneiro em 1908, em cujas memórias evoca a pintura: “Num jardim, um homem e uma mulher seguram-se as mãos. No céu, acima de suas cabeças, felizes e sorridentes, os esposos defuntos, providos de pequenas asas [sic], os protegem” (COQUEREAU, 2016, p. 224).⁶³ O mesmo registra Henri-Pierre Roché, apesar de inverter o posicionamento das figuras: “Ele pintou seu próprio retrato com sua

⁶³ Extraído do livro de Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933.

noiva. Atrás dele, no céu, num medalhão de nuvens, ele pintou o retrato de sua primeira mulher, e atrás de sua noiva, o retrato de seu primeiro marido: para ele, esses dois mortos faziam parte deles mesmos, e certamente os abençoavam” (COQUEREAU, 2016, p. 235).⁶⁴

Figura 33 Henri Rousseau, *O Presente e o Passado (Um Pensamento filosófico)*, 1899/1907.
Óleo sobre tela, 84, 5 x 47 cm.
The Barnes Foundation, Merion.

⁶⁴ Extraído do livro de Henri-Pierre Roché, *Écrits sur l'art*, Présentés par Serge Fauchereau, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1998.

Rousseau, que dizia que “nem sempre as pessoas compreendem aquilo que veem” e que “alguns versos” sempre ajudam (o que bem demonstra o caso discutido), adicionou ao quadro, ao expô-lo em 1907, uma legenda em forma de quadra rimada, a qual definitivamente não autoriza o juízo de Delaunay e Vallier:

Étant séparés l'un et l'autre,
De ceux qu'ils avaient aimé,
Tous deux s'unissent de nouveau,
Restant fidèles à leur pensée. (ALEXANDRE, 1910, p. 3).

Estando separados um e outro,
Daqueles que haviam amado,
Todos dois unem-se de novo,
Permanecendo fieis ao seu pensamento.

O poema foi transcrito por Arsène Alexandre no artigo que redigiu após a entrevista no estúdio de Rousseau, publicado em *Comœdia* a 19 de março de 1910, ou seja, tendo diante de si o texto manuscrito localizado, conforme registrou, “em baixo da moldura”. A estrutura do quadro e aquela do “apêndice poético” equivalem. Os recentes noivos, Rousseau e Joséphine aparecem de mãos dadas, tendo acima de suas cabeças as efígies de seus antigos esposos, que agora os abençoam. O efeito é claro e objetivo nas duas linguagens, pictórica e verbal, independentemente – e simplesmente *redundante*, sob a ótica barthesiana, quando de sua combinação, isto é, no sentido preciso de um “acúmulo de informação”. O recurso ao verso e a uma forma rimada, nesse caso, aproxima a mensagem verbal do modo poético da função de ancoragem descrita por Roland Barthes, em que além da delimitação da polissemia da imagem, “constrói-se uma poeticidade entre imagem e palavra”, conforme assinala Antonio Vicente Pietroforte (2007, p. 50).

Respeitada essa dinâmica, pode-se refletir de modo mais amplo sobre as camadas de significado latentes na obra. Inicialmente, há que se falar no gênero em si, o retrato, trabalhado pelo artista de modo singular. Certa vez, Rousseau afirmou: “Sempre [...] eu vejo um quadro antes de fazê-lo, – *mesmo quando ele é muito complicado*. Somente, enquanto o faço, encontro coisas que surpreendem a mim mesmo e me causam bastante prazer. Naturalmente, para os retratos não é a mesma maneira de proceder, ainda que em alguns eu tenha posto um pensamento filosófico [...]” (ALEXANDRE, 1910, p. 3, grifos no original). Ora, o pintor estabelece nesse comentário uma distinção entre as obras que nomeava “criações”, com temas livres e diversos, e os retratos, considerados de modo mais restritivo. Nessa visão, as “criações” envolviam para o Aduaneiro uma liberdade imaginativa “surpreendente” que supostamente não tinha lugar na elaboração daquele

outro gênero. O retrato, para Rousseau, teoricamente não oferecia a mesma “margem de manobra”, condicionando-se antes à objetivação da realidade, ou, mais especificamente, ao reconhecimento do modelo. No entanto, como ressalvado pelo próprio artista, em alguns casos inseria-se uma metáfora que superava o caráter convencional da representação, o dito “pensamento filosófico”. Isso sugere, conforme pondera Tristan Tazara (1980b, p. 342) que “os retratos executados por Rousseau devem ser considerados como elementos constitutivos, senão de uma história, ao menos do caminhar afetivo do pensamento”.

No que se refere ao quadro em discussão, o “pensamento filosófico” se traduziria precisamente como um emblema, uma mensagem moral. Todavia, como Rousseau quer guiar a leitura de suas composições e dirimir qualquer ambiguidade, concentra sua atenção, no dizer de Cornelia Stabenow (2001, p. 32), na “forma trivialmente compreensível do ex-voto”, registro incomum na arte erudita, mas profundamente enraizado na *imagerie* popular. A pintura votiva – placa, objeto ou outra representação semelhante, portando uma fórmula de reconhecimento, de cunho religioso, que se dedica ao cumprimento de um voto – atesta nesse contexto a dimensão espiritual da obra, não apenas pela referência explícita aos entes que se foram, mas também pela própria escolha do veículo poético pelo artista. Rousseau, nesse instante, aparenta sublimar a experiência do luto, ao mesmo tempo em que busca afirmar a continuidade da vida. Conforme adverte Stabenow (2001, p. 30), “a ocasião é de natureza puramente privada, parece mesmo ser uma espécie de justificação moral que o noivo, na altura com 55 anos, tenta dar a si próprio”, de modo que “o tema deste quadro não é a declaração de amor à segunda mulher, mas sim a fiel recordação da primeira”. Trata-se da mesma postura conciliatória e algo pragmática traduzida nas palavras do General Bosquet, no drama *A Vingança de uma órfã russa*, quando esse personagem diz a Sophie, desolada pela suposta morte de seu noivo:

[...] é verdade que um marido ou um amante não se substitui sempre facilmente, os mesmos caracteres ou modos de ver não se encontrando como desejar-se-ia. Mas, um segundo casamento, mesmo um terceiro, faz-se ainda muito frequentemente. (ROUSSEAU, 2010a, p. 201).

Em outras palavras, conclui a pesquisadora, aqui “Rousseau utiliza a pintura como um ato de magia”, a fim de invocar “os mortos, apaziguando-os, como nos cultos dos antepassados da Pré-História ou de países longe da Europa” (STABENOW, 2001, p. 30). Essa sugestão serve igualmente para ampliar o escopo do problema imposto pelo conceito de “pensamento filosófico”. O artista estabelece nesse retrato, conforme explica Pascal

Rousseau (2006, p. 193), nada menos do que a “visualização plástica do pensamento”, em certa medida uma tradução da ideia de “visão mental”, em voga na passagem do século XIX, preconizada por Alfred Binet.⁶⁵ Vinculado a “imagem-lembrança”, surgida do debate acerca da crescente influência da subjetividade sobre a visão (enquanto canal perceptual da realidade), esse princípio, de acordo com o autor, vem dispor que a “visão seria assim marcada pela impressão incontestável de uma sobrevivência, esse vestígio de uma realidade que viria, por intermédio da imagem, subverter a própria sensação”.

Sob essa ótica, como admitem Nancy Ireson (2004b) e Pascal Rousseau, impossível não associar uma leitura da obra ao contexto espiritualista finissecular. Numa época particularmente rica em estudos sobre a captação de imagens ocultas, para o que contribuíram as novas tecnologias, como a fotografia, em especial, mas também os recém-descobertos raios X e o eletromagnetismo, em que os estudos sobre o “invisível” e o “sobrenatural” multiplicavam-se a incrível velocidade, nada impedia a crença numa “vista hiperformante” capaz de “manifestar, a olho nu, a própria plasticidade do pensamento”, salienta Pascal Rousseau (2006, p. 195). Das projeções ilusionistas às “fotografias de fantasmas”, passando pelos “*psychicônes*” de Hippolyte Baraduc, até o registro fotossensível de eflúvios mentais conhecido como “*thoughtography*”, toda uma corrente tecnognóstica versava sobre a possibilidade de retenção espectral, avançando a hipótese segundo a qual “a captura de fantasmas na emulsão representaria imagens de defuntos conservadas na memória dos vivos, projetadas mentalmente no éter e capturadas como tantas formas de ‘cristalização do pensamento’” (ROUSSEAU, 2006, p. 195).

Segundo Nancy Ireson (2004b, pp. 80-81), que analisa, no artigo “Le Douanier as medium: Henri Rousseau and spiritualism” (2004), os nexos biográficos do artista com a voga espiritualista e possíveis influências dessa vertente em sua obra, a montagem iconográfica no quadro *O Presente e o Passado* pode ser revisitada à luz das tendências culturais da época. Baseando-se em depoimentos de Guillaume Apollinaire, Wilhelm Uhde e Arsène Alexandre, a pesquisadora chama a atenção para as constantes referências deixadas pelos contemporâneos do Aduaneiro quanto ao seu contato com o sobrenatural, à sua crença em anjos, fantasmas e retornados. Apollinaire (1991a, p. 628), por exemplo, escreve sobre “o gosto” que o artista tinha “por fantasmas”, tendo-os “encontrado por toda parte”, e que certa vez Catulle Mendès, que Rousseau considerava como um grande

⁶⁵ Pascal Rousseau alude ao artigo “La vision mentale”, *Revue Philosophique*, vol. XXVII, 1889.

necromante, “o conduziu até uma casa da rua Saint-Jacques, onde [...] encontrava-se um moribundo cuja alma flutuava no quarto sob a forma de uma larva transparente e luminosa...”. Já Uhde (1949, p. 36), narra uma peça pregada pelos colegas do autodidata no tempo em que este trabalhava na Aduana: “Uma noite, no Halle aux vins, eles haviam deixado um esqueleto entre os tonéis e o agitavam com uma vara. Eles riram bastante, vendo Rousseau interpelar polidamente o esqueleto e lhe perguntar se tinha sede”. Ligados inegavelmente ao discurso de mistificação do artista como naíf ou ingênuo, nem por isso tais relatos deixam de ser significantes em relação ao perfil psicológico e à personalidade de Rousseau. Que o diga Christian Zervos (1927):

Rousseau era um imaginativo, não como um homem de condição intelectual pode ser. Ele o era simplesmente, à maneira do povo. Ele possuía, além do mais, todas as superstições. Seu pendor pelo maravilhoso não é aquele que busca seu ideal para além da comum realidade. [...] Por uma disposição de espírito que se sabe não ser rara no povo, ele tem a cabeça de algum modo cheia de diabruras pueris e chãs. Ele vivia, como os monges na Idade Média, entre sortilégios. Ele acreditava assistir a aparições que nada tinham de nobre ou dramático mas que rompiam a pesada monotonia de suas horas de vigia na Aduana. [...]

Mas essas diabruras, como seus amores, se coloriam sempre das tintas de seu espírito, se impregnavam das emoções de seu coração. É isso precisamente que lhes dá uma nuance própria, como às suas obras, onde alguma coisa da alma de Rousseau permanece aderida. (ZERVOS, 1927, pp. 11-12).

Fora isso, não é ignorado seu contato com o círculo Rosa + Cruz ou sua proximidade com o pintor Alexis Mérodak-Jeanneau, artista ligado à irmandade, tampouco que tenha participado de sessões mediúnicas por volta de 1898, quando residia na rua Vercingétorix. Ao comentar *O Presente e o Passado* com Arsène Alexandre, durante a importante entrevista que lhe concedeu, em março de 1910, chegou a pronunciar: “É um quadro filosófico [...]; é um pouco espírita, não é?” (ALEXANDRE, 1910, p. 3). O artista de forma alguma mostra-se alheio aos acontecimentos de seu tempo, e de fato não poderia ser diferente quanto à chamada “nova fé” postulada por Kardec e largamente difundida no final do século. Espiritismo, ocultismo, magia, hipnotismo, mesmerismo, toda uma cultura eclode então e ganha corpo nas artes e na literatura. Traz-se à lembrança Villiers de L’Isle-Adam, Marcel Schwob e Jules Lermina, com suas narrativas eivadas de menções ao invisível e ao Além. O encontro da arte moderna com o primitivismo também resgatou antigas conexões com o cosmos, a natureza e a fé, como testemunha a obra de Pablo Picasso, que expõe *As senhoritas de Avignon* (1907) na mesma mostra do Salão dos Independentes em que Rousseau apresentou seu retrato

filosófico.⁶⁶ O Aduaneiro integra, portanto, ao conteúdo de seu quadro tais inflexões, organizando em linguagem visual e simbólica suas experiências e sua memória afetiva.

Sob esse ponto de vista, outras questões afloram. Em 1911, aparece na capa da revista *La Vie Mystérieuse*, publicação consagrada ao estudo da “magia, quiromancia, grafologia e espiritismo”, uma reprodução da tela *A Encantadora de serpentes* [Fig. 40], encimada pelo título de uma matéria consagrada a Rousseau por Fernand Girod, secretário da Sociedade Internacional de Pesquisas Psíquicas: “Le Médiumnisme et l’Art”. No texto, Girod (1911, p. 325) interpreta a singularidade do estilo do Aduaneiro e sobretudo sua aptidão artística inata como a manifestação de um dom mediúnico, especificando seu entendimento do fenômeno como próprio a “organismos humanos que possuem a faculdade de servir de intermediários à manifestação de uma ‘força invisível’ ou de forças desconhecidas da natureza [...]”. O autor recupera, nesse âmbito, diversas passagens do livro de Wilhelm Uhde sobre o autodidata, o qual acabava de ser lançado, constatando em certas situações descritas pelo biógrafo alemão indícios suficientes para confirmar sua hipótese. Tratado já por Alfred Jarry e Guillaume Apollinaire ora como “visitado” ora como “iluminado”, o Aduaneiro “vive num universo mental habitado por espíritos”, explica Pascal Rousseau (2006, p. 194), e busca em muitos momentos de sua obra a materialização da fantasia que nutre interiormente.

O elemento onírico, afinal, aparece constantemente em seus quadros e o artista projeta fora de si uma forma interna arquivada, expressão da memória visual ou afetiva. “O visível é a manifestação do invisível”, cita Pascal Rousseau (2006, p. 194), a partir do *Glossaire raisonné de la divination, de la magie et de l’occultisme* (1910), de Ernst Bosc. Isso explicaria em parte as aparições fluídicas no quadro que é objeto desta reflexão. Mas, por outro lado, o sentido do espiritual e o consórcio com o oculto não cessam de intervir na vida do pintor, transbordando para sua produção. É Apollinaire (1991a, p. 637) quem afirma que Rousseau “tinha um sentimento tão forte da realidade, que quando pintava um tema fantástico, se apavorava por vezes e, trêmulo, era obrigado a abrir a janela”, e é Wilhelm Uhde quem narra a seguinte passagem:

[Ele passeia] o pincel sobre a tela e seu rosto tem uma expressão estranha:

⁶⁶ Pascal Rousseau (2006, p. 200) estabelece esse interessante e convincente paralelo, observando: “[...] de um lado o amor carnal e venal [*As senhoritas de Avignon*], do outro o amor cortês e cerebral [*O Presente e o Passado*], havendo em cada caso uma composição articulada sobre um diálogo entre os dois mundos (o além e o aqui, os mortos e os vivos) que retoma sutilmente esse movimento do exorcismo em direção à fascinação”.

“Tu viste como minha mão se moveu?” ele pergunta. – “É bem natural, Rousseau, já que pintavas.” – “Não, ele responde, é minha pobre mulher que estava aqui e que conduzia minha mão. Tu não a viste nem a ouviste? Coragem, Rousseau, dizia-me ela, tu levarás isto a bom fim.” (UHDE, 1949, p. 49).

As anedotas talvez tenham um fundo de verdade. Aqui, todavia, não se trata de uma anedota, mas de um depoimento emotivo no qual o artista demonstra crer num “plano paralelo” e até mais: acredita que sua esposa morta (ele se refere claramente a Clémence) o auxilia e o aconselha. Tanto a memória sentimental de sua primeira mulher quanto o desejo renovado por aquela com quem contraiu recente matrimônio estão no cerne de *O Presente e o Passado*. Em diálogo com o espiritualismo, a literatura da *Belle Époque* é abundante em relatos de “magia passional”, expressão corrente no período, tratando de encontros de amantes para além dos limites da vida e da morte, mas ainda de quadros alucinatórios de “êxtase amoroso”. O conto de L’Isle-Adam, “Véra” (1874), e o romance de Lermine, *La Deux Fois Morte* (1895), são exemplos categóricos. Antes deles, “Morella” (1835) e “Ligeia” (1838), de Edgar Allan Poe, e *Le Magnétiseur amoureux* (1787), de Charles de Villers. A presença fantasmática da mulher associada a um forte traço erótico surge da mesma maneira na pintura de Rousseau como um lugar-poético exacerbado. *A Cigana adormecida* [Fig. 26], *Surpresa desagradável* [Fig. 29], *Eva* [Fig. 39], *A Encantadora de serpentes* [Fig. 40] e *O Sonho* [Fig. 37] resumem esse aspecto.

Daí o apelo exercido por estas obras sobre a corrente surrealista, especialmente sobre André Breton (2006a, p. 472, grifo no original), que dirá sobre o suposto candor do Aduaneiro: “Ele não serve senão como tela – eletiva, certamente – ao *fluxo magnético* que, [de sua pintura], se expande em nossa direção e que vejo nela apenas”. Os espíritos que povoam o universo mental do pintor, como observava Pascal Rousseau (2006, p. 196), na verdade são reminiscências “sedimentadas na memória afetiva” sob forma de “clichês”, as quais ensejam uma “comunicação intersubjetiva” com o passado (ou mesmo com o Além) na pessoa dos entes desaparecidos. Essa concomitância ou superposição de planos paralelos (vida/morte, presente/passado) sugeriu finalmente a Tristan Tzara (1980a, p. 347) o conceito de “simultaneidade” verificado tanto na produção pictórica quanto na dramaturgia de Rousseau, e que vem a ser uma característica estruturante de sua gramática. Toda a organização discursiva do retrato filosófico proposto pelo artista está, desse modo, baseada na sugestão da imagem pela memória, portanto numa espécie de ilusionismo, cujo sentido deriva de um fato anterior exteriorizado.

A órbita comum a todas essas interpretações consiste no fato de *O Presente e o Passado* se apresentar como um quadro atravessado por forte tensão amorosa. Como acabamos de mencionar, trata-se de uma pintura profundamente imbuída de sentimentalidade e de um particular traço emotivo. Deve-se voltar por ora ao contexto de surgimento da obra, a fim de compreender como se articulam tais coordenadas. Viúvo há mais de uma década, Rousseau entretém uma nova ligação com Joséphine, agora livre após a morte de seu marido, mas resiste à ideia de um casamento religioso, sendo franco-maçom e notoriamente anticlerical. Não obstante, pretende sacralizar sua união e, segundo Cornelia Stabenow, justificar-se a si mesmo, apaziguando os cônjuges mortos sob a promessa solene de “permanecer fiel à sua memória”. Pascal Rousseau (2006, p. 194) fala na pintura como um envio de “amor cortês”, a demonstrar a grande elevação espiritual do Aduaneiro, como já reconheciam os cronistas que com ele conviveram, a exemplo de Wilhelm Uhde, justificando a natureza não convencional de sua arte e a superação de sua banal existência pequeno-burguesa por uma percepção “visionária” e uma inquebrantável força de espírito.

Quanto a isso, a carta em que o noivo dirige-se a sua prometida com o propósito de abrandar as disposições divergentes sobre a cerimônia de casamento é hoje um importante “documento do eu” a testemunhar a dicção de Henri Rousseau e a substância que subjaz ao discurso aparente de uma pintura como *O Presente e o Passado*, o que a torna relevante para o prosseguimento desta análise:

Paris, 21 de junho de 1899

Minha bem-amada

São 7 horas da manhã, e eu faço o que queria fazer retornando ontem à noite; mas estava fatigado, preferia, ainda que não tendo absolutamente vontade de dormir, deitar-me para repousar o Corpo e não o Espírito. Mal dormi, despertei em sobressalto, chamando-te, procurando-te, estou todo derreado e minha dor de cabeça desde ontem não me deixa. Fizemo-nos muito mal mutuamente, sim, e por quê, por um motivo fútil com efeito. Ah! essa questão de convicção faz mal, nós nos amamos todos os dois, certamente, e fazemo-nos um mal enorme, envenenamos nossa existência, estas doces horas que passamos num só e mesmo pensamento de afeição, o maior dos bens.

Tu és encantadora, minha pequena Joséphine, minha bem-amada, sob todos os aspectos, tu és inteligente e eu bem queria desenvolver essa inteligência tão útil na mulher como no homem. De um lado ainda maior na mulher, posto que ela deve ser sua companheira, que o encantarás com sua graça, sua beleza, sua ciência, e: que em muitas ocasiões deve mesmo ajudá-lo. Deus deu à mulher como ao homem os mesmos dons, somente sem que eles sejam desenvolvidos. Posto que ele está em toda parte, que vê tudo, ele sabe que nos amamos, que somos unidos pela mesma afeição e que somos simpáticos um ao outro. Ele não pediu que os homens se intitulem seus representantes sobre a terra, já que ele tudo vê, conhece até nossos mais secretos pensamentos, e em nossa casa sem ostentação podemos elevar-nos até ele e mesmo confessarmo-nos a ele, a

ele só! Aqueles que o amam ele os impedirá de fazer o mal, porque o temerão, assim como todos os outros espíritos que estão em torno dele, que é o Espírito superior a tudo, o espírito por excelência. Ele não pede, esse Deus, que se vá ajoelhar diante de outro homem que é a mesma coisa que nós, mas que não aspira a nenhum outro pensamento senão o de ter os espíritos fracos e fanáticos sob um jugo qualquer. [...]

Amo-te, minha Joséphine, amo-te! Beijo-te milhões de vezes, sobre teus lábios rosados, que todo teu rosto seja coberto, em uma palavra, com meus beijos ardentes, a fim de apagar os traços deixados pelas lágrimas que infelizmente fiz correr, e pelas quais peço-te que me perdoe; aquilo que penso, tu o farás em nome do amor e da afeição que tens por mim.

Beijo-te ainda muitas vezes, e o mais cedo possível, esperando quinta-feira à noite; que sofro, se nada me retivesse, iria encontrar-te.

Aquele que ama-te sinceramente, minha pequena Joséphine, minha bem-amada.

H. Rousseau (SOTHEBY'S, 2010, n. p.).

“Tão banais e vulgares que sejam as expressões de que Rousseau se serviu para dizer sua paixão, suas cartas são todavia instrutivas, pois adicionam ao sentido de sua obra, explicando a ingênua sensualidade deste homem primário que suportava seus instintos em todas as circunstâncias”, pondera Christiam Zervos (1927, p. 10), ao retomar esse aspecto biográfico. Outro intérprete, Wilhelm Uhde (1949, p. 45), observa também com acuidade que “é uma necessidade natural em Rousseau amar e ser amado; é sua grande paixão”. Várias personalidades que mantiveram contato com o artista registram que seus relacionamentos eram um combustível para o seu bem-estar e para a sua imaginação. Não se encontra nele, assinala Uhde, “manifestações de um temperamento burguês que, disciplinado por uma ligação ou um casamento, termina por adormecer pouco a pouco”, mas ao contrário, “sua paixão é como um braseiro que no último dia é tão ardente quanto no primeiro”. Vemos nessa missiva como suas ideias sobre amor e afeição se estabelecem e como interpreta num viés espiritual a união entre dois seres. Razão pela qual Uhde reflete que “seu amor [...] não é a consequência de um vigor físico; ele é transcendental e deriva das qualidades da alma que está à procura de uma outra alma”.

Se os argumentos mobilizados não surtiram efeito sobre Joséphine, o casamento tendo efetivamente se realizado com ofício religioso dali a três meses na igreja Notre-Dame des Champs, por outro lado a pintura, concebida nesse contexto em particular, é de algum modo um contrato e um penhor firmando os votos entre os noivos e o compromisso sagrado diante daqueles que outrora amaram. As marcas das perdas compõem assim o mapa sentimental do Aduaneiro e moldam inclusive sua experiência artística, como depõe em carta de 1907:

Casado a 1ª vez com uma mulher que eu adorava, e ela a mim também, infelizmente física, tivemos 7 filhos, perdemos 6. Depois disso foi minha pobre mulher que deixou esta terra tão árida para alguns, após 20 anos de uma união pura e sagrada, não vivendo senão um para o outro, assim como diziam nossos pais, pelo modo como fazíamos-nos felizes mutuamente. Ah sim, esses 20 anos foram a alegria de minha vida [...]. [...] depois da morte de minha mulher, o médico havia ordenado para minha filha assim como a mim mesmo o campo. Pude passar alguns dias com minha família, e sob recomendação do médico, deixei minha filha. Retornei então bem triste à Paris; meu serviço chamando-me; e encontrava-me só. O grande vazio sobretudo aquele dos 2 olhos que faltavam tanto à minha vida. Ah! teria sido melhor que eu também houvesse partido com ela [...].

Estando desencorajado, tendo perdido minha mais pura afeição, não sendo materialista, minha vida tornou-se aquela de um filósofo, não amando mais do que a natureza, esta bela e tão grande natureza que todo artista sincero deve venerar. (GARÇON, 1953, pp. 18-19).

A memória da esposa falecida, destarte, representa para o Aduaneiro um incentivo e uma fonte de inspiração. Ela guia seu pincel. Paralelamente, o chamado da vida e o desejo não o impedem de amar outra vez. A misteriosa polonesa Yadwigha, suposta paixão de juventude; Marie, cujo nome apaga da paleta de seu autorretrato; Joséphine, companheira e amiga; Léonie, seu anjo mau. “Ele vai de casa em casa, trazendo seu coração nas mãos e ele o oferece”, constata Uhde (1949, p. 45), “todas as mulheres que conhece, ele as deseja em casamento [...]”. Mas a arte se lhe afigura como um meio de sublimar todos os afetos, todas as paixões. Como num diário, Rousseau vai registrando a passagem do tempo, os lutos, os novos laços. E das páginas desse diário emergem justamente duas obras de caráter intimista que se encontram entre as mais expressivas de seu repertório.

São elas o *Autorretrato diante da lâmpada* (1900-1903) [Fig. 34] e o *Retrato da segunda esposa do artista* (1900-1903) [Fig. 35]. Além da realização simultânea entre 1900 e 1903 e das dimensões idênticas, os pequenos retratos partilham predicados notáveis. As figuras são recortadas de um fundo neutro e miram fixamente a chama dourada, o artista enverga um *smoking* e a mulher um vestido elegante. A lamparina, presente em ambas as composições, longe de ser um mero elemento decorativo, funciona como um elo a unir os personagens representados: a chama evocada torna-se uma provável referência à brevidade e fugacidade da vida (em 14 de março de 1903, Joséphine falecia, vitimada pelo câncer). O fato de Rousseau jamais ter se separado destas representações, conservando-as em seu ateliê, confirma indiscutivelmente os vínculos afetivos que o uniam a elas, conforme documenta de modo significativo um retrato do Aduaneiro [Fig. 36] realizado pelo jovem pintor Harry Bloomfield, no qual aparece

sentado diante do cavalete, tendo atrás de si uma mesa com seu famoso violino e ao fundo *O Presente e o Passado*.

Figura 34 Henri Rousseau, *Autorretrato diante da lâmpada*, 1900-1903.
Óleo sobre tela, 23 x 19 cm.
Musée Picasso, Paris.

Figura 35 Henri Rousseau, *Retrato da segunda esposa do artista*, 1900-1903.
Óleo sobre tela, 23 x 19 cm.
Musée Picasso, Paris.

Figura 36 Harry Bloomfield, *Retrato do Aduaneiro Rousseau em seu ateliê*, 1907.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
Coleção Particular.

Por fim, não se pode deixar de estar atento, ao se completar o percurso interpretativo desta obra, aos elementos que figurativizam no plano da expressão do texto pictórico temas do plano do conteúdo. Têm especial importância, nesse caso, os nexos estabelecidos a partir da simbologia das flores, tema banal na passagem do século XIX, inclusive na poesia e nas canções populares, que o artista certamente não ignorava. A linguagem metafórica das flores, dominada nas naturezas-mortas e aplicada a alguns retratos, como *A Musa inspirando o Poeta*, onde o pintor debateu-se na escolha de goivos ou cravos-de-poeta,⁶⁷ funciona aqui como um código-chave permitindo a decifração do conteúdo da imagem. As flores que compõem o buquê que o casal segura pela mão direita e que vicejam igualmente pelo campo verdejante são miosótis, também conhecidas como não-me-esqueças (*ne m'oubliez pas*), as quais representam a felicidade e mais particularmente a felicidade reencontrada, e marcam ainda numa relação amorosa a

⁶⁷ Apollinaire (1991d, p. 1581), em carta enviada a *Comœdia* em resposta a um artigo publicado por Arsène Alexandre em 3 de abril de 1909 acerca de *A Musa inspirando o Poeta*, explica o “incidente” que levou o artista a executar uma segunda versão do seu retrato: “E o quadro tão longamente meditado, se aproximava da perfeição; [...] ele se preparava para terminar uma obra que era toda pintura sem nenhuma literatura, quando teve de repente, para me honrar, uma ideia nova, uma ideia encantadora, a de pintar no primeiro plano uma delicada fileira de cravos-de-poeta.

Mas, graças à ciência incerta dos botânicos da rua Vercingétorix, a pintura superou a literatura, pois, durante minha ausência, o Aduaneiro, se enganando de flores, pintou simples goivos...”.

reconciliação. Já a roseira silvestre que cresce diante dos noivos é uma espécie que simboliza universalmente o amor terno e o renascimento. Contudo, reserva-se à hera e ao carvalho, tal como surgem dispostos na pintura, o sentido mais complexo. Conforme assinala Cornelia Stabenow (2001, p. 30), ao descrever o enlace dessa planta trepadeira, que vem a ser um emblema da fidelidade, à árvore que simboliza longevidade, Rousseau parece “querer repetir a confissão de Henri no seu drama *A Vingança de uma órfã russa*”: “é o amor que prende-me a ti, tal como a hera, que vemos crescer e subir por carvalhos seculares, não se separa dessas árvores senão quando arrancada [...]” (ROUSSEAU, 2010a, p. 188).

Pela união do pictórico ao verbal, conforme os diferentes agentes que concorrem para a constituição da obra, verifica-se aqui um caso rematado de sincretismo raras vezes visto e com tão intrincadas consequências. Em que pese, em relação a essa disposição, a presença do intertexto, materializado na imagem plástica acima referida, a qual emerge como metáfora no texto dramático redigido pelo artista no mesmo período. Tais conexões, analisadas em consórcio com os influxos culturais que eventualmente hajam interferido nesse contexto e com as marcas biográficas que compõem o pano de fundo da criação artística, sugerem amor, memória e espiritualidade, todos significantes que expressam adequadamente o conteúdo de *O Presente e o Passado*, que pode ser resumido poeticamente através dos versos escritos por Apollinaire em “Lembrança do Aduaneiro”:

Um passarinho
Sobre o ombro de um anjo
Eles cantam o louvor
Do gentil Rousseau

Os movimentos do mundo
As lembranças se vão
Como um barco sobre a onda
E os lamentos ao fundo

Gentil Rousseau
Tu és este anjo
E este pássaro
De teu louvor

Eles se davam a mão e se entristeciam juntos
Sobre seus túmulos são as mesmas flores que tremem [...]

Ele gravou sobre um banco próximo à Porta Dauphine
Os dois nomes adorados Clémence e Joséphine

E duas roseiras sobem ao longo de sua alma
Um maravilhoso trio [...]

(APOLLINAIRE, 1959, pp. 357-359).

O SONHO

[Yadwigha] olha surpresa, e mesmo um pouco assustada, um leão e um tigre [sic] acorridos aos sons alegres do instrumento, os quais deslizam prudentemente, com a ferocidade somente em seus olhos redondos e fixos, em torno da nudez tenebrosa do flautista, novo e original Orfeu coberto apenas por um calção de banho cor de arco-íris. Por entre as plantas gordas e túmidas de uma luxúria exótica move-se uma serpente negra e rosa, e um elefante de largas orelhas eleva sua tromba para uma laranja. Sobre os ramos em flor balança-se um símio, e pássaros de neve ou de flama ali repousam, escutando. Flores horrendas, espécies de lótus ou de nenúfares monstruosos, folhas redondas e hirsutas, folhas estriadas de rosa como aquelas da vinha turca, ou pontudas como baionetas erguem-se do solo úmido e fértil em direção a um céu de pérola, no silêncio amigo da lua. A lua branca e larga como um disco de linha férrea pende imóvel em meio aos ramos e cimos.

Ardengo Soffici (1910, p. 753).

A única tela apresentada por Rousseau no Salão dos Independentes, em março de 1910, pode ser percebida em boa medida como um testamento poético-pictórico no qual o artista concentraria toda sua vontade e demonstraria uma síntese de sua criação, já que ali acumulam-se todas as características maiores de sua arte: “perspectiva ilógica, composição próxima da colagem, alegoria, fauna tropical...” (IRESON, 2006, p. 160). Mas a excepcionalidade do quadro, nunca antes tão amplo em dimensões e tão estruturalmente complexo, deve ser interpretada à luz das circunstâncias que presidiram a sua elaboração.

O Sonho [Fig. 37] revela antes de tudo a amplitude expressiva do artista, que parece ter tido total consciência do significado representado pela obra no limiar de sua própria trajetória. Durante muito tempo alvo da duvidosa atenção da crítica, pouco antes da abertura da exposição, o pintor escreveu a Apollinaire a fim de informá-lo de que havia enviado seu “grande quadro”, que “todos achavam ótimo”, solicitando ao amigo um favor especial: “penso que tu irás ostentar teu talento literário e me vingarás de todos os insultos e afrontas recebidos” (APPOLINAIRE; CERUSSE, 1914, p. 56).⁶⁸ Como resposta, em sua resenha do jornal *L’Intransigeant*, em 18 de março, o poeta proclamou: “Deste quadro emana a beleza, é incontestável... Acredito que neste ano ninguém ousará rir... Perguntem aos pintores. Todos são unânimes: eles admiram. Eles admiram tudo, eu vos digo, mesmo

⁶⁸ Carta datada de 11 de março de 1910.

este canapé Luís-Filipe perdido na floresta virgem, e eles têm toda razão” (APOLLINAIRE, 1991e, p. 144).

Figura 37 Henri Rousseau, *O Sonho*, 1910. Óleo sobre tela, 204, 5 x 298, 5 cm.
The Museum of Modern Art, Nova York.

A maioria dos jornalistas viu-se então desarmada diante da tela, que não se parecia em nada com as propostas dominantes no Salão. Suas reações bem traem as dificuldades que sentiam em encaixar o quadro numa certa categoria específica, tanto era diferente daquilo que Rousseau havia criado até ali. Apesar de correspondências terem sido observadas com a arte oriental, com tapeçarias, com gravuras antigas e ilustrações de livros de outrora, até mesmo com cartões postais, nenhum comentário pôde classificar a imagem em termos objetivos. Assim, se concessões foram feitas à beleza decorativa da obra, não se chegou exatamente à compreensão do sentido que encerrava. O crítico de *Le Petit Journal*, por exemplo, fazia esta interrogação:

Henri Rousseau, ex-aduaneiro tornado um artista notório e muito zombado, nos oferece um Sonho que é em suma uma paisagem decorativa: mas por que, por entre estas plantas exóticas, pintadas com um sentido curioso do “volume”, por que esta mulher feia e nua sobre um canapé de veludo de um estilo terrivelmente 1830? Sim, por quê? Não sabemos, ninguém saberá jamais – nem mesmo o autor. (ANÔNIMO, 1910, p. 2).

Louis Vauxcelles (1910, p. 1), no cotidiano *Gil Blas*, indagava-se da mesma maneira se o pintor não teria cometido um engano ao incluir uma figura tão estranha numa composição ademais coerente, enquanto que Robert Kemp, em *L'Aurore*, limitava-se a ponderar:

O Aduaneiro Rousseau [...] acomoda no mesmo cenário uma mulher nua, um canapé de veludo, uma floresta virgem de árvores fantásticas, um flautista negro com calção multicolor, dois leões, um elefante, dois macacos, uma serpente negra e rosa, frutas, pássaros e a lua. Tudo misturado inextricavelmente! (KEMP, 1910, n. p.).

Num artigo posterior, publicado na revista italiana *La Voce* em setembro e retomado em *Le Mercure de France* em outubro de 1910, portanto logo após a morte de Rousseau, Ardengo Soffici, amigo e admirador seu, procurava assimilar a imagem por meio de uma reflexão em que contrabalanceava o inesperado da cena com o efeito de sentido dela derivado, o qual expressaria a “visão pessoal do artista”:

E então nos perguntamos: mas o que significa esta reunião de coisas heterogêneas, que gritam por estarem juntas, agregadas sem a menor verossimilhança neste grande quadro diante do qual o crítico sério encolhe os ombros, enquanto que o bom público gargalha, rola por terra à força de rir, e o mais acolhedor dos amadores de arte ele mesmo não pode reter uma careta de aturimento e um sorriso? O que isso significa? Bem: isso não significa nada. Alguém perguntava ao artista ao menos o porquê deste canapé por entre estas plantas de uma flora desconhecida, e lhe foi respondido que ele era absolutamente necessário. É que Henry [sic] Rousseau, que não pondera, mas trabalha ao primeiro jato e segundo sua maneira particular de conceber, havia compreendido esta verdade, que na arte tudo é permitido e legítimo se cada coisa concorre para a sincera expressão de um estado de alma. Este canapé, este corpo nu, esta lua, estes pássaros, estas feras, estas flores, seja por causa de sua cor, seja por causa de sua estrutura, representavam para ele umas tantas imagens que, independentemente de toda lógica discursiva, conduziam em seu espírito à uma unidade puramente artística e ele delas se serviu como de elementos os mais próprios a exteriorizar uma visão que lhe era pessoal. (SOFFICI, 1910, pp. 753-754).

O que tornava a pintura desconcertante aos olhos dos contemporâneos do Aduaneiro e que certamente a torna ainda hoje de difícil interpretação por parte do público parece relacionar-se a um problema de reconhecimento ou de identificação. De acordo com Nancy Ireson (2006, pp. 159-160), se a obra não deixa de ter “semelhanças com as cenas de combates na floresta virgem e paisagens exóticas idílicas do pintor”, por outro lado ela não é “visivelmente assimilável a nenhuma delas”. Nesse caso, o artista opera com uma cenografia particular, instalando um espaço significativo que serve de fundo a uma narrativa subentendida, constituída por elementos que se encadeiam segundo um sentido determinado. Ainda conforme a autora, “aqui, mais do que nunca em Rousseau,

o humano e o animal, o real e a fantasia, o francês e o ‘estrangeiro’ se encontram e partilham a superfície da imagem” (IRESON, 2006, p. 160).

A ideia de que o quadro seria a chave para as demais pinturas com tema exótico se reforça nessa observação. Sua organização não é totalmente aberta às conclusões do espectador, mas antes baseia-se em relações semânticas interseccionadas. A cena, pode-se dizer em termos semióticos, aparece como fato da sintaxe discursiva de um enunciado anterior. Esse enunciado, no contexto proposto pelo artista, é fornecido pelo poema que acompanhava a pintura. Nos versos, que designam a mulher pelo nome de Yadwigha, o autor explica que o personagem foi transportado em sonho para a selva pelos sons do instrumento do encantador, mas o caráter da associação de elementos na imagem permanece nebuloso.

Yadwigha dans un beau rêve
S’étant endormie doucement
Entendait les sons d’une musette
Dont jouait un charmeur bienpensant.

Pendant que la lune reflète
Sur les fleurs, les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l’oreille
Aux airs gais de l’instrument. (ALEXANDRE, 1910, p. 3).

Yadwigha num belo sonho
Estando adormecida docemente
Escutava os sons de uma museta
Que tocava um encantador benévolo.

Enquanto que a lua reflete
Sobre as flores, as árvores verdejantes,
As fulvas serpentes prestam ouvidos
Às melodias alegres do instrumento.

Conforme assinala Ann Temkin (2012, p. 13), “a explanação de Rousseau para *O Sonho* era simples e direta, [...] mas o que parece ser satisfatoriamente racional logo prova o contrário”. Na verdade, a pintura não descreve uma mulher adormecida como sugere o poema, mas desperta, e o fato de ser identificada pelo nome, ao menos inicialmente, nada revela a respeito das relações da figura com o ambiente em que se encontra. O texto, mais descritivo do que propriamente narrativo, está fundamentado em camadas semânticas que pressupõem por parte do espectador o reconhecimento de um intertexto interiorizado, ou seja, dos nexos estabelecidos entre a pintura e um enunciado anterior, do qual resulta

como *transposição*.⁶⁹ A questão que se coloca é que esse reconhecimento não era então necessariamente claro. O artista não trabalhava com uma alusão comum, cujos termos pudessem orientar o público acerca do argumento da cena. A remissão pelo nome Yadwigha levaria, na verdade, ao drama escrito por Rousseau uma década antes e jamais publicado: *A Vingança de uma órfã russa*, no qual a selva emerge primordialmente como “paisagem onírica”, constata Frances Morris (2006, p. 21), caracterizada na fala de um personagem homônimo:

Meu Deus! que dia quente; eu acreditaria estar no Senegal ou num desses países exóticos onde florestas imensas de árvores de um colorido esplêndido são habitadas por antropófagos ou feras mais ou menos terríveis. (ROUSSEAU, 2010a, p. 162).

O nome Yadwigha, uma “variante em polonês de ‘Hedwig’, [sendo] usualmente transliterado em francês como ‘Jadwigha’” (TEMKIN, 2012, p. 13), que identifica tanto a protagonista da pintura quanto a coadjuvante que figura no drama como tia da órfã Sophie, surge frequentemente nas narrativas biográficas redigidas pelos contemporâneos de Rousseau, entre os quais André Salmon (1962, p. 36) já escrevia que este personagem nebuloso era “digno de um estudo para o qual, infelizmente, nos faltam certos elementos essenciais”. A identificação de Yadwigha como um amor de juventude do artista, em todo caso, foi registrada inicialmente por Arsène Alexandre, a partir do testemunho do próprio Aduaneiro:

Como eu lhe perguntasse onde havia encontrado (eu achava que n’algum romance d’antanho) esse nome bem americano de Yadwigha, ele respondeu-me que era de uma jovem polonesa que conhecera outrora, em sua juventude, quando era empregado da aduana [...]. (ALEXANDRE, 1910, p. 3).

Outros relatos acrescentam a informação mais precisa de que a jovem polonesa era preceptora e a identificam igualmente como a mulher representada no retrato descoberto por Picasso em 1908 [Fig. 38], o qual esteve no centro do banquete em honra do Aduaneiro celebrado no ateliê do pintor espanhol. Assim, em sua crônica do evento, publicada em *Les Soirées de Paris*, Maurice Raynal discorria:

A sala do festim foi o ateliê de Picasso. [...] Nos muros, que havíamos desembaraçado de seu revestimento costumeiro, não pendiam mais do que

⁶⁹ Em seu livro de 1974, *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva (1974, pp. 59-60, grifos no original) argumentava: “O termo *inter-textualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro; mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – do posicionamento enunciativo e denotativo”.

algumas belas máscaras negras, um quadro monetário, um mapa da Europa, o estrito necessário em suma, e em lugar de honra o grande retrato de Yadvigha [sic], a preceptora polonesa. (RAYNAL, 1914, p. 69).

Já o fotógrafo Brassai (2000), ao entrevistar Picasso em seu estúdio, não apenas reforçou a identificação de Yadvigha com a figura retratada no quadro, como assegurou ainda que se tratava do mesmo modelo transportado por Rousseau em *Eva* (c. 1906-1907) [Fig. 39] e *O Sonho*. Especificamente obre a identidade da bela adormecida do painel de 1910, o próprio André Salmon registrou:

O Sonho, que é o de Yadvigha, a cara senhora ou senhorita polonesa [...] que, como disse o próprio Aduaneiro, crendo-se também no dever de escrevê-lo: “teve a amabilidade de posar completamente nua”, estendida em um canapé vermelho instalado por Rousseau no coração de uma floresta equatorial. O modelo, que era preceptora em outras horas, estendeu-se valentemente sobre o canapé que formava parte do parco mobiliário de seu pintor, um vulgar canapé ao qual a arte conferiu estilo. (SALMON, 1962, p. 36).

A proposição de que a polonesa, uma espécie de musa do pintor, “tenha sido a única mulher suficientemente devotada para posar nua para ele”, referida também por Brassai (2000, p. 31), contudo, dificilmente se sustenta. Carolyn Lanchner e William Rubin (1984, p. 66, n. 84) assinalam sobre isso que “é certamente falso que esse amor de juventude [...] tenha posado para ele em 1909 e 1910 para um nu juvenil”. Nesse caso, a semelhança entre as figuras de Eva e Yadvigha é antes o resultado de uma estilização comum à gramática do Aduaneiro, de uma iconografia pessoal que se repete de uma composição à outra, como nos nus femininos de *Surpresa desagradável* [Fig. 28] e *A Encantadora de serpentes* [Fig. 40]. Já no que se refere ao *Retrato de mulher*, na hipótese de uma reminiscência, segundo Cornelia Stabenow (2001, p. 29), “saltam à vista que o pássaro e o ramo partido na sua qualidade de atributos podem realmente aludir a uma história de amor”.

Independentemente dos fatos ou lendas envolvendo esse nome, o que interessa na sua presença no poema é o sentido das relações semânticas que instala, garantindo a manifestação global do quadro. O nome é antes de tudo um vestígio permitindo uma leitura coerente da cena e de seus principais elementos. O reconhecimento do personagem através do poema nos leva ao drama e ao episódio que instaura uma paisagem mental, isto é, a representação de uma projeção inconsciente, ou mais claramente o sonho. Aqui, no entanto, além do “apêndice poético”, que cumpre uma função suplementar, o próprio título exige ser considerado. Ambos referem-se à imagem “não em função de uma mensagem maior, mas a título de delimitar sua polissemia com uma explicação a respeito do que se conta nela” (PIETROFORTE, 2007, p. 58). O título, como mensagem

linguística, traz uma informação que não é diretamente apreensível através da mensagem visual. Logo de início, por conseguinte, através do título objetivo, o espectador é informado de que a cena representa um sonho, o que é pormenorizado no poema. O título já prepara o espectador para o que se conta por meio da pintura, associando à cena uma rede de significados paralelos, que integram o sentido da narrativa visual.

Figura 38 Henri Rousseau, *Retrato de mulher*, c. 1895.
Óleo sobre tela, 160 x 105 cm.
Musée Picasso, Paris.

O pintor trabalha uma transposição do real pela via onírica, formal e conceitualmente, estabelecendo um paralelo entre o sonho como fenômeno psíquico gerador de imagens e a própria representação dessas imagens no mundo. Poderíamos, nesse caso, nos reportar à reflexão de Linda Hutcheon (2013, p. 38) sobre os processos de adaptação, onde a autora chama a atenção justamente para os desafios da representação da “*res cogitans*”, o espaço da mente, em certas mídias, “[...] pois quando a realidade psíquica é mostrada, em vez de contada, ela deve tornar-se manifesta no campo material para ser percebida pelo público”. Nas linguagens visuais, como a pintura, como as

imagens são o canal da comunicação, a questão se impõe principalmente em termos de distinção entre as imagens que representam a realidade perceptual e aquelas que representam a dimensão psíquica. Portanto, nesse ambiente, quase sempre o componente verbal surge, em socorro da mensagem, como interpretante dos signos pictóricos.

No caso do quadro elaborado por Rousseau, logo vemos que apenas esse recurso torna possível discernir que a imagem traduz uma “realidade imaginada” e não uma “realidade em si mesma”, conforme menciona Tristan Tzara (1980a, pp. 345-346). A presença insólita do canapé se justifica nesse contexto, pois trata-se de uma lembrança do mundo real que impõe, por contraste, a irrealidade da paisagem em torno. Dinâmica semelhante àquela observada em obras de Paul Gauguin, como *A visão após o sermão* (1888), na qual “a paisagem e a luta [entre Jacó e o Anjo] só existem na imaginação”, conforme declarou o próprio artista, e *Manao Tupapau (O espírito dos mortos vela)* (1892), que “mostra uma garota nua sozinha e amedrontada pelos fantasmas conjurados por sua própria mente”, esclarece R. H. Wilenski (1953, p. 20), vendo nessa última pintura um paralelo significativo com o painel de Rousseau. Em carta ao crítico André Dupont, o artista insistia nessa asserção, embora não explicitasse o aspecto intertextual implícito na obra:

Respondo prontamente a sua amável carta, a fim de lhe explicar o motivo pelo qual se encontra o dito canapé em questão. Esta mulher adormecida sobre o canapé sonha que foi transportada para esta floresta, escutando os sons do instrumento do encantador. Isso dá o motivo pelo qual este canapé está no quadro. (APOLLINAIRE; CERUSSE, 1914, p. 57).

Os efeitos de sentido da imagem acabam transcendendo a lógica inaugurada pelo artista. Frances Morris (2006, p. 21) refere-se ao laço que une essa pintura tanto com *A Cigana adormecida* [Fig. 26] quanto às paisagens exóticas ulteriores de Rousseau, “a amplitude da invenção e a transformação formal que integra os detalhes estranhamente discordantes desta cena imaginária numa narração harmoniosa e por isso mesmo recebível”. Para a estudiosa, “não se trata de uma história que nos convenceria de uma realidade vista depois reconhecida sobre a tela, mas de uma realidade sonhada, realizada em pintura”. Rousseau relativiza, desse modo, os limites entre o espaço figurativo e o universo referencial, os próprios limites entre a realidade e a representação. O fenômeno, porém, não pode ser considerado isoladamente na produção de Rousseau. As configurações analíticas em seus quadros estão coerentemente baseadas em argumentos internos. Nesse caso, se o sentido da narrativa visual não é acessível, pode-se contudo recuperar uma conexão histórica da imagem com o discurso pictórico da época.

Figura 39 Henri Rousseau, *Eva*, c. 1906-1907.
Óleo sobre tela, 61 x 46 cm.
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Na segunda metade do século XIX, paralelamente à expansão colonial, as sociedades europeias urbanas redescobrem sua própria relação com o mundo natural, seja através dos relatos de viajantes, dos periódicos ilustrados, da literatura de vulgarização científica ou das mostras internacionais como a Exposição Universal de 1889, cuja importância sobre o destino artístico do Aduaneiro tem sido sempre recordada. Como sobressai na fala de Yadwigha no drama *A Vingança de uma órfã russa*, que certamente reflete uma percepção latente no autor, esse contato com o exótico se dá de modo ambíguo, envolvendo além da dominação uma mescla de desejo e medo, de elementos fetichistas e fóbicos, conforme a psicanálise e a sociologia descrevem o fenômeno. Essa fala do personagem é reveladora na medida em que opõe a visão de “florestas imensas de árvores de um colorido esplêndido”, sinal da luxúria e encantamento dos “países exóticos” no imaginário colonial, aos “antropófagos ou feras mais ou menos terríveis” que ali habitam, sinal opositor de aversão nessa mesma equação. Rousseau manifesta esse sentimento plenamente em sua obra desde o início, com a diferença de que nas primeiras incursões pelo tema retrata não a selva intocada mas paisagens naturais locais.

A imagem da mulher solitária em meio à natureza, tal como surge em *O Sonho*, por exemplo, também não é nova em Rousseau, que já desenvolve essa figuração num quadro de 1886, intitulado *Passeio na floresta*, ao lado de tantas outras representações de “humanos perdidos na floresta[...], quer sejam caminantes em trajes citadinos [...], caçadores, ou ‘selvagens’” (HOOG, 1984a, p. 112). Trata-se de um tema de evasão no auge da era industrial, quando a urbanização crescente tornava cada vez mais exíguo o contato do homem com a natureza, e cada vez mais a arte e a poesia buscavam uma reintegração entre ambos. Pinturas como estas representam fielmente a procura intuitiva de um artista de origem provinciana pela contemplação e pelo isolamento em meio ao ruído da cidade. Suas cenas idílicas são uma espécie de janela para uma dimensão paralela à realidade.

Como funcionário alfandegário, o artista experimentou essa sensação de modo profundo, seu local de trabalho situando-se justamente nos extremos da capital, “num ponto no qual a cidade e o campo se tocam de forma quase imperceptível”, observa Cornelia Stabenow (2001, p. 14), onde “o frenesim nervoso da metrópole atrás das colinas não se faz notar”. É o panorama descortinado em *A Aduana* [Fig. 2], contexto em que “Rousseau, levado a meditar, e absorto nos seus pensamentos, imerge na beleza da paisagem. [...] E, quase imperceptivelmente, este idílio fronteiriço transforma-se num sonho dos confins do mundo” (STABENOW, 2001, p. 15). E na sua própria voz ouvimos esta declaração pungente: “Mas o que me deixa feliz mais do que tudo é contemplar a natureza e pintá-la. Acreditarias tu que quando vou ao campo e vejo este sol, esta verdura, estas flores, por vezes digo a mim mesmo: ‘*Tudo isto é meu!*’” (ALEXANDRE, 1910, p. 3, grifo no original).

O crítico Arsène Alexandre, que registrou esta fala notável, afirmou que “uma verdadeira alegria infantil” afluía no semblante de Rousseau ao pronunciar tais palavras. Esse sentimento de encanto na descoberta da natureza, tão fundamental à filosofia e à literatura desde Jean-Jacques Rousseau, de fato guarda algo dos sonhos infantis, das fantasias primeiras sobre mundos distantes, animais misteriosos e plantas estranhas. A relação do artista com a natureza começa nesse contato com o campo, o ar livre e as árvores, quase que ao modo impressionista, mas sendo instintivamente mais imaginativa, encontra nas estufas dos jardins botânicos uma nova dinâmica. É a vegetação tropical que instiga no pintor o desejo pelo desconhecido e nutre a sua própria linguagem. A dimensão onírica se sobrepõe à superfície da tela nas paisagens exóticas do Aduaneiro

como a fotografia de um sonho. Na trilha desse processo poético, Roch Grey foi quem melhor soube lhe descrever os efeitos:

[...] Amiúde, no domingo, ao invés de buscar a periferia assaz distante, Henri Rousseau, velho e fatigado, ia passear no Jardin des Plantes ou d'Acclimatation.

Habitado à pobreza de seu ateliê, onde apenas o canapé recoberto de tecido cor de vinho parecia esplêndido, encostado contra uma parede, – ele se extasiava numa admiração sem limites no pórtico das estufas onde, graduadas sabiamente, plantas maravilhosas exibem-se em guarda-sóis, leques, fusos, quedas parecidas com aquelas de uma torrente que resvala da mais alta montanha ao mais profundo abismo. Flores de cálix imaculados, de corolas jamais vistas, e outras semelhantes a construções impossíveis de definir, explodem nas verduras, abrem-se e esfolham-se numa atmosfera onde o artifício do calor torna sua exaltação mais densa sob a cúpula dos vidros que se irisam de mil arco-íris, do que sob o seu próprio clima. Ao lado, leões rugem, tigres farejam a morte das presas que almejavam subjugar, – grandes serpentes se extenuam de tristeza [...], – papagaios vermelhos, azuis e amarelos, gritam injúrias acima de gansos que de nada desconfiam, e macacos vadios morrem docemente de amor.

O ardor extremo, os sonhos quase apavorantes invadem o coração desse pobre velhinho genial, que, contradizendo pela só presença o convencional já classificado, ao invés de tremer sob a ação do tempo, tomava, embalsamando-se de emanções tropicais, um ímpeto inesperado, uma nova audácia, totalmente impregnado pelo maravilhoso que guiava sua fantasia. A série de quadros assim inspirados é um tesouro inédito pertencente a arte pictórica [...], um mistério doce e penetrante, quase o perfume inebriante de sua própria essência, se destila destas florestas de folhas maravilhosamente refinadas, de flores gigantescas de uma pureza apaixonada [...]. (GREY, 2016, pp. 194-195).

Suas selvas se aproximam, nesse espírito lírico, de outras fugas particulares no *fin de siècle*. Elas testemunham muito claramente uma vontade que, não se limitando apenas aos pintores de sua geração, “partia da natureza para criar um fato pictórico”, conforme sublinha Michel Hoog (1984b, p. 32). O autor reforça que “a riqueza opressora e a primavera eterna desta vegetação lhe confere uma significação panteísta”. Nesse caso, a feérica produção vegetal e floral de Rousseau acompanha ou preconiza o trabalho de muitos de seus contemporâneos, com os quais partilha uma característica sensibilidade. Os afrescos de Odilon Redon na Abadia de Fontfroide são um exemplo tão significativo quanto os poemas que integram os volumes *Serres chaudes* (1889) e *L'Intelligence des fleurs* (1907), do belga Maurice Maeterlinck. Essa pintura representa em suma um fenômeno de época, cujas manifestações atingem os mais amplos domínios. Ela denota principalmente um desejo de renovação das antigas estruturas figurativas e um propósito de descoberta de novas fontes de inspiração capazes de renovar a cultura europeia esgotada na passagem do século, anunciando uma intenção simbólica latente.

O encontro súbito e nem sempre pacífico dos humanos com o chamado “mundo selvagem” é igualmente recorrente na poética de Rousseau, refletindo os modelos que

mais o inspiraram: ilustrações, gravuras e álbuns sobre a penetração de exploradores em territórios desconhecidos, perigos e aventuras encontrados na empresa colonial. Nesse aspecto, o artista demonstra o exato alcance da depuração estética, pois a partir dos registros objetivos fornecidos pela expansão colonial, inclusive científicos, naquilo que se refere à fauna e flora exóticas, e antropológicos, em relação aos povos nativos, “Rousseau escolheu pintar a vida selvagem imaginada antes da cultura europeia: um sonho de homens e de feras em estado natural”, pontua Christopher Green (2006, p. 45). O pesquisador refere-se, então, ao “ato revolucionário” do pintor, que recusou as imagens da vida em natureza, tal como representadas pela ciência, para produzir imagens exóticas “capazes de resistir ou pelo menos de escapar à mitologia contemporânea” de dominação colonial. O pintor basicamente sintetiza essa visão comum de sua época em imagens sonhadoras que, de certo modo, o aproximam do universo simbolista, sobretudo na partilha da fantasia, no resgate e atualização das emoções e da imaginação, sem falar nas proposições comunicativas intermediadas pela cor, pela musicalidade e pela poesia.

Sem recorrer a símbolos prontamente definidos, Rousseau optou por imagens evocativas em construções narrativas personalizadas, isto é, que não remetiam necessariamente a representações plausíveis de povos e lugares, tampouco a uma mitologia perdida, como ocorre na pintura de Paul Gauguin, mas derivavam de um processo de colagem inventiva do exótico, combinando grande variedade de imagens e temas populares e eruditos. Como resume Cornelia Stabenow (2001, p. 82), “suas figuras deixam o museu botânico para deambular desprotegidas pelo jardim dos prazeres”. O Aduaneiro, nesse caso, opera com estruturas imaginativas bastante complexas. As imagens que propõe levam a novos níveis de compreensão articulados em posições interdefinidas, duplas, contraditórias, fragmentárias e descontínuas, típicas de visões provocadas pela sonolência ou alucinatórias. A cena construída em *O Sonho* cristaliza essa característica exemplarmente.

Numa leitura psicanalítica desse tema, de resto contextualizada pela cultura da *Belle Époque* (os estudos de Freud sobre a interpretação dos sonhos datam desse mesmo período), Pascal Rousseau (2006, p. 201) caracteriza os “devaneios das selvas” em Rousseau como “sonhos noturnos de submissão”. Yadwigha, amante de tempos idos, retorna sob o encantamento de um flautista, “personagem de mistério” segundo Apollinaire (1991e, p. 144), ao qual o pintor estaria aqui identificado: “O sonho não seria mais aquele da jovem odalisca, mas aquele, mais fantasmático, do pintor assegurando sua

empreitada sedutora sobre a mulher dos seus sonhos, a mulher inacessível domada pelo exorcismo pictórico” (ROUSSEAU, 2006, p. 201).

Semelhante leitura é favorecida pela presença de uma melodia hipnótica capaz de transportar a mulher em sonho e aparentemente induzir os animais ao transe. A exploração dos efeitos encantatórios da música, de remota tradição, é frequente na obra de Rousseau. Não é de somenos, portanto, a informação trazida no poema sobre a natureza da musicalidade na imagem. A referência exata aos “sons de uma museta” deve ser interpretada com atenção. A museta (*musette*, em francês) é um antigo instrumento de sopro análogo à cornamusa e composto por um saco de pele animal, um ou vários tubos, e um fole que o tocador mantém sobre o braço esquerdo. Contudo, é de se estranhar que o instrumento representado no quadro em nada se aproxime desta descrição. Abrem-se então duas hipóteses. Por um lado, o termo pode designar uma variante conhecida como “*musette de Poitou*”, “de fatura totalmente diferente”, conforme registra o *Dictionnaire de la Musique* (ed. Larousse), “um instrumento popular semelhante a um oboé curto”, dotado de “um som estridente, indicado para as músicas ao ar livre”. Por outro lado, o termo também pode designar uma melodia feita para aquele instrumento (a museta tradicional) ou cujo caráter se lhe acorda. Nesse último caso, é interessante notar que tal melodia foi definida por Jean-Jacques Rousseau curiosamente como “ingênua e doce” (*naïve et douce*), “de caráter campestre, desenrolando-se sob um fundo de baixo contínuo”.

Já o tema mais específico do encantador de serpentes, associado a esse tipo de musicalidade indutora que também serve de argumento para a importante pintura de 1907, encomendada pela condessa Delaunay, parece derivar tanto do repertório orientalista (Gérôme abordou o assunto num quadro de 1870), quanto da cultura popular (espetáculos do gênero ocorreram durante a Exposição Universal de 1889). Ele sugere uma conexão entre antigas práticas mágicas e o processo moderno de hipnose, explica Pascal Rousseau, cujos princípios encontram-se descritos numa obra clássica de François Victor Foveau de Courmelles, publicada em 1890, na qual o autor dedica um capítulo ao sono provocado nos animais, com um longo desenvolvimento sobre os “*Aïssouas ou charmeurs de serpents du Maroc*”, presentes na mostra de 1889.⁷⁰

⁷⁰ Pascal Rousseau alude à obra *L'hypnotisme*, “Bibliothèque des Merveilles”, Publiée sous la direction de M. Édouard Charton, Paris, Hachette, 1890.

Figura 40 Henri Rousseau, *A Encantadora de serpentes*, 1907. Óleo sobre tela, 169 x 189 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Essa concepção tem efeitos tanto psicológicos quanto estéticos na obra de Rousseau, pois parece servir muito provavelmente para intermediar o contato do sujeito com a natureza, assegurando um domínio de poder e impondo uma forma simultaneamente aos medos e aos desejos. A atração exercida sobre as feras em *O Sonho* e *A Encantadora de serpentes* é um sinal dessa relação. Os animais selvagens mais hostis, leões e serpentes, encontram-se momentaneamente subjugados e respondem ao chamado da música com docilidade. Embora a inscrição sugira que a mulher nua sobre o canapé esteja “adormecida docemente” vemos que permanece de olhos bem abertos, pois seu sono não é espontâneo, mas um “sono mesmerizado”, induzido pelo flautista. Nesse caso, assinala Ann Temkin (2012, p. 39), “a música imaginária do músico pintado é uma metáfora para o poder de encantamento da própria pintura”. A imagem, sob esse aspecto, trairia uma visão erótica sublimada.

Em sua análise estrutural do “apêndice poético” do quadro, o linguista Roman Jakobson, além de descrever a sutil musicalidade dos versos, manifesta através de rimas

internas e assonâncias, demonstrou como a identidade fonética e gramatical dos vocábulos no texto estaria identificada a duas figuras temáticas no plano do conteúdo da pintura: *feminino* vs. *masculino*. Nesse caso, os versos manifestam uma oposição axiológica entre os sujeitos femininos “Yadwigha” e “lune” e os sujeitos masculinos “charmeur” e “serpents”, a qual se reflete igualmente na posição que assumem na imagem essas figuras, quando ocorre no plano da expressão do texto pictórico um quiasmo entre as figuras de cada par, segundo a categoria plástica *perfil* vs. *frontal*: “Yadwigha”, figura de perfil, se corresponde com “lune”, figura frontal, enquanto “charmeur”, figura frontal, se corresponde com “serpents”, figura de perfil. O contraste entre as categorias semânticas *feminino* vs. *masculino* remete finalmente ao jogo dramático entre os personagens e a própria organização da composição, conforme explica o estudioso:

[...] Os sujeitos femininos aparecem nos dísticos ímpares, os masculinos nos dísticos pares. Assim também em cada quadra o primeiro sujeito é feminino, o segundo masculino: ₁*Yadwigha* – ₄*charmeur*; ₅*lune* – ₇*serpents*. E por consequência, os dois dísticos anteriores (primeira quadra) onde o gênero feminino caracteriza o sujeito principal *Yadwigha* e o masculino o sujeito subordinado *charmeur*, se opõem diametralmente aos dísticos posteriores (segunda quadra) onde o sujeito principal *serpents* é masculino e o subordinado *lune*, feminino. (JAKOBSON, 1987, p. 491).

A cena descreveria então um chamado sexual inconsciente, no qual a mulher em transe compareceria passivamente à presença do encantador num “espaço hipnótico” de luxúria e suspense. Esse espaço paradisíaco, a selva tropical, projetando em última instância uma fantasia do próprio artista, cujo magnetismo o levou a afirmar ao jornalista de *Comœdia*: “– Não sei se és como eu [...], mas quando penetro nestas estufas e vejo estas plantas estranhas de países exóticos, parece-me que entro num sonho! Sinto-me como um outro homem...” (ALEXANDRE, 1910, p. 3). Na visão suprema da floresta virgem, enquanto espaço ao mesmo tempo mental, poético e figurativo, aponta Wilhelm Uhde (1949, p. 56), Rousseau reúne “tudo o que ela tem de belo e perigoso, de amável e cruel, de consolador e de angustiante numa poderosa sinfonia”. Mais uma vez acentua-se a teoria de que nesta estrutura sincrética o sonho se estabelece como uma dimensão paralela ao universo referencial, onde o pintor testemunha aquilo que o biógrafo alemão descreve como “a emoção experimentada em presença de um mundo estranho e misterioso”. Roman Jakobson, por sua vez, conclui a análise da obra afirmando:

Um jogo múltiplo de similitudes e divergências concorrentes sustenta então e vivifica este Sonho escrito e pintado sobre todas as suas facetas: o silêncio da noite enlutarada interrompido pelas melodias de um encantador escuro; o encantamento do luar e os encantos da música; o sonho feminino ao luar; os dois ouvintes das mágicas melodias, a mulher e a serpente, simultaneamente

estranhos e atraindo-se um ao outro; a serpente como tentador legendário da mulher e presa constante do encantador de serpentes e, por outro lado, o contraste máximo e ao mesmo tempo a misteriosa afinidade entre a pálida Yadvigha sobre seu canapé fora de moda e o vigilante flautista tropical em sua floresta virgem; e além de tudo isso, aos olhos do locatário do 2 bis Rua Perrel, a fascinação igualmente exótica do feiticeiro africano e da encantadora polonesa de nome extraordinário. (JAKOBSON, 1987, p. 496).

A representação onírica proposta pelo Aduaneiro também não deixa de ter nexos com outras linguagens artísticas em voga na passagem do século XX. A arquitetura da imagem, a disposição geral dos planos de profundidade, evocam formalmente uma estrutura cenográfica e demonstram a capacidade do artista em lidar com uma realidade natural transformada pela imaginação e fixada numa composição estilizada. Rousseau, autor dramático em suas horas, organiza a cena pictórica de uma maneira teatral: no primeiro plano da tela, a vegetação matizada e radiante funciona como uma frisa que ilumina os atores, cujos gestos fixos prenunciam o momento em que começará a ação. E no interior desse arranjo geométrico se insinua um diálogo dinâmico de contrastes de formas e cores que se harmonizam em ritmo vigoroso. Rousseau descobre e explora em obras como essa a lei da correspondência entre as artes, uma das discussões a que se lançariam com especial afincos seus contemporâneos. Trata-se, nesse caso, da concepção do quadro como hipotético espaço dramático, como espaço complementar de uma eventual cenografia pictórica. Assim, na relação que o artista estabelece entre essas diferentes linguagens, não apenas estruturalmente, mas também pela via intertextual, é válida a observação que Henri Béhar (1988, p. 144) faz sobre o teatro picassiano, o qual não “[visava] mais a representação, mas a construção plástica e verbal tomando como materiais elementos dissecados do visível, seja ele real ou onírico”.

Seguindo a tendência, Rousseau faz de suas pinturas o palco de uma dramaturgia paralela, analogamente aos cenários ilusionistas que faziam sensação na *Belle Époque*. Mas essa associação entre linguagens não é puramente formal. Conceitualmente, cenários imaginários mesclando fantasia e exotismo são também uma herança do repertório teatral. Para os dramaturgos e artistas do século XIX o exótico era um tema ao mesmo tempo clichê e variado, esgotado e explorável. Peças evocando através dos personagens ou do lugar da ação um espaço não ocidental caracterizavam as montagens pitorescas ou exóticas, feitas de estereótipos aguardados pelo público de então. Na sua variedade (operetas, *vaudevilles*, revistas e dramas), o gênero exótico, inclusive no teatro de vanguarda, permitia a encenação daquilo que mais tarde chamar-se-ia “real maravilhoso”: potencialidades oferecidas pelo desenrolar de uma ação num ambiente real, porém

distanciado. O distanciamento cultural, nesse sentido, levava à sensação estética do exotismo, que designa um domínio da experiência, afetiva ou imaginária, no qual o indivíduo se vê face ao diverso (SEGALEN, 1986, p. 41). As narrativas visuais de Rousseau partilham com esse gênero a ideia do afastamento no tempo e no espaço em direção a um “alhures” idealizado, onde seres de universos distintos por vezes encontram-se inesperadamente: gorilas e índios, jaguares e negros, encantadores de serpentes e mulheres nuas.

Além disso, são as próprias paisagens servindo de palco a essas intrigas sobre personagens revestidos de mistério a revelar uma concepção cenográfica típica das montagens exóticas do período, cujas decorações estampavam abundantemente folhagens verdejantes, flores coloridas, frutos brilhantes, lianas, juncos e cactos. Exibiam cenários baseados nessa estética peças, óperas e até algumas películas, a exemplo de *Le Brahmane et le papillon* (1902), de George Méliès, caso em que o paralelo vai ainda mais longe, conforme observado por Richard Abel (1994, p. 72), que identifica na organização dos planos de profundidade nos filmes do realizador semelhanças com os espaços pintados por Rousseau. Nos usos de acessórios e figurinos diversificados, na proposição de panoramas suntuosos, com grande variedade de elementos interagindo, e finalmente, nas intrigantes *assemblages* de objetos em espaços inusitados é permitido buscar uma analogia com as colagens exóticas e pitorescas do artista. O encontro de um leão com uma cigana adormecida em pleno deserto, a cena reunindo uma mulher nua, um urso e um caçador, sem falar nas audaciosas alegorias com dançarinos e figuras aladas, são passagens que ilustram esse comparativo, conforme transparece na explicação que Rousseau deu de seu quadro a André Salmon (1962, p. 40): “Não debes espantar-te por encontrar um canapé numa floresta virgem. Ele está lá apenas pela riqueza do vermelho. Deves compreender, o canapé está num quarto, é claro; o demais é o sonho de Yadwigha”.

Independentemente dos fatores que possam ter guiado as decisões do artista sobre a composição, o tema central e envolvente do nu feminino reclinado possui uma vasta e rica história na pintura ocidental. Deslocado num contexto de selva que torna a cena no mínimo desconcertante aos olhos do espectador, o imponente conjunto formado pelo canapé e pela mulher de beleza escultórica se insere na genealogia de Tiziano, Velázquez e Goya, mas principalmente de um pintor do norte de estilo rígido, como Lucas Cranach, autor de uma *Diana repousando* (1537), quadro que é a fonte de importante tela de Gauguin, aliás conceitualmente muito próxima do painel de Rousseau, intitulada A

Mulher do rei (1896) – um nu taitiano cercado por paisagem tropical de vegetação irisada, flores, frutos e aves. A tradição do nu que maior influência terá exercido sobre o Aduaneiro, no entanto, remete inevitavelmente à certa vertente da iconografia acadêmica, caracterizada por aproximações do nu feminino com animais exóticos como leões, tigres e serpentes, numa gama de construções que marcavam presença nas mostras oficiais das quais o artista era frequentador assíduo. Nesse caso, o pretexto oriental ou exótico mal disfarçava a erotização da representação feminina por associação com a natureza e o mundo selvagem.

Outro paralelo relevante bastante documentado pela crítica refere-se a *Olympia* (1863), de Édouard Manet, hoje uma das pinturas mais célebres do mundo, porém objeto de grande polêmica em seu tempo. Apresentada no Salão de 1865, o quadro foi considerado não apenas ofensivo às normas da arte, mas imoral sob o ponto de vista dos costumes. A obra enfatiza uma representação não idealizada do nu e sugere um retrato fiel de uma cortesã, cujo olhar dirige-se ousadamente ao observador (que torna-se implicitamente o visitante da sua alcova). Num primeiro momento, as relações entre esse trabalho e a cena descrita em *O Sonho* parecem limitar-se ao tema do nu reclinado, mas um exame mais atento revela outras analogias. A vegetação detalhada e as flores ricamente coloridas no quadro de Rousseau encontram uma síntese no buquê variegado do quadro de Manet; a figura do flautista negro no quadro de Rousseau corresponde à figura da criada negra no quadro de Manet; por fim, os leões de olhos vidrados no quadro de Rousseau se aproximam do gato preto que fixa o espectador com olhar de espanto no quadro de Manet. O paralelo se reforça ainda se pensarmos em outra disputada tela do impressionista, *O Almoço sobre a relva* (1863), onde a imagem da mulher nua num bosque verdejante encontraria eco na cena pintada pelo autodidata. A entrada de *Olympia* no Louvre em 1907, em meio a intensa controvérsia, poderia ter atraído a atenção do Aduaneiro, sugerindo-lhe uma ideia plástica mais tarde aprimorada.

O Sonho, dentre os quadros mais importantes do Aduaneiro, é aquele que inspirou de forma mais direta um imaginário poético englobando diferentes linguagens ao longo do tempo. Jean Cocteau, um dos maiores admiradores da obra de Rousseau, associando o artista a Érik Satie, este outro “primitivo de vanguarda”, dedicou ao compositor um poema (mais tarde musicado por George Auric) cujos cinco últimos versos são alusivos ao quadro através de imagens como “a lua”, “a flauta”, “o encantador negro” e “Yadwigha adormecida”. Outra personalidade das letras no século XX, a poeta norte-americana

Sylvia Plath, escreveu em 1958 “Yadwigha, on a red couch, among lilies (A sextina for the Douanier)”, um dos muitos poemas para cuja elaboração recorreu à arte moderna. Já na pintura, o surrealista belga Paul Delvaux homenageou Rousseau parafraseando *O Sonho* numa das suas mais significativas cenas de “evasão pela imaginação”, intitulada *A floresta* (1948), onde uma mulher nua repousa sob um dossel de veludo carmesim, à sombra de um bosque cruzado por uma linha férrea, tendo ao fundo uma locomotiva. Trata-se de exemplos do poder de atração da pintura e do desejo de renovação e continuidade do encantamento que desperta.

Qual seja a história que possa ter inspirado o artista ou guiado suas decisões de composição, a pintura continua a ilustrar livremente uma tradição mítica atualizada e reinterpretada por Rousseau. Alternam-se na obra o mito cristão do Jardim do Éden, o mito pagão de Orfeu e talvez o mito civilizatório do “bom selvagem”, confundidos na superabundância de ilustrações desses temas na literatura e na pintura, tanto quanto nas representações banalizadas do exótico e do maravilhoso, sugerindo distanciamento no tempo e no espaço e contextualizados numa época de explorações geográficas, de expedições coloniais e de intensa atuação de missões religiosas. O sonho da mulher de beleza idealizada institui-se, desse modo, como um antídoto à realidade, como afirmação da ilusão, seja da representação (inefável miragem), seja do próprio olhar do espectador. “Mas o mais importante sobre *O Sonho*, e virtualmente sobre todas as cenas de selvas de Rousseau, é que nenhum elemento alegórico ou narrativo resolve a pintura dentro de uma história que possa ser completamente compreendida ou explicada”, comenta Ann Temkin (2012, p. 40).

O Aduaneiro procura, sob essa luz, o resgate de uma “utopia do exótico”, expressão cunhada por Lise e Oto Bihalji-Merin (1976), na qual a imagem do mundo selvagem ameaçado pela civilização e pelo progresso expressa simultaneamente a nostalgia da “inocência” e a necessidade de restauração da antiga harmonia entre homem e natureza. E talvez por isso a obra tenha plasmado tão profundamente os sentimentos de uma época, levando André Breton (2006b, p. 379, grifo no original) a afirmar: “nesta grande tela toda a poesia e com ela todas as gestações misteriosas de nosso tempo estão incluídas: nenhuma outra me sugere, no frescor inesgotável de sua descoberta, o sentimento do *sagrado*”. Para o arauto do Surrealismo, chegaria mesmo o dia em que, como outrora a *Virgem* de Cimabue através de Roma, o painel seria “levado em procissão pelas ruas”.

CONCLUSÃO

Ele tinha um coração bondoso e simples, e sua alma foi a pura alma de um homem para quem poesia e natureza são uma e a mesma coisa. [...] Ele foi um pintor sem nenhuma fraqueza; cada uma de suas pinturas é o extraordinário produto de conhecimento disciplinado e consciência. Em cada coisa que fez ele projetou a plena força de sua vontade, sua convicção, seu desejo de poderosa expressão e perfeita precisão. [...] Esse sonhador foi um trabalhador capaz, apto a construir seu sonho dentro de uma sólida e maravilhosa realidade.

Maximilien Gauthier (1938, pp. 42-43).

Um dos principais desafios envolvidos na lide interpretativa, quando se trata de avaliar as repercussões de um tema em determinado universo criativo, é propor um denominador comum capaz de descrever a um só tempo os contornos que assume e os efeitos de sentido que apresenta em cada uma de suas manifestações. Buscar tal denominador comum a partir da organização da obra de arte e de suas contingências, por isso mesmo, é tarefa que nem sempre conduz a essa espécie de *síntese racional* dos processos que a constituem. Na verdade, aspectos contextuais, próprios da linguagem e da poética, por exemplo, os quais consubstanciam a obra de arte, permitem aos diversos traços implicados em sua elaboração *fazer sentido*. Os fenômenos que surgem no universo criativo de um artista, ganhando expressão ao longo de sua produção, seja de forma sistematizada ou não, quase sempre conhecem uma unidade nesses aspectos contextuais, portanto não se reduzem às circunstâncias desta ou daquela obra isoladamente, mas derivam, por assim dizer, de uma concepção geral anterior abstrata.

Observada sob a perspectiva histórica, a obra de Henri Rousseau se insere num período decisivo de transição entre sistemas de representação, manifestando em sua própria estrutura as tensões e dilemas provocados por essa reviravolta, cujo pano de fundo foi a crise de uma tradição que exercera vasta influência sobre a arte ocidental desde o Renascimento e a emergência de novas expressões estéticas, as quais contestavam em termos formais seus principais dogmas. Contra essa tradição, simbolizada na época pela arte acadêmica, a renovação deu-se em etapas consecutivas, em que cada proposta surgida pavimentou o caminho para a modernização e democratização da arte. Primeiramente, através do Impressionismo, que a um só tempo subverteu os cânones estéticos e instigou novos modos de percepção da realidade, negando a objetivação e a perspectiva linear tanto quanto os temas convencionais. Em seguida, por diferentes tendências do Pós-

Impressionismo, que não apenas anunciaram alguns dos mais importantes interesses das vanguardas como também delinearão as futuras pesquisas para novas fontes de inspiração.

Contudo, conforme ressalta Dora Vallier (1991, p. 5), “em nenhum lugar, nessa partilha, Rousseau tem seu lugar”, vez que não domina nem o saber constituído pela arte acadêmica, com seus métodos e disciplina técnica, nem possui a consciência da transgressão intelectual levada a efeito pela arte moderna. O paradoxo que caracteriza a obra desse autodidata, cuja trajetória reflete de modo tão significativo os limites entre a vocação e o aprendizado formal, cuja linguagem relativiza as convenções, jaz precisamente sob essa permanente tensão entre o que parecem ser concepções distintas da representação, se preferirmos, entre uma concepção realista, exaltada pela tradição acadêmica, e sua superação em nome da modernidade.

Enquanto princípio e enquanto atitude, o realismo só pode suscitar uma reflexão mais atenta nesse contexto. O conceito, aqui, refere-se, não a uma estética autoproclamada, consagrada a representar a realidade em todos os seus aspectos sem qualquer tipo de idealização, mas ao conjunto de técnicas historicamente evoluídas permitindo uma representação fiel de seres e objetos. Incorporado a partir do Renascimento como componente indispensável e inequívoco da representação, o realismo tornou-se verdadeiro paradigma da pintura ocidental. Já no século XIX, a gramática classicizante, ao normatizar a concepção realista segundo sua própria ideologia da arte baseada no belo, no bom e no justo, tornou-se o contraponto a todos os projetos de renovação dos meios de representação, que foram muitos. A posição de Rousseau nesse plano por isso mesmo se faz tão ambígua. O dilema fundamental entre o respeito à tradição representada pela arte acadêmica e a subversão dos seus preceitos em favor da liberdade de criação encontra-se plenamente ilustrado na personalidade do homem e no caráter de sua obra.

Como autodidata a quem faltava uma cultura artística, propriamente dita, o Aduaneiro podia apenas empreender a busca pelo modo acadêmico de representação, mesmo porque as tendências contemporâneas fugiam à sua compreensão. E é guiado por esse entendimento que o artista declara: “Ele aperfeiçoa-se cada vez mais no gênero original que adotou e caminha para tornar-se um de nossos melhores pintores realistas”. O realismo que evoca nessa passagem de sua autobiografia é o conceito mais convencional e acessível ao público da época, inclusive ao próprio Rousseau, que concebe

a pintura em termos miméticos clássicos. O sentido do pronunciamento, porém, pode ser completado com a frase que Rousseau teria dito a Picasso durante o banquete oferecido pelo jovem pintor espanhol em sua homenagem em 1908 e cujo registro se confunde em diversos testemunhos: “Nós dois somos os maiores pintores de nosso tempo, tu no gênero egípcio e eu no moderno”. Se o gênero “egípcio” ali referido, segundo parece, descreve a linguagem cubista que Picasso vinha desenvolvendo, o gênero “moderno” traduz justamente a percepção do realismo por parte de Rousseau. O pintor, desse modo, não apenas faz distinção entre as diferentes expressões estéticas do período, como também reforça uma tradição realista a que pretende pertencer (através do gênero original que adotou). Esse gênero original podendo também ser descrito, em última análise, conforme as palavras de Tristan Tzara (1980b, p. 342), como “a cristalização de sua imaginação, que alcança um sistema estilístico próprio, [e caracteriza-se] pela economia dos meios de execução”.

Nesse contexto, a adoção da escrita, tendo por objetivo integrar a leitura de seus quadros, é também expressão do compromisso realista de Rousseau. O componente verbal, em tais circunstâncias, cria significado por meio de uma entidade discursiva que confere substância à narrativa visual. Esse sentido é o que se nomeia tradicionalmente como conteúdo literário da pintura. Como esclarece James Kearns (1989, p. 54), “na história da arte, a maioria das pinturas tentou criar significado por meios outros que puramente arranjos de superfície de linhas e cores. Esses significados, derivados do assunto da pintura, tem sido geralmente referidos como seu conteúdo literário (ou coincido com um conteúdo literário precisamente definido)”. O estudioso, que analisa a questão a partir da crítica de arte simbolista operante no final do século XIX, em cujo discurso o termo “literário” torna-se problemático, porque passa a designar concepções distintas e muitas vezes antitéticas, aponta que, numa determinada vertente, representada por Paul Gauguin e os Nabis,⁷¹ como pintura literária eram compreendidas, sem pejo de distinções ideológicas, tanto a arte impressionista quanto a acadêmica:

Eles descreveram a primeira como literária na medida em que, neste trabalho, a percepção visual lhes parecia ainda direcionada para a definição de um assunto que mantinha sua relação mimética com a realidade externa. Quando levantada contra pintores acadêmicos, a carga referia-se a obras que buscavam uma relação estritamente imitativa ou [...] convencionalmente idealizada com

⁷¹ Derivado da palavra hebraica para “profetas”, o termo Nabis nomeou um grupo de jovens artistas inconformistas e avessos ao Naturalismo que no fim de século procuraram renovar a pintura. Inspirados pelo Simbolismo e pelo ideário da chamada Escola de Pont-Aven, o grupo propunha uma visão subjetiva e simplicada da realidade, valorizando não a aparência mas a essência dos objetos.

a realidade observada e nas quais o interesse se concentrava na história contida, implícita ou explicitamente, no assunto. (KEARNS, 1989, p. 54).

O ponto crucial desse destaque é a percepção por parte dos proponentes de tal interpretação de que a definição de “pintura literária” (referente ao sentido criado pela pintura por meios outros que os inerentes à própria linguagem pictórica) corresponde à própria relação formal ou conceitual mantida por uma obra com a realidade observada, seja em termos miméticos (impressionista) ou de interesse centrado na narrativa contida no assunto (acadêmica). Conforme veremos na reflexão encaminhada por Dora Vallier, que nos permitimos transcrever integralmente, dada sua relevância, a autora, ao explicar a concepção realista de Rousseau, intuitivamente associa esse princípio ao substrato verbal que alicerça as narrativas visuais do autodidata e ilustra a noção enunciada – na medida em que o Aduaneiro, ao emular a pintura acadêmica, volta-se naturalmente para o tipo de construções convencionalmente baseadas no binômio realismo/narrativa. No exemplo escolhido, a tela *A Cigana adormecida* [Fig. 26], o teor da carta enviada ao prefeito de Laval descrevendo a cena é análogo àquele da legenda primordialmente adicionada ao quadro.

[...] Descoberta em 1923, quando a obra de Rousseau era bem menos conhecida do que hoje em dia, ela foi considerada por alguns como uma falsificação [...]. O barulho em torno dessa descoberta tendo coincidido com o Surrealismo, é “o encontro fortuito de duas realidades distantes sobre um plano não convencional” que se viu nesse quadro, é uma transposição do realismo e uma abertura para o surrealismo que foram questão amiúde nos excertos daqueles que estimavam, ao contrário, tratar-se de uma obra de Rousseau, e essa leitura a qual *A Cigana adormecida* se prestava teve uma longa vida. Ao longo dos anos, ela não somente persistiu, mas quando a autenticidade foi provada, graças à descoberta de uma carta na qual Rousseau propunha a sua venda, ela se consolidou, posto que nenhum caso estético podia conter semelhante obra. Ora, por pouco que nos coloquemos sob a ótica de Rousseau, uma outra leitura bem diferente se impõe. Para Rousseau, *A Cigana adormecida* é uma obra realista.

A ordem lógica que funda a cena, ele a expõe na carta que enviara em 1898 ao prefeito de Laval: trata-se, para ele, de uma negra nômade que, fatigada, adormeceu. Ela tem ao seu lado sua mandolina, atributo usual, e também seu jarro, que preenche uma função muito precisa. O parêntese que ele abre para explicar que o jarro “contém água para beber” o indica, e é um detalhe a mais em nome do realismo: posto que a cena se passa num deserto “completamente árido” e que a água, estando dentro, não é vista, é necessário insistir sobre sua existência. Não é ela a condição da sobrevivência? No plano lógico, o jarro representa um elemento central. Eis por que Rousseau sublinha a palavra. Depois, de repente, essa ordem lógica cuidadosamente construída, vacila: um leão passa por acaso, fareja a mulher adormecida e não a devora. Toda verossimilhança desaparece para tão logo reaparecer na frase seguinte, que diz “é um efeito de luar”. O que significa esse colapso repentino do realismo, de que Rousseau nem mesmo se apercebe? É porque nesse sítio ele introduziu elementos emprestados à iconografia da pintura acadêmica; ele os tomou tais quais, subtraindo-os à sua ordem lógica.

Realocados no novo contexto que ele mesmo estabeleceu, de chofre eles perdem coerência e realismo, mas Rousseau é insensível a isso, posto que a

Academia para ele é lei. Do momento em que Gérôme pôde pintar um *São Jerônimo adormecido sobre seu leão* [sic], por que a negra errante não estaria adormecida ao lado de um leão, tanto mais que este está em seu ambiente no deserto e a negra, à força de vagar, lá se aventurou. Esse quadro, para ele, é então inteiramente realista. Ao mesmo tempo, ele pertence a um gênero original, pois nada tem a ver com a simples imitação de uma paisagem, ele remete a um realismo superior que é o equivalente, no espírito de Rousseau, da complexa iconografia acadêmica. Donde esse gênero original, próprio ao conjunto de suas pinturas que ele chama de criações, tornar-se a garantia de seu sucesso enquanto pintor realista. (VALLIER, 1991, p. 61).

O cuidado realista do artista põe a nu o caráter literário de suas fontes na arte acadêmica, apenas reforçado em sua pintura pelo recurso extrapictórico mais evidente às legendas, a fim de esclarecer as pessoas, “que nem sempre compreendem aquilo que veem”. O procedimento, sob essa luz, não deixa dúvidas. Trata-se de completar uma lacuna aberta pela transposição de temas da iconografia acadêmica, pela “mudança de condição funcional [dos seus] diferentes elementos”, conforme enfatiza Pierre Bourdieu (1996, p. 277), cuja coesão e realismo insensivelmente perde-se nesse processo – urgência das “coerências semânticas dependentes do intertexto da obra”, precisa Omar Calabrese (2015, p. 39). Assim, o componente verbal restringe a polissemia da imagem, ou seja, permite que se reforce uma determinada leitura ou uma concepção por traz da proposta visual. A experiência criativa do artista, todavia, deve ser levada em conta inclusive nesse contexto, pois sua visão dramática (pensamos aqui propriamente em suas incursões teatrais) exerce considerável influência na composição das narrativas independentes que surgem em seus quadros. Tristan Tzara, ao considerar essa complexa dinâmica, pôde então afirmar:

Autodidata em matéria de pintura [...], Rousseau criou para si um estilo pessoal, permanecendo sempre em conformidade com seu espírito e buscando, pelas vias as mais diretas, pôr os meios dos quais dispunha a serviço de sua visão do mundo. É a fidelidade mesma a essa vontade de fazer concordar sua concepção com o objeto realizado que pôde em certos momentos parecer desconcertante. Rousseau, nessa operação, segue uma via discursiva onde a imagem assume para ele o valor conceitual de um *fato*, uma significação ultrapassando o problema do *assunto* em pintura, tal como este foi colocado no curso da história. E é bem de *imagens* que se trata aqui: imagens da linguagem derivando do emprego de metáforas ou imagens poéticas servindo, ao mesmo tempo, de representação e de veículos do pensamento.

As grandes composições de Rousseau são caracterizadas pelo movimento – este captado num momento particularmente significativo – de uma história que se desenrola em seu espírito e da qual o quadro é de alguma maneira o símbolo. O elemento dramático de sua visão pictórica foi, o mais frequentemente, esquematizado e reduzido à anedota do assunto tratado, o que é justificado na medida em que não chegamos a reconstituir a ficção que lhes serve de suporte. Donde, para o Aduaneiro, a necessidade de *animar* seus quadros com a ajuda de versos ou de sentenças destinadas a completar sua inteligência. (TZARA, 1980b, p. 339, grifos no original).

O quadro é o símbolo de uma história que se desenrola no espírito do artista. O quadro é quase a ocasião passageira de uma narrativa interior em andamento, daí a importância do princípio do movimento assinalada por Tzara, que permite ao pintor justamente expressá-la. As pinturas acompanhadas de inscrições em verso e prosa testemunham, pois, de modo mais contundente do que outras, a necessidade do artista de traduzir seu pensamento, de manifestar o enredo imaginado para cada composição, ao mesmo tempo em que procura manter a coerência com sua concepção realista da representação, a qual impõe “a ordem lógica que funda a cena”, conforme adverte Dora Vallier. O alcance desse procedimento pode, afinal, ser estimado quando nos deparamos com pinturas que o Aduaneiro não “animou” por meio de versos ou sentenças. É o caso notável de *Surpresa desagradável* [Fig. 28], que o autodidata emoldura com “toda uma história, sem dúvida muito simples e muito lógica, em seu espírito, mas que [...] torna-se a nossos olhos uma ação fixada no mistério” (VALLIER, 1961, p. 142). Tais exemplos são tanto mais importantes por demonstrarem, simultaneamente, que as legendas de fato nos fazem recobrir a imagem com um sentido não declarado e que esta última invoca um conteúdo narrativo para exercer plenamente seu efeito. Esse complemento de natureza verbal, por conseguinte, recorda o caráter atribuído por Louis Marin à moldura de um quadro “como condição de sua visibilidade”. Nas palavras do estudioso:

[...] É através da moldura, que se completa o quadro na sua qualidade de ser visto, de ser mostrado, ou publicado [...]. Desde que o olho do pintor é substituído pelo olhar do espectador, uma moldura é necessária, porque o artefato considerado no processo de sua produção é substituído pelo quadro no processo de sua apresentação, de sua exibição, de sua espetacularização. (MARIN, 2001, p. 125).

De forma análoga à descrita, a necessidade de o quadro ser visto e compreendido dentro de uma lógica realista tradicional obrigam o artista a lançar mão do método consistente de legendar suas composições. Por outro lado, não podemos nos abster de sempre enfatizar que, se isso explica a dinâmica do fenômeno tal como se oferece na obra de Rousseau, não sanciona em nenhum momento a subordinação incondicional da imagem ao apêndice verbal que a acompanha. A pintura dispõe de meios próprios para se apresentar, os quais independem das unidades significantes da língua, e guarda, além disso, a prerrogativa inalienável da ambiguidade e de concentrar múltiplos significados. Cornelia Stabenow, nesse caso, assinala com acuidade “este conflito, de querer codificar conteúdos e, simultaneamente, designá-los de forma concreta”, latente no Aduaneiro, apontando para uma contradição:

[...] Na sua entrevista tardia a Arsène Alexandre, Rousseau sublinha que as suas alegorias deveriam supostamente ser entendidas por todos. Portanto, o artista desconfia da imagem, quer determinar a narrativa individual, o que não deixa de ser uma decisão um tanto ou quanto absurda, pois não existe alegoria além da ambiguidade. (STABENOW, 2001, p. 32).

Essa reflexão sela nossa compreensão do fenômeno, cuja abordagem implica sobretudo rever as correlações entre os dois modos de expressão por parte de um artista com a complexidade de Henri Rousseau e assim lançar um novo olhar sobre seu processo criativo, sem contudo determinar uma leitura exclusiva dos significados de suas pinturas a partir do complemento verbal coercitivo que as acompanha, já que até mesmo essa deliberação do agente criador pode ser relativizada.

ANEXO

Problemas textuais das legendas dos quadros de Henri Rousseau: Proposta de uma edição crítica

Alguns problemas textuais cercam as legendas que Rousseau destinava aos seus quadros, mas têm sido historicamente escamoteados pela crítica. Ocupando-se principalmente da obra pictórica do artista, os especialistas ainda não se ativeram aos aspectos mais exclusivos dessa “literatura fragmentária”, próprios ao exame linguístico. Não obstante, o significado de parte essencial da pintura de Rousseau, conforme vimos ao longo desta pesquisa, exige uma atenção especial ao signo verbal ao qual está primitivamente associada.

A reprodução das legendas de Rousseau ao longo do tempo, seja em monografias e catálogos ou mesmo nas edições exclusivas de seus escritos, a exemplo daquelas organizadas por Elena Pontiggia (2009) e Yann Le Pichon (2010), ao desconsiderarem importantes aspectos formais dos textos acabam por comprometer o seu conteúdo, trazendo dificuldades para a leitura e a interpretação dos mesmos. Portanto, ao avançarmos na proposta de análise das correlações entre imagens e palavras na obra do autodidata, tivemos paralelamente que nos haver com essa carência, buscando da melhor maneira preencher as lacunas deixadas até aqui.

O quadro comunicacional dessas inscrições define algumas de suas características. Tratava-se de textos *manuscritos*, cuja função, enquanto apêndices de uma imagem, condicionava-se a um contexto determinado, no caso a exibição pública dos quadros que acompanhavam, e seu *suporte material* era efêmero, consistindo em simples cartucho de papel – como a plaqueta dourada vista por Arsène Alexandre, sob a moldura de *O Sonho*, no ateliê do artista em 1910. Em virtude dessa dupla precariedade, a temporariedade da destinação e a fragilidade do suporte material, os *testemunhos* fixados pelo próprio autor, *testemunhos autógrafos*, se perderam. De modo que a *transmissão* dos textos baseia-se em *testemunhos apógrafos*, registros fixados “por outra pessoa sem supervisão do autor” (CAMBRAIA, 2005, p. 63). Estes são testemunhos *impressos* que formam uma *tradição direta* de dois tipos: 1) Os catálogos das mostras das quais o artista participava, onde eventualmente as legendas dos quadros eram reproduzidas; 2) Os jornais da época, onde eventualmente as legendas dos quadros eram reproduzidas em artigos e resenhas de arte.

Embora, no que se refere aos testemunhos que constam nos catálogos das mostras, que são uma espécie de primeira edição dos mesmos, poder-se-ia considerá-los como *testemunhos idiógrafos*, registros fixados “por outra pessoa mas com supervisão do autor” (CAMBRAIA, 2005, p. 63), ou seja, como *originais*, no mesmo grau dos testemunhos autógrafos, não dispomos de informações que permitam estabelecer em definitivo que estes “registram efetivamente a vontade do autor em função do controle exercido pelo próprio [de forma indireta]” (CAMBRAIA, 2005, pp. 63-64), como exemplifica o testemunho da legenda de *O Sonho* no catálogo da mostra correspondente. Assume-se, pois, para todos os efeitos, que estes, tal como os testemunhos provenientes da imprensa, em sua qualidade de apógrafos, são apenas *cópias* dos originais perdidos.

Nesse caso, os textos dividem-se em dois grupos: monotestemunhais (apresentam um único testemunho) e pluritestemunhais (apresentam mais de um testemunho).

Do ponto de vista procedimental, os testemunhos de um texto podem apresentar divergências, os *lugares-críticos*, que podem estar em diversos elementos do texto: períodos, palavras, etc. Conforme esclarece César Nardelli Cambraia (2005):

[...] Esses elementos podem diferir pela sua ausência em um testemunho e presença em outro; pela sua ordenação diferenciada entre os testemunhos; pela sua equivalência a outro elemento em outros testemunhos, etc. A cada palavra ou grupo de palavras de um testemunho costuma-se chamar de *lição*; sendo a lição de um testemunho distinta da de outro(s), podem elas então ser rotuladas de *variantes*. (CAMBRAIA, 2005, p. 135, grifos no original).

Nesse caso, os conflitos entre os lugares-críticos são tradicionalmente resolvidos através da comparação e da identificação de “qual das variantes existentes em cada lugar-crítico é um erro, ou seja, uma forma não-genuína” (CAMBRAIA, 2005, p. 136). Após o que, passa-se à fase de reconstituição do texto, que “realiza-se através de dois procedimentos: por meio dos testemunhos e/ou por meio de conjectura” (CAMBRAIA, 2005, p. 149). No procedimento de restituição por testemunhos, “seleciona-se uma das variantes necessariamente presentes em um ou mais dos testemunhos subsistentes”.

Por fim, conforme assinala César Nardelli Cambraia,

Um dos procedimentos básicos para a realização de uma edição é a *transcrição* [...]. Diversas são, porém, as formas de se realizar uma transcrição e as diferenças dizem respeito, via de regra, ao grau de fidelidade ao modelo. [...] Em uma *transcrição conservadora*, procura-se reproduzir, na medida do possível, cada característica do modelo; já na *uniformizadora*, certas características do modelo são apagadas através de um processo de uniformização de variações (gráficas). (CAMBRAIA, 2005, p. 111, grifos no original).

Nesse sentido, de acordo com a finalidade da atual proposta de edição, a forma de realização de transcrição dos textos aplicada foi aquela da transcrição conservadora. As traduções apresentadas são literais.

Sobre as considerações teóricas em torno do processo, registramos a leitura de *Introdução à crítica textual* (2005), de César Nardelli Cambraia, especialmente o sexto capítulo desta obra, consagrado à “Edição crítica”.

Título: *Danse italienne – Dança italiana*

Data: 1885

Mostra: 1ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 289

Localização: Desconhecida

Fonte: RENOIR, Edmond. “Exposition Libre des Beaux-Arts”. *Le XIXe Siècle*, Quinzième année, nº 4873, 10 de maio de 1885, n. p.

Par un beau dimanche de printemps,
Saison où la nature reprend sa splendeur,
Voyez ces rustiques paysans,
Inspirés d’une douce gaieté de cœur,
Danser sur le gazon verdoyant
Afin d’oublier de longs et rudes labeurs.

Por um belo domingo de primavera,
Estação em que a natureza retoma seu esplendor,
Vede estes rústicos camponeses,
Inspirados por uma doce alegria do coração,
Dançar sobre a relva verdejante
A fim de esquecer longos e rudes labores.

As informações sobre esse quadro perdido, que junto a *Um pôr do sol* representa o primeiro envio de Rousseau ao Salão dos Independentes, em 1885, foram preservadas pelo próprio artista no seu caderno de recortes. Uma das críticas que ali consta, escrita pelo jornalista F. Javel e publicada em *L’Événement* em 12 de maio, especifica o número sob o qual a pintura figurava na exposição e fornece uma descrição pormenorizada da obra:

Recomendo aos curiosos virarem à esquerda ao entrarem e pararem diante do quadro portando o nº 289, e intitulado *Dança italiana*. É evidentemente a obra de uma criança de dez anos, que quis desenhar “homenzinhos”. É preciso concluir também que a dita criança não sabe observar; é sua imaginação que fez todos os achados de sua pintura. Ali há personagens em cartolina; é uma vantagem para o artista, já que assim eles podem tomar atitudes absolutamente interditas a qualquer ser humano.

Enquanto contemplo esta impressionante composição, um senhor, sem dúvida encorajado pelo sorriso que abriu-se em minha fisionomia, pede-me meu lápis. Ele deseja copiar, a título de curiosidade, os versos gravados sobre o caixilho do quadro. Eu me absteria de fazer tanto, eles são do pintor; e se não o soubéssemos, nós o adivinharíamos lendo-os! (VALLIER, 1961, fig. 8).

Título: *Un Centenaire de l'Indépendance – Um Centenário da Independência*

Data: 1892

Mostra: 8ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 1020

Localização: The J. Paul Getty Museum, San Diego.

Fonte: CATALOGUE des Œuvres Exposées. Société des Artistes Indépendants. 8^e Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 19 mars au 27 avril, 1892, p. 63.

Le peuple danse autour des deux Républiques, celle de 1792 et celle de 1892 se donnant la main sur l'air de : Auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon, etc.

O povo dança em torno das duas Repúblicas, aquela de 1792 e aquela de 1892 dando-se as mãos ao som de: Auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon, etc.

Título: *Le dernier du 51^{ème} – O último do 51º*

Data: 1893

Mostra: 9ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 1143

Localização: Desconhecida

Fonte: CATALOGUE des Œuvres Exposées. Société des Artistes Indépendants. 9^e Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 18 mars au 27 avril, 1893.

Après de longs combats le régiment fut complètement décimé ; seul le pauvre mutilé reste pour sauver l'étendard sous lequel nos aînés ont conquis tant de gloire.

Após longos combates o regimento foi completamente dizimado; sozinho o pobre mutilado permanece para salvar o estandarte sob o qual nossos antepassados conquistaram tanta glória.

Nos dois principais envios do artista ao Salão dos Independentes de 1893, *O último do 51º* e *A Liberdade*, o discurso patriótico participa da construção de sentido das obras, traduzindo simultaneamente as convicções políticas do próprio pintor, numa época de revanchismo contra a Alemanha e glorificação militar, e seu intento de lançar-se como “pintor oficial” a partir do cultivo de temas em voga nos grandes salões acadêmicos. Nesse particular, a obra em questão, pelo que se pode inferir da leitura da legenda, baseava-se na iconografia militar dos anos 1880-1890, que oferecia uma visão heroica e idealizada da guerra, com destaque para a obra de Alphonse de Neuville intitulada *Os últimos cartuchos* (1873), a qual cristaliza a imagem da bravura do soldado francês sacrificando-se pela pátria.

Título: *La Liberté – A Liberdade*

Ano: 1893

Mostra: 9ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 1144

Localização: Desconhecida

Fonte: CATALOGUE des Œuvres Exposées. Société des Artistes Indépendants. 9^e Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 18 mars au 27 avril, 1893.

Oh! Liberté, sois toujours le guide de tous ceux qui, par leur travail, veulent concourir à la gloire et à la grandeur de la France!

Oh! Liberdade, seja sempre o guia de todos aqueles que, pelo seu trabalho, querem concorrer para a glória e a grandeza da França!

Pela descrição da legenda, a pintura em questão era uma alegoria nos mesmos moldes de *A Liberdade convidando os artistas a participarem da 22ª exposição da Sociedade dos Artistas Independentes*. O diálogo, nesse caso, se estabelecia com uma iconografia em voga na França durante o século XIX, através da qual exaltavam-se os grandes valores da civilização que o discurso republicano da época assumia como alicerces da nova ordem, sendo exemplos marcantes a tela *A Liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, e as estátuas *Gênio da Liberdade* (1836), de Auguste Dumont, e *A Liberdade Iluminando o Mundo* (1886), de Frédéric-Auguste Bartholdi.

Título: *La Guerre – A Guerra*

Ano: 1894

Mostra: 10ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 725

Localização: Musée d'Orsay, Paris

Fonte: CATALOGUE des Œuvres Exposées. Société des Artistes Indépendants. 10^e Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 6 avril au 27 mai, 1894.

Elle passe effrayante, laissant partout le désespoir, les pleurs et la ruine.

Ela passa assustadora, deixando por toda parte o desespero, as lágrimas e a ruína.

Título: *Portrait de Mme. A. J. – Retrato da Sra. A. J.*

Ano: 1895

Mostra: 11ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 1306

Localização: Obra destruída

Fonte: THIÉBAULT-SISSON. “Les derniers salonnets. M. Paul Vogler. – M. Albert Gos. – Mlle. Louise Abbéma. – Constantin Guys. – Le Salon des Indépendants.” *Le Temps*, Trente-Cinquième année, nº 12370, 11 de abril de 1895, n. p.

Muses, dont le front de rêve est un triangle lapidaire,
Ornez ses yeux de votre image, afin qu’il puisse toujours plaire
Aux lecteurs, cherchant dans un esprit sincère
À goûter agréablement ce qui donne la lumière.

Musas, cuja fronte de sonho é um triângulo lapidar,
Ornai seus olhos com vossa imagem, a fim de que ele possa sempre agradar
Aos leitores, buscando num espírito sincero
Saborear agradavelmente o que dá a luz.

Sob o título errôneo de *Retrato da Sra. A. J.* foi exposto no Salão dos Independentes de 1895 o retrato de Alfred Jarry. Em sua resenha de arte no jornal *Le Temps*, Thiébault-Sisson descreveu a pintura da seguinte maneira:

Sobre o balcão perto do qual o poeta está sentado, um mocho, uma coruja estão pousados. Quantidade de emblemas ao seu redor, dizem que suas preocupações habituais não são aquelas do vulgo e que ele mergulha nas meditações as mais altas. Uma pluma passada sobre sua orelha indica que ele exerce o ofício de escritor. Seu olho negro, fixo e redondo, seus cabelos implacavelmente negros, seu fato de cerimônia, negro também, acentuam ainda a seriedade de seus pensamentos habituais. (THIÉBAULT-SISSON, 1895, n. p.).

Apollinaire (1991a, p. 627) menciona, por sua vez, que no quadro “estavam representados também um papagaio e esse famoso camaleão que foi algum tempo o companheiro de Alfred Jarry.” Sabe-se que Jarry fez desse quadro um alvo pendurado em seu gabinete e, após tê-lo cravejado de tiros de pistola, queimou-o parcialmente. Ainda segundo Apollinaire (1991a, p. 627), “não restava, em 1906, quando o vi, senão a cabeça muito expressiva”.

Título: *Un Philosophe – Um Filósofo*

Ano: 1896

Mostra: 12ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 982

Localização: Desconhecida

Fonte: PONCHON, Raoul. *Le Courrier Français*. 19 de abril de 1896.

À l'instar du grand philosophe Diogène
 Quoique ne vivant pas dans un tonneau
 Je suis comme le Juif-Errant sur la terre
 Ne craignant ni la bourrasque ni l'eau,
 Trotinant, tout en fumant ma vieille pipe,
 Bravant avec fierté la foudre, le tonnerre,
 Pour gagner une somme modique
 Malgré que la pluie mouille par terre
 Je porte sur mon dos et sans réplique
 L'annonce du journal indépendant *l'Éclair*.

À maneira do grande filósofo Diógenes
 Ainda que não vivendo num tonel
 Sou como o Judeu-Errante sobre a terra
 Não temendo nem a borrasca nem a água,
 Caminhando, fumando meu velho cachimbo,
 Desafiando com altivez o relâmpago, o trovão,
 Para ganhar uma soma módica
 Ainda que a chuva molhe a terra
 Trago sobre as minhas costas e sem réplica
 O anúncio do jornal independente *l'Éclair*.

Conforme salienta Dora Vallier:

Os versos o indicam claramente: *O Filósofo* era um homem-sanduíche. Esta forma de publicidade deve ter tocado a imaginação de Rousseau, seu sentimento social estava revoltado e sua reação é muito interessante: para ele, o homem superior – o filósofo – é aquele que sabe permanecer acima da condição humilhante. (É uma reação a ser retida, pois ela traz talvez em sua essência um traço autobiográfico perceptível, como veremos, alguns anos mais tarde). (VALLIER, 1961, p. 63).

O traço autobiográfico aludido pela autora aflora mais nitidamente em carta datada de 1907, endereçada ao juiz de instrução Boucher, durante a estadia do artista na prisão de la Santé, ocasião em que identifica-se moralmente ao filósofo, que aceita com

estoicismo os revezes da existência: “Estando desencorajado, tendo perdido minha mais pura afeição, não sendo materialista, minha vida tornou-se aquela de um filósofo, não amando mais do que a natureza, esta bela e tão grande natureza que todo artista sincero deve venerar” (GARÇON, 1953, p. 19).

No que se refere ao tema, a menção no poema ao filósofo Diógenes poderia indiciar uma provável fonte iconográfica desta obra, precisamente o quadro de Jean-Léon Gérôme datado de 1860 no qual o personagem é representado.

Título: *La Bohémienne endormie – A Cigana adormecida*

Ano: 1897

Mostra: 13ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 1020

Localização: The Museum of Modern Art, Nova York

Fonte: **A** ANÔNIMO. *Le Petit Caporal*, 27 de março de 1897. **B** SERPELLE, Maxime. “L’Exposition des Indépendants”. *Le Petit Journal*, nº 12517, Trente-Cinquième année, 3 de abril de 1897, p. 2. **C** ANÔNIMO. “Échos de Paris [Ce qui se passe]”. *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, nº 5631, 6 de abril de 1897, n. p.

- A** « Le félin, quoique féroce, hésite à s’élancer sur sa proie qui, harassée de fatigue, s’était profondément endormie._ »
- B** « Le félin, quoique féroce, hésite à s’élancer sur sa proie qui, harassée de fatigue, s’est _ endormie._ »
- C** « Le félin, quoique féroce, hésite à s’élancer sur sa proie qui, harassée de fatigue, s’est profondément endormie !_ »

Entre os testemunhos constam três lugares-críticos, conforme destacado.

A variante no primeiro lugar-crítico refere-se ao tempo do verbo “être” (ser), que ocorre em **A** no pretérito imperfeito “s’était” (estava [adormecida]); e em **B** e **C** como auxiliar do verbo pronominal reflexivo “s’endormir” (adormecer), formando o passado composto “s’est endormie” (adormeceu).

A variante no segundo lugar-crítico refere-se à ocorrência do advérbio “profondément” (profundamente), presente em **A** e **C** e ausente em **B**.

A variante no terceiro lugar-crítico refere-se à pontuação, no caso a ocorrência após a palavra “endormie” de ponto final em **A** e **B** e de ponto de exclamação em **C**.

Pelo critério da maioria, adotado nos casos de reconstituição por testemunhos, aqui observado, devem ser consideradas formas genuínas as variantes no primeiro lugar-crítico em **B** e **C**; no segundo lugar-crítico em **A** e **C**; no terceiro lugar-crítico em **A** e **B**.

A reconstituição do texto que reproduz teoricamente a forma genuína do original perdido (testemunho autógrafo) é:

« Le félin, quoique féroce, hésite à s'élancer sur sa proie qui, harassée de fatigue, s'est profondément endormie. »

A tradução do texto reconstituído é:

“O felino, ainda que feroz, hesita em lançar-se sobre sua presa que, exausta de fadiga, adormeceu profundamente.”

Título: *Le lion ayant faim (La lutte pour la vie) – O leão faminto (A luta pela vida)*

Ano: realizado em 1898 e reexposto em 1905

Mostra: 3ª Exposição do Salão de Outono

Nº 1365

Localização: Fondation Beyeler, Riehen/Basileia.

Fonte: **A** CATALOGUE de la 3^e Exposition. Salon d'Automne. Grand Palais des Champs-Élysées, 1905, p. 150. **B** THIÉBAULT-SISSON. "Le Salon d'Automne. Vue d'ensemble". *Le Temps*, Quarante-Cinquième année, nº 16190, 17 de outubro de 1905, n. p.

A « Le lion, ayant faim, se jette sur l'Antilope, la dévore, _ la panthère attend avec anxiété le moment où, elle aussi, pourra en avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont déchiqueté chacun un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleur ! Soleil couchant. »

B « Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope, la dévore; _ la panthère attend avec anxiété le moment où, elle aussi, pourra en avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont déchiqueté chacun un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleur ! Soleil couchant. »

Entre os testemunhos constam dois lugares-críticos, conforme destacado.

A variante no primeiro lugar-crítico refere-se à grafia da palavra "antilope" (antílope), no caso a ocorrência de inicial maiúscula em **A** e de inicial minúscula em **B**.

A variante no segundo lugar-crítico refere-se à pontuação, no caso a ocorrência após a palavra "dévore" de vírgula em **A** e de ponto e vírgula em **B**.

Como o testemunho **B** é uma cópia do testemunho **A**, realizada pelo crítico Thiébault-Sisson, a partir do catálogo do salão, conforme por ele indicado em sua resenha de arte publicada no jornal *Le Temps* em 17 de outubro de 1905, as divergências que apresenta em relação ao modelo devem ser consideradas de fato como intervenções promovidas pelo copista.

Assume-se, nesse contexto, a lição no primeiro lugar-crítico do testemunho **A**, referente ao emprego de inicial maiúscula na palavra correspondente, como eventual erro de copista ou como gralha de edição.

A tradução do testemunho *A* é:

“O leão, faminto, joga-se sobre o Antílope, devora-o, a pantera aguarda com ansiedade o momento em que, ela também, poderá ter sua parte. Aves de rapina retalharam cada uma um pedaço de carne do dorso do pobre animal que derrama uma lágrima! Sol poente.”

Título: *Le Présent et le Passé (Une Pensée philosophique) – O Presente e o Passado (Um Pensamento filosófico)*

Ano: realizado por volta de 1899 e exposto em 1907

Mostra: 23ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 4286

Localização: The Barnes Foundation, Merion.

Fonte: A ALEXANDRE, Arsène. “La vie et l’œuvre d’Henri Rousseau: peintre et ancien employé de l’octroi”. *Comoedia*, 4^e année, n° 901 (Quotidien), 19 de março de 1910, p. 3. B APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). *Les Soirées de Paris*, n° 20, 15 de janeiro de 1914, p. 65.

A Étant séparés l’un et l’autre, _
De ceux qu’ils avaient aimé, _
Tous deux s’unissent de nouveau, _
Restant fidèles à leur pensée.

B Étant séparés l’un de l’autre _
De ceux qu’ils avaient aimé _
Tous deux s’unissent de nouveau _
Restant fidèles à leur pensée.

A legenda em versos que acompanhava a pintura exposta no Salão dos Independentes de 1907 sob o título *Um Pensamento filosófico* foi transcrita por Arsène Alexandre no artigo que redigiu após a entrevista no estúdio de Rousseau (publicado em *Comœdia* em 19 de março de 1910), ou seja, tendo diante de si o testemunho autógrafo localizado, conforme registrou, “em baixo da moldura”. Coligido posteriormente por Guillaume Apollinaire no número 20 da revista *Les Soirées de Paris* de 15 de janeiro de 1914, o novo testemunho apresenta ao menos um erro significativo que afeta profundamente a estrutura lógico-semântica do texto.

Entre os testemunhos constam cinco lugares-críticos, conforme destacado.

A variante no primeiro lugar-crítico refere-se à ocorrência da conjunção “et” em **A** e da preposição “de” em **B**.

A variante no segundo, quarto e quinto lugares-críticos refere-se à pontuação, no caso a ocorrência de virgulação ao final dos três primeiros versos, presente em **A** e ausente em **B**.

No quinto lugar-crítico verifica-se a presença de um *erro conjuntivo* de **A** e **B**, isto é, um erro que “indica haver uma relação de dependência entre [os testemunhos]” (CAMBRAIA, 2005, p. 137). Trata-se de uma falha de concordância que faz ler “qu’ils avaient aimé” em lugar de “qu’ils avaient aimés”.

Como a contextualização da obra revela, a variante no primeiro lugar-crítico sugere um erro de copista no testemunho **B**, já que não é coerente com o próprio sentido da mensagem proposta pelo artista. A tradução permite entender melhor esse fato: **A** “Estando separados um e outro/Daqueles que haviam amado”; **B** “Estando separados um do outro/Daqueles que haviam amado”. Se a pintura e a legenda falam do segundo casamento de Rousseau, esse “um e outro” refere-se a ele mesmo, Rousseau, e à sua nova esposa, Joséphine, ao passo que “[D]aqueles que haviam amado” refere-se aos seus antigos cônjuges, agora mortos. Em outras palavras: estando Rousseau separado de sua primeira mulher e Joséphine de seu primeiro marido pelo luto, unem-se um ao outro em novo matrimônio, permanecendo fiéis à memória dos falecidos. Considerando-se essa conjuntura, a variante no testemunho **B** é sem dúvida uma forma não genuína, pelo modo como subverte a lógica do texto.

A divergência quanto à pontuação entre os testemunhos é resolvida, por conseguinte, em benefício de **A**, que é aquele que teoricamente reproduz a forma genuína do original perdido (testemunho autógrafo).

A tradução do testemunho **A** é:

Estando separados um e outro,
Daqueles que haviam amado,
Todos dois unem-se de novo,
Permanecendo fieis ao seu pensamento.

Título: *Le Rêve – O Sonho*

Ano: 1910

Mostra: 26ª Exposição do Salão dos Artistas Independentes

Nº 4468

Localização: The Museum of Modern Art, Nova York.

Fonte: A CATALOGUE de la 26^e Exposition. Société des Artistes Indépendants. Cours la Reine (Pont des Invalides). Du 18 mars au 1^o mai, 1910, p. 294. **B** ALEXANDRE, Arsène. “La vie et l’œuvre d’Henri Rousseau: peintre et ancien employé de l’octroi”. *Comoedia*, 4^e année, n^o 901 (Quotidien), 19 de março de 1910, p. 3. **C** WERTH, Léon. *La Phalange*, 20 de abril de 1910. **D** SOFFICI, Ardengo in DUBOIS, Lucile (trad.). “La France jugée à l’Étranger: Le peintre Henry [sic] Rousseau”. In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n^o 320, t. LXXXVII, 21^e année, 16 de outubro de 1910, p. 752. [Artigo publicado originalmente na revista italiana *La Voce*, n^o 40, 15 de setembro de 1910]. **E** UHDE, Wilhelm. *Henri Rousseau*. Paris: Figuière, 1911. **F** APOLLINAIRE, Guillaume. “La Vie anecdotique”. In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n^o 333, t. XCI, Vingt-deuxième année, 1^o de maio de 1911, p. 215. **G** APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). *Les Soirées de Paris*, n^o 20, 15 de janeiro de 1914, p. 65.

A Yadurgha dans un beau rêve
S’étant endormie doucement,_
Entendait les sons d’une musette
D’un charmeur bien pensant. —
Pendant que la lune reflète
Sur les fleurs, _ les arbres verdoyants,
Les fauves et autres animaux prêtent l’oreille
Aux sons gais de l’instrument.

B Yadwigha dans un beau rêve
S’étant endormie doucement
Entendait les sons d’une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant. —
Pendant que la lune reflète
Sur les fleurs, _ les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l’oreille
Aux airs gais de l’instrument.

C Yadwigha dans un beau rêve
S’étant endormie doucement
Entendait les sons d’une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant. —
Pendant que la lune reflète
Sur les fleurs, _ les arbres verdoyants,

Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.

D Yadwiglia dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant. _
Pendant que la lune reflète
Sur les fleurs, _ les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.

E Yadwigha dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant. _
Pendant que la lune reflète
Sur les fleuves, _ les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.

F Yadwigha dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant.

Pendant que la lune reflète
Sur les fleurs _ les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.

G Yadwigha dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant. _
Pendant que la lune reflète
Sur les fleuves, les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.

Além do testemunho oferecido pelo catálogo da exposição do Salão dos Independentes, há pelo menos outros seis testemunhos do mesmo texto. Três testemunhos de 1910 devem ser considerados. O primeiro, de Arsène Alexandre (1910, p. 3), que conta na entrevista com o pintor em 19 de março daquele ano: “Henri Rousseau me fez ler sobre uma pequena plaqueta dourada, semelhante a uma folha de manuscrito tibetano, a

‘explicação’ do quadro, que ele havia preparado para colocar sob a moldura”. O segundo, de Léon Werth, em artigo publicado no jornal *La Phalange* em 20 de abril. O terceiro, de Ardengo Soffici, em artigo de *La Voce* retomado por Lucile Dubois em *Le Mercure de France* em 16 de outubro. Dois outros testemunhos, de 1911, também exigem atenção. Aquele de Wilhelm Uhde em seu livro *Henri Rousseau* e aquele de Guillaume Apollinaire em artigo que publicou na seção *La Vie anecdotique* em *Le Mercure de France* em 1º de maio. Finalmente, a constar um novo testemunho de Apollinaire no número 20 da revista *Les Soirées de Paris* de 15 de janeiro de 1914.

O testemunho que consta no catálogo da exposição dos Artistas Independentes possui características que de partida o eliminam. O testemunho *A* apresenta, assim, divergências radicais em relação aos demais testemunhos, em particular um erro evidente na grafia do nome próprio que abre o 1º verso, onde se lê “Yadurgha” ao invés de “Yadwigha”, sabendo tratar-se de erro pois o mesmo nome surge no drama escrito por Rousseau em 1899, *La Vengeance d’une orpheline russe*, do qual conserva-se o manuscrito autógrafo. Por outro lado, nenhum dos outros testemunhos repete a lição do testemunho do catálogo no que se refere às ocorrências no 4º, 7º e 8º versos. Nesse sentido, o testemunho *B*, a partir do testemunho autógrafo, torna-se o *testemunho de colação*, aquele “utilizado para se efetuar a comparação com os demais componentes da tradição direta” (CAMBRAIA, 2005, p. 135).

A variante no primeiro lugar-crítico refere-se à grafia do nome próprio, no caso a ocorrência da forma “Yadwigha” nos testemunhos *B*, *C*, *E*, *F* e *G*, e da forma “Yadwiglia” no testemunho *D*. A variante em *D* devendo ser considerada de partida como evidente erro de copista, conforme explanado acerca do testemunho *A*.

A variante no segundo lugar-crítico refere-se à estrutura do poema, no caso a disposição de duas estrofes de quatro versos em *B*, *C* e *F*, e de uma única estrofe em *D*, *E* e *G*.

A variante no terceiro lugar-crítico refere-se a uma divergência entre palavras, no caso a ocorrência da forma “fleurs” (flores) nos testemunhos *B*, *C*, *D* e *F*, e da forma “fleuves” (rios) nos testemunhos *E* e *G*. A variante em *E* e *G* devendo ser considerada de partida como evidente erro de copista, já que contraria o sentido da imagem com a qual o poema está correlacionado, pois no quadro não há nenhum rio. Tanto é assim que o próprio autor do testemunho *E*, Wilhelm Uhde, corrigiu na reedição de sua monografia

em 1949 este lapso. Portanto, o testemunho **G**, que reproduz integralmente a lição de **E**, teve-o como modelo.

A variante no quarto lugar-crítico refere-se à pontuação, no caso a ocorrência de virgulação após a palavra “fleurs/fleuves”, presente em **B, C, D, E** e **G**, e ausente em **F**.

Pelo critério da maioria, adotado na reconstituição por testemunhos, devem ser consideradas como formas genuínas as variantes no primeiro-lugar crítico em **B, C, E, F** e **G**; no segundo lugar-crítico em **B, C** e **F**; no terceiro lugar-crítico em **B, C, D** e **F**; no quarto lugar-crítico em **B, C, D, E** e **G**.

Assim, o testemunho de colação deve ser considerado como aquele que teoricamente reproduz a forma genuína do original perdido (testemunho autógrafo).

A tradução do testemunho **B** é:

Yadwigha num belo sonho
Estando adormecida docemente
Escutava os sons de uma museta
Que tocava um encantador benévolo.

Enquanto que a lua reflete
Sobre as flores, as árvores verdejantes,
As fulvas serpentes prestam ouvidos
Às melodias alegres do instrumento.

Título: Inscription pour un portrait dans un paysage – Inscrição para um retrato numa paisagem

Ano: s. d.

Mostra: Desconhecida

Nº desconhecido

Localização: Desconhecida

Fonte: APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). *Les Soirées de Paris*, nº 20, 15 de janeiro de 1914, p. 65.

Avec le portrait de Madame Isard
Fait sur la petite photographie
On la voit l'année du mariage
Et l'ombrelle donnée par son gai mari.

Com o retrato da Senhora Isard
Feito sobre a pequena fotografia
Vemo-la no ano da boda
E a umbrela dada por seu feliz marido.

Não se pôde identificar o quadro acompanhado desses versos, nem o título que portava ou a data em que foi exposto. Não se sabe igualmente qual a procedência do testemunho coligido por Apollinaire na edição de 15 de janeiro de 1914 da revista *Les Soirées de Paris*.

Transcrição da nota biográfica de Henri Rousseau

Reproduzida de forma recorrente, esta nota biográfica redigida por Henri Rousseau em 1895 tem sofrido de uma edição para outra os mesmos problemas de estabelecimento textual encontrados nas legendas dos quadros do artista. O aspecto mais significativo, nesse caso, concerne a distribuição dos parágrafos, que são dois no manuscrito, e aparecem divididos em cinco ou seis na maior parte das edições. Outras marcas referem-se à omissão de palavras, à não diferenciação entre maiúsculas e minúsculas e a desvios em relação à própria pontuação.

Nossa transcrição baseia-se no fac-símile do manuscrito autógrafo, então preservado na coleção Antonio Santamarina (Buenos Aires), reproduzido por Julio E. Payró e Daniel Catton Rich.

Título: Notice biographique – Nota biográfica

Ano: 1895

Fonte: Manuscrito autógrafo. Fac-símile reproduzido em: PAYRÓ, Julio E. *El Aduanero Rousseau*. Biblioteca Argentina de Arte. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944, p. 25. RICH, Daniel Catton. *Henri Rousseau*. In collaboration with the Art Institute of Chicago. Second edition revised. New York: The Museum of Modern Art, 1946, n. p. [1ª ed. 1942].

Henri Rousseau

peintre.¹

Né à Laval en l'année 1844, vu le manque de fortune de ses parents, fut obligé de suivre tout d'abord une autre carrière que celle où ses goûts artistiques l'appelaient.

Ce ne fut donc qu'en l'année 1885 qu'il fit ses débuts dans l'Art, après bien des déboires, seul sans autre maître que la nature, et quelques conseils reçus de Gérôme et de Clément. Ses deux premières créations exposées furent envoyées au Salon des Champs Elysées,² elles avaient pour titre Une danse Italienne et Un Couché de soleil. L'année suivante il créa de nouveau Un Soir de Carnaval, Un coup de tonnerre. Puis ensuite Dans l'attente, Un pauvre Diable, Après le Festin, Le Départ, Dîner sur l'herbe, Suicidé, À mon père, Moi même portrait paysage³ de l'auteur, Tigre poursuivant des Explorateurs, Centenaire de L'Indépendance, La Liberté, Le dernier du 51^{ème}, La Guerre, Portrait genre du

¹ No manuscrito, a palavra está sublinhada com três traços de tinta.

² No manuscrito, a palavra “Champs Elysées” está grafada sem traço de união.

³ No manuscrito, as duas palavras (“moi même” e “portrait paysage”) estão grafadas sem traço de união.

Littérateur A. J. plus environ 200 dessins, plume et crayon, et un certain nombre de paysages parisiens et des environs. C'est après de bien dures épreuves qu'il arriva à se faire connaître du nombre d'artistes qui l'environnent. Il s'est perfectionné de plus en plus dans le genre original qu'il a adopté, et est en passe de devenir l'un de nos meilleurs peintres⁴ réalistes. Comme signe caractéristique il porte la barbe broussillante et fait partie des Indépendants depuis longtemps déjà, pensant que toute liberté de produire doit être laissée à l'initiateur dont la pensée s'élève dans le beau et le bien. Il n'oubliera jamais les Membres de la Presse qui ont su le comprendre et qui l'ont soutenu dans ses moments de découragement ; et qui l'auront aidé à devenir ce qu'il doit être.

Fait à Paris, le 10 Juillet 95

Henri Rousseau

⁴ No manuscrito, a palavra “pintor” é precedida pela palavra “artista”, esta última coberta por sete traços de tinta, indicando um arrependimento.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Seletiva

d'AGOSTINO, Pierre E. P. *Le Douanier Rousseau. La Charmeuse de serpents*. Paris: Les Quatre Chemins, 2006.

ALEXANDRE, Arsène. “La vie et l’œuvre d’Henri Rousseau: peintre et ancien employé de l’octroi”. *Comoedia*, 4^e année, n° 901 (Quotidien), 19 de março de 1910, p. 3.

ANÔNIMO. “L’Affaire de la ‘Bohémienne endormie’”. *Le Petit Journal*, n° 24843, 22 de janeiro de 1931, p. 3.

APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). *Les Soirées de Paris*, n° 20, 15 de janeiro de 1914.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Le Douanier”. *Chroniques et paroles sur l’art*. In: _____. *Œuvres en prose complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991a, vol. II, pp. 627-641. [Artigo publicado originalmente em *Les Soirées de Paris*, 15 de janeiro de 1914].

ARNAUD, Noël. “Préface”. In: _____. (éd.). *Henri Rousseau. Théâtre*. Paris: Christian Bourgois, 1984, pp. 7-23.

BÉHAR, Henri. “Jarry, Rousseau et le populaire”. In: *Le Douanier Rousseau*. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 set. 1984 – 7 jan. 1985. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, pp. 25-29.

BERNARD-ROUSSEAU, Jeanne. “Avant-propos. Au-delà de la vie et de la légende...”. In: LE PICHON, Yann. *Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d’inspiration, ses influences sur l’art moderne*. Nouvelle édition. Paris: CNRS Éditions, 2010, pp. 8-10.

BIHALJI-MERIN, Oto e Lise. *Henri Rousseau. Leben und Werk*. Köln: Verlag M. Dumont Schauberg, 1976.

BOIME, Albert. “Jean-Léon Gérôme, Henri Rousseau’s *Sleeping Gypsy* and the Academic Legacy”. *The Art Quarterly*, vol. XXXIV, n° 1, 1971, pp. 3-28.

BRETON, André. “Henri Rousseau sculpteur?”. In: _____. *Le Surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965. Coll. “Folio Essais”. Paris: Gallimard, 2006a, pp. 470-482.

BRODSKAIA, Nathalia. *Henri Rousseau*. Col. “Maestros de la pintura mundial en los museos de la URSS”. Traducción del ruso María L. M. Concheso. Presentación Viacheslav Bajtin. Leningrado: Editorial de Artes Aurora, 1983.

_____. *Le Douanier Rousseau*. Relecture et adaptation Victoria Charles. Traduction Cédric Brochard. Paris: Éditions Prisma, 2016.

BÜTTNER, Philippe et al. “Catalogue, with commentaries”. In: *Henri Rousseau*. Edited by Fondation Beyeler. Catálogo de exposição, Fondation Bayeler, Riehen/Basel, 7 fev. – 9 maio 2010. Riehen/Basel: Fondation Beyeler/Hatje Cantz, 2010, pp. 43-96.

CERTIGNY, Henry. “La carrière militaire du Douanier Rousseau”. *Revue des Deux Mondes*, 1961, pp. 702-708.

_____. “Aspects inconnus du Douanier Rousseau”. *Galerie des Arts*, n° 57, outubro de 1968.

_____. “Le Douanier Rousseau et la source du Centenaire de l’Indépendance”. *L’Œil*, n° 309, abril de 1981, pp. 62-67.

_____. *Le Douanier Rousseau en son temps*. Biographie et catalogue raisonné. 2 vols. Tokyo: Bunkazai Kenkyujyo, 1984.

CHASSÉ, Charles. *Dans les coulisses de la gloire: d’Ubu-Roi au Douanier Rousseau*. Avec dix illustrations et la reproduction en hors-texte de deux dessins inédits. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1947.

CLARETIE, Georges. “Cour D’Assises de la Seine: Le peintre douanier”. *Le Figaro*, 55^e année, 3^e série, n° 10, 10 de janeiro de 1909, p. 3.

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.

DELAUNAY, Robert. “Henri Rousseau le Douanier”. 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, 2016a, pp. 132-134. [Artigo publicado originalmente em *L'Amour de l'Art*, n° 7, novembro de 1920].

_____. "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, 2016b, pp. 134-154. [Artigo publicado originalmente em *Les Lettres françaises (Tous les Arts)*, entre 7, 21 e 28 de agosto e 4 de setembro de 1952].

FÉNÉON, Félix. "Un vaudeville d'Henri Rousseau". In: _____ et al. (dir.). *Bulletin de la vie artistique*, illustré bi-mensuel, 3^e année, n° 8, 15 de abril de 1922, pp. 181-184; n° 9, 1^o de maio de 1922, pp. 206-209.

FORGES, Marie-Thérèse L. "Une source du Douanier Rousseau". In: BERÈS, Pierre; CHASTEL, André (dir.). *Art de France: revue annuelle de l'art ancien et moderne*, vol. IV, 1964, pp. 360-361.

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

GAUTHIER, Maximilien. *Henri Rousseau*. Coll. "Le Grand Art en Livres de Poche". Paris: Flammarion, 1956.

GILLE, Vincent. "Illusion des sources, sources de l'illusion. Le Douanier Rousseau dans les images de son temps". 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. 51-65.

GIROD, Fernand. "Le Médiumnisme et l'Art". In: RUSNACK, Maurice (dir.). *La Vie Mystérieuse*, troisième année, n° 69, 10 de novembro de 1911, pp. 325-326.

GREEN, Christopher. "Souvenirs du Jardin des Plantes: rendre l'exotique étrange à nouveau". 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. 31-49.

GREY, Roch. *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. 182-208. [O texto retomado nesta edição é aquele publicado em 1943, Paris, Galerie René Drouin/Éditions Tel].

GRIMOD, Jean. "Pour 2.000 francs le Douanier offrit à Laval, sa ville natale la fameuse 'Bohémienne endormie'". *Le Petit Journal*, n° 26289, 7 de janeiro de 1935, pp. 1-2.

GUILLAUME, Florelle. "Entretien avec Guy Cogeval, Claire Bernardi et Béatrice Avanzi, commissaires de l'exposition". *Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque*. Beaux-Arts éditions. Paris: Musée D'Orsay, 2016, pp. 4-5.

HOOG, Michel. "Catalogue". In: *Le Douanier Rousseau*. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 set. 1984 – 7 jan. 1985. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1984a, pp. 107-258.

_____. "Henri Rousseau en son temps". In: *Le Douanier Rousseau*. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 set. 1984 – 7 jan. 1985. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1984b, pp. 30-36.

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.

IRESO, Nancy. "Tristan Tzara and the Plays of the Douanier Rousseau". *The Burlington Magazine*, vol. 146, n° 1218, 2004a, pp. 616-621.

_____. "Henri Rousseau as medium? Henri Rousseau and spiritualism". *Apollo*, n° 508, vol. 159, junho de 2004b, pp. 80-87.

_____. "Les peintures de Rousseau". 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. 69-165.

JAKOBSON, Roman. "On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters". In: POMORSKA, Krystyna; RUDY, Stephen (ed.). *Language in Literature*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 479-536.

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.

LE PICHON, Yann. “Les sources de Rousseau révélées”. *Arts*, nº 809, 15-21 de fevereiro de 1961.

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

_____. “Théâtre complet”. In: _____ (éd.). *Les Écrits du Douanier Rousseau*. Présentés par Yann Le Pichon. Paris: CNRS Éditions, 2010b, pp. 34-74.

MORRIS, Frances. “Jungles à Paris”. 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. 15-29.

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

PONTIGGIA, Elena. “Henri Rousseau. Alle origini del realismo magico”. In: _____ (ed.). *Henri Rousseau: Lettere e Scritti*. Coll. “Carte d’Artisti” 112. Milano: Abscondita, 2009, pp. 101-121.

RAYNAL, Maurice. “Le ‘Banquet’ Rousseau”. In: APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). *Les Soirées de Paris*, nº 20, 15 de janeiro de 1914, pp. 69-72.

RICH, Daniel Catton. *Henri Rousseau*. In collaboration with the Art Institute of Chicago. Second edition revised. New York: The Museum of Modern Art, 1946. [1ª ed. 1942].

ROUSSEAU, Henri. *La Guerre*, lithographie originale à la plume. In: GOURMONT, Rémy de; JARRY, Alfred (éd.). *L’Ymagier*, nº 2, janeiro de 1894, n. p.

ROUSSEAU, Henri. *Une visite à l’Exposition de 1889*. Avec une préface de Tristan Tzara. Coll. “Écrits et Documents de Peintres”, dirigée par Pierre Cailler. Genève: Pierre Cailler Éditeur, 1947.

_____. *La Vengeance d'une orpheline russe*. Coll. "Écrits et Documents de Peintres", dirigée par Pierre Cailler. Genève: Pierre Cailler Éditeur, 1947.

_____. *La Vengeance d'une orpheline russe*. In: LE PICHON, Yann (éd.). *Les Écrits du Douanier Rousseau*. Présentés par Yann le Pichon. Paris: CNRS Éditions, 2010a.

_____. *Une visite à l'Exposition de 1889*. In: LE PICHON, Yann (éd.). *Les Écrits du Douanier Rousseau*. Présentés par Yann le Pichon. Paris: CNRS Éditions, 2010b.

_____. *L'Étudiant en goguette*. In: LE PICHON, Yann (éd.). *Les Écrits du Douanier Rousseau*. Présentés par Yann le Pichon. Paris: CNRS Éditions, 2010.

ROUSSEAU, Pascal. "La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau". 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. 193-205.

ROY, Louis. "Un isolé. Henri Rousseau". In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n° 63, t. XIII, 1° de março de 1895, pp. 350-351.

SALMON, André. *Henri Rousseau*. Coll. "Enchantement de la couleur". Paris: Éditions Aimery Somogy, 1962.

SOFFICI, Ardengo in DUBOIS, Lucile (trad.). "La France jugée à l'Étranger: Le peintre Henry [sic] Rousseau". In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n° 320, t. LXXXVII, 21^e année, 16 de outubro de 1910, pp. 748-755. [Artigo publicado originalmente na revista italiana *La Voce*, n° 40, 15 de setembro de 1910].

SOUPAULT, Philippe. *Henri Rousseau Le Douanier*. Coll. "Les Trésors de la Peinture Française", dirigée et présentée par Albert Skira. Paris: Albert Skira Éditeur, 1949.

STABENOW, Cornelia. *Henri Rousseau*. Trad. Ruth Correia. Colônia: Taschen, 2001.

TEMKIN, Ann. *Rousseau. The Dream*. Coll. "1 On One". New York: The Museum of Modern Art, 2012.

TROHEL, Jules. "Origines mayennaises du Douanier Rousseau". In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n° 723, 39^e année, t. CCV, 1° de agosto de 1928, pp. 710-714.

TZARA, Tristan (éd.). “La Vengeance d’une orpheline russe”. In: LÉVESQUE, Jacques-Henri; CARNÉ, Olivier de (dir.). *Orbes*, première série, n° 2, printemps 1929, pp. 41-57; n° 3, printemps 1932, pp. 101-106; n° 4, hiver 1932-1933, pp. 49-67.

_____. “Le théâtre d’Henri Rousseau”. In: _____. *Œuvres Complètes*. Vol. IV (1947-1963). Ouvrage publiée avec le concours du Centre National des Lettres. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar. Paris: Flammarion, 1980a, pp. 345-356. [Publicado originalmente como prefácio a *Une Visite à l’Exposition de 1889*, Genève, Pierre Cailler, 1947].

_____. “Le rôle du temps et de l’espace dans l’œuvre du Douanier Rousseau”. In: _____. *Œuvres Complètes*. Vol. IV (1947-1963). Ouvrage publiée avec le concours du Centre National des Lettres. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar. Paris: Flammarion, 1980b, pp. 337-344. [Publicado originalmente no catálogo da exposição *Henri Rousseau*, Nova York, Sidney Janis Gallery, 1951; retomado em *Art de France: revue annuelle de l’art ancien et moderne*, n° II, 1962].

UHDE, Wilhelm. *Cinq Maîtres Primitifs. Rousseau – Vivin – Bombois – Bauchant – Séraphine*. Traduction de l’allemand par Mlle. A. Ponchont. Préface d’Henri Bing-Bodmer. Paris: Philippe Daudy Éditeur, 1949. [O texto sobre Rousseau é retomado por Uhde, com modificações, de sua obra anterior, *Henri Rousseau*, Paris, Figuière, 1911].

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

_____. *Tout l’œuvre peint de Henri Rousseau*. Documentation et catalogue raisonné. Coll. “Les Classiques de l’Art”, dirigée par Paolo Lecaldano. Paris: Flammarion, 1970.

_____. *Tout l’œuvre peint de Henri Rousseau*. Nouvelle édition revue et mise à jour. Coll. “Les Classiques de l’Art”. Paris: Flammarion, 1982.

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

ZERVOS, Christian. *Henri Rousseau*. Paris: Cahiers d’Art, 1927.

WILENSKI, R. H. *Douanier Rousseau*. With an introduction and notes by R. H. Wilenski. Coll. “The Faber Gallery”. London: Faber and Faber, 1953.

Bibliografia Complementar

ANÔNIMO. *Le Tsar*. In: ROQUES, Jules (dir.). *Le Courrier Français*, 6^e année, n° 43, 27 de outubro de 1889, p. 9. [Publicado originalmente em *L'Égalité*, 6 de outubro de 1889].

ANÔNIMO. “Échos de Paris [Ce qui se passe]”. *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n° 5631, 6 de abril de 1897, n. p.

ANÔNIMO. “Le Salon d’Automne”. *L’Illustration*, n° 2271, 4 de novembro de 1905, pp. 294-295.

ANÔNIMO. “Au Salon des ‘Indépendants’”. *Le Petit Journal*, Quarante-huitième année, n° 17249, 19 de março de 1910, p. 2.

ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. Berkeley: University of California Press, 1994.

ABRIL, Gonzalo. “A semiose alegórica em textos verbovisuais”. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César (org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, pp. 167-178.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Préface d’André Billy. Paris: Gallimard, 1959.

_____. “La Vie anecdotique”. In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n° 333, t. XCI, Vingt-deuxième année, 1^o de maio de 1911, p. 214-217.

_____. “Le Salon d’Automne”. *Chroniques et paroles sur l’art*. In: _____. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991b, vol. II, pp. 94-97. [Artigo publicado originalmente em *Je dis tout*, 19 de outubro de 1907].

_____. “Les Arts”. *Chroniques et paroles sur l’art*. In: _____. *Œuvres en prose complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991c, vol. II, pp. 842-844. [Artigo publicado originalmente em *Paris-Journal*, 24 de julho de 1914].

_____. “Lettre à Comœdia”. *Chroniques et paroles sur l’art. Notes et variantes*. In: _____. *Œuvres en prose complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par

Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991d, vol. II, pp. 1580-1581. [Carta publicada originalmente na seção “Petites nouvelles des lettres et des arts” da revista *Comœdia*, 25 de abril de 1909].

_____. “Prenez garde à la peinture! Le Salon des Artistes Indépendants six mille toiles sont exposées”. *Chroniques et paroles sur l’art*. In: _____. *Œuvres en prose complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991e, vol. II, pp. 140-145. [Artigo publicado originalmente em *L’Intransigeant*, 18 de março de 1910].

ARAGON, Louis; BRETON, André; SOUPAULT, Philippe (dir.). *Littérature*, revue mensuelle, n° 5, julho de 1919.

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

AURIER, Gabriel-Albert. “Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin”. In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n° 15, t. II, 1° de março de 1891, pp. 155-165.

BARR, Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art, 1936.

BARROS, Diana L. P. de. “Estudos do discurso”. In: FIORIN, José L. (org.). *Introdução à Linguística II. Princípios de análise*. 4ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2010, pp. 187-219.

BARTHES, Roland. “Rhétorique de l’image”. In: _____. *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris: Éditions Points Essais, 1992, pp. 25-42. [1ª ed. 1982, Paris, Éditions du Seuil].

BÉHAR, Henri. *Le théâtre Dada et surréaliste*. Nouvelle édition revue et augmentée. Coll. “Idées”. Paris: Gallimard, 1979.

_____. “Notes”. In: TZARA, Tristan. *Œuvres Complètes*. Vol. IV (1947-1963). Ouvrage publiée avec le concours du Centre National des Lettres. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar. Paris: Flammarion, 1980, pp. 571-683.

_____. *Littéruptures*. Lausanne: L’Âge D’Homme, 1988.

BLANCHARD, Gérard. “L’image et sa légende”. *Communication et langages*, n° 38, 2º trimestre 1978, pp. 30-42.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASSAÏ, Gilbete. *Conversas com Picasso*. 53 Fotografias do Autor. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRETON, André. “Autodidactes dits ‘naïfs’”. In: _____. *Le Surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965. Coll. “Folio/Essais”. Paris: Gallimard, 2006b, pp. 376-379.

BRYEN, Camille; GHEERBRANT, Alain. “Présentation de l’anthologie de la poésie naturelle”. In: _____ (éd.). *Anthologie de la poésie naturelle*. Huit photographies de Brassaï. Paris: K Éditeur, 1949, pp. 167-168.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Coll. “Les sentiers de la création”, dirigée par Albert Skira avec la collaboration de Gaëtan Picon. Genève: Éditions d’Art Albert Skyra, 1969.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Col. “Arte & Comunicação”. N° 64. Trad. António Maia da Rocha. Lisboa: Edições 70, 2015.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CATALOGUE des Œuvres Exposées. Société des Artistes Indépendants. 8^e Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 19 mars au 27 avril, 1892.

CATALOGUE des Œuvres Exposées. Société des Artistes Indépendants. 9^e Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 18 mars au 27 avril, 1893.

CATALOGUE des Œuvres Exposées. Société des Artistes Indépendants. 10^e Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 6 avril au 27 mai, 1894.

CATALOGUE de la 3^e Exposition. Salon d’Automne. Grand Palais des Champs-Élysées, 1905.

CATALOGUE de la 26^e Exposition. Société des Artistes Indépendants. Cours la Reine (Pont des Invalides). Du 18 mars au 1^o mai, 1910.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Pref. Konrad Lorenz. Trad. Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DARZENS, Rodolphe. “14^e Exposition des Artistes Indépendants”. *Gil Blas*, 20^e année, n° 6728, 19 de abril de 1898, n. p.

DICKENS, Charles. *Um Conto de duas Cidades*. Col. “Obras-Primas”. Trad. Sandra Luzia Couto. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Dictionnaire de la Musique. Sous la direction de Marc Vignal. Paris: Larousse, 1996.

ELDERFIELD, John. *European Master Paintings from Swiss Collections. Post-Impressionism to World War II*. Foreword by William Rubin. Catálogo de exposição, Museum of Modern Art, Nova York, 1976. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

FELS, Florent. *Propos d’artistes*. Paris : La Renaissance du livre, 1925.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites Mythologies de l’œil et de l’esprit. Pour une sémiotique plastique*. Coll. “Actes sémiotiques”, dirigée par Eric Landowsky, Paolo Fabbri et Herman Parret. Paris: Éd. Hadès-Benamins, 1985.

FOURCAUD, M. L. “Le Salon d’Automne”. *Le Gaulois*, 40^e Année, 3^e Série, n° 10230, 17 de outubro de 1905, pp. 1-2.

GAUTHIER, Maximilien. “Catalog and Biographies of Artists”. In: *Masters of Popular Painting. Modern Primitives of Europe and America*. Text by Holger Cahill, Maximilien Gauthier, Jean Cassou, Dorthy C. Miller and others. In collaboration with The Grenoble Museum. Catálogo de exposição, The Museum of Modern Art, Nova York, 1938. New York: The Museum of Modern Art, 1938, pp. 25-49.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Coll. “Points Essais”. Paris: Éditions du Seuil, 1992. [1^a ed. 1982, Paris, Éditions du Seuil].

GIEDION-WELCKER, Carola. *Poètes à l’Écart. Anthologie der Abseitigen*. Bern/Bümpliz: Verlag Benteli A. G., 1946.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16^a ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOURMONT, Rémy de. “L’Ymagier”. In: GOURMONT, Rémy de; JARRY, Alfred (éd.). *L’Ymagier*, n° 1, outubro de 1894, pp. 5-9.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

IHL, Olivier. *La fête républicaine*. Préface de Mona Ozouf. Coll. “Bibliothèque des Histoires”. Paris: Gallimard, 1996.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”. In: _____. *Linguística e Comunicação*. Pref. Izidoro Blikstein. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010, pp. 150-207.

JARRY, Alfred. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien* (Roman néo-scientifique). In: _____. *Œuvres complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. Paris: Gallimard, 1972a, vol. I.

_____. “Minutes D’Art [III]”. *Textes critiques (Critique picturale)*. In: _____. *Œuvres complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. Paris: Gallimard, 1972b, vol. I, pp. 1020-1022. [Artigo publicado originalmente em *L’Art littéraire*, n° 5-6, maio-junho de 1894].

_____. “Les Indépendants”. *Textes critiques (Critique picturale)*. In: _____. *Œuvres complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. Paris: Gallimard, 1972c, vol. I, pp. 1022-1023. [Artigo publicado originalmente em *Essais d’art libre*, junho-junho de 1894].

_____. *Correspondance*. In: _____. *Œuvres complètes*. 3 vols. Édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze et la participation de Michel Arrivé. Paris: Gallimard, 1988, vol. III. [Carta publicada originalmente em *Les Soirées de Paris*, 15 de maio de 1914].

KAHN, Gustave. “Henner et son musée – collection Monticelli, galerie Georges Bernheim. – Exposition Henri Rousseau, galerie Paul Rozemberg. – Exposition Val, galerie Balzac. – L’Exposition des Orientalistes français (galerie Georges Petit)”. In: VALLETTE, Alfred (dir.). *Le Mercure de France*, n° 863, 34ª année, t. CLXV, 1º de agosto de 1923, pp. 783-790.

KEARNS, James. *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*. Coll. "MHRA Texts and Dissertations", vol. 27. London: The Modern Humanities Research Association, 1989.

KEMP, Robert. "Le Salon des Indépendants". *L'Aurore*, Quatorzième année, n° 4517, 18 de março de 1910, n. p.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista. Uma Experiência Histórica*. Trad. Aida Maria Dionísio Rechená. Pref. E. H. Gombrich. Col. "Dimensões". Lisboa: Editorial Presença, 1988.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

_____. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. Col. "Debates", dirigida por J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LE NOUVEAU Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Le Robert, 2008.

LE PICHON, Yann. *Les Peintres du bonheur*. Coll. "Aux sources de l'art", dirigée par Yann Le Pichon. Préface de Maurice Rheims. Paris: Robert Laffont, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "A Estrutura dos Mitos". In: _____. *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim S. Katz e Eginardo Pires. Revisão etnológica Júlio Cezar Melatti. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, pp. 237-265.

LOTMAN, Yuri M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. Second edition. London/New York: I. B. Tauris Publishers, 2001.

MALRAUX, André. *Les Voix du Silence*. La Galerie de la Pléiade. Paris: NRF, 1951.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIN, Louis. “Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639”. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da Leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. Introdução de Alcir Pécora. 2ª ed. revista. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, pp. 117-140.

MÉAULLE, Fortuné. *Les Fêtes à Andorre (La Farandole)*. *Le Petit Journal*, Supplément Illustré, n° 20, 11 de abril de 1891, p. 8.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1960.

MILLER, Peter Benson. “‘Des couleurs primitives’: Miscegenation and French Painting of Algeria”. *Visual Resources: An International Journal on Images and their Uses*, vol. 24, n. 3, September 2008, pp. 273-298.

MOLES, Abraham A. “L'image et le texte”. *Communication et langages*, n° 38, 2^e trimestre 1978, pp. 17-29.

MOURA, Jean-Marc. *Lire l'Exotisme*. Paris: DUNOD, 1992.

M. P. “Les Artistes Indépendants. Sept cents toiles. – Peintres et excentriques”. *Le XIX^e Siècle*, Dix-Neuvième année, n° 6640, 21 de março de 1890, p. 2.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual. Os percursos do olhar*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RENOIR, Edmond. “Exposition Libre des Beaux-Arts”. *Le XIX^e Siècle*, Quinzième année, n° 4873, 10 de maio de 1885, n. p.

ROGERS, Willy. “Au Salon des Indépendants”. *La Presse*, 74^e année, Nouvelle Série, n° 5400, 22 de março de 1907, n. p.

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. Nova edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Et Textes sur Gauguin et l'Océanie, précédé de Segalen et l'exotisme par Gilles Monceron. Coll. “Biblio Essais”, dirigée par Jean Paul Enthoven. Paris: Le Livre de Poche, 1986.

SERPELLE, Maxime. “L'Exposition des Indépendants”. *Le Petit Journal*, n° 12517, Trente-Cinquième année, 3 de abril de 1897, p. 2.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*. Revised edition. New York: Vintage Books, 1968.

SOTHEY'S. *Rimbaud, Verlaine, Mallarmé and their Friends: Books, Manuscripts and Photographs from the Poetical Collection of Eric and Marie-Hélène B*. Catálogo de venda Sothey's, lote 115, Paris 15 de dezembro de 2010.

STERLING, Charles. *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*. Préface d'Amadeo Maiuri. Catálogo de exposição, Orangerie des Tuileries, Paris, abril-jun. 1952. Paris: Édition des Musées Nationaux, 1952.

STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L & PM, 2006.

THIÉBAULT-SISSON. "Les derniers salonnets. M. Paul Vogler. – M. Albert Gos. – Mlle. Louise Abbéma. – Constantin Guys. – Le Salon des Indépendants." *Le Temps*, Trente-Cinquième année, n° 12370, 11 de abril de 1895, n. p.

_____. "Le Salon d'Automne. Vue d'ensemble". *Le Temps*, Quarante-Cinquième année, n° 16190, 17 de outubro de 1905, n. p.

UHDE, Wilhelm. *De Bismarck à Picasso*. Traduit de l'allemand par Barbara Fontaine. Paris: Éditions du Linteau, 2002.

VAUXCELLES, Louis. "Le Salon d'Automne". *Supplément à Gil Blas*, 27^e année, n° 9500, 17 de outubro de 1905, n. p.

_____. "À Travers les Salons. Promenade aux 'Indépendants'". *Gil Blas*, 31^e année, n° 12089, 20 de março de 1910, pp. 1-2.

VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d'un Marchand de Tableaux*. Édition revue et augmentée. Paris: Éditions Albin Michel, 1948.

WILENSKI, R. H. *Modern French Painters*. New York: Raynal & Hitchcock, 1940.

FONTES DAS IMAGENS

Figura 1 Anônimo, Retrato fotográfico de Henri Rousseau quando jovem, c. 1880

In: ROUSSEAU, Henri. *La Vengeance d'une orpheline russe*. Coll. "Écrits et Documents de Peintres", dirigée par Pierre Cailler. Genève: Pierre Cailler Éditeur, 1947.

Figura 2 Henri Rousseau, *A Aduana*, 1890

Disponível em: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/henri-rousseau/eva-im-irdischen-paradies> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 3 Henri Rousseau, *Vista da passarela de Passy*, c. 1890-1891

Disponível em:

http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=2ahUKEwjNoO3J-bHoAhWLHbkGHTXHD8wQFjAHegQIBhAB&url=http%3A%2F%2Fwww.masilugano.ch%2Fdownload.asp%3Fload%3Dlacrapporto-annuale2_masilugano_9507561_211117_1.pdf%26titolo%3Drapporto-annuale-2016&usg=AOvVaw3DwqhjF5VqbGIHbNXgIhAx Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 4 Henri Rousseau, *Uma noite de carnaval*, 1886

Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/59593.html>
Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 5 Henri Rousseau, *Surpreendido!*, 1891

Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/henri-rousseau-surprised>
Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 6 Henri Rousseau, *Os jogadores de rúgbi*, 1908

Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/3542> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 7 Henri Rousseau, *Autorretrato*, 1895

Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.93029.html> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 8 Henri Rousseau, *Eu mesmo, retrato-paisagem*, 1890

Disponível em: http://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_3221 Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 9 Robert Delaunay, *Retrato do Aduaneiro Rousseau*, 1914

Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f34a3ccc6393d70cd9d8f756048f437¶m.idSource=FR_O-1ca6c8b8db726c8fe1749f3861964f0 Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 10 Dornac, Retrato fotográfico de Henri Rousseau em seu ateliê na rua Perrel, 1907

In: PLAZY, Gilles. *Le Douanier Rousseau: Paysages*. Coll. "Le Musée Miniature". Paris: Édition Herscher, 1994.

Figura 11 Henri Rousseau, *A Liberdade convidando os artistas a participarem da 22ª exposição da Sociedade dos Artistas Independentes*, 1906

Disponível em: <https://useum.org/artwork/Liberty-Inviting-Artists-to-Take-Part-in-the-22nd-Exhibition-of-the-Societe-des-Artistes-Independants-Henri-Rousseau-1906>

Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 12 Henri Rousseau, *O pintor e seu modelo*, c. 1900-1905

Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cR5LeXn/rArM8n>

Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 13 Henri Rousseau, *O Jardim de Luxemburgo, Monumento a Chopin*, 1909

Disponível em: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20Paintings/28715!/ut/p/z1/jY_LCsIwEEV_RT_AziQ2fSxrBGt9RIraNBuJgjVqo2hR8Ost4kqwOruBc8_cAQUSINU3U-jKnKw-1nuuvJWIIo90OSaCsz5GIp2xIE8HSFzIXgB-mQhB_ZNvAFSzMpVl1oP6AXiZ8UoA662rXMXZ7AonEac20sZWxxRUkDXzC6i7qWzYc-bVtzmIhlpxy9w009zHr0rlvSgcdRhmSbogY-NR3Aw-yHuSPUE4XBZzLhXyMY9yzQ_sJlXiXtA!!/dz/d5/L2dBISevZ0FBIS9nQSEh/?lng=pt

Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 14 Henri Rousseau, *Buquê de flores com hera*, 1909

Disponível em: <https://www.albrightknox.org/artworks/rca193917-flowers-vase>

Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 15 Henri Rousseau, *A Musa inspirando o Poeta* (Primeira versão), 1908-1909

Disponível em:

https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3334/index.php Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 16 *Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz*, 1907

Disponível em: <http://www.museepicassoparis.fr/recherche/> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 17 Henri Rousseau, *Paisagem exótica com macacos*, 1910

Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61253.html> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 18 Henri Rousseau, *Negro atacado por um jaguar*, 1910

Disponível em: <https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/highlights#&gid=1&pid=4> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 19 Anônimo, Retrato fotográfico de Henri Rousseau em seu ateliê, 1906

Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/rimbaud-verlaine-mallarm-and-their-friends-books-manuscripts-and-photographs-from-the-poetical-collection-of-eric-and-marie-hlne-b-pf1040/lot.115.html> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 20 *Um Centenário da Independência*, 1892

Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/816/henri-rousseau-a-centennial-of-independence-french-1892/> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 21 Fortuné Méaulle, *Les Fêtes à Andorre (La Farandole)*, 1891

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k715907g/f1.item> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 22 Henri Rousseau, *A Carmanhola*, 1893

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, p. 107, fig. 79.

Figura 23 Henri Rousseau, *A Guerra*, 1894

Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=008002&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9 Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 24 Henri Rousseau, *A Guerra* (Litografia), 1895

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10656488> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 25 Anônimo, *Le Tsar*, 1889

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1070138w.item> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 26 Henri Rousseau, *A Cigana adormecida*, 1897

Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/80172?artist_id=5056&locale=pt&page=1&so_v_referrer=artist Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 27 Henri Rousseau, *A caça ao tigre*, c. 1895

Disponível em: <https://www.columbusmuseum.org/embark-collection/pages/Obj883/?sid=40&x=26487&port=31597> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 28 Jean-Léon Gérôme, *São Jerônimo*, 1874

Disponível em: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/saint-jerome> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 29 Henri Rousseau, *Surpresa desagradável*, 1901

Disponível em: [https://collection.barnesfoundation.org/objects/5434/Unpleasant-Surprise-\(Mauvaise-surprise\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5434/Unpleasant-Surprise-(Mauvaise-surprise)) Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 30 Henri Rousseau, *O leão faminto (A luta pela vida)*, 1905

Disponível em: <https://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/work/detail/245-le-lion-ayant-faim-se-jette-sur-lantilope/> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 31 Jules Terrier e A. Quentin, “Leoa do Senegal subjugando um antílope”, 1889
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, p. 36, fig. 25.

Figura 32 Henri Rousseau, *A refeição do leão*, 1907

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438822> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 33 Henri Rousseau, *O Presente e o Passado (Um Pensamento filosófico)*, c. 1899

Disponível em: [https://collection.barnesfoundation.org/objects/5695/The-Past-and-the-Present-or-Philosophical-Thought-\(Le-Passe-et-le-present-ou-Pensee-philosophique\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5695/The-Past-and-the-Present-or-Philosophical-Thought-(Le-Passe-et-le-present-ou-Pensee-philosophique)/) Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 34 Henri Rousseau, *Autorretrato diante da lâmpada*, 1900-1903

Disponível em: <http://www.museepicassoparis.fr/recherche/> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 35 Henri Rousseau, *Retrato da segunda esposa do artista*, 1900-1903

Disponível em: <http://www.museepicassoparis.fr/recherche/> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 36 Harry Bloomfield, *Retrato do Aduaneiro Rousseau em seu ateliê*, 1907

Disponível em: <https://blouinartsalesindex.com/auctions/Harry-Bloomfield-5568136/Portrait-d%27Henri-Rousseau-> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 37 Henri Rousseau, *O Sonho*, 1910

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79277> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 38 Henri Rousseau, *Retrato de mulher*, c. 1895

Disponível em: <http://www.museepicassoparis.fr/recherche/> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 39 Henri Rousseau, *Eva*, c. 1906-1907

Disponível em: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/henri-rousseau/eva-im-irdischen-paradies> Acessado em: 23 de março de 2020

Figura 40 Henri Rousseau, *A Encantadora de serpentes*, 1907

Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=009090&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9
Acessado em: 23 de março de 2020