

DO REALISMO AO NEOIMPRESSIONISMO: O ANARQUISMO NA ARTE FRANCESA

Thays Alves Costa*

Resumo: Este estudo tem como objetivo refletir sobre a relação entre a arte francesa e o anarquismo, principalmente no século XIX, enfatizando a importância dos movimentos Realismo e Neoimpressionismo, no que se refere ao posicionamento político-libertário e a favor da classe trabalhadora. No Realismo, a amizade entre Gustave Courbet e Joseph-Pierre Proudhon proporcionou importantes discussões sobre a vida do trabalhador e a condição de exploração devido às relações de poder estabelecidas pela classe dominante burguesa. Dessa amizade, resultou a publicação *Do princípio da arte e de sua destinação social*, em que Proudhon apresenta uma defesa da produção plástica de Courbet. No Neoimpressionismo, o crítico de arte Félix Fénéon destacou-se por sua militância e pela ideologia libertária que se refletia nas críticas de arte e literárias. Esses movimentos tiveram artistas que defenderam as causas sociais e denunciaram as mazelas do capitalismo, como Camille Pissarro, na série *Turpitudes sociales* (1889-1890). Este artigo, portanto, oferece ponderações que podem servir para se pensar a condição atual da classe trabalhadora.

Palavras-chave: Arte; Anarquia; Courbet; Proudhon; Neoimpressionismo; Realismo.

FROM REALISM TO NEOIMPRESSIONISM: ANARCHISM IN FRENCH ART

Abstract: This study aims to reflect on the relationship between French art and anarchism, mainly in the 19th century, emphasizing the importance of the Realism and Neoimpressionism movements, with regard to the political-libertarian position and in favor of the working class. In Realism, the friendship between Gustave Courbet and Joseph-Pierre Proudhon provided important discussions about the life of the worker and the condition of exploitation due to the power relations established by the bourgeois ruling class. This friendship resulted in the publication *Du Principe de l'Art et de Sa Destination Sociale*, in which Proudhon presents a defense of Courbet's plastic production. In Neoimpressionism, art critic Félix Fénéon stood out for his militancy and for the libertarian ideology that was reflected in art and literary criticism. These movements had artists who defended social causes and denounced the ills of capitalism, such as Camille Pissarro, in the series *Turpitudes sociales* (1889-1890). This article, therefore, offers considerations that can serve to think about the current condition of the working class.

Keywords: Art; Anarchy; Courbet; Proudhon; Neoimpressionism; Realism.

* Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - linha de pesquisa "Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte" - integra o grupo de pesquisa "Crítica e experiência estética Gerd Bornheim" vinculado ao PPGA. Licenciada em Artes Visuais, com a pesquisa intitulada "Considerações sobre a expressão na Arte Bruta". Defendeu a dissertação intitulada "Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo Arte Bruta".

Introdução

Do Realismo de Courbet ao Neoimpressionismo de Fénéon, várias vertentes do anarquismo se desenvolveram na arte, tanto pela temática de crítica social quanto pelos ideais defendidos em produções artísticas e teóricas. Diversos fatos históricos fizeram com que artistas e intelectuais voltassem seus olhares para a condição humana e a vida do trabalhador. Entre os muitos fatores que os incitaram a aderir ao anarquismo como resposta ao domínio das classes dominantes, podemos apontar alguns acontecimentos do século XIX que traçaram os rumos das revoltas populares, como: a publicação do Manifesto Comunista (1847); a Primavera dos Povos (1848); a Segunda República Francesa (1848); a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871); e, principalmente, a Comuna de Paris (1871). O intuito deste artigo é refletir sobre as influências ideológicas anarquistas na arte francesa, em especial a do século XIX, na qual a luta social a favor dos trabalhadores repercutiu em obras de artistas como Gustave Courbet e Camille Pissarro e em conceitos artísticos, a exemplo da crítica de arte realizada por Félix Fénéon. Trata-se, aqui, de uma tentativa de aproximar tais produções do pensamento político-filosófico de Joseph-Pierre Proudhon, por exemplo.

O fascínio dos artistas pela condição humana teve reflexos na história da arte, acompanhado por ideologias e temáticas que se tornaram recorrentes. Dessa forma, alguns movimentos artísticos e literários demonstravam: a busca pela liberdade e autonomia; o retrato da classe trabalhadora; as denúncias das mazelas sociais; além de uma espécie de busca pelo fortalecimento da individualidade, paralelamente à luta por transformação social a partir de esforços coletivos em favor das classes menos favorecidas pelo sistema capitalista. Para Argan, “a arte é identificada não só com a vida, mas também com um modo mais intenso, mais lucidamente crítico, até irônico, de viver a vida: é um modelo de estar no mundo não passivamente, e sim de modo ativo e brilhante”¹¹⁷. Ele compreendia que os acontecimentos históricos entrelaçavam-se com as produções artísticas, fazendo do artista um ser politicamente ativo diante das problemáticas sociais. Nesse trecho, o autor se refere à obra de Toulouse-Lautrec, como se sua arte fosse experimentada na mesma intensidade que a vida, em uma condição unitária. Obviamente, a frase de Argan nos servirá como referência ao abordarmos

¹¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.130.

outros artistas e obras que nos guiarão nesta trajetória, em que tratamos da relação entre arte e anarquia.

Na transição do século XIX para o XX, a Europa passava por um momento de efervescência cultural com o surgimento do cinema e o crescimento da utilização da fotografia. A sociedade industrial estava otimista com os progressos científico e tecnológico; ao mesmo tempo, o desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte ampliava as relações sociais. No período conhecido como *Belle Époque* (1871-1914), a França viveu uma fase de estabilidade, apesar da perda territorial para a Alemanha, com o fim da Guerra Franco-Prussiana. Os grandes centros, como a cidade de Paris, revelavam a vida urbana e o acesso ao sistema de arte, que configuravam também os novos modos de pensar e de viver. Foi um momento em que muitas obras – em um contexto amplo das linguagens artísticas – ganharam reconhecimento, a exemplo das cores vibrantes e dos tons de dourado que apareceram com a elegância da *Art Nouveau*. Enquanto a França ganhava um de seus principais monumentos, a Torre Eiffel, o escritor Émile Zola produzia intensamente romances e ensaios. Já Toulouse-Lautrec, representava a intensidade das noites francesas, com seus espetáculos de dança no Moulin Rouge, sem renunciar o posicionamento político e as relações de amizade, como na obra *La danse mauresque ou Les Almées* (1895), em que retratou o crítico anarquista Fénéon (no canto inferior direito) em meio à noite boêmia.

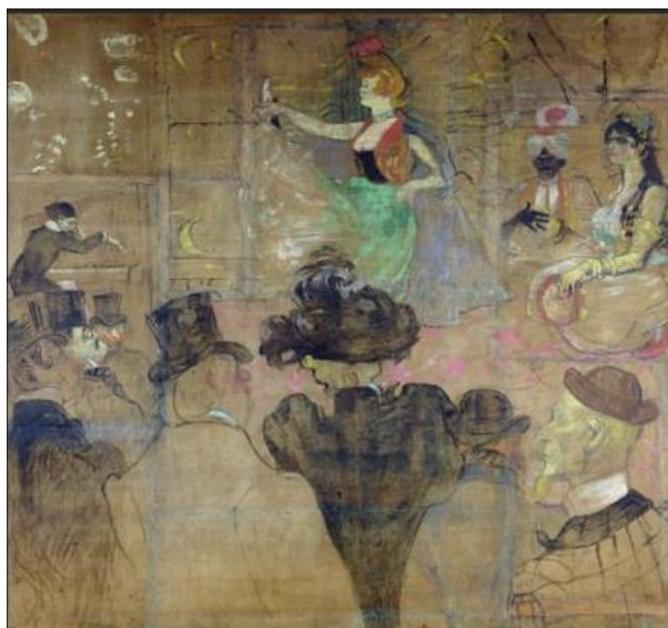


Figura 1: Toulouse-Lautrec. *La danse mauresque ou Les Almées*, 1895. Fonte: <https://www.beauxarts.com/>. Acesso em: 5 de janeiro de 2021.

Na transição do século, os artistas experimentavam a ruptura com a tradição artística acadêmica e com os padrões estéticos dominantes. Muitos deles, envolveram-se com movimentos políticos reivindicando a transformação social, de modo que a defesa do anarquismo parecia solução acessível. Primeiramente, para entender as relações entre arte e anarquia, podemos voltar nosso olhar para o Realismo. No início do movimento, os realistas provocaram a classe burguesa com a representação da classe trabalhadora em suas pinturas, destacando os trabalhadores como protagonistas na arte. Para os artistas anarquistas, como Courbet, parecia que a temática deveria servir a um propósito maior, como uma espécie de denúncia da condição de exploração sofrida pelo trabalhador, como uma tentativa de revolta social. Nesse caso, houve ligação direta entre os artistas do Realismo e o movimento anarquista, porém, isso não quer dizer que havia especificamente uma arte anarquista. Para Ferrua, não existia arte anarquista, e sim obras inspiradas no anarquismo. Desse modo, a base ideológica anarquista refletia-se na pintura, na produção dos cartazes anarquistas, nos retratos ou nas temáticas, como a representação da classe trabalhadora, por vezes confirmando sua posição contra a sociedade burguesa e o sistema capitalista, o que, na opinião deles, promovia grande parte das injustiças sociais por meio, principalmente, da distribuição desigual do capital.

O Neoimpressionismo seguia as mesmas premissas do Realismo, sob orientação, principalmente, dos textos libertários de Fénéon e da teoria de Kropotkin. O movimento oriundo do Impressionismo apresentava como uma de suas principais diferenças o fato de a maioria dos artistas se declarar anarquista, além de contribuir com jornais libertários e se posicionar a favor da revolução e da queda do Estado. Um exemplo de artista importante para o movimento, tanto na vertente artística como na política, foi Pissarro, que retratou a condição da população francesa em *Turpitudes sociales* (1889-1890). Ambos os movimentos, Realismo e Neoimpressionismo, apresentaram similaridades no que diz respeito aos fundamentos e/ou às bases das teorias anarquistas que serão expostas no artigo.

O Realismo e a anarquia

O Realismo trouxe para a arte questões relevantes sobre a vida do camponês, retratando de forma quase “documental” o dia a dia da classe trabalhadora e as

desigualdades sociais decorrentes da concentração de riquezas, bem como as demais problemáticas relacionadas ao sistema capitalista. Obviamente, alguns artistas, movidos por outros objetivos, dedicaram-se a mais de uma tendência artística. Além disso, o movimento estendeu-se por outros países e ganhou expressão também na literatura. Seu maior destaque deveu-se à manifestação das insatisfações com o sistema de classes e a exploração do trabalhador, tornando-se uma referência na luta social e operária, tendo Courbet como um dos principais representantes.

Gustave Courbet (1819-1877) idealizava uma sociedade anarquista e estabeleceu uma relação de amizade com Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), um dos fundamentais pensadores do anarquismo, que foi retratado por Courbet na obra *Proudhon et ses enfants en 1853* (figura 2), de 1865. Assim como Proudhon, o artista “comportou-se como libertário”¹¹⁸, concentrando-se na construção de uma arte engajada. Courbet chegou a demonstrar seu comprometimento com a causa ao recusar a maior condecoração francesa: a Legião de Honra, criada por Napoleão Bonaparte. Sobre o artista, Argan afirmou que “mais do que representar a realidade, [ele] identifica-se com ela”¹¹⁹, compreendendo que o:

Realismo de Courbet, todavia, responde à necessidade de tomar consciência da realidade em suas dilacerações e contradições, de se identificar com ela, vivê-la, isto é, de se formar aquela noção da situação objetiva sem a qual a ideologia não é ímpeto revolucionário, mas sim pura utopia¹²⁰.

Na arte, os anarquistas defendiam a independência do artista diante das relações de poder, talvez por isso Argan tenha identificado a utopia como uma característica. Contudo, eles acreditavam que a arte deveria ter uma função social, no caso, a favor da causa anarquista e da defesa da classe trabalhadora. Partindo do princípio de liberdade, os anarquistas questionavam a eficácia das escolas de belas artes na França, entendendo que o sistema de educação destruiria a individualidade. O ensino da arte deveria ser livre, pois, como lembrou Chomsky, “a essência de uma vida verdadeiramente humana é investigar e criar”¹²¹. Assim, a educação deveria se dar por meio da liberdade. A alternativa anarquista para o ensino da arte seria como “um ateliê

¹¹⁸ FERRUA, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ ARGAN, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁰ ARGAN, *op. cit.*, p. 94.

¹²¹ CHOMSKY, Noam. *Notas sobre o anarquismo*. Tradução Felipe Corrêa ... [et al.]. São Paulo: Imaginário, 2004. p. 143.

da Renascença, em vez de uma nova escola”¹²², como nos mostra a pintura *L’atelier du peintre* (1854-1855), na qual Courbet retratou uma cena com várias pessoas de diferentes classes sociais e crenças, em especial seu amigo Proudhon, com quem compartilhava posicionamentos políticos. Possivelmente, a liberdade do ensino de arte que os anarquistas mencionavam estaria ligada à ideia de um ateliê aberto, no qual fosse possível o contato com todo tipo de pessoa, a fim de se discutir diferentes assuntos, sem a rigidez do ensino formal, proporcionando o trânsito livre de ideias.



Figura 2. Gustave Courbet. *Proudhon et ses enfants en 1853*, 1865. Fonte: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/>. Acesso em: 5 de janeiro de 2021.

Na política, Courbet participou da criação da Federação dos Artistas da Comuna de Paris (entre 18 de março e 28 de maio de 1871). Nesse período, atuou como representante na prefeitura e no departamento destinado à educação, atuando ao lado de artistas como Corot, Daumier, Millet e Manet. Ele foi energético em sua participação na Comuna, o que o levou a ser preso e, depois, a exilar-se na Suíça, perdendo, com isso, todos os seus bens. Para Courbet, a concretização do sonho anarquista estava na comuna parisiense:

Paris é um verdadeiro paraíso! Sem polícia, sem tolices, sem cobranças de qualquer tipo, sem discussões! Tudo em Paris funciona como um relógio. Ah, se ela pudesse permanecer assim para sempre.

¹²² FERRUA, *op. cit.*, p. 14.

Em suma, é um belo sonho. Todos os corpos governamentais são organizados federalmente e se autogovernam¹²³.

A relação de Courbet com Proudhon evidencia seu entusiasmo com a causa anarquista e sua conexão com os conceitos defendidos pelo amigo, como “uma causa santa e sagrada que é a causa da liberdade e da independência, causa a qual consagrei toda a minha vida”¹²⁴, segundo afirmou o artista. Courbet declarou, a respeito dessa união com Proudhon, que “fazemos juntos uma obra importante que liga a minha arte a sua filosofia e sua obra a minha”¹²⁵, caminhando lado a lado na busca por uma sociedade mais justa. Como resultado, o Realismo ganhou um dos importantes componentes para sua concepção ideológica. Proudhon, em sua teoria, desenvolveu uma crítica ao capitalismo e ao Estado, baseada na igualdade e na dissolução das classes sociais, conforme a maioria dos ideais anarquistas, defendendo a construção de uma sociedade a partir da participação coletiva nas decisões e demandas sociais. Em 1840, publicou *O que é a propriedade?* e, respondendo à própria pergunta feita no título, declarou que “a propriedade é roubo”¹²⁶, partindo do princípio de que a vida em comunidade e a cooperação conduziram ao fim da ideia de posse e do individualismo.

Em seus conceitos, Proudhon argumentava que a arte era uma representação idealista que acompanhava a “evolução” da racionalidade, com a função social estabelecida de nos ensinar, alertar ou, até mesmo, confrontar, sendo fundamentalmente ativa na política e em constante transformação, a fim de despertar a consciência do ser. Em *Do princípio da arte e de sua destinação social*, de 1865, livro criado com base na correspondência trocada com Courbet, que pode ser vista no primeiro capítulo, o autor construiu os alicerces de uma “crítica anarquista social à transformação da sociedade na esfera artística”¹²⁷, criando conceitos a partir da junção da teoria anarquista com seu posicionamento sobre a arte, estendendo a discussão aos ideais da arte clássica, com a construção de um cenário que contempla a história da arte em seus diferentes momentos, como na Grécia Antiga e no Renascimento, por exemplo.

¹²³ ANTLIFF, Allan. *Anarquia e arte: da Comuna de Paris à queda do Muro de Berlim*. Tradução: Lana Lim. São Paulo: Mandras, 2009. p. 35.

¹²⁴ Idem, p. 13.

¹²⁵ RAGON, Michel. *De Fénéon a Dubuffet*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. In: *Arte e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001. p. 12.

¹²⁶ ANTLIFF, *op. cit.*, p.18.

¹²⁷ ANTLIFF, *op. cit.*, p.17.

No início do capítulo *Questão geral levantada pelos ensaios de Courbet*¹²⁸, Proudhon defende o artista após a recusa do governo francês em exibir a obra *Retorno da Conferência*¹²⁹ (1862-1863) no Palácio da Indústria. Honrado com a homenagem, Courbet enviou uma cópia do livro a seus pais com uma carta na qual demonstrava sua felicidade: “É a coisa mais maravilhosa que posso ver e é o maior serviço e a maior honra a que o homem possa aspirar em sua essência”¹³⁰. *Retorno da Conferência* é uma pintura que retrata clérigos aparentemente bêbados, retornando de um encontro religioso. Nela, é evidente uma crítica à instituição religiosa que “controlava” a população francesa no século XIX, fazia parte de decisões políticas e impunha comportamentos baseados na moral. Podemos perceber que os anarquistas de diferentes correntes ideológicas opunham-se à tríade religião, família e Estado. Proudhon considerava *Retorno da Conferência* uma obra-prima, na qual Courbet teve a ousadia de representar a hipocrisia dos representantes da igreja. Mesmo afirmando não desejar defender o amigo da censura e da rejeição feita pelo governo, Proudhon arquitetou uma argumentação filosófica que questionava as definições de arte, opondo-se a importantes autores da filosofia, como Platão, que “expulsou” os poetas e os artistas da República. Vale ressaltar que Proudhon compreendia a arte como sendo algo místico que às vezes escapava à análise.

Émile Zola¹³¹, em resposta à publicação *Do princípio da arte e de sua destinação social*, de Proudhon, afirmou que a relação entre arte e anarquismo era uma questão estética, não social. Zola defendia a livre expressão da arte, a autonomia do artista na criação e a escolha pelo individualismo diante das demandas sociais, como “a verdadeira medida da liberdade artística era o estilo”¹³². Para ele, o que importava era a manipulação dos elementos formais feita pelo artista em busca da originalidade. Em oposição ao pensamento de Zola, podemos observar a obra *Turpitudes sociales* (1889-1890), de Camille Pissarro, cuja temática serve ao propósito anarquista.

As torpezas sociais por Camille Pissarro

¹²⁸ Trata-se do primeiro capítulo do livro *Do princípio da arte e de sua destinação social de Proudhon*.

¹²⁹ Aparentemente, a obra está desaparecida desde 1863. Fonte: <<https://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2021.

¹³⁰ FERRUA, *op. cit.*, p. 12.

¹³¹ Émile Zola publicou a crítica *Proudhon e Courbet* em 1865.

¹³² ANTLIFF, *op. cit.*, p. 31.

O artista e militante anarquista Camille Pissarro transitou por alguns movimentos artísticos, participando do Realismo e do Impressionismo, mas rendeu-se ao cunho político e científico do Neoimpressionismo. Em carta a seu filho Lucien, contou que havia recebido o livro de Piotr Kropotkin (1842-1921)¹³³, acrescentando que a publicação revelava aspectos sociais importantes dos acontecimentos de 1892, em que o ativista Jean Grave foi preso após uma batida policial. Pissarro tornava-se, assim, um transmissor das ideias anarquistas em sua família, de modo que seus filhos aderiram a esses ideais, sendo Lucien um grande defensor da causa e colaborador regular da imprensa anarquista da época. Pissarro seguia os fundamentos anarquistas, afirmando: “A república defende seus capitalistas, é compreensível. É fácil perceber que estamos em plena revolução – e isso ameaça de todos os lados. As ideias não se detêm nas leis”¹³⁴. Por isso, a repulsa pela estrutura social que estabelecia o controle por meio da polícia e da regulamentação de leis que favoreciam a classe em ascensão. Com a construção de um contexto histórico, podemos compreender tal afirmação.

Com as consequências da crise econômica de 1873 a 1896¹³⁵, período em que alguns artistas anarquistas enfocaram os apuros dos desapossados e outros retrataram a opressão do trabalho sob o capitalismo. Pissarro assumiu sua posição como crítico da sociedade burguesa francesa. A partir daí, originou-se a série de 28 desenhos intitulada *Turpitudes sociales* (1889-90), retratando temas como: o sistema prisional; a acumulação de riquezas pela burguesia; as “formas emergentes de trabalho assalariado urbano”¹³⁶, com “imagens de costureiras sendo vigiadas atentamente por um supervisor”¹³⁷; e a situação de moradores de rua e de crianças com expressões de desespero e angústia, expondo as misérias do capitalismo na representação da fome, a exemplo da obra *Le mendiant* (figura 3).

¹³³ Piotr Kropotkin, em seu ensaio *Aos jovens*, convidou artistas, escritores e músicos, “no interesse da própria arte, a colocar sua ‘pena’, seu ‘pincel’ ou seu ‘buril’ a serviço da revolução”. MANFREDONIA, Gaetano. *Arte e anarquismo na França da Belle Époque*. In: *Arte e anarquismo*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2001. p. 35.

¹³⁴ FERRUA, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁵ A Grande Depressão no século XIX foi um período de crise devido ao crescimento do sistema capitalista, com a produção em massa nas indústrias e a classe trabalhadora sem poder aquisitivo para consumir as mercadorias, tendo como consequência o aumento do desemprego. Naquele século, houve duas principais consequências econômicas para os países industrializados: a falência das pequenas e médias empresas e a busca por mercados externos, em continentes ainda não industrializados, como Ásia e África.

¹³⁶ *Idem*, p. 41.

¹³⁷ *Idem*, *ibidem*.

Na contracapa da publicação *Turpitudes sociales*, podemos ver a palavra *anarchie* impressa, como se oferecesse uma resposta a toda problemática social apresentada nos desenhos de Pissarro. Seria a revolta social contra a burguesia, o capitalismo e o conceito de Estado uma solução anarquista para os problemas sociais? Na obra *Capital* (figura 4), que faz parte da série, temos a representação caricata de um homem (no centro da imagem) em um nível superior do restante da população, e esta parece implorar por um pouco do que há nas mãos dele. Daí, podem surgir várias hipóteses sobre o que o homem estaria segurando, principalmente devido ao conteúdo de crítica social na obra de Pissarro. O desenho do homem poderia representar a classe dominante ou o próprio Estado, detentores capital, sem se importar com o restante da população, que vivia na miséria após a crise econômica. Ainda compondo a obra, temos a representação de uma mulher mostrando para o homem uma criança aparentemente desnutrida (no canto inferior direito). Na imagem, vemos também rostos que se confundem, espalhados pelo desenho, demonstrando possivelmente expressões de tristeza, e ao fundo temos a Torre Eiffel. Seria o homem a representação da omissão do Estado ou da dominação da burguesia?



Figura 3. Camille Pissarro. *Le mediant – Turpitudes sociales*, 1889-1890. Figura 4: Camille Pissarro. *Capital – Turpitudes sociales*, 1889-1890. Fonte: <<https://www.nytimes.com/>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2021.

A temática social parecia a grande jogada dos artistas anarquistas, como fez Pissarro, mesmo pensando que “o lado estético devesse sobrepujar”¹³⁸ ao tema. Já seu filho Lucien discordava que o tema fosse a base para a relação entre arte e anarquia, atentando para a dimensão estética e afirmando: “Não vejo absolutamente uma paisagem anarquista! Ou melhor, eu a vejo claramente, mas não pela escolha do tema. Corot, Monet, Pissarro pintaram-na, interpretando-a de maneira nova e, por isso mesmo, demolindo as convenções estéticas dominantes”¹³⁹. Os artistas viviam um momento de experimentação como no Realismo, pesquisando a fotografia e os efeitos da luz, compartilhando também por uma aversão a classe burguesa. Por outro lado, devido ao fato de uma classe explorar outra por meio da relação opressora estabelecida pelo capitalismo, alguns artistas anarquistas, como Pissarro, reivindicavam, de acordo com Kropotkin:

[...] a negação do regime econômico atual, a negação do governamentalismo e do poder, da política burguesa, da ciência rotineira, da moralidade burguesa, da arte colocada a serviço de exploradores, dos usos e costumes grotescos ou detestáveis de hipocrisia, dos quais os séculos passados dotaram a sociedade atual – em resumo, a negação de tudo o que a civilização burguesa hoje cerca de veneração¹⁴⁰.

Segundo Pissarro, os revolucionários “pintam o que veem, tal como o sentem e desferem inconscientemente, na maioria das vezes, um belo golpe de picareta no velho edifício social”¹⁴¹. Ele considerava não ser possível definir uma tendência de arte anarquista e acreditava que o engajamento era espontâneo por parte dos artistas. A admiração destes por Pissarro e seu pensamento revolucionário era visível. Signac, por exemplo, o chamou de mestre¹⁴²; e, além disso, ele foi homenageado por Cézanne, Gauguin e Lucien Pissarro, com retratos, sendo uma importante referência para movimento.

Os anarquistas do Neoimpressionismo

Após a queda da Comuna de Paris, em 1871, o capitalismo industrial expandiu de forma desenfreada, com transformações econômicas e sociais que modificaram o

¹³⁸ FERRUA, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁹ FERRUA, *op. cit.*, p., p. 16.

¹⁴⁰ BERTHET, Dominique. *Dada, nem deus, nem arte*. In: *Arte e anarquismo*. Tradução Plínio: Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2001. p. 71.

¹⁴¹ FERRUA, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁴² *Idem*, p. 11.

modo de vida da população, sobretudo no contexto europeu. A vida no campo não parecia combinar com a aceleração industrial e a reconfiguração agrícola baseada na exportação e na produção em larga escala. Um novo cenário se formava, com as trocas de produtos artesanais agora produzidos em massa nas fábricas. Ferrovias e estradas espalhavam-se pelo interior da França e de outros países na Europa. Diante dessa mudanças, camponeses e pequenos agricultores endividaram-se, de modo que “os velhos ofícios e comunidades rurais morriam, trabalhadores desarraigados, alienados e sem especialização se refugiavam no consumismo ou, mais frequentemente, na bebida, no crime e na violência doméstica”¹⁴³. As consequências do capitalismo pareciam atingir, principalmente, as classes mais baixas e aqueles que não conseguiam se adaptar ao novo sistema econômico. Alguns trabalhadores não se conformavam com a situação e, como consequência, ditaram os rumos da revolta, articulada com tons de anarquia e de uma crítica severa à marginalização provocada pelo capitalismo.

Tendo em vista esses acontecimentos após a Comuna de Paris, os neoimpressionistas começaram a desenvolver uma posição teórica “a respeito do trabalho industrial capitalista e da injustiça da destituição do proletariado”¹⁴⁴ e buscaram, de início, “dotar-se de uma produção própria que refletia suas preocupações revolucionárias e intelectuais”¹⁴⁵, principalmente com a criação da imprensa alternativa, associada às publicações em jornais e revistas vinculados ao movimento. A melhoria da condição de vida da classe trabalhadora tornou-se uma das motivações dos neoimpressionistas. Segundo Antliff, o movimento desenvolveu-se especialmente em Paris e expandiu-se para a Bélgica, com forte cunho político e ideológico. Na Bélgica, as famílias dos desempregados vagavam sem esperança pelas ruas e, infelizmente, “eles carregam sua miséria por grandes distâncias”¹⁴⁶, como podemos ver neste trecho do poema de Verhaeren e na obra *Les Errants* (figura 5), de Theo van Rysselberghe, a respeito da década de 1890:

¹⁴³ ANTLIFF, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 41.

¹⁴⁵ MANFREDONIA, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁶ ANTLIFF, *op. cit.*, p. 40.



Figura 5. Theo van Rysselberghe. *Les Errants*, 1887. Fonte: <<https://www.researchgate.net/>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2021.

O termo Neoimpressionismo foi criado pelo crítico de arte e militante anarquista Félix Fénéon¹⁴⁷. Como diretor do jornal *La revue blanche* (1895), ele escreveu críticas artísticas e literárias, colaborando também com a imprensa anarquista. Pela luta anarquista, foi preso com Jean Grave e Sébastien Faure no processo dos Trinta. Em 1886, denominou o Neoimpressionismo “para caracterizar a evolução estilística de um grupo de pintores”¹⁴⁸, entre os quais estavam Signac, Seraut e Pissarro, que já se envolviam com os grupos revolucionários. Uma das vertentes do Neoimpressionismo manifestava aversão pela arte que servia à classe burguesa, reivindicando uma arte a serviço da população menos favorecida pelo sistema capitalista, o posicionamento “se uniu com a utopia, e a condição de errância adquiriu novo significado”¹⁴⁹. A noção de utopia na teoria anarquista está ligada ao fato de a classe burguesa não deixar seus privilégios nem renunciar sua posição “superioridade” — por possuir maior concentração de capital — em favor dos trabalhadores. Compreendendo também que o capitalismo aumentava as desigualdades sociais, uma vez que favorecia o controle e a dominação de uma classe sobre a outra, os neoimpressionistas apresentavam o que

¹⁴⁷ O termo Neoimpressionismo foi utilizado pela primeira vez em 1886, durante a última exposição impressionista em Paris. Fénéon criou a terminologia após ver a obra *Um Domingo de Verão na Grande Jatte*, de Seurat. Os neoimpressionistas tinham interesse pela pesquisa científica, em descobrir como a nuances de cor eram percebidas.

¹⁴⁸ ANTLIFF, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁹ ANTLIFF, *op. cit.*, p. 41.

Ferrua chamava de atitude de um artista anarquista: o modo de agir “de um artista independente, heterodoxo, aberto à novidade, sempre pronto a questionar-se”¹⁵⁰. O mesmo fez Signac, que também buscou entender o papel do artista no anarquismo.

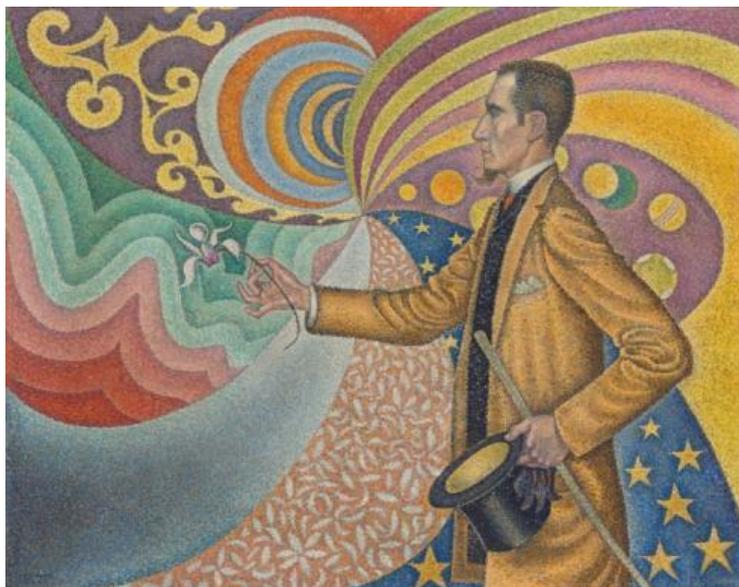


Figura 6. Paul Signac, *Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon*, 1890. Fonte: < <https://www.moma.org/> > Acesso em: 5 de janeiro de 2021.

Signac aderiu ao anarquismo e se dispôs, inclusive, a financiar a causa e, por um tempo, presidiu a sociedade dos artistas independentes. De acordo com Ferrua, além de retratar Fénéon (figura 6), ele produziu obras como *A destruição do Estado*, *O demolidor* e *No país da harmonia*, cujo título original seria *No país da anarquia*. Signac, assim como Lucien Pissarro, pensava nas questões estéticas que acompanhavam os artistas comprometidos com a luta anarquista, respondendo a uma questão importante: quem é o artista anarquista?

[...] o pintor anarquista não é aquele que representa quadros anarquistas, mas aquele que, sem preocupação com o lucro, sem desejo de recompensa luta com toda sua individualidade contra as convenções burguesas oficiais por uma contribuição pessoal. O tema não é nada, ou quando muito uma das partes da obra de arte, não mais importante do que os outros elementos, cores, desenho, composição¹⁵¹.

¹⁵⁰ FERRUA, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵¹ FERRUA, *op. cit.*, p. 18.

Não havia um consenso sobre a existência ou não de uma arte anarquista, nem a respeito de outras especificidades que acompanhavam a relação arte e anarquia. No entanto, os neoimpressionistas e os realistas tinham consciência da violência causada pelo capitalismo, além de outras consequências, como a poluição causada pelas indústrias e o destrato com meio ambiente. Por isso, eles se interessavam pela leitura de autores como Kropotkin e Elisée Reclus, que discutiam os danos do capitalismo nos âmbitos ecológicos e sociais, compreendendo que uma sociedade ideal deveria se comportar de forma harmoniosa com a natureza, vinculada à ideia de construção coletiva do trabalho. Afinal, “os anarquistas do século XIX procuraram acabar com esse barbarismo”¹⁵² que era a exploração violenta do meio ambiente. Mas “o anarquismo poderia encontrar uma base segura na sociedade?”¹⁵³. A resposta estava, “entre os outros anarquistas”, no exercício da cooperação e auxílio mútuo defendido por Réclus, com a organização de “sociedades pequenas e inteligentes”¹⁵⁴ que pensassem e agissem a favor do bem de todos os seres.

Considerações finais

Como podemos perceber, não é possível definir uma “arte anarquista”, já que diferentes vertentes teóricas e diversos movimentos artísticos defenderam o posicionamento político-filosófico com base no anarquismo. No entanto, alguns movimentos, como o Realismo e o Neoimpressionismo, apresentaram as principais premissas do anarquismo e/ou posicionamentos possíveis de serem vistos em quase todas as linhas dessa ideologia. Logo, podemos afirmar que os artistas anarquistas, em sua maioria, almejavam formas de acabar com as noções de “pátria, moralidade, família, arte, religião, fraternidade”¹⁵⁵; tudo que limitasse o indivíduo deveria ser banido, na busca utópica por liberdade e, por esse motivo também, temos as diferentes estéticas. Outra característica da “arte anarquista” era a defesa da queda do Estado na construção coletiva de uma sociedade ideal, com um sistema econômico que atenderia às necessidades de toda a população, sem a hierarquização das classes. Por isso, demonstraram repulsa à classe dominante burguesa, que não se comprometia com a causa coletiva, e aversão ao capitalismo, por colaborar com o aumento das desigualdades

¹⁵² ANTLIFF, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵³ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁴ Idem, p. 44.

¹⁵⁵ BERTHET, *op. cit.*, p. 67.

sociais, favorecendo o grupo dominante em ascensão. Os artistas comprometidos com a causa anarquista buscaram diferentes formas de defender seus ideais, fosse com as produções artísticas e teóricas, fosse com a imprensa alternativa. Afinal, o objetivo era que a arte possibilitasse meios para se alcançar a transformação social ou provocasse a mudança de pensamento da população, e não a construção de um novo movimento.

Referências bibliográficas

ANTLIFF, Allan. *Anarquia e arte: da Comuna de Paris à queda do Muro de Berlim*. Tradução: Lana Lim. São Paulo: Madras, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERTHET, Dominique. *Dada, nem Deus, nem arte*. In: *Arte e anarquismo*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2001.

CHOMSKY, Noam. *Notas sobre o anarquismo*. Tradução: Felipe Corrêa ... [et al.]. São Paulo: Imaginário, 2004.

FERRUA, Pietro. *Intencionalidade, anarquismo e arte*. In: *Arte e anarquismo*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2001.

FREITAG, Günther. *Algumas observações acerca da vida e da obra de Max Stirner*. In: *Max Stirner e o anarquismo individualista*. Organização e tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2003.

MANFREDONIA, Gaetano. *Arte e anarquismo na França da Belle Époque*. In: *Arte e anarquismo*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2001.

PASSETTI, Edson. *Únicos*. In: *Max Stirner e o anarquismo individualista*. Organização e tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2003.

PROUDHON, Pierre J. *Do princípio da arte e de sua destinação social*. Tradução: Antonio de Padua Danesi. Campinas: Armazém do Ipê, 2009.

RAGON, Michel. *De Fénéon a Dubuffet*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. In: *Arte e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001.