

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**FÉLIX FÉNÉON: MODERNIDADE MÚLTIPLA**  
(Versão corrigida)

**Gabriela Strozenberg Longman**

**Orientador: Samuel de Vasconcelos Titan Junior**

**SÃO PAULO**  
**2022**

Gabriela Strozenberg Longman

FÉLIX FÉNÉON: MODERNIDADE MÚLTIPLA  
(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras sob a orientação do Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Junior.

SÃO PAULO  
2022

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

Lf Longman, Gabriela  
Félix Fénéon: Modernidade Múltipla / Gabriela  
Longman; orientador Samuel Titan - São Paulo, 2022.  
f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Teoria Literária e Literatura  
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e  
Literatura Comparada.

1. Literatura Francesa. 2. Modernismo (Literatura)  
. 3. Crítica de Arte. 4. Simbolismo . 5. Anarquismo .  
I. Titan , Samuel, orient. II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a):** Gabriela Strozenberg Longman

**Data da defesa:** 31/10/ 2022

**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Samuel de Vasconcelos Titan Junior

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 ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 27 / 06 / 2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

## AGRADECIMENTOS

Inspirada por Fénéon, essa tese é dedicada a amigos geniais que abriram mão do palco autoral para se esconderem (brilhantemente) nas coxias dos jornais, das revistas, das editoras, da publicidade, do ensino e da produção cultural: Biancamaria Binazzi, Teresa Chaves, Julia Forlani, Eduardo Simões, Julia Murari, Isabel Fragelli, Andreia Tavares, Flávia Marreiro, Lucas Neves, Janaina Fidalgo, Luiza Rudge, José Luiz Neves e outros que certamente esqueço. É dedicada, ainda, à minha própria relação ambígua de orgulho e vergonha com tudo o que escrevo. Meu lugar de não-fala.

Os agradecimentos são tantos, que me ateno aos óbvios:

Aos meus pais, Rozy Strozenberg e Eduardo Longman, cujo incentivo e entusiasmo me acompanham pela vida afora, com doses imensas de afeto que eles me ensinaram a dar e receber.

Ao Samuel Titan, meu orientador, pela generosidade, conselhos e persistência diante das minhas várias crises e dúvidas, e por ter insistido que a *causa* Fénéon não só valia (muito) a pena como ia ao encontro do meu percurso intelectual e profissional.

Ao Félix, não o Fénéon, mas o Jácome, interlocutor e parceiro que segurou minha mão com força para que eu pudesse fazer dois partos – uma filha e uma tese – em dois anos. Uma parceria inundada de troca, cumplicidade e um amor que só cresce e se multiplica.

À Ana Marta, minha filha. Um detonador de emoções novas e terrenos nunca explorados que me enchem de vontade de viver da forma mais plena e mais verdadeira que eu puder.

Gabriela Longman  
Agosto de 2022

## ÍNDICE

Resumo	7
Nota Preliminar	8
Cronologia de Félix Fénéon	9
Introdução	14
Capítulo 1. De Rimbaud a Jarry: Fénéon, Editor e Literato	22
Capítulo 2. O Som da Explosão: Fénéon e o engajamento anarquista	48
Capítulo 3. Nova pintura, nova crítica: Fénéon e os embates da cena artística	88
Capítulo 4. <i>Nouvelles en trois lignes</i> : Félix Fénéon e a experiência micronarrativa	121
Conclusão	142
Nota de Tradução	147
A Educação Espiritualista <i>Revue Indépendante</i> , junho de 1884	148
Sobre Diderot <i>Revue Indépendante</i> , agosto de 1884	153
Dostoiévski <i>Revue Indépendante</i> , março de 1885	164
Arthur Rimbaud: <i>Les Illuminations</i> <i>Le Symboliste</i> , outubro de 1887	170
VIII Exposição Impressionista <i>La Vogue</i> , junho de 1886 <i>Parte da brochura Les Impressionnistes em 1886.</i>	176
O Impressionismo nas Tulherias <i>L'Art moderne de Bruxelles</i> , setembro de 1886 <i>Parte da brochura Les Impressionnistes em 1886</i>	187
O Neoimpressionismo <i>L'Art Moderne de Bruxelles</i> , maio de 1887	195

Uma Estética Científica <i>La Cravache</i> , maio de 1889	202
Gustave Kahn <i>Les Hommes d'aujourd'hui</i> , 1890	207
Jean Moréas <i>Les Hommes d'aujourd'hui</i> , 1878	213
Signac <i>Les Hommes d'aujourd'hui</i> , 1890	220
Enquete: <i>As artes distantes serão admitidas no Louvre?</i>	227

# FÉLIX FÉNEON: Modernidade múltipla

## RESUMO

Literato, editor de revistas, crítico de arte, galerista, militante anarquista, colecionador, Félix Fénéon (1861-1944) é uma figura emblemática da passagem das expressões modernas da segunda metade do século 19 – naturalismo, impressionismo, simbolismo – às vanguardas tal e qual se constituíram no início do século 20. Essa tese percorre sua trajetória defendendo que sua própria vida multifacetada já é a expressão de um mundo que rompeu com antigas formas sociais e categorias estéticas.

Com uma revisita crítica à sua biografia, a tradução inédita de 12 de seus artigos ao português, esse estudo revisita alguns dos debates estéticos aos quais Fénéon esteve diretamente vinculado: o simbolismo e as revistas literárias na *Belle Époque*, o neoimpressionismo de Seurat e Signac, os dilemas do movimento anarquista na década de 1890; o uso da forma breve e as fronteiras entre o jornalismo e a literatura nas *Nouvelles en trois lignes*; e seu interesse pelas artes então ditas "primitivas" (advindas dos países coloniais) – um debate que se estende, com novos contornos, até nossos dias. Por fim procura entender por que a escolha de Fénéon, depois de uma juventude engajada em todos os sentidos, é pelo silêncio, propondo que a aventura e a auto-invenção características da modernidade são também uma porta aberta para angústia, a desorientação e, no limite, o silenciamento.

## ABSTRACT

Writer, editor, art critic, art dealer, anarchist militant, and collector, Félix Fénéon (1861-1944) is an emblematic figure of the passage from modern expressions of the second half of the 19th century – naturalism, impressionism, symbolism – to the avant-garde as it was constituted at the beginning of the 20th century. This thesis goes through Fénéon's trajectory stating that his own multifaceted life is already the expression of a world that has broken with old social forms and aesthetic categories.

By the means of a critical assessment of his biography, as well as the translation of twelve of his articles into Portuguese, this study revisits some of the aesthetic debates to which Fénéon was directly linked to: symbolism and literary bulletins from *Belle Époque*; the neo-impressionism of Seurat and Signac; the dilemmas of the anarchist movement in the 1890s; the evolution of short narrative forms, and the boundaries between journalism and literature in the *Nouvelles en trois lignes*; his interest in the so-called "primitive" arts (coming from colonial countries) – a debate that extends, with new contours, to the present day. Finally seeks to understand why Fénéon's choice, after being a politically vibrant youth man, is for quietness. This analysis, therefore, proposes that the adventure and self-invention characteristic of modernity are also an invitation to distress, desperation and, at the end, silencing.

## NOTA PRELIMINAR

\* As fontes bibliográficas de época, como textos de revistas e jornais, estão citadas diretamente nas respectivas notas de rodapé;

\* Websites consultados estão abonados diretamente nas respectivas notas de rodapé;

\* Livros e artigos de referência e estudo estão citados, na íntegra, nas notas de rodapé e na seção "Bibliografia" ao final da Tese;

\* A maior parte dos textos de Fénéon citados ao longo da tese e os onze artigos traduzidos na íntegra partem dos originais em francês reunidos em dois tomos: FÉNÉON, Félix. *Oeuvres plus que complètes*. HALPERIN, Joan (org.); Paris: Librairie Droz, 1970. Os tomos possuem numeração contínua de páginas, de forma que a simples indicação da página já é suficiente para distinguir os tomos. As citações desta obra no decorrer da Tese aparecem sob a forma abreviada "OPC".

## Cronologia de Félix Fénéon<sup>1</sup>

Félix Fénéon  
1861-1944

Marie-Louise, mãe (1836-1906)  
Jules, pai (1824-1994)  
Fanny (Stéphanie), nascida Goubeaux (1868-1946), esposa  
Camille Platteel (1854-1943), principal amante

DATAS	BIOGRAFIA	POLÍTICA	LITERATURA E ARTES	ESCRITA E EDITORIA
1861	Nasce em Turin, Itália, Félix Fénéon, filho de Marie-Louise, trabalhadora postal e Jules Fénéon, comerciante			
1870		Instalação da Terceira República na França		
1871		Comuna de Paris		
1878				Fénéon publica o texto Jean Moréas em <i>Les Hommes d'aujourd'hui</i>
1879				Peter Kropotkin e outros fundam o jornal anarquista <i>Le Révolté</i> (posteriormente <i>La Révolte</i> )
1881	Fénéon instala-se em Paris  Assume um emprego no Ministério da Guerra, onde permanecerá até 1894 exercendo um duplo papel: burocrata e anarquista	Congresso de Londres de 1881 autoriza a "propaganda pelo ato" como tática anarquista		Lei de imprensa promove um certo nível de liberdade de expressão e inibe a censura à imprensa

<sup>1</sup> Essa cronologia é, ainda, um trabalho *in progress*. Trata-se de uma lista meramente seletiva e orientativa para que o leitor possa consultá-la à medida em que avança na leitura dos capítulos.

1883				Secretário de redação <i>Libre Revue</i> desde seu primeiro número. Publica crônicas de arte, resumo de livros e seus dois únicos contos de ficção
1884			Exposição no <i>Salon des artistes indépendants</i> , a pintura do então desconhecido Georges Seurat, <i>Une baignade, Asnières</i> , impacta o crítico de arte Fénéon.	Publicações de Fénéon na <i>Revue Indépendante</i> :  - A Educação Espiritualista  - Sobre Diderot
1885				Publicações de Fénéon na <i>Revue Indépendante</i> : - Dostoiévski
1886				Cria junto com Paul Adam, Oscar Metenier e Jean Moréas o <i>Petit Bottin des Lettres et des Arts</i> , reunião de verbetes satíricos sobre intelectuais da época publicado anonimamente  Publica os artigos que formarão o compêndio <i>Les Impressionnistes en 1886</i> e onde aparece pela primeira vez o termo “neo-impressionismo”  Prepara o manuscrito das <i>Illuminations</i> de Rimbaud para edição de <i>La Vogue</i> e em seguida para publicação em brochura
1887			Morre Jules Laforgue aos 27 anos. Durante anos, Fénéon vai decifrar e publicar inéditos de seus poemas	Fénéon publica <i>O Neoimpressionismo</i> na <i>L'Art Moderne de Bruxelles</i>
1889				Fénéon publica o texto <i>Estética Científica</i> no periódico <i>La Cravache</i>
1890			Paul Signac pinta o famoso retrato de Félix Fénéon	Fundação da revista <i>Entretiens Politiques et littéraires</i> por Francis Viel-Griffin

				<p><i>Fénéon publica dois textos em Les Hommes d'aujourd'hui:</i></p> <p>- Signac</p> <p>- Gustave Kahn</p>
1891			Morte de Seraut com 31 anos, Fénéon devotará boa parte de sua vida à obra e memória do pintor	Fundação da revista <i>L'en Dehors</i>
1891-1892				Fénéon escreve na rubrica <i>Hourras, Tollés et Rires Maigres</i> do periódico <i>L'en Dehors</i>
1892-1894		"Era dos atentados políticos" na França, vários atos políticos de ação direta com uso de bombas mais ou menos associados ao anarquismo		
1893				Fénéon assume por alguns meses a rubrica <i>Des faits da Revue Anarchiste</i> (posteriormente, <i>La Revue Libertaire</i> )
1893-1894		Publicação das <i>lois scélérates</i> , que criminalizam atividades anarquistas e censuram a imprensa		<p>Certos periódicos de cunho anarquista encerram suas atividades por conta da repressão.</p> <p>Vários anarquistas ligados ao mundo editorial se exilam</p>
1894		<p>4 de abril: Ataque Com bomba ao Restaurante Foyot</p> <p>Agosto: "Processo dos Trinta", Fénéon e outros simpatizantes do anarquismo são presos e processados por "associação de malfeitores". Fénéon absolvido</p>		
1894-1897		O caso Dreyfus (primeira fase): condenação, com falsas provas que estimulavam o antissemitismo, do capitão Dreyfus por traição à pátria.		

1895		Anistia do governo com os movimentos contestatários: muitos anarquistas em exílio regressam para a França.		Fénéon assume a secretaria editorial da <i>Revue Blanche</i>  Fénéon redige, em co-autoria com Victor Barrucand, a rubrica <i>Passim</i> na <i>Revue Blanche</i> .
1897	Casamento de Fanny Goubaux e Félix Fénéon			Fénéon participa da organização de uma grande enquete sobre a Comuna de Paris, publica em dois volumes da <i>Revue Blanche</i> .
1898-1899		O caso Dreyfus (segunda fase): revelação pública dos excessos ilegais da condenação de Dreyfus. Divisão dos intelectuais entre prós e contras Dreyfus (Fénéon do lado dos apoiadores)		13 de janeiro de 1898, Émile Zola publica, jornal <i>L'Aurore</i> , uma carta aberta ao Presidente denunciado as arbitrariedades do processo Dreyfus
1899				Fénéon traduz <i>Northanger Abbey</i> de Jane Austen
1902				Fénéon traduz <i>O Adolescente</i> de Fédor Dostoïevski
1903				Fim da <i>Revue Blanche</i>
1906	Entre maio e novembro (ou dezembro) de 1906, redige a rubrica <i>Nouvelles en trois lignes</i> pelo jornal <i>Le Matin</i>  Em novembro, Fénéon entra para galeria <i>Bernheim-Jeune</i> , um <i>tournant</i> na sua carreira			
1912			Fénéon contribui na organização da primeira exposição futurista italiana	
1914-1918		Primeira Guerra Mundial		

1919				Fénéon como um dos editores da <i>Le Bulletin de la vie artistique</i> , revista da galeria <i>Bernheim-Jeune</i>
1920				Diretor literário das <i>Editions de la Sirène</i> , função que ocupará até 1924  Fénéon organiza a enquete <i>Front-ils au Louvre ? Enquête sur les arts lointains</i> publicada via <i>Bulletin de la vie artistique</i>
1924	Fénéon retira-se da galeria <i>Bernheim-Jeune</i>			
1926				Encerramento da <i>Le Bulletin de la vie artistique</i>
1938	Fénéon tem um câncer e a partir dessa data a sua saúde piora significativamente			
1939-1945		Segunda Guerra Mundial		
1944	Fénéon morre em Chatenay-Malabry			

## INTRODUÇÃO

*Oui, faire ce qu'on veut, y a que ça de chouette; en Art comme dans la vie.*

Félix Fénéon

*Contrairement à l'opinion reçue, j'estime que toute vérité est bonne à dire.*

J.-K. Huysmans

*On ne fait rien, si on ne fait pas de bruit. Il faut être discuté, maltraité, soulevé par le bouillonnement des colères ennemies [...]. Pourvu qu'on parle d'un livre, de quelque façon qu'on parle, sa fortune est faite. La critique vivifie tout: il n'y a que le silence qui tue.*

Émile Zola

O presente trabalho se propõe a servir como uma reconstrução do percurso e da contribuição crítica de Félix Fénéon (1861-1944). Jornalista, editor, tradutor, crítico de arte, galerista, colecionador, propagador do anarquismo, Fénéon foi uma das figuras mais complexas e multifacetadas da virada do século XIX para o XX na França, testemunha e agente de alguns dos principais dilemas de seu tempo.

Articulador de revistas, exposições, vida cultural, Fénéon deixou uma obra opinativa — artigos, resenhas, e comentários — que permite um mergulho no tecido social e artístico da *Belle Époque*. Espécie de farol do gosto moderno, ele é um dos primeiros a reconhecer a originalidade de Seurat e a captar a renovação dos pintores neoimpressionistas, além de ter sido o primeiro editor das *Illuminations* de Rimbaud e o articulador da primeira exposição futurista em Paris, em 1912, para citar alguns de seus feitos.

Como um *outsider* que se move pelo tabuleiro da *Belle Époque*, entrando e saindo de diferentes agrupamentos intelectuais, artísticos e sociais, Fénéon é

capaz de observar com acurácia e, por meio de suas falas e comentários escritos quase sempre sucintos e carregados de ironia, revelar as tensões e contradições subjacentes à sua época, com um registro de linguagem que transita nas fronteiras entre o erudito e o trivial, o humor e a revolta.

Talvez, o fato de atuar *por entre áreas* — circulava das artes visuais à literatura, desta para o jornalismo, deste para a militância política, sem linearidade — tenha tornado difícil ao saber acadêmico enquadrá-lo. Da crítica de arte à resenha literária, passando por comentários sobre educação, religião e os principais debates em curso na França *fin de siècle*, Fénéon é um homem que disserta pouco sobre o futuro e não muito sobre o passado. Sua conexão é com a moral e com a estética de seu tempo, com os pintores e escritores que o rodeiam. Nesse sentido, sua obra faz ecoar diretamente *O pintor da vida moderna*, de Baudelaire, referência canônica para a noção de modernidade e seus aspectos definidores: a instantaneidade, o transitório, o fugidio, o contingente. Como veremos ao longo dos quatro capítulos, Fénéon procura nas diferentes esferas de atuação “estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo única e absoluta”,<sup>2</sup> ecoando a concepção do poeta de que: “O prazer que retiramos da representação do presente advém não apenas da beleza de que pode estar revestido, mas também da sua qualidade essencial de presente”,<sup>3</sup> neste texto que nos serve como um guia essencial.

Vem exatamente dessa conexão tão acirrada com o presente uma parte da dificuldade que temos hoje em ler as mais de 600 páginas de resenhas, comentários, boletins, notas, pequenos extratos satíricos que se somam em suas obras completas, considerando que ele nunca escreveu propriamente um livro. Um autor não autoral? Conhecido por falar pouco, ele é, como o dizia Alfred Jarry, “*celui qui silence*”, “aquele que silencia”, mas também, aproveitando a similaridade fonética, “*celui qui se lance*”, “aquele que se lança”. Que linda pode ser a ambiguidade!

Para tentar organizar debates tão díspares, essa tese se organiza em quatro capítulos temáticos. Uma vez dentro de cada um deles, seguimos, via de regra, uma

---

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, Charles: *O pintor da vida moderna*, trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega-Passagens, 2002, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 8.

organização cronológica, procurando mapear seus contextos de debate, influência e interlocução.

Assim, no capítulo 1, acompanhamos seu percurso de *homme des lettres* como criador ou colaborador das pequenas publicações simbolistas que se multiplicam na década de 1880, e, duas décadas mais adiante, sua atuação como secretário de redação da *Revue Blanche*, uma das publicações mais emblemáticas do *fin de siècle*. Enfatizamos também seu papel junto aos poetas de sua geração e sua conexão com alguns dos principais nomes das vanguardas que marcaram o início do século XX, como Gide e Proust.

O capítulo 2 é dedicado à relação de Fénéon com a causa anarquista a partir de duas vertentes: a primeira, a imprensa contestatária com a qual colabora de forma clandestina, com artigos marcados pelo antipatriotismo e antimilitarismo, acentuados mesmo sendo ele um funcionário administrativo do Ministério da Guerra. A segunda, a sua convivência ou, no limite, participação nas ações de atentados políticos decorrentes da tática anarquista da “propaganda pelo ato”, que resultou em atentados à bomba que se espalham por Paris entre 1892 e 1894, levados a cabo por uma rede de ativistas que lhe é próxima.

Sua relação com o meio artístico é o foco do capítulo 3, que parte de suas aproximação com o grupo de Seurat e Signac em 1886 para mapear o desenvolvimento de um estilo de crítica que lhe é próprio, profundamente inovador para a época. Ali, abordamos ainda seu papel como um diretor artístico na Bernheim-Jeune e a enquete que produz para seu *Bulletin de la vie artistique* em torno das *Arts Lontains*, fonte riquíssima, capaz de nos oferecer um panorama múltiplo de opiniões da época acerca de uma discussão plena de atualidade: a entrada de peças vindas principalmente da África e da Oceania no *gosto* artístico europeu e a consequente posse desses objetos enquanto patrimônio museológico europeu.

Finalmente, no capítulo 4, nos dedicamos a uma análise das *Nouvelles en trois lignes*, escritas para o jornal *Le Matin* durante alguns meses de 1906. A partir desse *corpus*, discutimos sobre como a sua escrita de formas breves, caracteristicamente concisa e sarcástica, foi ressignificada para cobrir as notícias cotidianamente exóticas dos *faits divers* jornalísticos, espécies de radiografia do emergente mundo urbano e mecanizado das grandes cidades do início do século

XX. Com essa discussão, poderemos ponderar o porquê de as *Nouvelles* serem até hoje sua produção mais conhecida.

Uma vez feito esse trajeto, o leitor encontrará as próprias palavras de Fénéon por meio de um compêndio de onze artigos e uma enquete, traduzidos pela primeira vez ao português. Até então, a única tradução disponível em língua portuguesa do nosso autor consistia nas *Nouvelles en trois lignes*,<sup>4</sup> que, apesar do interesse no uso da forma breve, representam pouco diante do universo complexo e multifacetado por ele contemplado.

Traduzir Félix Fénéon equivaleria a “renderizar uma paisagem da era Sung em plástico de loja de departamentos”, teria dito o historiador Robert L. Herbert.<sup>5</sup> “Difícil de ler e quase impossível de traduzir”, definiu o poeta francês André du Bouchet<sup>6</sup> sobre a escrita de Fénéon. Se, por um lado, me era importante dar conta da vasta diversidade de temas e veículos por que passam seus textos, por outro, ao visitar essas páginas, tornou-se manifesto que um certo número entre elas fundamenta-se em querelas historicamente datadas que já desapareceram de nosso radar cultural. Optei, então, pela apresentação de quatro grandes grupos de artigos, a saber:

1. Três artigos de sua primeira juventude, mostrando seu engajamento com temas da política da época (a presença da igreja na educação pública), da história das ideias (repensando a herança de Diderot) e da literatura (celebrando Dostoiévski no momento da chegada de seus textos à França).
2. Quatro artigos de sua atividade como crítico de arte, incluindo-se aí seus principais textos em torno da contribuição de Seurat e do neoimpressionismo.
3. Três perfis jornalísticos — Signac, Jean Moréas e Gustave Khan —, em textos que desafiam Fénéon a falar ao mesmo tempo do autor e da obra. Juntos, os perfis desses “*hommes d’Aujourd’hui*” nos ajudam a compreender melhor o meio em que está inserido.

---

<sup>4</sup> FÉNÉON, Félix, *Notícias em três linhas*. Tradução e apresentação de Adriano Lacerda e Marcos Siscar. São Paulo: Rocco, 2018.

<sup>5</sup> Citado por Julian Barnes: “Behind the Gas Lamp”, *London Review of Books*, vol. 19, n. 19, out. 2007.

<sup>6</sup> DU BOUCHET, André: “Felix Fénéon or the Mute Critic”, *Transition*, vol. 49, n. 5, 5 dez. 1949, p. 76.

4. A enquete organizada por Fénéon, no século XX, para o *Bulletin de la vie artistique* em torno das *Arts Lontains*, por seu caráter precursor e pela atualidade de se pensar a coleção/apropriação da arte africana por europeus.

### **Fortuna crítica**

A obra de Fénéon foi primeiramente estudada por Jean Paulhan (1884-1968), até hoje a pedra fundamental nos estudos de nosso autor. Foi este quem, depois de um ensaio profundamente afetivo escrito em 1943,<sup>7</sup> conseguiu autorização do próprio para publicar sua obra, algumas semanas antes de sua morte. Lançada em 1948, a coletânea das “*Oeuvres*” deu forma e substância ao mito Fénéon.

Orientada por Paulhan quase vinte anos depois, a norte-americana Joan U. Halperin começou a trabalhar no que viriam a se tornar as “*Oeuvres plus que complètes*”, edição em dois volumes de onde foram selecionados e retirados os artigos aqui traduzidos. A pesquisadora norte-americana tornou-se também autora da única monografia biográfica acerca de Fénéon,<sup>8</sup> publicada na década de 1980. Praticamente a única a ter feito uma imersão documental de fôlego, ela, no entanto, tratou de maneira díspar a vida de Fénéon, limitando-se a dissertar sobretudo acerca do Fénéon do século XIX, negligenciado a atuação dele no século XX.

O trabalho de Halperin, que editou os textos de Fénéon e publicou um trabalho biográfico apoiado em décadas de pesquisa é, naturalmente, fundamental para qualquer aproximação a Fénéon. É curioso, contudo, que o impacto da obra da pesquisadora norte-americana tardou para fazer efeito, pois é somente no século XXI que surge, de fato, um interesse pela vida de Fénéon e por sua obra, aqui entendida em termo lato. Conhecido até então no meio anglo-saxão sobretudo por sua relação com Georges Seurat, graças ao trabalho do historiador da arte John Rewald, ele próprio um amigo de Fénéon, Fénéon será redescoberto

---

<sup>7</sup> PAULHAN, Jean: *F.F. ou Le Critique*. Paris: Éditions Claire Paulhan, 1998.

<sup>8</sup> HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle*. New Haven; London: Yale University Press, 1988.

como um escritor criativo de notícias jornalísticas e de micronarrativas a partir da tradução inglesa das *Nouvelles en trois lignes* de 2007 por Luc Sante.<sup>9</sup> No Brasil, o mesmo texto teve a sua tradução publicada, como já foi referido, em 2008, despertando comparações com o formato ultra-breve do *Twitter*.<sup>10</sup>

É apenas nos últimos anos que Fénéon tem sido rediscutido e verdadeiramente apresentado ao público, quiçá pela aproximação que se faz entre o uso da forma breve de suas *Nouvelles en trois lignes* e a escrita vinculada às novas tecnologias da informação, especialmente o *Twitter*, e por um novo entendimento do governo francês sobre o papel histórico dos anarquistas e opositores da terceira República na construção da memória histórica francesa. Afinal, sublinhar a relevância de Fénéon pode ser equiparado, para os republicanos com menos imaginação histórica, com promover alguém que conspirou contra o Estado francês e que pode ter sido até mesmo responsável por um ataque “terrorista”, um tema, por razões óbvias, sensível na França atual.

A mirada recente sobre Fénéon advém, concretamente, das primeiras exposições de grande porte acerca da sua trajetória, que tiveram lugar em 2019 e 2020 em Paris (*Musée de l'Orangerie* e *Le musée du quai Branly*) e em Nova York (*The Museum of Modern Art*). Além do público que visitou pessoalmente as exposições, entre o qual a autora desta Tese, especialistas europeus e norte-americanos produziram uma rica reflexão ao resenharem as exposições para importantes veículos de comunicação e de crítica de arte, chamando atenção para os pontos fortes das escolhas editoriais, mas, também, observando alguns silêncios bastante significativos sobre aspectos da vida de Fénéon que, em que pese a luz lançada pelos organizadores, continuam na penumbra.

Nas exposições, foi mostrada ao público boa parte da coleção de objetos africanos que Fénéon coletou, seja a partir de 1904, seja a partir de 1919 — a data não é muito precisa. As exposições, contudo, evitaram o espinhoso tema de como Fénéon conseguiu esses objetos e do potencial conflito de um anarquista libertário

---

<sup>9</sup> FÉNÉON, Félix: *Novels in Three Lines*, trad. de Luc Sante. Nova York: NYRB Classics, 2007.

<sup>10</sup> BELTRAME-LINNÉ, Helen: “Conheça Félix Fénéon, o homem que tuitava um século antes do Twitter”. *Folha de S.Paulo*, 4 maio 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/05/conheca-felix-feneon-o-homem-que-tuitava-um-seculo-antes-do-twitter.shtml>. Acesso em 24 jul. 2022.

apropriando-se colonialmente de artefatos africanos.<sup>11</sup> “A propriedade é um roubo”, disse uma vez o “pai do anarquismo”, Proudhon, mas nem tanto quando o proprietário é um europeu estabelecido numa importante galeria de arte.

Outro aspecto que, a meu entender, foi minimizado na exposição em Paris foi o alcance do engajamento anarquista de Fénéon no século XIX. O material da exposição focou quase que exclusivamente no Processo dos Trinta, apresentando documentos da época vindos, por exemplo, dos arquivos da Prefeitura de Paris, mas pouca ênfase era dada, por exemplo, ao antimilitarismo atuante de Fénéon *simultâneo* a seu emprego no Ministério da Guerra, um fenômeno que só ganha sua real dimensão quando inserido no contexto mais amplo de emergência do movimento anarquista em solo europeu, como procuramos fazer no capítulo 2.

Este trabalho se propõe, assim, a revisitar o modernismo longe da ideia de uma sucessão de gênios isolados e movimentos monográficos, como os diagramas de Alfred Barr convencionaram contá-la,<sup>12</sup> mas sim a partir da confluência de contextos, sistemas sociais, institucionais e mercantis interligados. Uma história da arte em que as ilustrações de sátira política que circulavam nos jornais, as pequenas gravuras e imagens da publicidade fazem tão parte do entendimento do todo quanto os óleos sobre tela hoje disputados em leilões e grandes museus. Lançados na última década, os trabalhos de Béatrice Joyeux-Prunel<sup>13</sup> e Patricia Lighten<sup>14</sup> propõem um caminho bastante inspirador nesse sentido. Ressalto ainda a importância dos trabalhos de história cultural sobre o *fin de siècle*, fundamentais para desconstruir ideias românticas sobre a *Belle Époque* e os debates — hoje a pleno vapor — em torno das artes ditas primitivas, objeto de admiração e do colecionismo de Fénéon até o fim da vida.

Qualquer trabalho extensivo sobre Fénéon precisa dedicar-se a três campos: história da arte, história da literatura, história da imprensa — em especial na interseção desta última com as duas anteriores. Editor de mais de uma dezena de pequenas revistas entre 1883 e 1903, ele vive numa época de

---

<sup>11</sup> Sobre esse conflito, ver a resenha da exposição de Nova York por BUTTERFIELD-ROSEN, Emmelyn: “A History of Violence”, *Artform*, abr. 2021, pp. 199-129.

<sup>12</sup> BARR, Alfred: *Cubism and Abstract Art*, publicado originalmente em 1936.

<sup>13</sup> JOYEUX-PRUNEL, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1948-1918 — Une histoire transnationale*. Paris: Éditions Gallimard, 2015.

<sup>14</sup> LIGHTEN, Patricia: *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

multiplicação dessas publicações, em uma sinergia entre jornalismo, literatura, política e arte que tem sido o centro de estudos importantes.<sup>15</sup>

Tal e qual Fénéon, vivemos num mundo que vê os avanços técnicos transformarem por completo o *modus vivendi*, com as subjetividades correndo para acompanhar o ritmo das mudanças — há muito o que aprender sobre o novo, mas também há muito o que chorar sobre mundos que vão ficando para trás.<sup>16</sup>

A epidemia da Gripe Espanhola, que varreu a Europa em 1918, deixou 50 milhões de mortos, entre eles o poeta Guillaume Apollinaire, a quem me ative no mestrado.<sup>17</sup> Vinte anos mais jovem, Apollinaire pertencia à geração subsequente à de Fénéon, fortemente vinculada ao cubismo e aos primeiros gritos do surrealismo. Isso não impede, no entanto, que ambos tenham se conhecido e se admirado. Fénéon tem “um ar de um Mefistófeles americano”, nas palavras de Apollinaire. Fénéon, como veremos, é um crítico que serve como uma ponte entre as expressões modernas do século XIX — o impressionismo, o simbolismo — e as vanguardas propriamente ditas do início do século XX. Homem de transição, nos ajuda a atravessar por entre mundos e, quem sabe, ver melhor na escuridão.

Feito esse breve preâmbulo, comecemos. Há quem diga que começar é o mais difícil.

---

<sup>15</sup> MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise: *L'Écrivain-journaliste au XIX<sup>e</sup> siècle, un mutant des Lettres*. Saint-Étienne: Cahiers Intempestifs, 2003; THÉRENTY, Marie-Eve: *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Seuil, 2007.

<sup>16</sup> "Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville. Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)", diz um dos versos mais bonitos de Baudelaire.

<sup>17</sup> LONGMAN, Gabriela: *Derrière le Masque: une analyse du Théâtre Cubo-Fururiste en 1917. Parade. Les Mamelles de Tirésias*, dissertação de mestrado defendida na EHESS-Paris, 2009.

## CAPÍTULO 1

### DE RIMBAUD A JARRY:<sup>18</sup> FÉNÉON, EDITOR E LITERATO

A trajetória de Fénéon relaciona-se diretamente com a história dos periódicos impressos na França, sobretudo a das pequenas revistas políticas e literárias que floresceram ao longo do século XIX. Trata-se de uma época em que essas pequenas revistas marginais nascem e morrem como estrelas, tal e qual os sites e blogs da nossa era. O semanário *Le Symboliste*, por exemplo, dura quatro edições (de 7 a 30 de outubro de 1886), e o índice remissivo de um livro sobre o tema lista mais de duas centenas de publicações.<sup>19</sup> Nessa constelação, são três as revistas nas quais Fénéon atua como secretário de redação na década de 1880: a *Libre Revue* (1883 e 1884), a *Revue Indépendante* (1884-1885) e *La Vogue* (1886).

Neste capítulo, propomos, primeiramente, acompanhar sua atuação como articulador, crítico e editor literário, mapeando sua interação com os poetas da geração simbolista — Gustave Kah, Jules Laforgue e Jean Moréas — e com dois dos faróis que nortearam o movimento — Rimbaud e Mallarmé. Enquanto o encontro com o primeiro dá-se unicamente através do texto — é Fénéon quem edita as *Illuminations* de Rimbaud para sua primeira publicação —, com o segundo existe uma convivência que se inicia nos famosos *mardis* literários que Mallarmé promove em sua residência, mas que se estenderá por anos a fio, até a morte do poeta, em 1898. Em segundo lugar, mas não menos importante, dissertamos sobre seu papel como eminência parda da *Revue Blanche* (1895-1903), já em outro contexto da vida, e seu envolvimento com uma nova geração de literatos, incluindo Alfred Jarry e André Gide, que convida para ser o repórter e crítico de literatura da publicação. Embora separados, veremos como os dois contextos e momentos estão unidos por filiações, laços de solidariedade e questões de fundo que atravessam décadas.

---

<sup>18</sup> Ecoamos no título o subtítulo da exposição *Fénéon, le temps nouveaux de Seurat à Matisse*, realizada recentemente (conferir a introdução da Tese).

<sup>19</sup> PLUET-DESPATIN, Jacqueline, LEYMARIE, Michel e MOLLIER, Jean-Yves (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*. Caen: Éditions de L'Imec, 2002, pp. 429-436.

\*\*\*\*\*

Campo recente de estudo como objeto próprio de comunicação de ideias literárias, artísticas e políticas,<sup>20</sup> distinto dos jornais cotidianos e dos livros,<sup>21</sup> as revistas literárias da passagem do século XIX para o XX cumpriam funções deveras relevantes para a promoção da vida literária e cultural. Ademais, funcionavam como espécies de laboratórios onde textos poéticos e ideias inovadoras acerca das letras e das artes floresciam, contribuindo para a renovação das referências estéticas de um determinado meio cultural, como bem assinalou Paul Valéry em seu célebre discurso de posse na Academia Francesa de Letras:

Essas pequenas igrejas onde os ânimos esquentam, esses recintos onde o tom sobe, onde os valores são exagerados, são verdadeiros laboratórios das letras. Não há dúvida, senhores, de que o público como um todo tem direito aos produtos regulares e já consagrados da indústria literária, mas o avanço da indústria exige muitas tentativas, hipóteses ousadas, e mesmo imprudências; e só os laboratórios permitem atingir as temperaturas mais altas, as reações extremamente raras, o grau de entusiasmo sem os quais as ciências e as artes teriam um futuro muito previsível.<sup>22</sup>

Se a revista literária existira como espaço de experimentação para outras gerações de jovens — os românticos ou os parnasianos —, a década de 1880

---

<sup>20</sup> “Ou a revista é considerada como uma produção secundária, marginal, economicamente insignificante; ou o trabalho da revista é apresentado como etapa intermediária da atividade literária.” CORPET, Oliver: “*Revues Littéraires*”, *Encyclopædia Universalis* [online], disponível em <https://www.universalis.fr/encyclopedie/revues-litteraires>. Acesso em 4 jun. 2022.

<sup>21</sup> As revistas possuem operadores distintos dos jornais e dos livros em relação ao formato, conteúdo, periodicidade, paginação etc. Significativamente, revistas e jornais estabelecem relações diferenciadas em relação ao tempo: o jornal, salvo as seções literárias, como os romances, é restringido pela necessidade da informação atual e diária, ao passo que as revistas utilizam o tempo como matéria de reflexão, como nota LEYMARIE, Michel: “Introduction: La belle époque des revues?”, in PLUET-DESPATIN, Jacqueline *et alli* (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*, op. cit., p. 164.

<sup>22</sup> VALÉRY, Paul: “Discours de réception de Paul Valéry à l’Académie Française”, 23 jun. 1927. Disponível em <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-paul-valery>. Acesso em 1 fev. 2021.

representou para elas "*un grand mardi-gras de l'esprit*",<sup>23</sup> fazendo das pequenas revistas "máquinas de guerra contra a arte oficial, as obras sulfurosas e utopias literárias".<sup>24</sup> Campo de vasta liberdade quando a censura não interfere, os periódicos são, ao mesmo tempo, a "literatura do agora", segundo a expressão de Charles Maurice,<sup>25</sup> laboratórios de inventividade, e a vitrine em que os novos talentos são exibidos e em que os gêneros "maiores" (Poesia/Pintura) passarão a conviver de forma cada vez mais natural com gêneros "menores" ligados à observação do cotidiano urbano-industrial (crônica/caricatura), num processo ele mesmo moldado pelo prisma das práticas jornalísticas.<sup>26</sup>

Nesse sentido, as revistas literárias e artísticas formam um *corpus* privilegiado para se entender a efervescência do meio artístico e intelectual de uma época. No nosso caso, a proeminente atuação de Fénéon como uma espécie de ponte entre as revistas e os poetas e artistas ilustra perfeitamente esse trânsito criativo entre produtores da cultura e os meios de expressão que acolhiam as novidades e rupturas do meio artístico. Criada em 1878, *L'Hydrophate* é uma espécie de protótipo dessas revistas que funcionam como "máquinas de glória"<sup>27</sup> e, de certa maneira, antecede os periódicos que Fénéon ajudou a criar.

Trabalhando como jornalista na pequena cidade de Macon, na região da Borgonha, Fénéon chega à capital francesa depois de passar em um concurso para a área administrativa do Ministério da Guerra, mas em pouco tempo se envolve na concepção, articulação e editoração de periódicos, ao lado de outros jovens *hommes de lettres* mais ou menos abastados.<sup>28</sup>

Embora hoje nos pareça estranha sua "vida dupla" de funcionário do Ministério da Guerra e *homme des lettres*, sabemos que naquela época, um pouco

---

<sup>23</sup> BÉNÉDICTE, Didier: *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889)* : Panurge, Le chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume. Paris: L'Harmattan, 2009.

<sup>24</sup> Ibid., p. 6.

<sup>25</sup> DUSSERT, Éric e ORIOL, Philippe: "Écrivain à façon", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe (orgs.): *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly, 2019.

<sup>26</sup> BERRANGER, Marie-Paule: *Les genres mineurs dans la poésie moderne*. Paris: PUF, 2004, p. 52.

<sup>27</sup> BÉNÉDICTE, Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889)*, op. cit., p. 7. No original, "*machines à gloire*". Impossível não pensar no papel exercido pelo Youtube, Instagram e outras redes sociais como *machines à gloire* da jovem geração atual. Desenvolvo ainda certos paraelos entre as transformações na comunicação na *Belle Époque* e nos dias atuais no cap. 4 desta tese.

<sup>28</sup> As revistas de vanguarda são revistas de jovens, com os mais velhos tendo passado pouco dos 30 anos. LACHASSE, Pierre: "Revue littéraire d'avant-garde", in PLUET-DESPATIN, Jacqueline et al. (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*, op. cit., p. 136.

como hoje, menos de 10% dos escritores conseguem viver da escrita literária, dependendo do dinheiro herdado da família ou de um emprego no Estado.<sup>29</sup> "Tradicionalmente, as prebendas ou as grandes proteções do Estado permitem ocupar cargos que, mesmo não sendo de repouso, garantem a segurança do dia seguinte e um certo tempo para a criação literária",<sup>30</sup> define Christophe Charle. "A expansão das funções públicas oferece assim uma compensação para o declínio do mecenato do Estado."<sup>31</sup> Assim, Verlaine é empregado na Prefeitura, Maupassant passa alguns anos no Ministério da Marinha, Huysmans, no Ministério do Interior, para citar alguns exemplos.

Entre 1883 e 1886, as cartas do que virá a se intitular simbolismo<sup>32</sup> já estavam sobre a mesa, ainda que o movimento só venha a ganhar seu contorno formal a partir da publicação do manifesto encabeçado por Jean Moréas em 1886. Trata-se de um momento marcado mais pelo caráter da abnegação da estética parnasiana<sup>33</sup> do que da afirmação propriamente dita, numa dissonância inicial não organizada que bebe nas formas poéticas até então abafadas. Richard Wagner (1813-1883)<sup>34</sup> e Charles Baudelaire (1821-1867)<sup>35</sup> são duas fontes importantes, cujas recepção e releituras ao longo da década de 1880 ajudarão a engrossar o

---

<sup>29</sup> CHARLE, Christophe: "Le Champ de la production littéraire", in CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (orgs.): *Histoire de l'édition française: Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1990, p. 164.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Como bem nos lembra Jean-Nicolas Illouz, foi somente a partir da publicação de *Message poétique du Symbolisme*, de Guy Michaud, em 1947, que os historiadores da literatura passaram a distinguir a "Escola Simbolista", nascida em 1886 sob a égide de Jean Moréas e composta por escritores hoje majoritariamente esquecidos, de um movimento mais vasto que reivindica para si Baudelaire e Rimbaud, toma por mestres Verlaine e Mallarmé e que, para além da geração dos anos 1880, se prolonga de maneira mais difusa até Proust, Claudel ou Valéry, numa corrente que abarca mais de quatro gerações de escritores. ILLOUZ, Jean-Nicolas: *Le Symboliste*. Paris: Librairie Générale Française, 2014, p. 9.

<sup>33</sup> Rimbaud, por exemplo, vai de uma reverência ao parnasiano Banville, a quem chama de *Cher Maître* numa carta de 1870, a uma crítica velada à sua poesia no poema *O que dizem ao poeta a respeito das flores*, de 1871.

<sup>34</sup> Fundada em 1885 por Édouard Dujardin e Houston Stewart Chamberlain, a *Revue Wagnérienne* é uma espécie de celeiro do idealismo e do misticismo de Wagner como princípios de uma revolução estética, ainda que a descoberta do compositor no país remonte à década de 1860, com Wagner ainda vivo, via Nerval, Gautier, Champfleury e Baudelaire.

<sup>35</sup> Especialmente no gosto pelo bizarro, a inclinação ao mal, a busca pelo artifício. O caráter sensorial, presente nas diferentes facetas da obra de Baudelaire — críticas de arte, ruminções, suas traduções para os contos de Edgar Allan Poe e sua poesia profundamente pessoal —, que serve de farol para a jovem geração em ascensão.

caldo simbolista, junto com a publicação de *Les Poètes Maudites*, coletânea editada por Verlaine costurando perfis de Tristan Corbière, Rimbaud e Mallarmé.<sup>36</sup>

Em seus dois primeiros anos em Paris, Fénéon ajudou a criar uma das primeiras revistas literárias vinculadas a essa nova geração: *A Libre Revue*,<sup>37</sup> na qual atuou como crítico e editor. Seu nascimento se dá no cabaré Chat Noir, no então bairro popular de Montmartre. É ali, entre estudantes de arte e jovens escritores autodenominados *Hydropates*, que Fénéon, com seus 22 anos, otimismo e ingenuidades, encontra boa parte dos colaboradores para a publicação nascente. Para o lançamento, escreve cartas pedindo contribuições para figuras já conhecidas, incluindo o fotógrafo Nadar, que dez anos antes emprestara seu estúdio para a primeira exposição impressionista. O sucesso da empreitada, no entanto, é bem relativo: o jovem provinciano é desconhecido na cidade e suas boas intenções ainda não são suficientes para mobilizar os figurões mais célebres da vida cultural.

“É verdade que pequenas revistas lançadas por iniciantes isolados ou sem vínculos constroem seus sumários apelando à colaboração de jovens anciãos cujas obras admiram e que às vezes nunca conheceram”, descreve Pierre Lachasse,<sup>38</sup> numa descrição que cabe sob medida para Fénéon.

Seu período na *Libre Revue* coincide ainda com sua breve, brevíssima experiência como escritor de ficção. Na revista, publica dois contos de qualidade duvidosa, “*Les Ventres*”<sup>39</sup> e “*L'Armure*”,<sup>40</sup> narrativas curiosas, tingidas de humor e cheias de descrições visuais que revelam influências da tradição naturalista e mostram sua preocupação com a solidariedade — ou falta dela — entre os homens. Um dos números anuncia, “em breve”, o lançamento uma “novela psicológica”, *La Muselée*, que acabará nunca vindo à luz. Em compensação, a revista abriga suas

---

<sup>36</sup> Publicada em 1884 e amplificada em 1888, a influência da obra foi decisiva, estourando “como fogos de artifício e, da noite para o dia, metamorfoseia a coisa literária”, escreverá Laurent Tailhade, criando um fenômeno de identificação para uma juventude em busca de experiências poéticas ainda inexploradas. ILOUZ, Jean-Nicolas: *Le Symboliste*, op. cit., p. 33.

<sup>37</sup> Hoje temos acesso apenas a um de seus números. Disponível em [https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&colla\\_psing=disabled&query=%28dc.title%20all%20%22La%20Libre%20revue%22%29%20and%20arkPress%20all%20%22cb32807123n\\_date%22&rk=21459;2](https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&colla_psing=disabled&query=%28dc.title%20all%20%22La%20Libre%20revue%22%29%20and%20arkPress%20all%20%22cb32807123n_date%22&rk=21459;2). Acesso em 8 ago. 2022.

<sup>38</sup> LACHASSE, Pierre: “*Revue littéraire d'avant-garde*”, in PLUET-DESPATIN, Jacqueline *et al.* (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*, op. cit., p. 135.

<sup>39</sup> OPC, pp. 521-527.

<sup>40</sup> OPC, pp. 530-533.

primeiras resenhas literárias, onde sua verve crítica e estilo pungente começam a ganhar contornos e já revelam um homem seguro de suas opiniões.

"O crítico valia mais que o escritor, e o primeiro renega rápida e definitivamente o segundo", crava Françoise Cachin com precisão.<sup>41</sup> Fénéon, no entanto, não deixa de ser um rapaz provinciano recém-chegado à capital, e algumas de suas afirmativas soam vagas e imaturas. Ao descrever a figura de Andrômeda pintada por Jean-Jacques Henner, por exemplo, ele fala em "um hino entusiástico ao esplendor da forma".<sup>42</sup>

A ingenuidade deslumbrada, no entanto, não demora a ficar para trás. Entusiasta da modernidade tal e qual delineada por Baudelaire, ele sustentará cada vez mais um interesse pela moral e pela estética do presente.<sup>43</sup> Assim, em um artigo sobre a morte de Manet, ele incita o público a não ficar boquiaberto em admiração tardia, mas antes procurar jovens pintores trabalhando em novas direções. Como observa Halperin, Fénéon era um admirador de Edmond Duranty, que em seu jornal *Réalisme* havia exortado pintores em 1856: "Criem o que vocês veem! Sem visões gregas, visões romanas, visitas medievais...".<sup>44</sup>

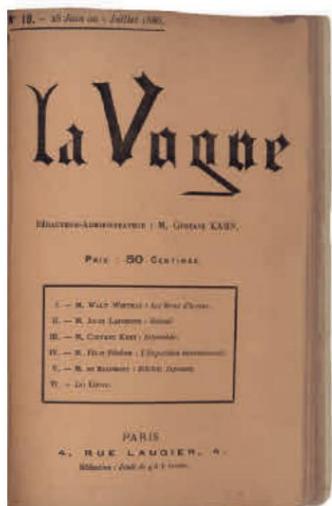
---

<sup>41</sup> CACHIN, Françoise: "Présentation", in FÉNÉON, Félix: *Au-delà de l'impressionnisme*. Paris: Hermann, 1966, p. 11.

<sup>42</sup> "Exposition Nationale de Beaux-Arts" (1883), OPC, p. 5.

<sup>43</sup> "O prazer que retiramos da representação do presente advém não apenas da beleza de que pode estar revestido, mas também da sua qualidade essencial de presente [...]. O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é demasiadamente difícil de determinar, e um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, de cada vez ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão." BAUDELAIRE, Charles: *O pintor da vida moderna*, trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega-Passagens, 2002, pp. 8-9.

<sup>44</sup> Citado por HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. New Haven: Yale University Press, 1988, p. 42.



Seu trabalho como crítico se aprofunda na *Revue Indépendante*. Fundada com um antigo colega de escola, Georges Chevrier, a revista, trazia como subtítulo "Politique, Littéraire & Artistique", ainda que a ênfase da publicação fosse mesmo a filosofia política, com análises anticlericais e antinacionalistas que ecoavam as ideias de Proudhon, Blanqui, Bakounine, Kropotkine.<sup>45</sup>

Mesmo não sendo o tema central da *Révue Indépendante*, a literatura acaba ganhando espaço no projeto justamente pelo interesse de Fénéon, que cria um espaço em que "o naturalismo em declínio e o simbolismo nascente se misturavam nas assinaturas",<sup>46</sup> buscando manuscritos dos principais escritores naturalistas — Zola, Goncourt e Huysmans —, ao mesmo tempo que começava a receber contribuições de Verlaine, Moréas, Charles Maurice, Paul Adam e outros. Assim, nas páginas da *Indépendante* serão publicados textos inéditos que depois se tornariam clássicos — *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé, *Moralités légendaires*, de Jules Laforgue, ou *Casa de bonecas*, de Ibsen. Ainda que Emile Hennequin assinasse a maior parte dos artigos de crítica literária da revista, Fénéon escreve artigos que ajudam a tornar conhecidos na França nomes como Ibsen ou Tolstói. Um ensaio sobre Dostoiévski — uma leitura de seus dois únicos

<sup>45</sup> Analisaremos dois dos escritos de Fénéon nessa vertente no próximo capítulo.

<sup>46</sup> Carta de Fénéon de 11 de janeiro de 1944, citada em PARTOUCHE, Marc: *La lignée oubliée: bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Paris: Hermann, 2016, p. 297.

romances traduzidos para o francês até então —,<sup>47</sup> que traduzimos para esta tese, revela seu acompanhamento vivaz da atualidade literária europeia e seu amadurecimento estilístico em relação aos artigos anteriores:

Os romances de Fiódor Mickhailovitch Dostoiévski giram em torno de uma população de seres que sofrem, melindrados em seu orgulho e suas afeições, sacudidos por catástrofes familiares e financeiras, trabalhados por neuroses insensatas.<sup>48</sup>

Em boa parte do artigo, Fénéon tratará de descrever esse sofrimento dos personagens e sua manifestação sob a forma de insônias ("Uma excessiva irritabilidade nervosa importuna os personagens de Dostoiévski; o sono deles é tão agitado quanto a vigília"), alcoolismo ("Os alcoólatras são muitos. Eles mantêm nos traktirs um consumo imoderado de chá, de pepinos, de caviar e de conhaque"), prostituição, epilepsia e senilidade.

Certos personagens — os Diévouchkine de *Gente pobre*, o príncipe Mauickine, Vania, Natacha e Nelly, Sonia e Dounia — desconcertam em primeiro lugar por sua aptidão à devoção, por sua avidez em se alimentar da dor.<sup>49</sup>

Na mesma época, escreve também sobre Francis Poictevin,<sup>50</sup> nome hoje praticamente esquecido, mas que exerceu certa influência sobre os surrealistas. A aparição do artigo sobre Poictevin, único texto da revista que Fénéon assina com nome e sobrenome,<sup>51</sup> marca uma mudança da *Revue Indépendente*: um distanciamento da tradição naturalista e um flerte com o decadentismo, que acompanha um movimento mais amplo no campo da prosa de ficção: "Inconsistentes de caráter, os personagens de Francis Poictevin são atingidos pela

---

<sup>47</sup> A primeira tradução de *Crime e castigo* é publicada pela Plon no ano anterior ao artigo, 1884.

<sup>48</sup> OPC, p. 568.

<sup>49</sup> OPC, p. 571.

<sup>50</sup> OPC, pp. 553-557.

<sup>51</sup> "O anonimato convém a sua personalidade secreta, dedicada e revolucionária", como aponta Claire Paulhan. Voltaremos a esse ponto mais adiante. PAULHAN, Claire: "Histoire vraie", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe (orgs.): *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*, op. cit.

impotência volitiva, sem resistência às influências ambientais, vivendo para perceber sensações luminosas e abdicando de sua personalidade assim que um espetáculo monopoliza seus olhos", observa Fénéon,<sup>52</sup> descrevendo um procedimento literário bem distante do laboratório de observação fria da interação "homem x ambiente" que pregava a escola naturalista. Poictevin, ao contrário é "estranhamente evocatório", com um estilo de "sensibilidade afetada de nuances das mais fugazes", um escritor "intenso e singularmente sincero, com um delicioso canto de fantasia, diríamos japonesa, psicólogo informado, paisagista musical do esquivo, armado de um estilo pessoal e febrilmente delicado".<sup>53</sup>

Nada ilustra melhor o antagonismo das duas tendências — o naturalismo em voga e a reação a ele — do que dois livros emblemáticos publicados entre 1884 e 1885: o *Germinal*, de Zola, e *À Rebours*, ou *Às avessas*,<sup>54</sup> de Huysmans. Antes do aparecimento de *Às avessas*, Huysmans havia sido considerado um obediente discípulo de Zola. A publicação do livro em torno do excêntrico Des Esseintes, no entanto, anuncia a busca por "uma arte mais sutil e mais verdadeira",<sup>55</sup> gera um alvoroço em torno de sua estética mística e dá corpo ao sentimento de decadência e ímpetus de evasão sentidos no ar desde 1860, ou mesmo antes. Ao publicar o artigo sobre Poictevin, é nessa disputa que Fénéon e a *Indépendante* está se envolvendo pelas entrelinhas, o que não passará despercebido.<sup>56</sup>

É nesse momento, entre 1884 e 1885, que aproxima-se também de Mallarmé, que pertence à geração anterior, mas que serve de farol para o simbolismo nascente. Fénéon torna-se frequentador dos encontros que acontecem na casa do poeta toda terça-feira à noite, 84 rue de Rome, espécie de QG de experimentações em torno da nova estética hermética, concisa, sugestiva, em especial dos "versos livres" considerados como emancipação da escrita, numa

---

<sup>52</sup> OPC, p. 553.

<sup>53</sup> OPC, p. 557.

<sup>54</sup> Consultamos aqui a tradução de José Paulo Paes editada pela Penguin, São Paulo, 2011.

<sup>55</sup> Prefácio de HUYSMANS, J. K.: *A rebours*, reeditado em *Anthologie des préfaces des romans français du XIXe siècle*. Paris: Julliard, 1965, p. 341.

<sup>56</sup> O naturalista Henri Céard, por exemplo, escreve a Zola reclamando dos caminhos tomados pela *Indépendante*: "Uma pantomina do país das fadas: o reino de rabiscos, e espera-se o balé de erros na gramática e neologismos franceses. Realmente é inconcebível que o movimento atual esteja perdendo seu tempo com esses truques infantis, que a literatura esteja tomando a forma tortuosa", apud HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit., p. 48.

ruptura com os engendramentos da métrica, com todas as implicações políticas a ela associadas.<sup>57</sup> Era ali que reuniam apóstolos de uma seita que procurava, como definiu Jacques Rancière, as "formas de um culto cívico em substituição à religião e aos reis".<sup>58</sup>

As terças-feiras *chez* Mallarmé existem desde o início dos anos 1880 e vão desempenhar um papel essencial na aliança espiritual que reúne, em torno da figura do mestre, os principais atores do simbolismo.<sup>59</sup> Professor de inglês, Mallarmé aglutina em torno de si escritores franceses — Huysmans, Moréas, Laforgue, Vielé-Griffin, Paul Claudel, Rémy de Groumont —, mas também britânicos e outros estrangeiros. De fato, é ali que Fénéon conhece Oscar Wilde, que contribuirá com um número da *Revue Indépendante*, e estabelece uma rede de contatos. Ele começa, pouco a pouco, a acompanhar a vida literária não apenas na França, mas também na Rússia, Itália, Holanda e Bélgica.<sup>60</sup>

A boa impressão que causa em Mallarmé rende frutos: depois de mais de seis anos sem publicar poesia, é para Fénéon que ele entrega, na virada de 1884 para 1885, seu poema-manifesto "Prose (Pour des Esseintes)",<sup>61</sup> a ser impresso na *Revue Indépendante*, fazendo da revista o palco do "diálogo" entre o poeta e a prosa de Huysmans, com as tintas decadentes/simbolistas ganhando cada vez mais espaço. Por ocasião da morte de Victor Hugo, Fénéon escreve um artigo em que denuncia a adulação exagerada em torno deste. Para ele e seu círculo, as verdadeiras estrelas do século são Balzac, na prosa, e Baudelaire, na poesia.

---

<sup>57</sup> Como observa Marc Partouche, em torno dos anos 1890 não é raro escutar, ao longo de reuniões públicas: "Viva a Anarquia! Viva o verso livre". PARTOUCHE, Marc: *La lignée oubliée: bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, op. cit., p. 289.

<sup>58</sup> "Mallarmé não é o esteta que anseia por essências raras e palavras inauditas, nem o pensador silencioso e noturno de um poema puro demais para ser escrito. Ele é o contemporâneo de uma república que busca as formas de um culto cívico substituindo a pompa das religiões e dos reis. Se a sua escrita é difícil, é porque obedece a uma poética exigente, respondendo ela própria a uma excepcional consciência da complexidade de um momento histórico e do papel que o poema deve desempenhar nele. Dificuldade leve como as brincadeiras de uma pequena sereia hábil em enganar a fome de um ogro." RANCIÈRE, Jacques: resumo para difusão editorial de seu ensaio *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

<sup>59</sup> ILLOUZ, Jean-Nicolas: *Le Symboliste*, op. cit., p. 37.

<sup>60</sup> O trânsito entre publicações e escritores de diferentes países se tornará uma marca de Fénéon, em um cosmopolitismo acentuado que se contrapõe à ascensão do nacionalismo que se faz sentir na França.

<sup>61</sup> Diversos editores e revistas rondavam Mallarmé pedindo novos poemas, e a escolha da *Revue Indépendante* não é feita ao acaso: para além do apreço de Mallarmé pelo jovem Fénéon, convidado a visitá-lo em Valvins no outono seguinte, a *Indépendante* tem em Huysmans um de seus colaboradores regulares.

"A literatura desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século, esta contraparte da reação em fins do século anterior, ficou conhecida na França por simbolismo", resume com precisão Edmund Wilson,<sup>62</sup> atentando ao perigo de acreditarmos que tais movimentos e reações seguem-se uns aos outros de maneira precisa e bem ordenada, quando a realidade, sabemos, é palco de simultaneidades, nuances, paradoxos e convergências.

### ***O Petit Bottin des Lettres et des Arts***

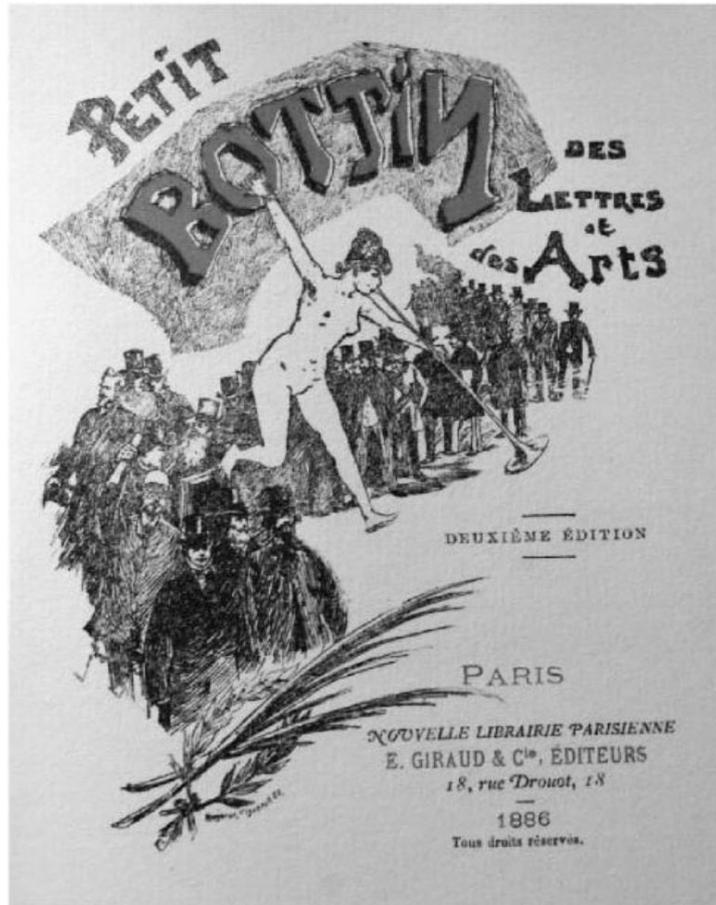
Em fevereiro de 1886, Fénéon se vê envolvido na elaboração do *Petit Bottin des Lettres et des Arts*,<sup>63</sup> redigido a oito mãos com Paul Adam, Oscar Méténier e Jean Moréas, e publicado anonimamente. Trata-se de uma espécie de dicionário onomástico satírico, com 281 "verbetes" que fazem graça sobre os principais personagens da Paris literária, artística e intelectual da época. Declaradamente inspirado pela mistura de poesia, descrição enciclopédica e esquetes *Lorgnette littéraire* (1857), de Charles Monselet, o *Petit Bottin* é centro de uma extensa análise de Denis Saint-Amand procurando mostrar a perspectiva cômica ou corrosiva com que diferentes autores do século XIX se apropriam da estrutura e do formato do dicionário.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> WILSON, Edmund: *O castelo de Axel: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 35.

<sup>63</sup> Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1512329s?rk=21459;2>. Acesso em 11. mar. 2022.

<sup>64</sup> Ver SAINT-AMAND, Denis: *Le Dictionnaire détourné*, cap. VII: "Recensement et définitions: Le Petit bottin des lettres et des arts". Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 177-228.



*Petit Bottin des Lettres et des Arts*, 1886

Para escrever suas notas, os quatro multiplicam as opções formais: de todas as entradas que compõem seu volume, algumas são poemas pastichantes (22 são escritos em verso), outros são esboços de diálogos, piadas ou notas curtas contando uma anedota, e outros respeitam a estrutura prototípica da definição por inclusão segundo o modelo tradicional do dicionário. O efeito cômico produzido por esses avisos encontra o seu fundamento no cruzamento desses diferentes mecanismos.<sup>65</sup>

A publicação anônima gera interesse, ruído e especialmente curiosidade em torno da autoria.<sup>66</sup> Tal e qual acontece com as *Nouvelles en trois lignes*, como veremos no capítulo 4, é difícil precisar quais dentre as entradas dos *Petit Bottin*

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 181.

<sup>66</sup> Em uma carta enviada de Berlim, Jules Laforgue escrevia a Kahn: “Vi aqui o Petit bottin des lettres et des arts e o verbete que me foi reservado. Sera que você sabe quem são os autores?”.

são de autoria de Fénéon, que deu algumas indicações do que lembrava, meio século depois, ao crítico e bibliófilo Jean Loize.

Mais importante do que distingui-las, porém, é pensar em Fénéon como alguém que, em 1886, já está tão embrenhado na cena literária que é capaz de mapeá-la satiricamente junto a seus comparsas, de rir das manias e vaidades de seus membros e de tirar do grande métier das *Arts et Lettres* o caráter sagrado, grandiloquente ou elevado e transformá-lo em um almanaque de relações pessoais e tiração de sarro e de tiradas inteligentes, pois que é disso que se trata.

Frequentando os mesmo cafés da Rive Gauche que quase todos os nomes citados no *Petit Bottin*, Adam, Fénéon, Moréas e Méténier entendem perfeitamente os atores e o funcionamento de um universo do qual eles participam diretamente, em um procedimento de escárnio, em que eles mesmos se incluem entre os verbetes, os quais reproduzimos aqui, sejam na íntegra (Fénéon e Moréas), sejam trechos (Adam e Méténier):

ADAM (Paul) – *Repris de justice. Se distingue de ses confrères de la cour d’assises par des costumes d’une pureté géométrique, une allure compassée de plénipotentiaire, de très longs cols où se posent les vingt-trois ans d’une tête immobile que rompt une bouche de joueur de whist [...].*

FÉNÉON (Félix) – *Dans une face de politique yankee, parmi des gestes réservés de diplomate habile, un rire clair et sonore de jeune miss éclate, secoue parfois cet indéchiffrable. Il écoute avec componction la lecture des manuscrits que lui infligent ses relations littéraires. Au fond il ne croit à rien et se moque. À peine enguirlande-t-il de louanges les noms de Poictevin, de Verlaine, de Moréas, de Mallarmé... et de Paul Alexis. La Revue Indépendante vécut par lui son existence révélatrice de très curieux écrivains.*

MÉTÉNIER (Oscar) – *Ami particulier de nos assassins les plus en vogue. Œil mobile et rotin en main, de minuit à deux heures, s’attable dans l’arrière-salle des mastroquets du quartier Galande, avec des diplomates, des momentanées,*

*des dominicains, des bas bleus ou des industriels, qu'il pilote. Une chaire d'argot sera instaurée à son intention au Collège de France, dès qu'un ministre moderniste supplantera le marmiteux Goblet. [...] Le sang-froid et la verve se combinent en cet actif homme, au corps concis, à l'aspect japonais, aux gestes saccadés qui lancent au but les paroles.*

MORÉAS (Jean) – *Darde les ténébreuses moustaches et aussi, derrière un monocle circulaire, l'arrogance d'œil d'un homme dont toute la famille a joué un rôle dans le grand cabotinage de l'Indépendance grecque. Ce giaour, son Athènes natale abandonnée, vécut à Prague, à Florence, à Cologne, puis devint littérateur français à Paris. Poèmes savants et rébarbatifs, contrôlés par une échométrie de précision, teints de colorations minérales. À travers leur symbolisme rôde et plangore une adventice et hagarde faune de bêtes, de nains et de nigromans qu'il affène de synecdoques et d'anacoluthes. Dit volontiers de sa voix de métaux : "Baudelaire et moi, les Fleurs du mal et les Cantilènes. Protège Shakespeare, Cervantès, Stendhal et les petites boutiquières".<sup>67</sup>*

Piadas internas, agulhadas, comentários maldosos e afagos formam um mosaico que, pela concisão irônica, fazem lembrar as *Nouvelles en trois lignes* que escreverá 20 anos depois. Se hoje muitos dos nomes citados no *Petit Bottin* já não nos dizem respeito, é inevitável pensar nele como um experimento poético-irônico e divertir-se com seu tom (permitindo-se, inclusive, divagar sobre como seria um *Petit Bottin* da São Paulo literária de 2022).

### ***La Vogue e as Illuminations***

---

<sup>67</sup> Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1512329s?rk=21459;2>. Acesso em 11. mar. 2022.

A partir de abril deste mesmo 1886, Fénéon se torna, junto com Charles Henry e Jules Laforgue, um dos principais redatores da revista *La Vogue*, fundada por Gustave Kahn. A revista é como um cometa, que atravessa rápido o céu estrelado da história das ideias: surge em abril e desaparecerá em outubro, depois de poucos números publicados. No sumário: Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Rimbaud...

Ali, Fénéon publica resenhas anônimas ou assinadas com os pseudônimos Porphyre Kalouguine, Gil de Bache, e é nas páginas de *La Vogue* que deixará dois de seus principais artigos sobre os pós-impressionistas, que até hoje o consagram como crítico de arte.<sup>68</sup> Ao mesmo tempo, Fénéon prepara o manuscrito das *Illuminations* de Rimbaud, escritas provavelmente entre 1873 e 1875, pouco antes do poeta dar adeus à literatura e partir rumo à aventura africana.

Trocando a doutrina da "arte pela arte" por uma outra, da "alma pela alma", como formula nas "Cartas do vidente", em 1871, Rimbaud havia escrito uma "Temporada no Inferno", em 1873, que passara despercebida. Os poemas das "Iluminações", ou "Iluminuras", a depender da tradução,<sup>69</sup> datam de 1875 e precisarão esperar 11 anos para serem publicados. A partir daí, servirão de gatilho para toda uma geração ávida de novas formas e novas experiências poéticas, com ênfase na libertação da forma.<sup>70</sup>

Nos é impossível aqui, por falta de tempo e competência, percorrer a imensa fortuna crítica em torno das *Iluminações*, essa série de "esplêndidos fragmentos", na expressão de Verlaine. "Percorrendo as *Iluminações*", escreve Pierre-Georges Castex:<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Seu encontro com Seurat se dá em maio na rue Laffitte, na oitava e última exposição impressionista, na qual o pintor expõe *Un Dimanche d'été à la Grande Jatte*. Ali conhece também o grupo — Signac, Camille e Lucien Pissarro, Dubois-Pillet — e começa a frequentar com eles o Café de la Nouvelle-Athènes (ponto de encontro dos impressionistas desde 1877). Sobre esse assunto, trataremos abundantemente no cap. 3.

<sup>69</sup> A tradução clássica de Ivo Barroso usa *Iluminações*. Publicada em 2014, uma nova tradução, de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça, traz por título *Iluminuras*. Ver: RIMBAUD, Arthur: *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, pp. 193 a 303; RIMBAUD, Arthur: *Iluminuras*, São Paulo: Iluminuras, 2014.

<sup>70</sup> Ao longo das décadas, as edições das *Iluminações* estabelecidas por Henry de Bouillane de Lacoste (1949), a de Paul Hartmann (1957) e a de André Guyaux (1985) travam discussões sobre cada meandro dos manuscritos e suas versões, filologia e pontuação.

<sup>71</sup> CASTEX, Pierre-Georges: "Rimbaud en 1886: une année capitale", *L'information littéraire*, set-out. de 1986, p. 221, apud BRUNEL, Pierre: *Éclats de la violence: pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*. Paris: José Corti, 2004, p. 9.

[O] leitor atento constata uma mudança de tom e de linguagem: o poeta já não se conta, como em muitos de seus versos, versos, já não confia em si como na *Saison*. O “eu” não é mais “eu”, nem mesmo um outro eu, e se esse pronome se repete, seus significados são multiformes, pois “eu” pode ser outra pessoa e até mesmo um adversário.<sup>72</sup>

O silêncio de Rimbaud que se segue — não publica nada entre 1875 e 1891, ano de sua morte — serve para alimentar o mito. Como se deu o encontro com esse material e que tipo de trabalho de preparação desenvolve? Sabemos que foi Fénéon quem determinou a ordem dos 42 poemas em prosa que compõem as *Iluminações*. As folhas vieram soltas, e coube a ele construir a sequência até hoje utilizada. Ele falou sobre o processo em 1939, numa série de cartas a Henri de Bouillane de Lacoste:

Gustave Kahn tendo me confiado a tarefa de prepará-lo para impressão e revisar as provas [...]. O manuscrito me foi dado na forma de um pacote de folhas deste papel com linhas que você vê nos cadernos escolares. Folhas flutuantes e sem paginação — um baralho de cartas —, se não por que pensaria em arquivá-las numa espécie de ordem, como me lembro de ter feito? Sem rasuras [...]. Convencido, certo ou errado, de que a quantidade de folhas que me foi entregue tinha variado de acordo com as manipulações que sofreram, por que eu deveria ter escrúpulos em arranjar a meu gosto esse jogo de cartas aleatório?<sup>73</sup>

A obra aparece em *La Vogue* na edição de 13 de maio a 18 de setembro, e em seguida em uma publicação *en plaquette* antecedida por um prefácio de Verlaine. No ano seguinte, Fénéon publica um artigo sobre Rimbaud também traduzido para essa tese, no qual revisita o impacto dessa obra que "entusiasma

---

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Carta publicada por H. de Bouillane de Lacoste no apêndice da edição crítica das *Illuminations*. Paris: Mercure de France, 1949.

muitos e assusta outros", com suas "imagens de uma beleza bestial, enigmática e gloriosa, suscitando sangue, carne, flores, cataclismos, civilizações longínquas de um passado épico ou de um futuro industrial"<sup>74</sup>.

Registro do despedaçamento do sujeito na metrópole, da descontinuidade e do caráter cada vez mais visual que a cultura ocidental passou a imprimir, as *Illuminations* vão influenciar diretamente o último suspiro da obra poética de Jules Laforgue, que já praticava uma métrica "livre" pelo uso do verso ímpar sob a influência de Verlaine, mas que, depois de ler "Marines" e "Mouvement", pratica uma escrita ainda mais livre.<sup>75</sup>

A morte de Jules Laforgue, com apenas 27 anos, em agosto de 1887 é a primeira grande baixa no núcleo duro de amigos e interlocutores que Fénéon aglutina em torno de si durante seu período na *Revue Indépendante* e em *La Vogue* — Gustave Cahn, Jean Moréas, Paul Adam... Fénéon será uma espécie de embaixador póstumo da obra de Laforgue, assim como o será de Seurat.<sup>76</sup>

Se Jean Moréas é conhecido como signatário do Manifesto Simbolista (1886), pouco se fala sobre sua poesia, pouco traduzida para o português. Escrevendo para *Les Hommes d'aujourd'hui*, Fénéon nos permite entrar em contato com o Moréas escritor de *Syrtes* (1884) e *Cantilènes* (1886), coletâneas de poemas que hoje temos dificuldade de ler, mas que guardam trechos de delicada sensibilidade:

As casas são tristes como os animais.

---

<sup>74</sup> OP

<sup>75</sup> Repletos de exclamações e interjeições, seus experimentos linguísticos abusam da ironia, da frase corrente e coloquial, inclusive o balbúcio oratório, e da descontinuidade sintática que vão influenciar Ezra Pound, T.S. Eliot e os surrealistas. No Brasil, Manuel Bandeira e Drummond beberam de sua fonte. Ver, nesse sentido, a dissertação de mestrado de Flavia Togni do Lago: *Manuel Bandeira e Jules Laforgue: Dor, ironia*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2012, disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-26102012-123505/pt-br.php>. Acesso em 9 ago. 2022.

<sup>76</sup> Com ajuda de Dujardin, ele reúne alguns poemas inéditos em uma edição que intitula *Derniers Vers*, procurando organizar as variantes nos manuscritos originais e seguindo as indicações deixadas pelo autor. O livro aparece em novembro de 1890, com uma tiragem de apenas 57 cópias. Ao mesmo tempo que procura convencer a revista belga *L'Art moderne* a publicar poemas e extratos da correspondência de Laforgue, Fénéon publica ele mesmo poemas de Laforgue nas diferentes revistas que edita ou com as quais colabora. No entanto, quando o *Mercur de France* decide editar as "obras completas", é o crítico da casa, Camille Mauclair, o encarregado de fazê-lo. Depois de três volumes, o projeto é abandonado no meio, e é o trabalho de Fénéon, e não o de Mauclair, que servirá como referência para as *Poésies complètes*, editadas por Pascal Pia nos anos 1970.

E elas olham, resignadas, para a rua lamacenta e a praça sombria onde o vento assobia. Olham para a praça com a bacia cheia de folhas mortas, para a lamentável praça cheia de folhas mortas; elas assistem, resignadas.

As casas são tristes como os animais.

Recuperando a trajetória de Moréas — os antepassados gregos, os tempos de universitário em Marselha e o estabelecimento definitivo em Paris —, Fénéon mapeia suas influências — Heine, Goethe, Wagner, Durer, Schopenhauer — e celebra sua autenticidade.

Dos poetas da atualidade, nenhum desprezou mais a arbitrariedade dos decretos que regem a prosódia. Ao lado do alexandrino tradicional, suavizado pelos românticos e purificado pelos parnasianos, Paul Verlaine havia enaltecido o dodecassílabo tripartido. Mas Moréas repudia toda regra preestabelecida para a contextura de seus versos e não deseja marcar hifenizações equidistantes. Sua revolta aparente é apenas uma submissão mais justa às leis da lógica e que o obrigam a calcular, para cada verso, uma correlação entre a posição das sílabas tônicas, as questões temáticas e os intervalos. Tal como os mestres impressionistas que, em vez de preparar sobre a paleta o valor de um tom misturado a partir do enfraquecimento das cores, o encontram sobre a tela pela ação dos tons puros, uns sobre os outros.<sup>77</sup>

Vale notar que Fénéon, nesse momento, já tem o olho voltado para as relações entre cores na pintura, tema que estará no centro de seus principais artigos sobre o neoimpressionismo, o que nos permite uma observação: ainda que receba a alcunha de "parteira do simbolismo", dada por sua biógrafa,<sup>78</sup> Fénéon

---

<sup>77</sup> OPC, p. 606.

<sup>78</sup> "Midwife of Symbolism" é o título do quarto capítulo da biografia escrita por HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit., pp. 57-69.

está longe de ser, ele mesmo, um simbolista puro sangue. Leitor ávido de Baudelaire e Rimbaud, admirador de Puvis de Chavannes, pessoalmente próximo de Paul Adam, Jules Laforgue, Gustave Kahn e do próprio Jean Moréas, ele não consegue, no entanto, se desvencilhar da observação da realidade em prol do onírico e abraçar este simbolismo que "acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor",<sup>79</sup> e que explica a dificuldade que temos hoje de nos debruçar sobre boa parte das obras poéticas.

Talvez a origem provinciana e sua posição social não abastada fizessem dele alguém mais suscetível a assumir favores e tarefas práticas/braçais para uma legião de literatos em devaneio. De férias nas termas de Luxeuil-les-bains, o editor e livreiro Charles Henry manda provas de uma de suas edições para que Fénéon corrija. Aproveita para falar de sua mudança de casa, pedindo a Fénéon que encontre novos móveis, contrate um carpinteiro, coordene a mudança, ressaltando ainda que na mudança de sua mesa do apartamento antigo para o novo Fénéon deve "supervisionar meus papéis com a devoção maternal que eu sei que lhe é própria".

Enquanto isso, Fénéon, em 1887, é obrigado a deixar o apartamento onde vive, na rue Vaneau, perambulando por meses com os pais até achar novo endereço. Seu salário como escriturário no Ministério da Guerra não é suficiente para sustentar sua família, ajudar os amigos em maior necessidade, como costuma fazer, e sustentar seu gosto pelo dandismo e pelo mundo da arte. É nesse momento que instala-se numa área mais popular — 85 rue Lecourbe, ainda é possível ver o prédio via *Google Maps* —, onde permanecem por cinco anos, até a mudança para o 72 rue Lépici Montmartre, área periférica.

Fénéon estava, sem dúvida, interessado na crítica e na consequente libertação das formas das amarras da convenção. Ao mesmo tempo, seus pés estão cada vez mais no chão, e sua linguagem é reflexo direto disso: quase sempre ela é direta (para os parâmetros da época, bem entendido), sem os efeitos excessivos que marcavam a prosa de boa parte de seus contemporâneos e a espécie de mistificação (uma fé, um gosto exclusivo pela arte). Hoje, quando a poesia dos

---

<sup>79</sup> WILSON, Edmund: *O castelo de Axel: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*, op. cit., p. 43.

simbolistas nos parece ininteligível, sua prosa ecoa objetividade, clareza, crítica com ironia e agudeza nas observações. Fénéon abraçou o simbolismo, mas não quis para si aquilo que Bertrand Marchal nomeia, a propósito de Mallarmé, como "uma vida plenamente e literalmente literária".<sup>80</sup> Para além da literatura, Fénéon tem um compromisso (não ocorre palavra melhor) com o ideário anarquista e a impressão de suas ideias políticas, sobre o qual falaremos no próximo capítulo, numa verve política que se torna especialmente forte na década de 1890, culminando com sua perseguição e julgamento no chamado "Processo dos 30".

### **A eminência parda da *Revue Blanche***

"Ele foi a *Revue Blanche*." Por exagerada que possa parecer, a frase de um dos proprietários da publicação, Thadée Natanson,<sup>81</sup> tem sido usada nas últimas décadas para se referir ao trabalho de Fénéon, primeiro como secretário da redação, em 1895, e depois como redator-chefe, a partir de 1896 e até o último número da revista.

Ao contrário do que acontecia na *Revue Indépendante*, em *La Vogue* e em outras publicações, em que suas atividades literárias coexistiam com a vida de funcionário público no Ministério da Guerra, a fase da *Revue Blanche* é de entrega plena à cena artística e cultural, ainda que, curiosamente, coincida com o período em que ele para de escrever. Seu nome ou iniciais aparecem meia dúzia de vezes em oito anos: na tradução de algumas das cartas de amor de Edgar Allan Poe, em resposta a uma contestação feita por Camille Pissaro, para uma *review* do pintor Léo Gausson e sobre a estreia do *Ubu Roi* de Jarry, com bonecos feitos por Bonnard.<sup>82</sup>

Nascida como uma típica "*petite revue*" feita em conjunto a partir das ambições literárias de três irmãos bem-nascidos, a *Revue Blanche* teve um alcance

---

<sup>80</sup> MARCHAL, Bertrand: "Avant propos" ao tomo II das *Oeuvres complètes* de Stéphane Mallarmé. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2003, p. XIV.

<sup>81</sup> Thadée Natanson, « Ce que fut la *Revue Blanche* », transcrição da emissão na Radio Paris, 25 nov. 1938, publicada em NATANSON, Thadée : « Le cinquantenaire de la *La Revue Blanche* », *Le Monde illustré — Miroir du monde*, 21 jan. 1939.

<sup>82</sup> HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit., p. 308.

e um prestígio de outra escala graças ao tino, o dinheiro e a influência de seus fundadores, os irmãos Natanson. De 2.500 exemplares em 1891, sua tiragem chega a algo entre 10.000 e 15.000 cópias em 1900,<sup>83</sup> numa escala comparável à de outra grande revista da virada do século, *Mercure de France*. Longe da exaltação da solidão e do fechamento ao mundo que marca boa parte da sensibilidade decadentista, a *Revue Blanche* exalta a rua, o mundo. "En vente partout", lê-se no cartaz publicitário criado por Pierre Bonnard.<sup>84</sup>

Dois artistas — Félix Vallotton e Édouard Vuillard — deixaram telas em que registram uma mesma cena: Fénéon em sua mesa de trabalho da *Blanche*, compenetradíssimo, caneta em punho, debruçado sobre as provas da publicação. Consta que ele gostava de trabalhar até tarde da noite, aproveitando o silêncio da redação deserta para se concentrar na leitura e correção dos textos. Considerado o auge de sua carreira editorial, esse é, especialmente, o período em que brilha nos bastidores que lhe são tão caros, orquestrando textos, escritores, artistas, ilustradores — são bem conhecidos os cartazes que Pierre Bonnard, Toulouse Lautrec, entre outros, produzem para a revista. Ele escreve também a Octave Mirbeau pedindo "artigos mais curtos (três ou quatro páginas), um tom mais vivo, mais preocupação com a atualidade"<sup>85</sup> Sabemos ainda que Marcel Proust, Léon Blum, Oscar Wilde, André Gide e, mais adiante, Paul Valéry e Apollinaire, assim como os artistas Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec e Édouard Vuillard fazem parte de seu belíssimo time de colaboradores.

---

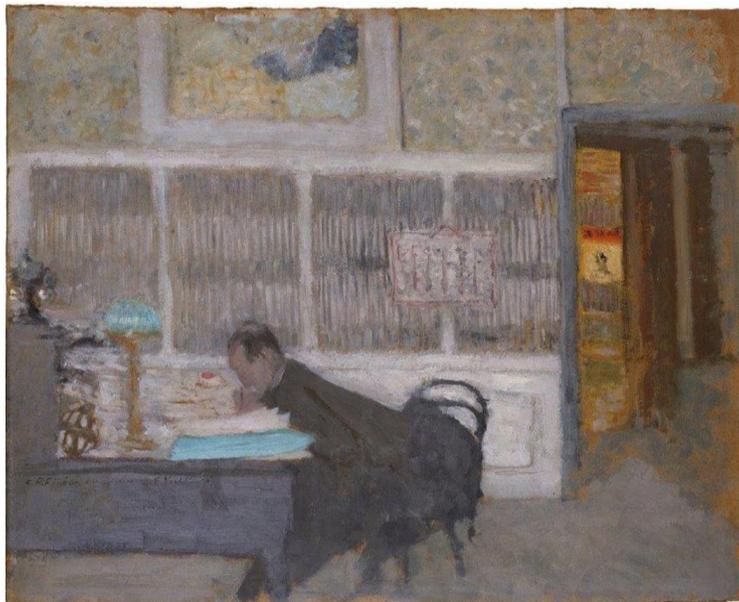
<sup>83</sup> BARROT, Olivier e ORY, Pascal: *La Revue Blanche: Histoire, anthologie, portraits, 1889-1903*. Paris: La Table Ronde, 2012, p. 19.

<sup>84</sup> DESSY, Clément: "Une esthétique de la rue. La *Revue Blanche* au coeur de la ville", *Romantisme*, n. 171, jan. 2016, pp. 74-88.

<sup>85</sup> BARROT, Olivier e ORY, Pascal: *La Revue Blanche: Histoire, anthologie, portraits, 1889-1903*, op. cit., p. 17.



Félix Fénéon trabalhando no escritório da *La Revue Blanche* por Felix Vallotton (acima; collection Josefowitz, Lausanne) e Édouard Vuillard (abaixo; Solomon R. Guggenheim Museum)



Uma outra imagem, de 1903, entretanto, se contrapõe à figura do intelectual isolado. Intitulada *A leitura*, a cena retratada por Théo van Rysselberghe mostra um grupo de homens em torno do poeta Emile Verhaeren e seus manuscritos. Ao redor da mesa vê-se Henri-Edmond Cross, Francis Vielé-Griffin, Maeterlinck, Henri Ghéon, Félix Le Dantec e André Gide. Fénéon está em pé, cigarro em mãos, olhar distante, mas sua presença junto a um poeta belga, um poeta de origem norte-americana, um biólogo, um médico e um novelista dão a

dimensão do ambiente interdisciplinar e cosmopolita em que está inserido — ainda que ocupado apenas por homens, hoje é inevitável que se diga.



Théo van Rysselberghe, *A leitura*, 1903, Museu de Belas Artes de Gante, Bélgica.

A *Revue Blanche* é o ápice da carreira de Fénéon. Cosmopolita e algo mundana, ela ostenta traduções de Nietzsche, Wagner, Oscar Wilde, Tchekhov, Mark Twain, Ibsen, Strindberg. Trabalhando "na sombra", ele assume a dianteira de um veículo que, longe de tomar partido na querela "naturalismo x simbolismo", opta por ser uma revista eclética e avessa à intolerância, preferindo deixar para tomar partido no que de fato importa: o *affaire Dreyfus*.<sup>86</sup>

Aqui, nos é importante frisar que ele difunde, edita e dá voz a uma geração de escritores muito diferente daquela que havia marcado sua atuação na *Indépendante* ou em *La Vogue*. Estamos já às vésperas do século XX, e Jarry, Appollinaire e Joyce trabalham com preocupações formais que pouco lembram as dos simbolistas.

---

<sup>86</sup> Temos notícia de pelo menos dois conteúdos políticos ímpares que contam com seu envolvimento direto: o primeiro deles é uma enquete que faz em torno da herança da Comuna de Paris; o segundo é seu engajamento, desde a primeira hora, no caso Dreyfus, denunciando a injustiça da qual o oficial é vítima desde 1895. Sobre ambos, falaremos no cap. 2.

A convite de Fénéon, Jarry começa a colaborar com a *Revue Blanche* em maio de 1896, com um texto intitulado *Le Vieux de la Montagne*, seguido por outros quatro publicados neste mesmo ano, entre eles *Paralipomènes d'Ubu*, quase simultaneamente à estreia de *Ubu Roi* no Oeuvre, em 10 de dezembro de 1896. A produção do jovem, no entanto, encontrou certa resistência por parte da equipe da revista, especialmente de Léon Blum. Em 1899, Bonard pediu, sem sucesso, para Thadée Natanson que o *Almanach du père Ubu*, que ele havia ilustrado, fosse publicado. Entre 1901 e o fim da revista, em 1903, Fénéon conseguiu que ele tivesse uma coluna regular, "*Spéculations*", e, de acordo com os diários de Signac, Fénéon com regularidade recebe Jarry para dar-lhe um pouco de comida [ele morrerá precocemente, como Lautrec e outros, em decorrência do alcoolismo exacerbado].

À convite de Fénéon, André Gide cuidava da coluna de livros e Claude Debussy respondia pela crítica musical. Graças à ampla pesquisa empreendida por P. H. Bourrelier e recuperada em artigo de Michel Drouin,<sup>87</sup> mapeamos um pouco dos gêneros literários praticados na *Blanche*: menos a poesia pura, melhor acolhida em *Mercure de France* ou em *L'Ermitage*, mais o romance, a novela, a literatura de imaginação e a fantasia, a pintura social ou de humor, sem esquecer o erotismo leve ou a libertinagem "mesurada". Existem, ainda, certas obras que tendem ao esoterismo ou ao ocultismo, mas de maneira efêmera. "Do lado do teatro, igualmente uma festa, pois passados de Antoine e Lugné Poe a Tristan Bernard e do Teatro de Boulevard, do vaudeville aos dramas de Ibsen, de Strindberg ou de Bjornson."<sup>88</sup>

Esse caráter internacionalista, cosmopolita, marca toda sua vida como tradutor, editor e articulador, em uma França de um nacionalismo montante que culminará com o caso Dreyfus e, mais adiante, com a primeira guerra. Durante o breve tempo que passou na prisão, em 1894, ele pede que lhe tragam um dicionário de inglês e passa a calmamente traduzir alguns volumes de George Sand e *Northanger Abbey*, de Jane Austen, que sairá publicado na *Revue Blanche* com o

---

<sup>87</sup> BOURRELIÉRIER, Paul-Henri: *La Revue Blanche: Une génération dans l'engagement 1890-1905*. Paris: Fayard, 2007; DROUIN, Michel: "La fête et l'engagement": l'esprit de la *Revue Blanche*", *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 36, n. 157, jan. 2008, p. 117.

<sup>88</sup> Ibid.

título de sua heroína, Catherine Morland, entre julho e setembro de 1898, e em formato de livro no ano seguinte.<sup>89</sup> Por esse breve resumo, nem de longe completo, têm-se uma ideia da vastidão de suas atividades.

## CONCLUSÃO

Crítico, editor, tradutor, articulador, Fénéon cabe à perfeição naquilo que Christophe Charle definiu como “homens duplos”,<sup>90</sup> que escrevem e ao mesmo tempo supervisionam a escrita alheia, realizam contatos e contratos, traduzindo ou atuando como intermediários entre autor e tradutor, gerenciando a importação de textos e títulos, especialmente durante seus anos de atuação junto aos Natanson na *Revue Blanche*.

Graças ao avanço das técnicas de litografia e impressão na primeira metade do século XIX,<sup>91</sup> as publicações representam um espaço de novos desenvolvimentos de conjunção entre o verbal e o visual, com todos os tipos de hierarquia — textos sobre pinturas *versus* imagens ilustrando textos. Fénéon passará a vida justamente procurando costurar trânsitos e diálogos entre os dois domínios. Sua relação com o mundo literário é a de um homem de ação — editor, organizador, resenhista, tradutor —, para além de um crítico propriamente dito. Metódico e dotado de senso de organização, ele tem “o despotismo da persuasão”,<sup>92</sup> nas palavras de Henri de Régnier, que faz dele a figura perfeita para encabeçar esse tipo de publicação.

Como bem definiu Argan,<sup>93</sup> no fim do século XIX nasce uma literatura do progresso, que se move na mesma direção do progresso industrial (entendido

---

<sup>89</sup> TRUNELE, Lucile: “Jane Austen’s French Publications from 1815. A History of a Misunderstanding”, in *Global Jane Austen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, p. 25.

<sup>90</sup> CHARLES, Christophe: *Paris fin de siècle, culture et politique*. Paris: Seuil, 1998, p. 91.

<sup>91</sup> LE MEN, Ségolène “Book illustration” in COLLIER, Peter e LETHBRIDGE, Robert (orgs.): *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 1994, p. 98.

<sup>92</sup> Citado em Gilbert Lascault, “Fénéon et ses peintres”, *En attendant Nadeau: journal de la littérature, des idées et des arts*, 5 nov. 2019. Disponível em <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/11/05/feneon-peintres/>. Acesso em 8 ago. 2022.

<sup>93</sup> ARGAN, Giulio Carlo: *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 489.

inclusive como progresso social e glorificação da criatividade humana), mas também se define um mito e nasce uma literatura da decadência.

Há tendências (do impressionismo ao cubismo e ao construtivismo) para as quais a arte deve estar no vértice da produção econômica, ter uma posição de vanguarda, ultrapassar a história acelerando seu curso; [...] e há outras tendências (do simbolismo ao surrealismo) para as quais a arte só pode ir na direção oposta à do progresso tecnológico e social, fugir de qualquer contato com a realidade e assumir o simbólico como seu domínio próprio.<sup>94</sup>

Estudar a cena literária e editorial da Paris *fin-de-siècle* implica, inevitavelmente, tocar em binômios — progresso x decadência, nacional x cosmopolita, individual x coletivo, hermético x bem-humorado, elevado x rebaixado, numa produção que trabalha com sinais e direções opostas, que oscila entre as raízes estendidas do velho positivismo e se aventura entre as delícias perturbadoras do esoterismo simbolista. A literatura e a arte com que sonham esses espíritos aventureiros não é a arte do presente, mas uma arte a *ser inventada*, "fascinante e fugitiva, como uma miragem", num movimento que, quando pensado em termos de longa duração, deve muito ao romantismo. É a síntese impossível entre realismo e idealismo, simbólico e vivacidade, e ciência e ética<sup>95</sup> que Fénéon busca, sem sucesso, resolver, e que explica, nos parece, um pouco do silêncio de que trataremos na conclusão desta tese.

---

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Em 1893, Jacques Brieu é um dos que teorizam essa "arte integral". BRIEV, Jacques: "L'art intégral", *La Plume*, n. 100, 15 jun. 1893.

## CAPÍTULO 2

### O SOM DA EXPLOSÃO: FÉNÉON E O ENGAJAMENTO ANARQUISTA

*Oui, l'idéal de la liberté serait de vivre sans habitudes. Oh! quel rêve. quel rêve! c'est beau à devenir fou! Ou toute une existence où un acte n'aurait été engendré par l'habitude.*  
*Tout acte, acte enfin.*  
Jules Laforgue, *Revue Anarchiste*, 1. nov. 1983

*Vive le son  
D'explosion!*  
(Anon., *La Ravachole*, 1892)

Tanto quanto um *Homme des lettres*, Fénéon é um ativista político, e boa parte dos esforços da crítica são de conciliar sua silhueta discreta e elegante com militância prática e o apoio à ação violenta.

Sua atuação se dá principalmente em artigos anônimos nos jornais e revistas de tintas anarquistas que se multiplicam pela cidade,<sup>96</sup> e para onde possivelmente vaza, de tempos em tempos, os segredos de Estado que desfilam por sua mesa no Ministério da Guerra. Quando a noite cai, ele sai para colar pôsteres com slogans anarquistas pelas ruas de Paris e foi apontado como o possível autor do atentado à bomba ao restaurante Foyot, tema até hoje controverso sobre o qual falaremos neste capítulo.

Buscaremos ainda compreender como sua trajetória de homem singular se encaixa num contexto sócio-histórico específico: a herança de 1871, em especial da experiência da Comuna de Paris, a emergência do movimento anarquista e seu apelo junto a uma parcela importante de artistas e intelectuais, a chamada "era dos atentados" que aterrorizou Paris no início da década de 1890 e as respostas dadas pelo Estado, em especial o Processo dos Trinta, do qual ele será um dos réus.

#### A herança de 1871

---

<sup>96</sup> Fénéon tem motivos de sobra para não assinar o que escreve. Em 1889, um artigo intitulado *Le Joujou patriotisme* publicado por Remy de Gourmont no *Mercure de France* fez com que este perdesse seu emprego na Biblioteca Nacional. O crescimento do anarquismo é proporcional ao crescimento dos relatórios da *Prefecture de Police* que buscam monitorar esse tipo de atividade.

Como nasce um anarquista? E como nasce o anarquismo em Fénéon? A título de biografia, é sempre possível procurar sua semente no menino que fazia perguntas incômodas e dava respostas perspicazes aos professores da escola em Montpont-en-Bresse, onde viveu até os 15 anos. Mas é muito pouco. Maior e mais relevante é o impacto da experiência política de 1870-1871: a derrota de Napoleão III na guerra Franco Prussiana, a experiência da Comuna de Paris e seu massacre subsequente<sup>97</sup> não passam sem deixar marcas na subjetividade do garoto de dez anos, ainda que vivam na província, a quase 400 quilômetros da capital na direção da Suíça. Aos 12 anos, Fénéon fundou com alguns amigos a *Société de la mort facile*. Antes de entrar, era necessário fazer um juramento em que cada membro se comprometia a aceitar *volontiers* a própria morte. Os ideais, eles estão convictos, valem mais do que a própria vida, e é impossível não ver nesse "clube mirim" ecos da atmosfera política em polvorosa ao redor.

Em 1879, Fénéon termina seus estudos em Mâcon e começa uma carreira precária como jornalista na cidade. Quando se muda para Paris, em 1881 — um ano depois da anistia completa dos participantes (e sobreviventes) da Comuna de Paris —, muitas das pessoas com que se relaciona estiveram envolvidas direta ou indiretamente nos acontecimentos dez anos antes. Émile Henry, por exemplo, a quem Fénéon conhece na década de 1890, é filho de Fortuné, que presenciou de perto o terror do Estado durante a semana sangrenta. O escritor Robert Caze foi exilado por sua participação na Comuna, e quando retorna a Paris sua casa vira um dos pontos de encontro frequentados por Fénéon e amigos.

Neste início da década de 1880, os dois artigos mais políticos publicados por Fénéon na *Revue Indépendante* carregam consigo um entusiasmo pela aplicação da ciência experimental e pela laicidade do Estado em conformidade com a Declaração dos Direitos do Homem. Traduzidos na íntegra para esta tese, eles tratam sobre "A educação espiritualista", espécie de manifesto anticlerical publicado no contexto da reforma educacional proposta pelo primeiro ministro

---

<sup>97</sup> Conhecido como "semana sangrenta", o período de poucos dias assiste à execução sumária de mais de 25 mil homens, mulheres e crianças, transformando a cidade num cemitério a céu aberto — há mais execuções nessa única semana, sabemos, do que nos três anos do Terror durante a Revolução Francesa —, aprisionamento, extradição.

Jules Ferry,<sup>98</sup> e "Sobre Diderot", escrito por ocasião do centenário de morte do pensador e revolucionário:<sup>99</sup>

Todo o primeiro período da vida humana é moldado pela mão das religiosas. Carregamos as crianças com uma bagagem pesada de ideias anticientíficas; nós as repreendemos mostrando, em toda parte, não a lógica natural das coisas, mas uma arbitrariedade aleatória. Ao invés de esclarecer, diante de seus olhos cheios de curiosidade, o mistério dos fenômenos naturais, nós as lançamos na irrealidade. [...] Elas crescem numa atmosfera de mentiras e de reticências. Já nos bancos universitários nós as ensinamos, por um lado — e com quanta timidez! — as ciências experimentais; por outro, a filosofia e a moral, sem ao menos fazê-las pressentir que esses dois ensinamentos devem estar relacionados.<sup>100</sup>

Critica-se obstinadamente Diderot por uma pretensa incoerência de sua obra, uma perpétua vacilação do espírito [...]. Pois basta seguir na ordem cronológica as obras de Diderot [...]. Não houve contradição, arbitrariedade, anarquia, mas sim evolução lógica de um espírito em direção à emancipação total.<sup>101</sup>

Aparentemente desvinculados, sugiro que os dois artigos se relacionam pela via do *resgate*. Há um componente próprio da experiência revolucionária do

---

<sup>98</sup> Especialmente contra seu "artigo sétimo", que propunha transformar freiras e padres professores em servidores do Estado com a condição de que assinassem um juramento para com a República. Em 1871, 52% dos alunos parisienses estavam em escolas dirigidas por ordens religiosas e com professores aos quais não eram exigidos os exames necessários aos professores leigos. FRAUMOV, S: *La Commune de Paris et la démocratisation de l'école*. Moscou: Éditions du Progrés, 1964, pp. 86-90.

<sup>99</sup> Vale lembrar que a maior parte dos livros, ensaios e críticas de Diderot foi descoberta e publicada postumamente, com grande influência sobre o século XIX. Émile Zola creditava "às vivisseções" da sociedade operadas por Diderot o papel de alicerces do naturalismo de seus próprios romances, e a crítica de arte dos *Salons* inspira diretamente Stendhal, Balzac e Baudelaire. A geração de Fénéon vive o impacto de uma obra monumental que vai sendo pouco a pouco revelada, mas que não pode sequer sonhar com a última leva de manuscritos inéditos que será descoberta apenas em 1948 pelo pesquisador germano-americano Herbert Dieckmann e encontrou um lote imenso de escritos, hoje conhecidos como arquivos Vandeuil. CURRAN, Andrew: *Diderot e a arte de pensar livremente*. São Paulo: Todavia, 2022, pp. 13-14.

<sup>100</sup> OPC, p. 885.

<sup>101</sup> OPC, p. 560.

século 18 que Fénéon busca intimamente recuperar. Vale lembrar que a República francesa é uma conquista recente e frágil, cuja estabilidade depende de um equilíbrio de forças contraditórias.<sup>102</sup> Se o voto universal e outras conquistas foram herdadas das lutas travadas pela Revolução, a República que se fez possível é a costura desses ideais com ideias conservadoras e altíssimas doses de patriotismo herdadas da direita e consolidadas no II Império.<sup>103</sup>

Exaltar Diderot, "magnífico apóstolo do materialismo mais absoluto", é celebrar seu pensamento, seu imoderado ateísmo (da *Lettre sur les aveugles*) e a defesa do experimentalismo como motor de transformação da sociedade. Obviamente, não é somente Fénéon que está bebendo nessa fonte. Nos anos subsequentes, Diderot será exaltado pelos principais teóricos anarquistas: Kropotkine publica seu olhar sobre a revolução francesa em 1909<sup>104</sup> e Bakunin defende sua figura em oposição a Rousseau, que define como um autoritário.<sup>105</sup>

Em consonância com o movimentado panorama das ideias, a paisagem urbana é a de uma cidade em transformação. Estamos já dez anos depois das reformas empreendidas por Hausmann entre 1853 e 1870. Se a "Paris Medieval" desapareceu, o desenho radial dos bulevares, parece ter servido para aumentar o contraste entre o lado oeste e rico da cidade — o *quartier* da Chaussée d'Antin que Balzac descreveu como "o mundo do dinheiro", a Ópera de Charles Garnier, o Bois de Boulogne, as mansões ao redor do Parc Monceau, a Champs-Élysées — e o bairros populares ao norte da cidade — Clichy, Batignolles, Montmartre, La Villette, Belleville, cuja população crescia virtiginosamente com a chegada de novas fábricas. Ali, a situação é desoladora: desemprego, péssimas condições sanitárias, tuberculose. O sentimento de ser rejeitado pela Paris elegante reforça a solidariedade social e política dos habitantes nos bairros populares. Se o conflito franco-prussiano, dez anos antes, encerrara a época das lutas pela independência

---

<sup>102</sup> DÉMIER, Francis: *La France du XIX siècle, 1814-1914*. Paris: Seuil, 2000, p. 327.

<sup>103</sup> "Se os monarquistas estão politicamente fora de combate, eles conservam posições-chave e uma grande influência tanto na administração quanto na sociedade. Esta é a razão pela qual o fazer republicano dos anos 1880 e a consolidação das instituições tem ainda tons de combate." *Ibid.*, p. 325.

<sup>104</sup> KROPOTKINE, Pierre: *La Grande révolution 1789-93*. Paris: Stock, 1912.

<sup>105</sup> "Podemos considerá-lo [Rousseau] como o verdadeiro criador da reação moderna... Ele foi o profeta do Estado doutrinário como Robespierre, seu digno e fiel discípulo." BAKOUNINE: *Oeuvres*. Paris: Stock, 1911, tomo III, p. 121.

nacional, a Comuna de Paris abriu drasticamente um novo e importantíssimo capítulo da luta entre classes trabalhadoras e classes dirigentes.

Embora os sindicatos tenham permanecido ilegais até 1884, o fim dos anos 1860 trouxe a criação de mais associações de trabalhadores, que eram basicamente sindicatos tolerados. Em 1869, havia pelo menos 165 associações de trabalhadores em Paris, com cerca de 160 mil membros.<sup>106</sup> Em 1893, a polícia lista 2.400 anarquistas na França, 852 deles qualificados como "perigosos". Entusiastas da necessidade de difundir suas ideias e "educar as massas", seus jornais insistem na dimensão internacional do movimento. Como descreve Marc Partouche:

O anarquista transcende as características sociais; ele pode ser burguês, intelectual, operário, artesão ou um príncipe russo. O ponto comum é uma simpatia ativa muito forte com os explorados e oprimidos do mundo inteiro, sustentada por um senso extremo de indignação ao mesmo tempo intelectual e física. Ele é como um antídoto ao peixe do autoritarismo. Materialistas, os anarquistas se querem combatentes contra o mal terrestre. Para eles, o verdadeiro é o "singular", o indivíduo em sua irreduzível liberdade subjetiva.<sup>107</sup>

## A título de introdução

A palavra "anarquia", derivada do grego antigo, foi pouquíssimo utilizada em francês até o século XVII, tendo seu emprego se tornado mais frequente com Voltaire e os oradores revolucionários Mirabeau, Vergniaud, Royer-Collard.<sup>108</sup> É Proudhon quem, a partir de 1840, passa a utilizar o termo para designar "o estado social harmonioso, resultante natural da supressão de todo o aparato governamental".<sup>109</sup> O anarquismo enquanto corrente política autônoma, no entanto, sobrepassa o termo e nasce algumas décadas depois, advindo do interior

---

<sup>106</sup> DUVEAU, Georges: *La vie ouvrière sous le Second Empire*. Paris: Gallimard, 1946, p. 203.

<sup>107</sup> PARTOUCHE, Marc: *La lignée oubliée: Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Paris: Hermann, 2016, p. 293.

<sup>108</sup> MAIRTON, *op. cit.*, p. 13.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 14.

do movimento mais vasto do socialismo. Podemos situar o nascimento do anarquismo, nesta acepção, com a separação entre anarquistas e socialistas ocorrida no Congresso da Primeira Internacional em Haia em setembro de 1872. A partir de então, o movimento expande-se em território europeu, tendo aflorado em território francês em 1881, no mesmo ano em que Fénéon chega a Paris.

Do ponto de vista da filosofia política, o anarquismo repousa sobre uma ideia fundamental: a valorização da liberdade dos indivíduos dentro de uma sociedade de pessoas socialmente equivalentes e não hierarquizadas, o que implica, de um lado, uma rejeição radical de todas as formas de autoridade — Estado, Exército, Igreja ou Capitalistas — vistos como meios essenciais de opressão e exploração do povo,<sup>110</sup> e, de outro lado, uma crença otimista de que os seres humanos podem construir novos acordos sociais universais que dispensem os dispositivos de autoridade,<sup>111</sup> convictos de que a humanidade sem chefe e sem governo poderá estabelecer relações de cooperação mútua em direção ao bem comum<sup>112</sup> e tendo na "suprema autonomia do indivíduo" e na "liberdade plena" seus pilares de positividade.

Vale ressaltar, no entanto, que o movimento anarquista não possuía uma organização formalizada. Sob o termo "movimento", podemos pensar "[n]a ação coletiva ou individual de pessoas que uma ideologia determinada os conduziu a se agrupar sob as mais diversas formas", como aponta Jean Maitron.<sup>113</sup> Dentre as várias possibilidades de atuação política, convém, no entanto, destacar o trabalho

---

<sup>110</sup> "Eis, portanto, o essencial da doutrina anarquista na sua parte negativa: destruir a autoridade sob sua tripla manifestação: Estado, capital, religião." MAITRON, Jean: *Le mouvement anarchiste en France 1. Des origines à 1914*. Paris: Gallimard, 1992, p. 21. Essa tríade já aparece no verbete "anarchie", escrito por Sébastien Faure, um ex-seminarista convertido ao anarquismo e companheiro de Fénéon no Processo dos Trinta: "Na sociedade atual, a autoridade assume três formas principais gerando três grupos de restrições: 1. a forma política: o *Estado*; 2. a forma econômica: o *Capital*; 3. a forma moral: a *Religião*". FAURE, Sébastien (org.): *Encyclopédie Anarchiste* – tomo 1, Éditions Des Equateurs, 2012, verbete "Anarchie".

<sup>111</sup> Trata-se, portanto, de uma crença otimista, gerada pela ascensão do cientificismo, de que a verdade moral, vista como inerente às leis da natureza, acabará por ser objeto de acordo universal." CROWDER, George. *Classical Anarchism: The Political Thought of Godwin, Proudhon, Bakunin, and Kropotkin*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 4.

<sup>112</sup> Essa ideia de processo está, por exemplo, em Elisée Reclus (1830-1905), geógrafo anarquista citado por Fénéon: "É à ação espontânea de todos os homens livres que cabe criar (o anarquismo) e lhe conferir sua forma, constantemente em mutação como a de todos os fenômenos da vida". Apud PARTOUCHE, Marc: : *La lignée oubliée*, op. cit., p. 303. Ver também: VINCENT, Jean Didier: *Elisée Reclus — Géographe, anarchiste, écologiste*. Paris: Flammarion, 2014.

<sup>113</sup> MAITRON, Jean: *Le mouvement anarchiste en France 1. Des origines à 1914*, op. cit., p. 14.

intelectual por teóricos, editores, jornalistas, escritores e artistas, e a ação direta contra alvos selecionados, uma espécie de “propaganda pelos atos”, como ficaria conhecida essa prática a partir da década de 1890. Fénéon, como veremos, foi bastante atuante no primeiro modo de engajamento e um simpatizante, apoiador ou mesmo um executor das ações diretas, ainda que parem dúvidas sobre se ele próprio recorreu a este tipo de prática que será chamada de “terrorista”.

### **Fénéon e as revistas anarquistas**

É na década de 1890, sobretudo, que o movimento anarquista ganha o gosto de artistas e intelectuais a ponto de preocupar a polícia. Um relatório de 1891 aponta que não é entre a classe operária que é preciso buscar os novos anarquistas, mas sim "junto aos jovens letrados ou mesmo entre os de mais idade: M. Octave Mirbeau [...], Paul Adam, Georges Darrien e mais de 20 que se poderia nomear"<sup>114</sup> são apontados como parte desse movimento de anarquismo literário que é "tão grave quanto todos os antipatriotas de Saint-Denis reunidos aos de Clichy".<sup>115</sup> O relatório menciona ainda como os livros e as revistas com influência anarquista que se multiplicam — *La ociété nouvelle*, *La Plume*, *les Essais d'Art libre*, *La Revue Blanche*, *les Entretiens politiques et littéraires*, *le Mercure de France*, *Vendémia're*, *L'Aurore parisienne illustrée*, *La Revue ro'ge*, *L'Art Social*, *La Revue Anarchiste*, *Le Courrier social illustrée*, *L'Escarmouche* e outras — com alta capacidade de difundir ideias e ideais:

A classe operária abraçou pouco a anarquia até aqui porque ela não compreendia e porque o que lhe era apresentado lhe dava medo. Mas deixando a ideia se desenvolver e se libertar dos adereços vermelhos com que os anarquistas de ontem a enfeitaram, veremos a classe operária se juntar à anarquia a

---

<sup>114</sup> Arquivos da Préfecture de police de Paris, B/A, 77, relatório de 5 nov. 1891. Apud LEFRÈRE, Jean-Jacques e ORIOL, Philippe: *La Feuille qui ne tremblait pas: Zo d'Axa et l'Anarchie*. Paris: Flammarion, 2013, p. 26.

<sup>115</sup> Ibid. Subúrbios populares ao norte de Paris, Saint-Denis e Clichy são dois redutos historicamente importantes para as lutas socialistas e anarquistas.

partir de amanhã, pois esta lhe será apresentada pela juventude burguesa.<sup>116</sup>

Mais literárias ou mais políticas; mais discretas ou mais explícitas; mais ou menos ilustradas. Com diferentes nuances e abordagens de acordo com cada publicação, uma constelação de revistas com influência anarquista circula neste fim de século francês.<sup>117</sup> Uma distinção importante, no entanto, merece ser feita entre jornais e revistas “simpatizantes” e publicações voltadas *especificamente* para a causa anarquista, como *La Révolte*.<sup>118</sup> Estas, além de contribuírem para a formulação e difusão do ideário, publicavam atas de reuniões e relatórios e tinham sedes que funcionavam como espaço de encontro e passagem de muitos anarquistas, além de funcionarem como “centrais” de correspondência entre anarquistas de distintos países europeus.

É nos jornais e revistas desse segundo grupo que Fénéon passa a atuar com mais ênfase, principalmente ao longo da década de 1890. Escritos anônimos que hoje sabemos ser de sua pena figuram em veículos como *La Revue Anarchiste*, *L'en Dehors*, *Entretiens Politiques et Littéraires* ou *Le Père Peinard*, jornal criado por um dos primeiros fundadores de sindicatos operários na França, Émile Pouget, quase todo escrito com gírias e expressões populares (*argot*), com uma linguagem que fugia do estilo límpido e burguês do francês culto em nome de um registro escrito mais próximo do linguajar dos operários.<sup>119</sup>

Além de colaborar com escritos, Fénéon faz às vezes de meio de campo entre os veículos. É ele, por exemplo, que em 1891 incita os diretores das *Entretiens* (Régnier, Vielé-Griffin e Lazare) a colaborar também para o *L'en Dehors*.

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> “Nessa época, com efeito, todas as revistas da juventude literária, com apenas algumas raras exceções, foram mais ou menos anarquistas.” ORIOL, Philippe: “Le flirt des ‘petites revues’ avec la vierge rouge”, in PLUET-DESPATIN, Jacqueline *et al.* (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*. Caen: Éditions de L’IMEC, p. 164.

<sup>118</sup> Editada entre 1879 e 1894, foi fundada pelo célebre anarquista russo Peter Kropotkin com o nome *Le Révolté*, bastante atuante entre 1883 e 1894 sob a direção de Jean Grave, que acabará por ser preso no processo de representação das forças de autoridade aos atentados políticos anarquistas de 1892 a 1894. Livre em 1895, Grave ainda contribuirá com a fundação de outro periódico de tendência anarquista, *Les Temps nouveaux*, que durará até o início da Primeira Guerra Mundial.

<sup>119</sup> Sobre a curiosa linguagem que Emile Pouget imprimiu ao *Le Père Peinard*, ver ARVIDSSON, Karl-Anders: “Notes sur le vocabulaire argotique et populaire du ‘Père Peinard’ (1889-1900)”, *Neuphilologische Mitteilungen*, 100.3, 1999, pp. 309-332.

Ao mesmo tempo, avisa que *Les Entretiens* serão incluídas na lista de periódicos que o *L'en Dehors* recomenda a seus leitores.<sup>120</sup>

### ***“De faits”, la Revue Anarchiste***

Em 1893, Fénéon contribui para a *La Revue Anarchiste* (posteriormente, *La Revue Libertaire*), fundada por André Ibels e Carles Chatel (que será, junto com ele, um dos acusados no Processo dos Trinta). A contribuição escrita mais relevante ocorre com a rubrica *Des faits*, na qual Fénéon explora a atualidade política com sarcasmo, criticando ferozmente a propriedade privada, o patriotismo, bem como os privilégios e o cinismo dos militares, todos temas de predileção dos anarquistas.<sup>121</sup> Eis a tradução de alguns exemplos:

Um burguês passa diante da prefeitura de polícia. Um agente se joga contra ele, o domina e leva para o posto. Após quatro horas de captividade eles dizem ao burguês que pode ir tranquilamente. *Nós pensamos que você era uma anarquista! É engraçado. Nós somos, nós também, pela troca de procedimentos. O primeiro, nessas noites, que vejamos perambular com um dos vossos uniformes, estejam tranquilos, senhores, nós pensaremos que se trata de um sargento!* (Félix Fénéon, *La Revue Anarchiste*, 15 de agosto de 1893)<sup>122</sup>

Um homem e uma mulher, pai e mãe de dez crianças, recolhem madeiras secas. Um guarda quer lhes caçar e tomar deles essas madeiras que não servem para nada, esperança para eles de um pouco de calor no inverno. O homem se queixa: uma luta se engaja; o guarda descarrega seu fuzil contra o *ladrão* que entra todo sangrando em sua casa, onde uma das filhas está prestes a

---

<sup>120</sup> FÉNEON, Felix: *Lettres à Francis Vielé-Griffin*. Tusson: Du Lérot, 1990, pp. 45-51.

<sup>121</sup> A presença dos escritos de Fénéon na agora *La Revue Libertaire* segue, em 1894, com a provável autoria da rubrica *L'agitation*, escrita anonimamente (ver OPC, pp. 929-942).

<sup>122</sup> OPC, p. 915.

parir. Para algumas madeiras secas... Santa Propriedade! (Félix Fénéon, *La Revue Anarchiste*, 15 de novembro de 1893)<sup>123</sup>

### ***Hourras, Tollés et Rires Maigres, L'en Dehors***

Fénéon conheceu o fundador da *L'en Dehors*, Alphonse Gallaud, conhecido como Zo d'Axa, por intermédio de Georges Darien.<sup>124</sup> O periódico "*en-dehors de toutes les lois, de toutes les règles, de toutes les théories — mêmes anarchistes*", fundado em 1891, imprimia 6 mil cópias por semana, tiragem relativamente alta para esse tipo de publicação. Jornal de grande dimensão, impresso em três colunas, ele pretendia "dar uma folha em branco aos escritores deste tempo, sedentos como eu de falar francamente. Uma tribuna onde se pode ir até a raiz do pensamento".

A redação do *L'en Dehors* é um verdadeiro QG anarquista frequentado por artesãos, pintores e poetas. Sua composição inicial traz um jovem russo, Brodjàga, e Tristan Bernard. Fénéon é um dos responsáveis por trazer novos colaboradores ao jornal: Jules Christophe, a quem conhece no Ministério da Guerra; Victor Barrucand, de quem frequenta a casa desde meados dos anos 1880,<sup>125</sup> e os três responsáveis pelas *Entretiens Politiques et Littéraires* — Régnier, Vielé-Griffin e Lazare. É ali, por exemplo, que Fénéon se aproxima do gerente geral, o militante Louis Armand Matha, e conhece Émile Henry, um jovem de então 19 anos. Fénéon assume anonimamente a direção do jornal em 1892, quando do exílio de d'Axa na Inglaterra. Acusado de "atentado aos bons modos", d'Axa foge da França, mas será preso na Inglaterra como indesejável.

O semanário divide-se em quatro seções: *Premier Cri*, um editorial de abertura na primeira página; *Hourras, Tollés et Rires Maigres*, que repassava com olhar sarcástico os acontecimentos da atualidade; *Petites Clameurs*, com

---

<sup>123</sup> OPC, pp. 927-928. Para o texto completo da rubrica, ver OPC, pp. 910-928.

<sup>124</sup> Carta de Fénéon a Signac, 3 de outubro de 1891.

<sup>125</sup> Victor Barrucand (1864-1934), como veremos em seguida, fez coautoria com Fénéon na rubrica "*Passim*" da *Revue Blanche*. Barrucand foi colaborador regular da *La Revue Blanche* por todo o período do trabalho editorial de Fénéon na revista, segundo KELLER, Céline: "Victor Barrucand (1864-1934), écrivain, esthète et militant républicain en Algérie", *Cahiers de la Méditerranée*, n. 99, 2019, pp. 45-53. Ele foi, ainda, diretor de jornal na Algéria, para além de romancista, dramaturgo e editor.

informações variadas e *L'Écho Public*, com novidades do movimento parisiense. Em janeiro de 1892, uma nova seção, chamada *L'Agitation*, passou a ser publicada, assinalando as reuniões e conferências dos grupos anarquistas.<sup>126</sup>

Segundo Lefèvre e Oriol,<sup>127</sup> a colaboração de Fénéon começa com uma crônica artística na edição de 12 de novembro de 1891 e prossegue com a resenha de um livro de Paul Adam. Mas é especialmente na seção *Hourras, Tollés et Rires Maigres*, de 1891 e 1892, que sua veia sarcástica e seu estilo conciso se manifestam, ainda que a autoria dessas linhas não seja sempre confirmada.<sup>128</sup> Em aproximadamente 60 textos curtos — de um a alguns parágrafos —, Fénéon comenta, de forma crítica e irônica, episódios da política nacional e internacional, particularmente aqueles relacionados ao patriotismo (e militarismo). Vejamos dois exemplos:

Um jornal bem informado pretende, nesses dias, que desde os tempos mais recuados as guerras destruíram, ao curso de cada século, pelo menos quarenta milhões de homens de vinte a trinta anos.

É preciso que o mundo tenha uma vida dura — e sobretudo a cabeça — para não ter ainda renunciado a esta espécie de divertimento! (*L'en Dehors*, 19 de maio de 1891)<sup>129</sup>

Estatísticas médicas — 53.327 casos de doenças venéreas no exército francês para o ano de 1890 [...]. Por que, modificando um pouco o lema consagrado, não deveríamos bordar "*Syphilis et Patrie*" nas bandeiras do exército?

(*L'en Dehors*, 18 ao 25 de dezembro de 1892)<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> LEFRÈRE, Jean-Jacques e ORIOL, Philippe: *La Feuille qui ne tremblait pas: Zo d'Axa et l'Anarchie*, op. cit., pp. 31-34.

<sup>127</sup> Ibid., p. 50.

<sup>128</sup> "Ainda que eu tenha, eventualmente, inserido algo aqui e ali, eu não tenho nenhum direito sobre "*Hourras, tollés et rires maigres*"; poderia levar esse título a d'Axa, seu inventor e explorador." Félix Fénéon (carta a Jean Paulhan, 26 de novembro de 1942, citado in ibid., p. 50, n. 2), em um exemplo da relutância em receber os créditos públicos por sua atividade escrita.

<sup>129</sup> OPC, p. 891.

<sup>130</sup> OPC, p. 906.

## ***Entretiens Politiques et littéraires***

Fundada em abril de 1890 por seu amigo e poeta Francis Vielé-Griffin (1864-1947), com a colaboração de Paul Adam e Henri Régnier, a *Les Entretiens Politiques et littéraires*<sup>131</sup> ganhou contornos mais anarquistas a partir da chegada de Bernard Lazare ao time. Anarquista convicto, ele ficará conhecido por seu ativismo no Caso Dreyfus e seu combate ao antissemitismo. Ainda que publicassem escritores não diretamente envolvidos com o movimento, como Mallarmé e Valéry, as *Entretiens* publicaram um extrato do *Manifesto* de Marx e Engels e um "Conto para o primeiro de Maio" profetizando a queda da República Burguesa e sua substituição pela República Social. A revista tornou-se, assim, uma voz importante do movimento anarquista ao longo dos seus três anos de vida. Como recorda Philippe Oriol,<sup>132</sup> é nessa revista que Paul Adam publica o célebre "Éloge de Ravachol", em que retrata elogiosamente Ravachol, responsável por uma série de ataques políticos violentos em 1892. Ali, além de colaborações esporádicas, Fénéon fazia a leitura das provas para o editor Armand Matha "atravessando Paris toda quinta-feira à noite após o jantar para trabalhar no pequeno negócio da Avenue Rapp, onde as largas páginas eram formatadas e impressas".<sup>133</sup>

A imprensa anarquista produziu um vasto repertório de charges, gravuras e ilustrações, compondo uma iconografia riquíssima que, infelizmente, não há tempo de detalhar aqui. Um ótimo exemplo, no entanto, é a gravura do pintor e gravurista neoimpressionista Maximilien Luce, publicada na edição de 19 de novembro de 1893 do *Père Peinard*. Nela, a Madame *L'Histoire* pena para acertar o cálculo das vítimas: de um lado, as vítimas das autoridades, de outro, dos revoltados. Os números, como se vê no quadro que registra as baixas, são totalmente díspares: dezenas de milhares do lado das "autorité", algumas unidades apenas do lado da "revolte". A narrativa pictórica de Luce, por esse viés, complexifica o que se entende por violência, perpetrador e vítima, denunciando uma

---

<sup>131</sup> 57 exemplares de todo seu período de existência (1890-1893) estão disponíveis em <https://gallica.bnf.fr>.

<sup>132</sup> ORIOL, Philippe: "Le flirt des 'petites revues' avec la vierge rouge", op. cit., p. 164.

<sup>133</sup> HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. New Haven: Yale University Press, 1988, p. 247.



ideias e a necessidade imperativa de se realizar propaganda pelas ações, pelos atos.

A reflexão coletiva, em escala europeia, sobre os meios para organizar uma forma de ação prática desenvolveu-se sobretudo a partir de 1870 com a influência teórica de Bakunin e a experiência de ação popular e autogestão vinda da Comuna de Paris. Foram os revolucionários italianos os primeiros a formular, na década de 1870, a *propagande par le fait* como carro chefe de atuação política:<sup>134</sup> um meio de ação levada a cabo para a transformação da sociedade com o fito de superar as formas de opressão perpetradas pelas instâncias de autoridade da ordem burguesa.

Esses atos deveriam servir a ao menos dois critérios: enfraquecer, de algum modo, os pilares da sociedade, como a propriedade privada e o poder estatal, e serem suficientemente alarmantes para entrarem nas folhas dos jornais e, assim, gerar visibilidade para as ações e ideias revolucionárias. Desse modo, mesmo que os trabalhadores estivessem muito ocupados e exaustos para refletirem abstratamente sobre o socialismo, este chegaria até eles graças à reverberação do ato na opinião pública e na imprensa. Crucialmente, mesmo se o resultado das ações não fosse vitorioso para derrubar a autoridade burguesa, o mero fato de as classes populares se envolverem no ato em si ou terem contato posterior com os feitos graças à sua visibilidade mediática, já legitimava a tática e sua eminente função no movimento socialista e anarquista.

Enquanto estratégia revolucionária, a Propaganda pelo Ato esteve na pauta das discussões do Congresso da Internacional em Londres em 1881, que contou com a participação de Kropoktin e de Enrico Malatesta e passou uma decisão autorizando-a. A deliberação do Congresso incluía, ainda, um apelo pelo estudo das ciências da química de forma a fabricar bombas.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> O escritor e anarquista James Guillaume (1844-1916) relata como segue a gestação do conceito em solo italiano: “Nossos amigos na Itália chegaram à conclusão de que, finalmente, em seu país, a propaganda oral e escrita não bastava [...]. Formou-se um plano para ensinar aos camponeses italianos, por meio lições práticas, como seria a sociedade se eles se livrassem do governo e dos proprietários: para isso, seria suficiente organizar um grupo armado, grande o suficiente para controlar o campo por um breve tempo e ir de uma comuna a outra levando a efeito do socialismo através da ação diante dos olhos do povo.” GUILLAUME, James: *L’Internationale*, citado por CAHM, Caroline: *Kropotkin and the rise of Revolutionary anarchism (1872-1886)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 78.

<sup>135</sup> As resoluções do Congresso de 1881 foram publicadas, na França, pelo jornal *Le Révolté* em 13 de julho de 1881.

As deliberações foram publicadas na França por *Le Révolté*. A partir desta data, como elenca Jean Maitron,<sup>136</sup> vários jornais e revistas anarquistas, como *Le Drapeau Noir* e *Le Révolté*, inauguram rubricas destinadas a ensinar aos leitores como fabricar bombas caseiras e passam a aplaudir ações diretas individuais contra proprietários e burgueses, mesmo que a título individual, intensificando os chamados à violência:

Devemos queimar ou explodir as igrejas, envenenar legumes e frutas e dar-lhes de presente aos padres, agir com os mesmos métodos para com os proprietários: o servo tempera a cozinha do burguês com veneno; que o camponês mate o policial rural quando ele passar [...], o mesmo destino pode ser imposto aos prefeitos e vereadores, porque eles representam o Estado.<sup>137</sup>

A década de 1880 viu uma proliferação de ataques políticos dispersos em várias regiões do globo, sendo o mais espetacular o assassinato, por bomba, do Tzar russo Alexandre II pelo grupo *Narodnaya Volya*, que era antitzarista e pregava esse tipo de “propaganda pelo fato”, ainda que não fosse uma organização propriamente anarquista. Ainda assim, a morte de um monarca atíçou os ânimos e o otimismo dos grupos anarquistas pela ação direta e o potencial das bombas.

Como argumenta Richard Jensen,<sup>138</sup> a década de 1890 conhecerá uma versão muito mais amplificada e organizada desses atentados políticos do que as ações dispersas e descentralizadas da década anterior. Nessa nova fase, os grupos revolucionários, de várias filiações ideológicas, logram assassinar diversos chefes de Estado, como Antonio Cánovas del Castillo da Espanha, a imperatriz Elisabeth da Áustria, o Rei Humberto I da Itália e Sadi Carnot da França, sobre o qual falaremos em seguida.

"Não havia como ignorar o terrorismo anarquista na Paris fin-de-siècle [...]. Ele também se estabeleceu como um modo rudimentar de comunicação, uma linguagem incipiente através da qual uma corrente revolucionária procurava simultaneamente falar e agir, ou, mais precisamente, falar *por meio ação*", como

---

<sup>136</sup> MAITRON, Jean: *Le mouvement anarchiste en France 1. Des origines à 1914*, op. cit., pp. 206-212.

<sup>137</sup> "L'action", *Le Révolté*, 25 dez. 1880.

<sup>138</sup> JENSEN, Richard Bach: *The Battle against Anarchist Terrorism: on International History, 1878-1934*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 31-36.

ênfatiza Howard Lay.<sup>139</sup> Se, entre 1877 e 1891, esse tipo de ação direta não existia na capital francesa senão como fato isolado, entre 1892 e 1894 vê-se, ao contrário, uma multiplicação epidêmica das ações individuais e de grupo de cunho terrorista, inclusive com atentados, como lembra Vivien Bouley,<sup>140</sup> cuja principal função era vingar um anarquista morto ou simplesmente aterrorizar as forças da ordem, numa história cujos principais marcos retomamos aqui.<sup>141</sup>

O caldo político esquenta a partir de uma manifestação de trabalhadores em Clichy, no primeiro de maio de 1891,<sup>142</sup> em que uma dezena de trabalhadores anarquistas são mortos pela polícia, fazendo reviver a lembrança do massacre da Comuna vinte anos antes. O acontecimento serve de estopim para a indignação geral contra o Exército. Nos anos seguintes, explosões se acumulam. Em 11 de março de 1892, Ravachol explode uma bomba no prédio do conselheiro Edmond Benoît, que, apesar da destruição do prédio, não é atingido letalmente. Em agosto de 1892, bombas foram plantadas no escritório principal de uma companhia de mineração, *Compagnie des Mines de Carmaux*, na avenue de l'Opéra. Descoberto, o dispositivo foi removido e explodiu enquanto era transportado à delegacia mais próxima. Em 27 de março do mesmo ano, Ravachol planta uma bomba na rue Clichy; 25 de abril, atentado ao restaurante Véry, onde um garçom, para ajudar a polícia, tinha delatado que Ravachol tinha estado lá.

Em 9 de dezembro de 1893, Auguste Vaillant, operário desejoso de chamar a atenção sobre a miséria dos pobres, lançou na Câmara dos Deputados seu dispositivo explosivo. O atentado não deixou feridos graves e Vaillant foi o primeiro francês do século 19 a ser condenado à morte e sem ter matado ninguém.

Em 12 de fevereiro de 1894, ocorre o ataque de Émile Henry ao café Terminus na Gare Saint-Lazare, ferindo vinte pessoas, das quais uma fatalmente.

---

<sup>139</sup> LAY, Howard G: "Beau geste! On the Readability of Terrorism". *Yale French Studies* 101 *Fragments of Revolution*, ed. Weber and Lay, 2002, p. 79.

<sup>140</sup> BOULEY, Vivien. "Anarchist terrorism in *fin de siècle* France and its borderlands", in DIETZE, Carola; VERHOEVEN, Claudia: *The Oxford Handbook of the History of Terrorism*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

<sup>141</sup> Uma tabela com uma lista dos principais ataques anarquistas neste período ("l'ère des attentats"), bem como as penas atribuídas a seus perpetradores (quando identificados), pode ser encontrada em MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France: Des origines à 1914*, op. cit., p. 214.

<sup>142</sup>O primeiro de maio foi escolhido como Festa do Trabalho em julho de 1889 durante o congresso fundador da III Internacional. A data vai se opor, em grande medida, ao 14 de Julho, feriado patriótico.

Ele foi capturado enquanto tentava escapar. Durante a investigação, Henry assumiu a responsabilidade por uma bomba anterior, que resultou em cinco mortes em uma delegacia de polícia na rue des Bons Enfants em 8 de novembro de 1893.<sup>143</sup> Em 20 de fevereiro, explosões na rue Saint-Jacques; em 15 de março, um anarquista belga foi morto pela bomba que estava prestes a plantar na igreja de Madeleine; 4 de abril, uma bomba caseira explode no elegante restaurante Foyot, com Fénéon entre os suspeitos por este ato — voltaremos a esse ponto.

Um último dos ataques da “era dos atentados” na França foi, também, o seu evento mais mediático: em 24 de junho, o anarquista italiano Caserio assassina o presidente da República, Sadi Carnot. Nessa data a cidade de Lyon ofertava uma grande festa por ocasião da passagem de Carnot pela cidade. Pouco antes das nove da noite, o cortejo presidencial deixou o Palácio do Comércio em direção a uma apresentação de gala organizada no Grand Théâtre.

O presidente havia dado ordens de deixar a multidão se aproximar da carruagem aberta. Dessa forma, a escolta não se interpôs quando um jovem na casa dos vinte anos saltou das primeiras fileiras da aglomeração, levando nas mãos um canudo de jornal que parecia conter flores. Atingido por um golpe de punhal que lhe abriu o fígado, o presidente francês morreu três horas mais tarde, a despeito de todo o socorro prestado. No dia seguinte, sua esposa receberia uma carta endereçada à "Madame *veuve* Carnot". Ela trazia uma foto do militante anarquista Ravachol, guilhotinado em 1892, com a inscrição: "Ele está bem vingado".<sup>144</sup>

Durante os anos de 1892 e 1894, portanto, a França, mas particularmente Paris, foi atingida por uma série de atos de violência, como incêndios, ataques ou assassinatos voltados tanto a representantes do Estado — deputados, juízes e o próprio Presidente — quanto a pessoas comuns, supostamente burguesas, que frequentavam espaços como cafés e restaurantes.

Algumas figuras emergiram famosas desses acontecimentos, sendo Ravachol o que se tornou mais notório. Ravachol, cujo nome de nascimento é François Claudius Koenigstein, nasceu numa família operária de Saint-Chamond.

---

<sup>143</sup> Sobre as vacilantes posições de Émile Henry diante de Ravachol e da propaganda pelo ato, ver MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France: Des origines à 1914*, op. cit., pp. 238-247.

<sup>144</sup> VARENNE, Henri: *De Ravachol à Caserio*. Paris: Garnier Frères, 1895, p. 260.

No fim da sua juventude ele se apaixona pelo anarquismo e passa a realizar pequenas ações ilegais, como roubos, até que, uma vez na periferia de Paris, começa a cometer atentados. Por esses atos, Ravachol foi condenado à morte. Ele respondeu pelo assassinato de um idoso que ele tinha tentado assaltar, e dois outros assassinatos que ele sempre negou. Quando recebeu a sua sentença, teria gritado, de forma calma e altiva, "viva a anarquia". Na sua execução, em 11 de julho, ele teria gritado "viva a revolução". A serenidade diante da presença dos inimigos e a paixão de Ravachol pelo anarquismo farão com que seja retratado como um mártir,<sup>145</sup> e o verbo *Ravacholizer* (matar alguém, de preferência com dinamite, vingar-se, vencer seus inimigos) instala-se na gramática informal, com forte influência sobre outros jovens do movimento.<sup>146</sup> O novelista Paul Adam vai nomear Ravachol "Rénovateur du Sacrifice Essentiel".<sup>147</sup>

Fénéon, sabemos, é um adepto se não de todos os atentados, pelo menos de certa matriz destrutiva. Quando 465 caixas de explosivo foram deliberadamente jogadas no mar porque algumas explodiram e mataram várias pessoas, ele comenta o episódio na *Revue Anarchiste* com uma tirada ímpar: "Est-ce bête de perdre la bonne marchandise comme ça!".<sup>148</sup>

Fénéon, obviamente, não estava sozinho no elogio.<sup>149</sup> Pára no ar, ao menos em certos círculos, um elogio estético desses atos que *falam por si* na gramática política. Em novembro de 1893, Gabriel Randon publica na *Revue Anarchiste* um artigo intitulado "Não há inocentes", a propósito das vítimas do atentado recente ao Teatro do Liceo, em Barcelona, que deixou 20 mortos e 50 feridos.

---

<sup>145</sup> Numa gravura feita por Charles Maurin ele é retratado sem camisa, tendo ao fundo um campo ceifado, o pôr do sol e a guilhotina, inspirado por imagens cristãs e populares. Há muito ali do que virá tornar-se iconografia russa

<sup>146</sup> É digno de registro, contudo, que os atentados cometidos por Ravachol não foram acolhidos de maneira exclusivamente positiva no meio anarquista. Jean Grave, anarquista de proa em Paris e um dos organizadores do jornal *La Révolte*, por exemplo, reprovou os atos, "chegando a insinuar que os ataques de Ravachol podem ter sido ordenados pela polícia para desacreditar o movimento anarquista". BADIÉ, Walter. "Émile Henry, le ' Saint-Just de l'Anarchie'", *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 14.2, 2010, p. 163.

<sup>147</sup> ADAM, Paul: "Éloge de Ravachol", *Entretiens politiques et littéraires*, jul. 1892.

<sup>148</sup> Edição de novembro de 1893.

<sup>149</sup> Por infeliz coincidência ou ironia do destino, Tailhade seria o único ferido grave no atentado ao Foyot, algumas semanas depois, e perderia o olho direito na explosão.

## **As lois scélérates e o Processo dos Trinta**

A fim de situarmos a participação de Fénéon nessa trama, precisamos realçar as respostas do governo à escalada de violência, que encerra a “era dos atentados” na França: as *lois scélérates* e o chamado *Procès des trente*. As “leis celeradas” foram um conjunto de três leis aprovadas em dezembro de 1893 e julho de 1894. A primeira, ocorrida apenas três dias depois do atentado de Auguste Vaillant à Câmara dos Deputados, alterou a lei sobre a imprensa. A segunda, em 18 de dezembro do mesmo ano, retificou a lei sobre “associação de malfeitores” (*associations de malfaiteurs*). Por último, o assassinato do Presidente da República Sadi Carnot em 24 de junho de 1894 levou à aprovação da lei de 28 de julho de 1894, que reprimia as iniciativas anarquistas.

Essas leis estabeleciam, na prática, uma espécie de regime de excepcionalidade: minavam as garantias de liberdade de expressão, elas próprias só conquistadas pela lei de imprensa de 1881, de forma que voltava a ser possível o delito de opinião e prisões preventivas antes da publicação de determinada notícia ou opinião.<sup>150</sup> Ademais, a nova lei da imprensa não punia apenas, como a de 1881, a incitação direta de crimes, mas sim a provocação indireta, bem como a apologia a crimes passados ou futuros. Se até então a lei francesa sobre a “associação de malfeitores” punia os culpados por atos precisos e executados, o novo texto previa a repressão de reuniões “conspiratórias” — termo vago e suscetível de variada interpretação.<sup>151</sup> Por fim, atos de propaganda anarquista, incluindo a convocação de greves, passa a ser ilícito. Tudo isso num ambiente jurídico que poderia, agora, proceder a prisões a partir de quase toda espécie de delação, por mais frágil que fosse. Isso resultou na supressão de jornais anarquistas e em julgamentos coletivos dos tais malfeitores.

Com a efetivação das novas leis, os principais jornais e revistas anarquistas fecham. *Le Père Peinard*, por exemplo, interrompe momentaneamente a sua publicação em 21 de fevereiro de 1894, ao passo que *La Révolte* e a *La Revue*

---

<sup>150</sup> A liberdade de imprensa, particularmente da imprensa anarquista, com as leis celeradas, regridem, portanto, para o estado anterior à III República.

<sup>151</sup> MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France: Des origines à 1914*, vol. 1 op. cit., p. 252, n. 2.

*libertaire* desaparecem em março. O arrastão da polícia por suspeitos começou em toda a França em janeiro de 1894, e ao longo dos seis meses subsequentes, afirma Jean Maitron, 427 pessoas foram processadas por associação de malfeitores.<sup>152</sup> Dentre elas, Félix Fénéon.

Na mira da polícia há pelo menos alguns meses,<sup>153</sup> devido a artigos publicados no *L'En Dehors* e por se encontrar com frequência com outros anarquistas, como Alexandre Cohen, jornalista holandês radicado na França, e Louis Armand Matha, então gerente do jornal *L'En Dehors*, Fénéon viu inspetores baixarem no seu escritório no dia 25 de abril. Ele tem, então, 33 anos, é escriturário do Ministério Guerra desde os 20.<sup>154</sup> Sem lhe deixar tempo de vestir o casaco ou o chapéu, os oficiais seguem com ele até sua casa na Passage Tourlaque, em Montmartre.

Os investigadores levam-no para a delegacia, onde é então interrogado sobre alguns dos principais militantes em atividade. Ele conhecia Matha? Sabia que Matha tinha sido preso? O quarto de Matha continha evidências que o implicavam? Ele havia recebido Matha em casa? E Émile Henry? Havia colaborado com Zo d'Axa?<sup>155</sup> E com quem mais? Era amigo próximo de Alexandre Cohen, de Laurent Tailhade?

Fénéon friamente nega ou recusa-se em absoluto a responder. Na manhã seguinte, o chefe de polícia e dois inspetores voltam ao segundo andar do Ministério da Guerra para inspecionar seu espaço de trabalho: apreendem caixas de papéis, correspondência e algumas provas manuscritas de revistas simbolistas; examinam os assentos de couro das cadeiras e verificam o conteúdo dos tinteiros. Na prateleira mais alta de um armário de roupas encontram um pequeno frasco

---

<sup>152</sup> MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France: Des origines à 1914*, op. cit., pp. 251-252.

<sup>153</sup> Fénéon costumava escrever anonimamente para a imprensa anarquista. Em dezembro de 1891, entretanto, colocou seu nome em três pequenos artigos de crítica de arte e literatura no *L'en Dehors*, o que, por apolíticos que fossem, levou a polícia a abrir um dossiê com seu nome.

<sup>154</sup> Fénéon tem um emprego estável, é elogiado por seus superiores, mas ascendeu apenas a um posto de terceira classe, e seu salário de 3.500 francos anuais deve sustentar a si e aos pais, já com idade avançada. M. Lallemand, chefe da repartição, o apresenta como "rapaz forte e bonito, sensível aos elogios e ainda mais sensível a críticas. Redator perfeito, pouco comunicativo, inexato no cumprimento dos horários de escritório, mas desejoso de satisfazer seus chefes". Na margem do mesmo relatório, um superior acrescenta à mão que "se pode contar com ele". PAULHAN, Jean: *F.F. ou Le Critique*. Paris: Éditions Claire Paulhan, 1998, p. 38.

<sup>155</sup> Alphonse Gallaud, famoso pelo pseudônimo Zo d'Axa, era o fundador e diretor do *L'en Dehors*.

de mercúrio e uma caixinha banhada a níquel contendo cápsulas minúsculas. Eram materiais para detonadores.

Fénéon é novamente interrogado, desta vez pelo magistrado examinador Judge Anquetil. Confrontado com o frasco de mercúrio e os detonadores, permanece imperturbável, ainda que as perguntas só aumentem. "Qual de seus amigos lhe deu esses artigos? Certamente Matha? Era sabido que Matha esvaziou o quarto de Émile Henry. Os detonadores, diz o magistério, são idênticos aos usados por Henry." Sem fornecer respostas, ele é enviado para a Prisão de Mazas, onde permanece preventivamente por três meses.<sup>156</sup>

Os jornais reagem distintamente à prisão de Fénéon. *Le Journal*, por exemplo, sublinha o caráter surpreendente da detenção de um burocrata do Ministério da Guerra. Eis um extrato da notícia da edição de 27 abril de 1894 (fonte: Gallica.fr):

O Sr. Félix Fénéon foi detido na quarta-feira pelo Sr. Clément, nos escritórios do Ministério da Guerra onde trabalha no departamento de recrutamento.

Essa prisão causou a mais viva surpresa no Ministério da Guerra, onde o Sr. Fénéon era tido como o modelo de burocrata inteligente, cujos relatórios eram, de preferência a outros, colocados sob os olhos do ministro por causa de sua clareza — e que tinha sido por diversas vezes, por conta de seus bons serviços, proposto para promoção.

(...) e após declaração formal, feita por M. Fénéon, de que declarava condenar as teorias anarquistas, foi deixado em paz.

M. Fénéon, cuja vida é das mais regulares, vive com a mãe, viúva de uma funcionária do Banco de França, e atendeu às suas necessidades e às de duas sobrinhas que acolheu.

---

<sup>156</sup> Situada no boulevard de Mazas, hoje boulevard Diderot, a prisão construída entre 1845 e 1850 abrigava presos preventivos e não era das mais sórdidas. Suas celas eram relativamente limpas e arejadas, e consta que os cativos dispunham de uma mesa e até mesmo uma sineta que lhes permitia chamar os guardas.

O Jornal *Le Temps*, por seu turno, não parece ter sido pego de surpresa, pois relata um longo dossiê da polícia contra Fénéon, cujas primeiras peças remontariam a 1884! A matéria segue comentando os pedaços de materiais utilizáveis para a fabricação de explosivos encontrados em seus pertences e a presença de papéis que provariam sua ligação com outros anarquistas, o que, pelas leis celeradas, significam “malfeitores”.



*Le Temps*, 28 de abril de 1894. Fonte: *Gallica.fr*

## Um Dandi na Tribuna

Em agosto de 1894, Félix Fénéon tornou-se, então, réu do chamado Processo dos Trinta, acusado de “associação de malfeitores” ao lado de alguns dos anarquistas mais famosos de seu tempo: Sébastien Faure, Jean Grave, Armand Matha, Chatel e outros militantes menos atuantes.

O julgamento do *Procès des Trente* é um acontecimento na França, amplificado por uma imprensa popular ávida de notícias emocionantes, ansiosa por aumentar a importância das mesmas e com meios de fazê-lo. O processo jurídico contra os "mais perigosos criminosos anarquistas" tomou as páginas de todos os jornais, poucos meses antes de outro julgamento que se tornaria ainda mais célebre: a condenação inicial de Alfred Dreyfus e sua deportação. Para a ocasião, o governo autorizou a distribuição de 10 mil cópias de um panfleto com uma montagem de fotografias mostrando "os dez principais anarquistas", entre eles Fénéon, retratado pelo fotógrafo criminalista da polícia Alphonse Bertillon.<sup>157</sup>

O promotor chefe da acusação, *avocat général* Bulot, é conhecido entre os anarquistas desde 1892, quando pediu pena de morte para participantes de um protesto de 1 de Maio em Clichy. Para o Processo dos Trinta, seu inquérito aponta que:

Os acusados pertencem a uma seita que estabelece entre todos os seus seguidores vínculos de *Compagnonnage* com o objetivo de destruir a sociedade como um todo, por meio de roubo, pilhagem, incêndio criminoso e assassinato. Nesta seita, cada membro contribui para o objetivo final de acordo com o seu temperamento e capacidade, um cometendo crimes, os outros ajudando-o e incentivando-o [...].<sup>158</sup>

Ao falar exclusivamente de Fénéon, os autos de Bulot, segundo Halperin, alegam afiliação com todos os tipos de anarquistas e a posse de explosivos: "Ele tinha duas caras: funcionário público solene e silencioso durante o dia, recebia Ortiz e Émile Henry em casa à noite. Escreveu para jornais anarquistas e, em algumas publicações decadentes, adquiriu autoridade real sobre certos jovens,

---

<sup>157</sup> Feitas pelo criminalista da *Préfecture de Paris* Alphonse Bertillon, as imagens pertencem hoje a uma coleção do MET-NY. Nascido numa família de cientistas e estatísticos, Bertillon desenvolveu o primeiro sistema de identificação facial de criminosos. Conhecido mais adiante como *Bertillonage*, o sistema conjugava medição antropométrica, descrição verbal precisa das características físicas do prisioneiro e fotografias padronizadas do rosto. A consagração do método veio em março de 1892, quando seu sistema de identificação levou à prisão de Ravachol. Ver: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302429>. Acesso 10 ago. 2022.

<sup>158</sup> "Justice criminelle, première audience du Procès des trente: l'acte d'accusation", *Gazette des Tribunaux*, 6-7 ago. 1894.

com uma curiosidade mórbida por "tópicos literários estranhos".<sup>159</sup> É por tamanha subversão que o promotor lhe sugere cinco anos de trabalhos forçados.

O que talvez Boulot não saiba, mas hoje sabemos, é que Fénéon não tinha duas caras, mas múltiplas, e que a dualidade "funcionário pela ordem (Ministério da Guerra) *versus* Militante pela desordem" é apenas uma das contradições que fazem dele uma figura ímpar, profundamente reveladora de seu tempo. Essa tese se propõe justamente a investigar sua multiplicidade, e o caráter eminentemente moderno que dela decorre.

Se há três traços que aparecem reiteradamente nas memórias da época, estes são a elegância, a ironia e a frieza de caráter. Grande, magro, lacônico, ele é conhecido tanto pelos sapatos impecavelmente lustrados quanto pelo riso discreto e certo distanciamento emocional. Quiçá por conta do nariz anguloso e do cavanhaque de bode, seus contemporâneos notam certa semelhança com o Tio Sam americano, desenhado a partir de 1870. Fénéon, no entanto, não apontaria jamais o dedo indicador, preferindo antes uma atitude reservada. Ele é "polido como as imagens", como nos diz Jean Paulhan,<sup>160</sup> numa sociedade em que os padrões de comportamentos brutos eram norma vigente.

No caso específico do julgamento, suas respostas ao juiz ao longo das sete audiências são dadas numa mistura de elegância e provocação, com uma ironia que faria divertir a plateia e encheria as páginas dos jornais. Reproduzimos, a seguir, a alguns dos diálogos, tal e qual reportados na imprensa da época, especialmente na edição de 8 de agosto de 1894 do *Le Figaro* disponível em *Gallica.fr*.

**1. Juiz Dayras:** Você era amigo íntimo do anarquista alemão Kampfmeier?

**Fénéon:** A intimidade não poderia ser muita. Eu não sei uma palavra de alemão e ele não fala francês.

2.

**Juiz Dayras:** Parece evidente que o senhor se cercava de Cohen e Ortiz.

---

<sup>159</sup> Citado por HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit., p. 288.

<sup>160</sup> PAULHAN, Jean: *F.F. ou Le Critique*, op. cit., p. 41. Sua atitude também lhe vale o apelido de "Père laconique". ARLIN, Jean: "Deux bourses annuelles en souvenir de Félix Fénéon", *Arts*, 12 mar. 1948.

**Fénéon** (sorrindo): Alguém dificilmente consegue estar cercado apenas por duas pessoas. É preciso ao menos três [explosão de risos].

**Juíz Dayras:** Você foi visto falando com eles atrás de um poste de luz.

**Fénéon:** O senhor pode me dizer, vossa excelência, onde fica o "atrás" de um poste de luz?

3.

**Juíz Dayras:** Você sabe que descobrimos em seu gabinete, no Ministério da Guerra, onze detonadores e um frasco de mercúrio. Como encontrou-se em posse de tais substâncias?

**Fénéon:** Eu encontrei esse frasco de mercúrio e esses tubos de flandre no mês de março 1894, ao esvaziar o dormitório de meu pai, recém-falecido.

[...]

**Juíz Dayras:** Quando sua mãe foi interrogada, ela disse que seu pai teria encontrado esses detonadores na rua.

**Fénéon:** Isso é possível.

**Juíz Dayras:** Isso não é possível. Alguém não acha detonadores na rua!

**Fénéon:** O juiz de instrução, Monsieur Meyer, disse para mim um dia: "Você deveria ter jogado esses detonadores pela janela!". Veja o senhor que podemos, sim, encontrar detonadores na via pública [risos do público].

**Juíz Dayras:** Seu pai não teria guardado esses objetos. Ele era empregado pelo Banco da França e não vemos de que maneira isso poderia servi-lo

**Fénéon:** Eu não penso, de fato, que ele devesse utilizá-los, bem como seu filho, que era empregado pelo Ministério da Guerra.



Desenho de Fénéon durante o seu julgamento.  
*Le Figaro* de 8 de agosto de 1894, disponível em *Gallica.fr*.

Esses e outros exemplos nos dão o retrato de um réu que *não se defende* porque sua ironia o coloca distante, léguas da acusação e do próprio processo. Ainda que não seja de família rica, sua maneira de se vestir — "*Manteau flottant, complet puce, soulier vernis*"<sup>161</sup> — e especialmente de se portar no palco jurídico nos remetem à moda entre os estetas e à elegância refinada do dandy, tal e qual definida por Baudelaire:

É, antes de mais nada, a necessidade ardente de se dotar a si mesmo de uma originalidade, necessidade contida nos limites exteriores das conveniências [...]. É o prazer de espantar e a satisfação orgulhosa de não ficar nunca espantado [...]. Que estes homens se façam designar como refinados, incríveis, belos, leões ou *dandies*, na verdade são todos provenientes de uma mesma origem; todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta; todos são representantes do que há de melhor no

---

<sup>161</sup> Cunhada por Théophile Gautier no prefácio de *Madalena de Maupin*, em 1835, o lema da "arte pela arte" que até hoje alimenta controvérsia, tendo se tornado um bordão favorito entre um grupo de estetas que se davam a reconhecer não só nas opiniões, como também na maneira de se vestir. Alguns de seus representantes mais notáveis, como o próprio Gautier, Swinburne, Huysmans, Whister, e sobretudo Baudelaire e Wilde, empunhavam um estilo de vestir a que Fénéon parece estreitamente vinculado.

orgulho humano, desta hoje tão rara necessidade, neles presente, de combater a trivialidade. Daí nasce, nos *dandies*, esta atitude ativa de casta provocadora, mesmo na sua frieza.<sup>162</sup>

Tal e qual dandy baudelairiano, Fénéon parece empenhar-se permanentemente na luta contra o trivial e o vulgar. Como um mágico em pleno truque, ele atua no sentido de desmontar-revirar-remontar o que lhe é perguntado, de forma a multiplicar os sentidos possíveis, como num caleidoscópio lúdico (ou, como um cubismo *avant la lettre*, se quisermos ensaiar uma analogia). Ao transformar a linguagem em jogo,<sup>163</sup> sua performance parece revelar o absurdo contido dentro da normalidade aparente (e aqui podemos ver traços do que virão a ser as ações dadá e surrealistas) e o sentido *mutante, escorregadio* das palavras. Por onde se olhe, sua forma de atuação tem muito das vanguardas que tomarão a capital francesa nas décadas subsequentes.

Se Flaubert apreciava Baudelaire por sua "aspereza, com suas sutilezas de linguagem",<sup>164</sup> Fénéon parece um mestre nesta fusão entre o áspero e o escorregadio. Uma parte da mágica, ao que parece, consistia em manter o corpo e a expressão facial estáticos e desprovidos de maior emoção. Esse contraste com certa frieza gélida do externo e o significado mutante, efervescente, vaporoso das palavras parece ter contribuído para o sucesso de sua performance mediante o júri.

Com recursos — transições abruptas, justaposições satíricas — que primam pela concisão, sagacidade e ironia *modernas*,<sup>165</sup> a linguagem com que se manifesta no tribunal é a mesma que o leitor encontrará na maior parte de sua obra jornalística, especialmente nas *Nouvelles en trois lignes*. Conhecido por falar pouco, ele adota o "falar menos para falar melhor". Sua cortesia e polidez parecem incompatíveis com a imagem de um criminoso, e não à toa sua personalidade gentil será apontada por diferentes testemunhas de defesa:

---

<sup>162</sup> BAUDELAIRE, Charles: *O pintor da vida moderna*, trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega-Passagens, 2002, pp. 42-43.

<sup>163</sup> O lúdico está presente também no uso de pseudônimos que usa em revistas, metamorfoseando seu próprio nome: Elie Manéon, Ottocar Phellion, são alguns deles.

<sup>164</sup> Carta de Flaubert a Baudelaire, 13 jul. 1857, in FLAUBERT, Gustave: *Correspondance*, org. Jean de Bruneau. Paris: Gallimard, 1973, vol. II, p. 744.

<sup>165</sup> BEHLER, Ernst: *Ironie et Modernité: De Schlegel à Nietzsche*. Paris: PUF, 1997.

Eu conheço Félix Fénéon. Ele é benquisto por todos. Eu simpatizei com ele porque ele é um homem doce de espírito muito fino. Nós nos encontramos em minha casa, nas noites em que eu recebo amigos. Não há ninguém que não tenha gostado de conhecê-lo. Nem eu nem nenhum de meus convidados nunca ouviu Fénéon falar de um assunto outro que arte. Ele é superior ao uso do que quer que seja, senão da literatura, para exprimir suas ideias

Vim aqui fazer esta condecoração menos por causa do meu gosto por ele, que é muito vivo, e mais por interesse pela verdade.<sup>166</sup>

A defesa em pleno tribunal vem de Mallarmé. Tido há mais de dez anos como grande eminência literária, ele é aquele que transformou por completo os rumos da poesia francesa ao atribuir-se como missão "dar um sentido mais puro às palavras da tribo" ou "criar uma linguagem especial removida do caos e da trivialidade",<sup>167</sup> como que purificada. Com peso simbólico e pompa no tribunal, a fala deste contrasta com a mediocridade das testemunhas de acusação, formadas basicamente por zeladores (*concièrges*) amargurados denunciando correspondências e visitas suspeitas,<sup>168</sup> e vem corroborar a estratégia construída pelo advogado Edgar Demange,<sup>169</sup> que consistia em apresentar Fénéon como um literato diletante, nada mais que um curioso sobre as ideias anarquistas. Como nenhum livro continha todas essas ideias, ele teria ido à redação do jornal *L'en Dehors* para conhecê-las em primeira mão. Sim, ele havia contribuído com três artigos para a publicação em 1891, quando esta era "exclusivamente literária".

---

<sup>166</sup> MALLARMÉ, "Citation à témoigner", apud MONDOR, Henri: *Vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1941, pp. 688-689.

<sup>167</sup> Stéphane Mallarmé apud PERLOFF, Marjorie: *The dance of Intellect, Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

<sup>168</sup> Segundo Halperin, um jornal teria definido a sessão com os depoentes da acusação como "O dia dos cinco *concièrges*". HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit., p. 291.

<sup>169</sup> Demange era conhecido por ser excelente advogado e no fim desse mesmo 1894 se tornaria o advogado de defesa no caso Dreyfus. Os serviços de Demange foram obtidos pelo diretor da *Revue Blanche*, Thadée Natanson, para quem Fénéon trabalhará nos anos subsequentes ao julgamento.

Mas não, ele não tem nada a ver com as observações antimilitaristas ou com os convites à violência publicados pelo jornal.

Além de Mallarmé, outros *hommes de lettres* parisienses testemunham a inocência de Fénéon nos jornais de ampla circulação, como Bernard Lazare:

Qualquer acusação contra ele é insustentável. Se o prendemos, deve ficar claro que o prendemos porque é um escritor livre, por seu pensamento, pensamento que ele não transformou em ato, dado que é incapaz disso, mas que ele nem mesmo o exprimiu por escrito.

(*Le Journal*, 27 de abril de 1894. Fonte: *Gallica.fr*)

No fim, Fénéon, como a maior parte dos implicados, foi absolvido por falta de provas e pôde retomar sua vida de editor e crítico em Paris. A “era dos atentados” havia chegado ao fim. Tido como traidor do Ministério da Guerra e da Pátria, Fénéon não só não retornaria mais aos cargos públicos, como teria agora mais liberdade para atuar contra o patriotismo chovinista.

### **Fénéon, terrorista?**

Antes de seguirmos com a trama da vida de Fénéon após o Processo dos Trinta, vale a pena retomarmos, brevemente, o episódio da bomba dentro do restaurante Foyot, que citamos *en passant* quando relatamos os atentados em Paris entre 1892 e 1894.

Em 4 de abril de 1894, isto é, algumas semanas antes de Fénéon ser detido em conexão ao crime dos malfeitores, uma bomba, escondida num jarro de flores, explodiu no restaurante Foyot, em Paris, ferindo quatro pessoas. À época, este atentado permaneceu totalmente sem resposta, visto que a polícia não chegou a indiciar ninguém. A biógrafa de Fénéon, Joan Halperin, contudo, afirma que o autor desse atentado foi Fénéon. Qual a fonte que embasa a conclusão da maior especialista em Fénéon? Fénéon teria supostamente confessado sua culpa à esposa de um camarada, Alexandre Cohen. Este, por sua vez, contou o que ouviu da esposa para o escritor André Salmon que, por sua vez, contou a um amigo,

François Sullerot, em 1964. Este último, então, finalmente relatou o que ouviu a Halperin.<sup>170</sup>

A autora, nesse sentido, acredita que Fénéon é culpado pelo atentado por uma “acumulação de evidência”,<sup>171</sup> o que significa, basicamente, o acúmulo dessa espécie de “telefone sem fio” que chegou aos seus ouvidos com a informação, dada pela política e pela imprensa da época, de que foram encontrados detonadores na posse de Fénéon. Esse último dado, a nosso ver, antes do que corroborar com a tese de Halperin, enfraquece-a. Ora, se Fénéon cometeu o atentado no Foyot em 4 de abril por qual razão manteria em seu escritório um material que o poderia condenar, em plena vigência das leis celeradas, sabendo que a polícia estaria à caça do responsável? Se esses objetos foram encontrados, parece muito mais plausível pensar que o foram porque Fénéon não esperava que seus pertences fossem vistoriados.

Um outro ponto que nos surge problemático com o argumento de Halperin é sua sugestão de que ela conhece as múltiplas facetas de Fénéon melhor do que Mallarmé, e seria por isso que o poeta teria se iludido e defendido Fénéon, sem saber que ele seria culpado.

Esses pontos cegos na responsabilização de Fénéon feita por Halperin, naturalmente, chamou a atenção de certos resenhadores do seu livro:

Infelizmente ela dá um daqueles passos arriscados além das regras da evidência biográfica ao recriar não uma, mas duas vezes, e apresentando como fato — o incidente do atentado, colocando Fénéon definitivamente na cena do crime.<sup>172</sup>

De modo geral, estou inclinado a ser persuadido pela professora Halperin a esse respeito, mas deve-se dizer que ela não oferece nenhuma prova segura da culpa de Fénéon no atentado de Foyot. (Tomo sua dramática vinheta da execução desse ato por Fénéon

---

<sup>170</sup> Essa sequência pode ser lida nas páginas 333, n. 1 e 394, n. 15 de HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 333, n. 1.

<sup>172</sup> MELLOW, James R.: “A Dandy and a terrorist” (Review of FELIX FENEON. *Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. By Joan Ungersma Halperin. Illustrated. 425 pp. New Haven: Yale University Press), *The New York Times*, 5 mar. 1989.

como uma reconstrução imaginativa — ou seja, pura ficção). E, para acreditar que ele é culpado desse crime, é preciso acreditar também que Fénéon estava disposto a enganar Mallarmé, o poeta que ele venerava mais do que qualquer outro, a quem permitiu testemunhar em seu nome - e muito eloquentemente, também - no Julgamento dos Trinta.<sup>173</sup>

Como os estudiosos comentam, Halperin cria um cenário para o ato de Fénéon como se fosse uma verdade histórica. O livro já inicia nesse tom: nas páginas 3 e 4 nós temos uma cena inteiramente imaginada pela autora na qual Fénéon entra no restaurante, deixa a bomba, fuma seu cigarro, volta para casa e, no caminho, tem uma conversa com uma pessoa, uma vez mais ficcional, sobre o barulho de uma bomba. Mesmo que alguns estudiosos, como citamos acima, tenham alertado para esse tipo de imaginação infundada, alguns livros<sup>174</sup> seguem citando esses extratos de Halperin como se contivessem informações genuínas sobre a participação de Fénéon nesse evento.

Como vimos acerca de seus escritos publicados em revistas anarquistas, como *La Revue Anarchiste* e *L'en Dehors*, Fénéon advogou vários princípios anarquistas, como a crítica radical à propriedade privada e ao militarismo, de forma que não se estranharia que tivesse, também, aplaudido as ações individuais de Ravachol ou Henry. Sua participação pessoal no atentado ao Foyot, contudo, parece figurar mais no campo da mitologia do que da história.

---

<sup>173</sup> KRAMER, Hilton: Art, anarchism & Félix Fénéon. *The New Criterion* 7.9, maio 1989. Disponível em <https://newcriterion.com/issues/1989/5/art-anarchism-faclix-facnacon>. Acesso em 3 ago. 2022.

<sup>174</sup> Por exemplo, MERRIMAN, John M.: *The Dynamite Club: How a Bombing in Fin-de-Siècle Paris Ignited the Age of of Modern Terror*. New Haven; London: Yale University Press, 2016, pp. 172-173.



Fotografia do restaurante Foyot bombardeado, Paris, 1894.  
Foto: Prefeitura de Paris, Alphonse Bertillon.

### **Atuação na *Revue Blanche***

Fénéon torna-se editor da *Revue Blanche* em 1895, pouco tempo depois de ter sido preso e, posteriormente, absolvido no Processo dos Trinta. Antes mesmo de assumir essa prestigiosa função, contudo, ele já colabora com a revista, como se percebe no volume de março de 1894 numa seção anônima de duas páginas intitulada “*Notes de février*”. Essas breves notas, que lembram o estilo conciso do *Petit Bottin* (ver capítulo 1) e que será desenvolvido posteriormente nas *Nouvelles en trois lignes* (ver capítulo 4), são singulares por apresentarem uma perspectiva violenta da luta anarquista, em consonância, aliás, com o clima de atentados políticos que dominou Paris entre 1892 e 1894. Por exemplo:

As ciências sociais são: filosofia, sociologia, economia política e química.

‘Chega de conversa, necessitamos ação’: não achamos que esse velho clichê ganhou um novo significado?

Sob o pretexto da anarquia, as perseguições florescem; no outono, os frutos amadurecem.

## NOTES DE FÉVRIER

Les sciences sociales sont : la philosophie, la sociologie, l'économie politique et la chimie.

Le 1<sup>er</sup> janvier et le Mardi gras les « honnêtes gens » ont eu leur cadeau ; nous sommes curieux de savoir quels seront leurs œufs de Pâques.

Le jour des Morts est aussi jour férié.

Pour avoir écrit : « Mais s'il se prononce froidement pour la mort, il n'y aura plus en France un seul homme pour le plaider s'il lui arrive un jour... etc. » un jeune étudiant a été condamné à deux ans de prison et 1000 francs d'amende, sous prétexte de provocation au meurtre.

« Donnez-moi une ligue de quelqu'un et je le fais pendre. »

« Si vous allez piller les Touaregs il vous en cuira. »  
Celui qui eut écrit cette phrase, il y a quelques mois, aurait été considéré comme ayant provoqué au meurtre du colonel Bonnier ; telle est la nouvelle jurisprudence. C'est très ingénieux d'assimiler les conseils et les probabilités à des provocations au meurtre ; nos magistrats ont de l'esprit.

Ils ont voulu faire un exemple ; c'est Lui qui l'a donné.

Quels M. Raynal a-t-il terrorisés ? les lâches : c'était inutile.

Le gouvernement organise le silence : on entendra mieux.

*La Revue Blanche*, março de 1894.

Fonte: Gallica.fr

Outra produção escrita de Fénéon na *Revue Blanche* é encontrada em uma rubrica intitulada *Passim*, pequenos textos de atualidade política que ele escreve em coautoria com Victor Barrucand entre fevereiro e junho de 1895.<sup>175</sup>

Nos oitos anos em que *La Revue Blanche* esteve sob trabalho editorial de Fénéon, a revista tomou parte em campanhas políticas de enorme significado para a sociedade francesa, uma fase do periódico que contrasta com os anos anteriores a Fénéon, quando o crítico literário Lucien Muhlfeld estava a cargo da secretaria da revista e priorizava quase exclusivamente a publicação de extratos literários e ensaios de crítica artística. A notória politização de *La Revue Blanche* a partir da secretaria de Fénéon é facilmente identificável pela consulta ao acervo da revista via *gallica.fr*. Nas edições de 1891, sob gerência de Muhlfeld, por exemplo, o único texto abertamente político é o de Ludovic Malquin sobre a anarquia. Em contraste, nos volumes de 1896, já com Fénéon, nós lemos textos de Léon Tolstói contra o

---

<sup>175</sup> Barrucand é então um assíduo colaborador da *L'en Dehors*. No início de 1894, ele esteve envolvido, de alguma forma, nas manifestações anarquistas que abalaram a França, sendo, como Fénéon, um apoiador de Émile Henry, autor do ataque com bomba ao café *Terminus* na Gare Saint Lazare. Os textos podem ser lidos em OPC, pp. 943-957. Extratos da rubrica podem, ainda, serem lidos em BARROT, Olivier e ORY, Pascal. *La Revue Blanche. Histoire, Anthologie, Portraits 1889-1903*. Paris: La Table Ronde, 2012, pp. 79-84.

patriotismo e o serviço militar, bem como a série de artigos de Albert Metin acerca dos socialistas ingleses, além de textos anônimos sobre o socialismo durante a revolução.

Nessas empreitadas políticas da *Revue Blanche*, percebe-se a influência do viés libertário e anarquista de Fénéon. Em 1895 e 1896, a revista adere à campanha de líderes socialistas e anarquistas em favor da gratuidade do pão para pessoas em situações vulneráveis e grevistas. Victor Barrucand que, como vimos, assinava uma rubrica com Fénéon, escreveu vários artigos na revista nesses dois anos explicando e defendendo tal reivindicação.<sup>176</sup>

Em 1897, a revista organiza e publica, em dois volumes, uma grande enquete sobre a Comuna de Paris e seu impacto realizada junto a políticos, escritores, ativistas e artistas que tinham vivenciado os acontecimentos de 1871. A enquete concentrava-se em três perguntas: o papel do entrevistado nos eventos da Comuna, o que pensavam de sua organização e legitimidade e, por último, a opinião sobre a influência da Comuna e o impacto das suas ideias. Os volumes inseriram, dentro das respostas dos convidados, desenhos de Félix Vallotton<sup>177</sup> do busto de líderes do movimento, muitos dos quais já estavam mortos em 1897.

Pela lista dos intervenientes mostrada abaixo, vemos como a revista recebeu mais de quarenta respostas, algumas muito breves e hostis, outras longas e apaixonadas. Muitos interventores lamentam seu desfecho trágico da Comuna, emitindo julgamentos díspares sobre por que a Comuna falhou, quão nobre ou vergonhoso foi o seu fracasso, e o que se pode aprender com ele.<sup>178</sup> Ainda que, em geral, as opiniões favoráveis à Comuna prevaleçam, é digno de nota que a enquete deu espaço a julgamentos discrepantes advindos de escritores e intelectuais de polos políticos distintos.

---

<sup>176</sup> Em 1895, a revista traduz e publica dois textos de Leon Tolstói críticos ao patriotismo e contra o serviço militar, o que não deixa de ser um tanto irônico dado o então recente passado de Fénéon no Ministério da Guerra.

<sup>177</sup> Ilustrador e pintor suíço que vivia em Paris desde os dezesseis anos, Vallotton tornou-se o principal ilustrador da *Revue Blanche* no mesmo ano em que Fénéon assumiu a sua gerência editorial. ALSDORF, Bridget: "Vallotton, Fénéon, and the Legacy of the Commune in Fin-de-siècle France", *Nineteenth-Century French Studies*, 49.3-4, 2021, p. 259. É de autoria de Vallotton a célebre ilustração que figura Félix Fénéon trabalhando no escritório da *La Revue Blanche* (óleo sobre cartão, 52,5 cm × 66 cm. Collection Josefowitz, Lausanne).

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 262.

Para Henri Rochefort,<sup>179</sup> por exemplo, “os massacres de Versalhes descreditaram para sempre a sociedade burguesa. E, ainda, a Comuna salvou a República”.<sup>180</sup> Já Ernest Daudet<sup>181</sup> pensa diferente: “eu considero a insurreição de 1871 como um crime abominável — um crime de lesa-pátria —, ainda que não considere criminosos todos os que participaram”.<sup>182</sup> Louise Michel, uma das poucas mulheres entrevistadas, que participou ativamente da Comuna, como ela relembra em sua intervenção, tornou-se anarquista após o exílio, sendo um caso bastante significativo de afinidade entre o destino e a memória da Comuna e a construção do anarquismo nas décadas seguintes. Como um contraponto extremo a Daudet, ela recorda os mortos da Comuna:<sup>183</sup>

Os mortos da Comuna durante a semana sangrenta não podem ser avaliados, eles foram jogados a todo lado, nas praças, sobre o pavimento das ruas, nos poços, nas trincheiras cavadas no tempo dos prussianos; nas celas dos cemitérios, em abrigos de bombas, onde foram queimados; levavam-se os cadáveres para o campo de Marte onde eram igualmente queimados: as cinzas não foram recolhidas para as urnas, os ventos que as levaram não dirão nem os nomes nem o número.<sup>184</sup>

Longe de ser uma rememoração histórica neutra, as respostas ali reunidas formavam um mosaico que sem dúvida ecoava as disputas contemporâneas que assolavam a França 26 anos depois. “Esses objetivos — ligar o anarquismo contemporâneo à Comuna e preservar a memória da Comuna — andavam de mãos dadas. Foi Fénéon conduzido por um impulso apologista? Ou de arquivista?

---

<sup>179</sup> Henri Rochefort (1831-1913), jornalista, político e editor, mesmo sem ter participado da Comuna diretamente, foi exilado logo após os eventos e retornou a Paris a partir da anistia de 1881.

<sup>180</sup> Henri Rochefort em: FÉNÉON, Félix (org.): “La Commune. Enquête sur la Commune de Paris”, *La Revue Blanche*, 15 mar. 1897, p. 253.

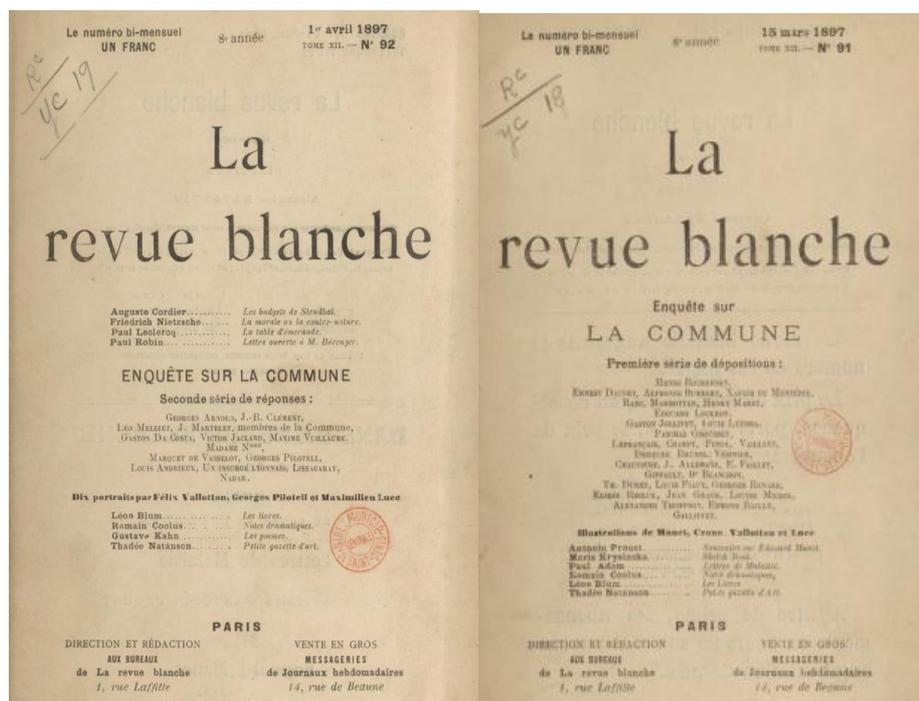
<sup>181</sup> Irmão do célebre escritor Alphonse Daudet, Ernest foi escritor e jornalista, tendo sido politicamente hostil, como se nota, à Comuna e mesmo à República.

<sup>182</sup> Ernest Daudet em: FÉNÉON, Félix (org.) “La Commune. Enquête sur la Commune de Paris”, op. cit., p. 254.

<sup>183</sup> O governo de Versalhes matou ao menos 17 mil cidadãos por conta dos eventos da Comuna e exilou outros milhares. Ver MERRIMAN, John: *A comuna de Paris, 1871: origens e massacre*, trad. Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015, p. 323.

<sup>184</sup> Louise Michel em: FÉNÉON, Félix (org.) “La Commune. Enquête sur la Commune de Paris”, op. cit., p. 300.

Ou de provocação? (Meu palpite é que seriam todos os três)”, sugere Bridget Alsdorf.<sup>185</sup>



Folha de rosto das edições de março e abril de 1897 da *La Revue Blanche* com os nomes dos debatedores. Fonte: Gallica.fr

Nos anos seguintes, 1898 e 1899, *La Revue Blanche* participa do que se tornou o seu maior debate público: o caso Dreyfus. Evento maior da História Contemporânea por ser ilustrativo do potencial conflito entre cidadão e Estado e da maneira como este pode utilizar meio fraudulentos para culpabilizar um indivíduo lançando mão de estereótipos e preconceitos xenófobos, o caso Dreyfus mobilizou a imprensa escrita francesa no fim de século entre apoiadores e detratores do jovem capitão.

Não faz sentido aqui rememorar a sequência de fatos da acusação indevida, mas, como sabemos, caberá aos meios de comunicação progressistas, com seus escritores e intelectuais, a tarefa de influenciar a opinião pública a partir da denúncia da criminalidade do processo e do grave ataque às garantias legais do cidadão. Publicado no jornal *L'Aurore*, o manifesto “*J'accuse... !*” de Zola faz com

<sup>185</sup> ALSDORF, Bridget. “Vallotton, Fénéon, and the Legacy of the Commune in Fin-de-siècle France”, op. cit., p. 277, n. 2.

que este seja condenado por difamação e precise se exilar em Londres<sup>186</sup>. A defesa da inocência de Dreyfus segue em solo francês: em 1898 é criada a *Ligue française pour la défense des droits de l'homme et du citoyen*, e um crescente número de intelectuais, não obstante as ameaças de retaliação por parte do exército, assumem publicamente o lado pró-Dreyfus.

É nesse contexto de crescente participação dos setores progressistas e de defesa dos direitos dos cidadãos que *La Revue Blanche* se posiciona decisivamente pela inocência de Dreyfus, numa posição comum de Fénéon e dos irmãos Nathanson, proprietários da revista. O momento chave é a publicação de um editorial na edição de fevereiro de 1898, isto é, o mês seguinte ao manifesto de Zola e, igualmente, o mês seguinte à escandalosa absolvição do oficial Esterházy. Assim, como observam Olivier Barrot e Pascal Ory,<sup>187</sup> a revista tinha, diante de si, dois modelos opostos a seguir: ela escolheu a defesa da justiça, da verdade e da defesa dos direitos individuais.<sup>188</sup>

A revista ainda produzirá mais três editoriais (*Hommage à Zola, Après l'arrêt de Cour de cassation, Du tribunal militaire de Rennes*) e uma série de artigos acusando a arbitrariedade da condenação de Dreyfus, escritos por nomes como Lucien Herr, exímio conhecedor das teorias anarquistas e socialistas e um dos fundadores da *Ligue française pour la défense des droits de l'homme et du citoyen*, e Charles Péguy, também socialista e um dos principais defensores do *dreyfusisme*.

Nos últimos anos da revista, sempre com Fénéon como editor, *La Revue Blanche* torna-se ainda mais antimilitarista, uma clara consequência do caso Dreyfus. O destaque deste período consiste numa série de artigos de soldados criticando, por dentro, a estrutura do exército. Um dos mais impactantes foi escrito em 1901 pelo jovem militante anarquista e militar Gaston Dubois-Desalle<sup>189</sup>. Ele dissertou sobre a sua experiência na colônia penal militar de

---

<sup>186</sup> Em uma raríssima aparição de sua assinatura nesses anos, Fénéon é signatário de um manifesto pedindo revisão do processo publicado no jornal *L'Aurore* no dia seguinte ao *J'accuse* de Zola. Lê-se ali seu nome completo e seu cargo: *secrétaire de la Revue Blanche*

<sup>187</sup> BARROT, Olivier e ORY, Pascal. *La Revue Blanche. Histoire, Anthologie, Portraits 1889-1903*, op. cit., pp. 373-374.

<sup>188</sup> *L'Aurore*, 14 jan. 1898. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7014545#>. Acesso em 12 abr. 2021.

<sup>189</sup> Sobre Dubois-Desalle, ler o *Dictionnaire des anarchistes* em: <https://maitron.fr/spip.php?article156036>. Acesso em 14 jun. 2020.

Château d'Oléron, costa ocidental da França, que consistiu em testemunhar as condições desumanas em que os presos eram mantidos, incluindo o uso de tortura. Essa espécie de jornalismo investigativo repercutiu na imprensa francesa, o que precipitou o Ministro da Guerra a fazer uma visita ao Château d'Oléron, onde minimizou os argumentos de Dubois-Desalle.

Com sua atuação na *Revue Blanche* e em outras revistas literárias e políticas nas últimas duas décadas do século XIX, Fénéon foi um participante ativo do debate no seio da sociedade francesa acerca da memória e do caráter da República, bem como foi um ativista engajado na produção de horizontes libertários e revolucionários que pudessem pôr em causa a tríade constitutiva da autoridade que o anarquismo almejava superar: o Estado, a Religião e o Exército.

## Conclusão

O anarquismo na política, tal e qual o simbolismo na literatura e o neoimpressionismo na arte, está para questionar — às vezes com violência destrutiva — as instituições e tradições estabelecidas, as normas e convenções. Assim como os grandes de sua geração, Fénéon parece vinculado à necessidade de buscar novas formas de linguagem e de vida, levando adiante o desafio proposto por Baudelaire em torno da descontinuidade e do despedaçamento do sujeito na metrópole, da procura de novas percepções e da experimentação de outras "tecnologias" (teóricas e poéticas) do olhar no século XIX, rejeitando ao mesmo tempo a reprodução entorpecida do mundo e a subjetividade desenfreada dos românticos.

"Para Fénéon, não existe *detonador* mais potente do que seus artigos", defende Mallarmé, na frase que se tornaria uma das chaves para a compreensão da vida-obra Fénéoniana.<sup>190</sup> Nesse sentido parece haver um paralelo interessante entre o *estilhaçamento* de vidros e partículas de matéria pelas explosões anarquistas e o estilhaçamento da linguagem e do próprio sujeito moderno

---

<sup>190</sup> "Arrestation d'un employé du ministère de la guerre: chez Paul Verlaine; chez M. Mallarmé", *Le Soir*, 27 abr. 1894.

(podendo-se pensar ainda nos pequenos fragmentos que formam as pinturas impressionistas, pontilhistas).

Fénéon partilha o gosto pelo gesto puro de insubordinação contra autoridade — estética e/ou política — vigente, verdadeiro alvo de seus atentados. Neste sentido, a história do julgamento se insere numa história maior, na qual podemos situar os julgamentos de Flaubert (1857), Baudelaire (1857) e Oscar Wilde (1895).<sup>191</sup>

"O único ponto em comum entre todos os modernistas era acreditarem que muito superior ao conhecido é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente que o rotineiro", escreve Peter Gay.<sup>192</sup>

Chave da modernidade, o caráter do deslizamento, da desconstrução, instaura a noção de que o "eu" ou "*self*" está sempre mudando, tomando novas e imprevisíveis formas-conteúdos, correndo sempre o risco da dissolução.

Alguns dos mais famosos militantes anarquistas terminarão a vida na guilhotina. Rimbaud terminará a vida traficando peles, marfim e armas na África. Perguntado pelo velho amigo Delahaye sobre literatura, responde: "Eu não penso mais nisso. Merda para a poesia".<sup>193</sup>

No caso de Fénéon, sua rebeldia contra o estabelecido é menos uma bandeira/um grito e mais um *modus operandi* circunspecto, baseado na imprudência distanciada e silenciosa. Ter duas caras é pouco para um homem que tinha múltiplos empregos, múltiplas mulheres, múltiplas ocupações, cindido entre a celebração máxima do indivíduo e uma preocupação legítima com o social. As tentativas de conciliar o contraditório com integridade talvez expliquem o silêncio que perpassa boa parte de sua atuação um "orgulho de esteta, cuja máxima

---

<sup>191</sup> Flaubert foi processado pelo caráter imoral de *Madame Bovary*, Baudelaire ocupou o banco dos réus por causa de *As flores do mal*, acusado de blasfêmia e obscenidade. A retórica do promotor Edgard Pinard teve grande influência no tribunal, que julgou improcedente a acusação de blasfêmia, mas concordou que seis poemas eram obscenos, multou Baudelaire em trezentos francos e decretou que os versos ofensivos deviam ser eliminados de todas as edições futuras. Wilde caiu numa provocação barata, entrou numa guerra de difamações com o marquês de Queensberry, pai de seu amante, e terminou condenado à pena máxima de dois anos de trabalhos forçados. Do dia para noite, passou de celebrado damaturgo londrino a criminoso estigmatizado.

<sup>192</sup> GAY, Peter: *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 18.

<sup>193</sup> LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda: "Illuminations: poesia em transe", posfácio de RIMBAUD, Arthur: *Iluminuras*, op. cit., p. 187.

elegância consistiria em passar despercebido"<sup>194</sup> aliado à recusa sistemática do vulgar e do trivial. Tal e qual Baudelaire elegeu Constantine Guys como "o pintor da vida moderna", Fénéon encontrará nos pós-impressionistas, especialmente em Seurat, os ideais de uma revolução pela qual valia a pena lutar, numa guerra contra os estilos "oficiais" da teoria e da prática. De sua relação com a pintura e com a cor falaremos no próximo capítulo.

---

<sup>194</sup> SISCAR, Marcos: "Félix Fénéon ou a matéria bruta dos fatos", in FÉNEON, Félix: *Notícias em três linhas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 6.

## CAPÍTULO 3

### NOVA PINTURA, NOVA CRÍTICA: FÉNÉON E OS EMBATES DA CENA ARTÍSTICA

Neste capítulo, nos concentramos na relação de Fénéon com a cena artística do seu tempo, a partir de sua atuação crítica junto aos pintores hoje denominados neoimpressionistas. Com base na tradução e na análise de seus artigos, procuramos definir seu estilo de crítica, tomando como ponto de comparação principal alguns de seus contemporâneos. Por fim, apresentamos sua conversão em galerista e colecionador, enfatizando a organização da primeira exposição dos Futuristas em Paris e a atualidade do debate que levantou ao conduzir a enquete "*Les arts lointains iront-ils au Louvre?*", em 1920.

Nas páginas anteriores, vimos que, empregado como funcionário do Ministério da Guerra, Félix Fénéon tem uma verdadeira vida paralela acompanhando a edição, o fechamento e a impressão de pequenas revistas durante as noites em claro. Aqui, nos debruçamos sobre outra de suas atividades "extraescritório": a visita sistemática de exposições de arte, com uma defesa enfática da arte moderna. Dessas visitas nascem críticas de arte para numerosas publicações baseadas em Bruxelas, Narbonne e Paris.

Seu período como crítico de arte dura uma década que vai de 1883 (seu primeiro texto aparece na *Libre Revue* em outubro) a 1893 (*Père Peinard*, maio), ou de seus 22 a 32 anos, mas 1886 é uma espécie de ano-chave em que escreve seus textos mais contundentes, reunidos depois em brochura e publicados nesse mesmo ano sob o título *Les Impressionnistes en 1886*. Ali, assume posições que lhe marcarão a vida, em especial a defesa do grupo formado em torno de Georges

Seurat e Paul Signac,<sup>195</sup> com uma independência e uma segurança "*à la fois de vieux connaisseur et de tout jeune homme*".<sup>196</sup>

## 1886, ano-chave

Em 1886, Fénéon é habitante de Paris há pouco mais de três anos. Vem da província, como o célebre Lucien de Rumbempré de Balzac, e divide com Gustave Kahn o hábito de escrever para pequenas revistas simbolistas como *La Vogue*, fundada neste mesmo ano. Não bastasse a publicação do *Petit bottin des lettres et des arts*, segue com a preparação das *Illuminations*, tal e qual abordado no capítulo 1 desta tese. Em 1886, Fénéon publicou resenhas de diferentes exposições, posteriormente revisadas e reunidas no que viria a se tornar o livro-brochura *Les Impressionnistes en 1886*, entre elas a apresentação crítica que faz da *VIIIe Exposition Impressionniste*<sup>197</sup> e crítica que faz à segunda edição do Salon des Indépendants, intitulada "L'Impressionnisme aux Tuileries".<sup>198</sup> Traduzidas pela primeira vez ao português nas páginas subsequentes, elas nos ajudam a mapear algumas das contribuições de Fénéon para a crítica e história da arte.

Dentro da história do modernismo, o período em questão carrega consigo uma questão específica: no momento em que o impressionismo perdera sua marginalidade e havia sido incorporado aos padrões do gosto e do mercado de uma certa elite, quem assumiria a dianteira da contestação? Em 1886, Monet já era o que se poderia chamar de um artista consagrado, e Renoir e Rodin desenvolviam carreiras internacionais. "Eu não quero, na minha idade, ser

---

<sup>195</sup> Além de Seurat e Signac, hoje mais célebres, há algo como seis ou sete pintores que defende durante esses anos: Albert Dubois-Pillet, Camille Pissarro e seu filho Lucien, Maximilien Luce, Charles Angrand, Henri-Edmond Cross e o belga Théo van Rysselberghe. Os outros, ele menciona de passagem, ou não menciona em absoluto caso tenham se juntado ao movimento depois de 1893, quando ele já tinha deixado a crítica de arte.

<sup>196</sup> CACHIN, Françoise: "Présentation", in FÉNEON, Félix: *Au-delà de l'impressionnisme*. Paris: Hermann, 1966, p. 15.

<sup>197</sup> "VIIIe Exposition Impressionniste. Du 15 Mai au 15 Juin, rue Laffite, 1". Artigo publicado originalmente em *La Vogue*, 13-20 jun. 1886. Reproduzido em FÉNEON, OPC, pp. 29-38.

<sup>198</sup> "L'Impressionnisme aux Tuileries". *L'Art Moderne de Bruxelles*, 19 set. 1886. Reproduzido em FÉNEON, OPC, pp. 53-58. O artigo foi publicado na revista *L'Art Moderne* de Bruxelas, que pouco antes o convidara a substituir Huysmans como correspondente em Paris.

revolucionário", escreve Renoir a Durant-Ruel em 1882.<sup>199</sup> No momento em que os pioneiros do impressionismo chegavam à casa dos 50 anos reconhecidos e legitimados, como se posicionava a geração na casa dos 20?

Divididos entre herança e negação em relação à geração anterior, diferentes grupos trabalhavam para ocupar um "lugar ao sol" em um sistema de alta concorrência: simbolistas, sintetizadores, grupo Nabi se encontram em sua dificuldade em fazer frente à herança impressionista e em sua recusa do *modus vivendi* e da sociedade burguesa.<sup>200</sup> É um pouco dessa disputa pelo campo vanguardista que aqui procuramos recuperar, entendendo Félix Fénéon como figura-chave nos processos de validação e legitimação, especificamente do neoimpressionismo e de suas premissas.

A fundação do Salon des Indépendants, em 1884, se faz nessa perspectiva: Seurat, Signac, Dubois-Pillet, Henri-Edmond Cross, Charles Andrand e tantos outros, marginalizados não só dos salões oficiais mas também das galerias abertas à pintura impressionista, estão ali procurando novas maneiras de existir na cena artística. Expor nos Indépendants, no entanto, representa pouco: "*pas de jury, pas de prix*", era seu lema. Reunião pouco seletiva, estar ali confere baixo ou nenhum prestígio.

O novo salão, no entanto, é responsável pelo feliz encontro de Georges Seurat e Paul Signac.<sup>201</sup> Signac se entusiasma com a divisão de tons que Seurat desenvolve e percebe que a técnica vai de encontro a problemas colocados pelo impressionismo. São as minúcias dessa técnica e suas implicações na forma de ver

---

<sup>199</sup> A história da arte moderna é também a história da formação e do desenvolvimento de um mercado de arte como o entendemos hoje, e o mercado para impressionistas havia sido aberto especialmente por Paul Durand-Ruel. Comprador desde 1872, ele organiza exposições com participação desses nomes não apenas em Paris como em Londres, Rotterdam e Berlim. Em abril de 1886, cerca de 250 pinturas de Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro e Sisley foram expostas em Nova York. Alguns impressionistas passaram a integrar também as "exposições internacionais" promovidas por Georges Petit, dono de uma galeria mais elitista que a de seu concorrente capaz de reunir a alta nata. ASSOULINE, Pierre: *Discovering Impressionism: The Life of Paul Durand-Ruel*. Nova York: Vendome Press, 2004, p. 52.

<sup>200</sup> JOYEUX-PRUNEL, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 — Une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2015, p. 190.

<sup>201</sup> Em torno de 1883, Seurat havia passado pela Beaux-Arts e pintava paisagens próximas das de Raffaelli, com um vivo interesse pelas decorações de Puvis de Chavannes. Conhecia havia algum tempo a pintura impressionista e começava a se apaixonar pelos problemas de luminosidade que ele trazia. Signac havia começado como pintor depois de ter visto uma exposição de Monet em 1880. Ver REWALD, John: *El postimpressionismo de Van Gogh a Gauguin*, cap. II: "Seurat y sus amigos". Madri: Alianza Editorial, 1998, pp. 63-109.

a pintura e o mundo que Fénéon ajudará a descrever e a tornar reconhecidas nos anos subsequentes.

Um nome-chave nesse contexto é Camille Pissarro, pintor mais politicamente engajado da geração impressionista, que não consegue adequar-se aos rumos elitistas tomados pelo movimento.<sup>202</sup> Interessado pelo espírito inquieto dos jovens, ele se entusiasma com as pesquisas de Seurat e Signac e os convida para participar da *VIIIe Exposition Impressionniste* (maio-jun. 1886). Os novatos, no entanto, serão recebidos com desconfiança e convidados a expor em uma sala à parte. Bem-vindos, *pero no tanto*. É em torno dessa exposição de maio de 1886 que Fénéon desenvolve a primeira de suas peças críticas mais importantes, uma espécie de divisor de águas que fará dele um embaixador da nova geração (de uma parte dela, bem entendido), um pouco como como Zola havia sido para Manet.

A visita de Fénéon à VIII Exposição Impressionista, realizada no andar de cima de um famoso restaurante da época, deixa no crítico uma impressão clara: Dos principais *heróis* — o termo é dele — do impressionismo, a saber, Monet, Manet, Renoir, Degas e Pissarro, os três primeiros já não estão presentes. Doze anos depois da mostra que havia inaugurado o movimento em 1874, seu diagnóstico sugere a presença de uma corrente de continuidade (que atribui a Morisot, Gauguin e Guillaumin) e uma corrente de inovação, na qual situa Pissarro, Seurat e Signac.

O que torna o novo grupo atraente aos olhos do jovem crítico são reações cromáticas a partir da iluminação/incidência da luz. Se os impressionistas fazem decomposição das cores "de forma arbitrária", Seurat, Camille e Lucien Pissarro, Dubois-Pillet e Paul Signac, por sua vez, "dividem o tom de forma consciente e científica".<sup>203</sup>

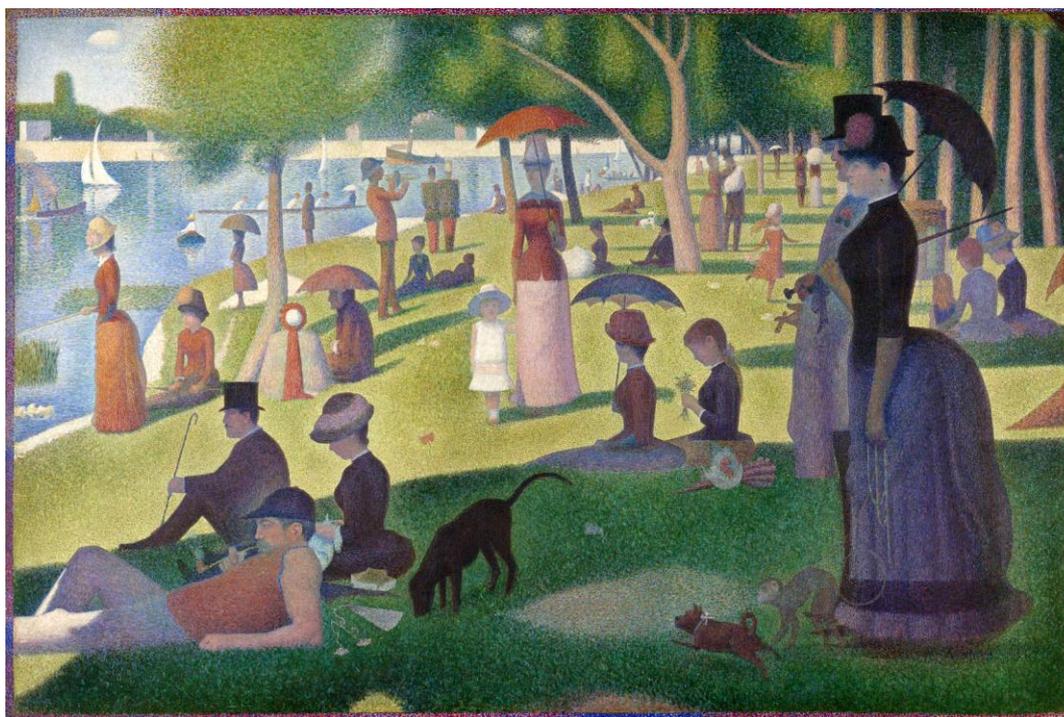
Fénéon havia visto *Une baignade à Asnières* de Seurat no Salon des Indépendants de 1884, mas só veio a conhecer o pintor pessoalmente em 1886,<sup>204</sup> quando este apresenta seu *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*.

---

<sup>202</sup> JOYEUX-PRUNEL, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, op. cit., p. 192.

<sup>203</sup> OPC, p. 35.

<sup>204</sup> Ainda que tenham provavelmente se esbarrado antes, nos encontros literários que Robert Caze fazia em sua casa, num círculo que incluía Paul Adam e o pintor Dubois-Pillet. "*C'est là, je crois, que j'ai vu pour la première fois Seurat et lié connaissance avec lui et les peintres qu'il influença*". Carta



Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884-1886, *The Art Institute of Chicago*

Dialogando com *Le Déjeuner Sur l'Herbe*, de Manet (1863), *la Grande Jatte* era um quadro eminentemente moderno pelas novas formas de lazer e pelos costumes que apresentava — moças e rapazes solteiros de uma pequena classe média urbana ao ar livre. Ao mesmo tempo, havia uma solenidade clássica e um caráter atemporal, que fazia lembrar a pintura de Puvis de Chavannes, quase 30 anos mais velho.<sup>205</sup> Fénéon atentou-se ao contorno geométrico das árvores, à cauda espiralada do cachorro e do macaco e às sombras oblíquas dos integrantes da cena. Mas foi sobretudo o uso minucioso da cor, a forma de fazer vibrar os tons

---

de Félix Fénéon a John Rewald, 8 maio 1940, in DORRA, Henri e REWALD, John (orgs.): *Seurat, l'oeuvre peint, biographie et catalogue critique*. Paris: Les Beaux-Arts, 1959, p. XI.

<sup>205</sup> Esse pintor tido por acadêmico não tinha grande sucesso comercial. Gozava, no entanto, de certo prestígio entre jovens escritores que começavam a distanciar-se do naturalismo, e estava em vias de se tornar um dos pintores preferidos entre os poetas simbolistas como Moréas e Laforgue. Fénéon via nele um pintor "hermético e simbólico, inteligível somente para os pensadores" e executado em "estilo magnificamente simplista que recupera a tradução dos grandes primitivos" (OPC, p. 149).

e a luminosidade que cintilava deles que o deixaram impactado. Ele sabia pouco de teoria das cores, havia algo de novo ali.

Obsessivo com o trabalho, Seurat era de falar pouco. Numa conversa informal,<sup>206</sup> consta que o jovem pintor explicou ao jovem crítico (eles têm praticamente a mesma idade, Seurat um ano e meio mais velho) que seu uso da cor baseava-se nos estudos recentes sobre tons complementares e em pesquisas científicas sobre teoria da cor.

Era um campo em plena efervescência: incorporando lições anteriores como as do químico Eugène Chevreul (1786-1889), cientistas como o escocês James Clerk Maxwell (1831-1879) e o norte-americano Ogden Rood (1831-1902) propunham que os tons complementares tradicionais — vermelho e verde, laranja e azul, amarelo e violeta — quando misturados resultam em tons turvos.<sup>207</sup> Seurat buscou, então, trabalhar com os opostos observados nos raios de luz — azul ciano (um azul esverdeado) para o vermelho ou laranja; roxo para verde, e assim por diante, de acordo com um quadro que Rood havia elaborado.<sup>208</sup> Pela observação cuidadosa e pelo controle científico, seria possível então combinar os tons de modo a aumentar a luminosidade geral da pintura. Seguindo a trilha de Seurat, Signac e Pissarro, Fénéon vai atrás dos teóricos da cor e da linha que o grupo estudava com seriedade.

A vontade de proporcionar um fundamento científico à visão dos impressionistas deve ter interessado um Fénéon profundamente adepto da ciência e da racionalidade. As bases científicas contidas no método falavam diretamente às suas convicções do jovem crítico e seus amigos, como Gustave

---

<sup>206</sup> VERHAEREN, Emile: "Georges Seurat", *Sensations*, Paris, 1927, p. 200. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572610d.r=Emile%20Verhaeren%20Sensations?rk=21459;2>. Acesso em 8 ago. 2022.

<sup>207</sup> Ver, entre outros, ROQUE, Georges: *Art e science da la couleur*. Paris: Gallimard, 2009, em especial o capítulo sobre Seurat, pp. 350-363.

<sup>208</sup> Paralelamente à escola de Beaux-Arts, Seurat havia estudado em detalhes a *Grammaire des arts du dessin* (1867) de Charles Blanc, onde a "lei do contraste simultâneo de cores" o tinha particularmente impressionado. Já em 1876, começara a trabalhar os contrastes entre nuances complementares, a fim de realizar uma pintura "chromo-luminarista" e, a partir do começo dos anos 1880, começa a aplicar os resultados das pesquisas sobre luz e cor. Ver REWALD, op. cit., p. 63.

Kahn<sup>209</sup> e Charles Henry.<sup>210</sup> A partir das conversas com Seurat e Signac e de suas próprias leituras de Rood, traduzido para o francês pouco antes, em 1881, Fénéon consegue estabelecer uma descrição acurada das relações cromáticas:

Se, na *Grande-Jatte* de Seurat, considerarmos, por exemplo, um cm<sup>2</sup> coberto em um tom uniforme, encontraremos em cada um dos centímetros desta área, em uma multidão rodopiante de minúsculos pontos, todos os elementos constituintes do tom. Para o gramado na sombra: os toques, em sua maioria, dão o valor local da grama; outros, alaranjados, tornam-se mais finos, expressando uma ação solar pouco sensível; outros, em roxo, intervêm como complemento do verde. Um azul ciano, provocado pela proximidade do sol de uma porção da grama acumula-se em grãos em direção à linha de demarcação e as rareia progressivamente do outro lado. Na formação dessa porção propriamente dita, apenas dois elementos contribuem: o verde e o laranja solar, com toda reação morrendo sob um ataque tão furioso da luz. Sendo o preto uma não-luz, o cachorro preto será colorido pelas reações da grama: seu dominante será, portanto, roxo escuro, mas ele também será atacado por um azul escuro suscitado por regiões vizinhas luminosas [...]. Essas cores, isoladas na tela, se recompõem na retina: não temos, portanto, uma mistura de cores-materiais (pigmentos), mas uma mistura de cores-luzes.<sup>211</sup>

Os elogios se contrapõem à recepção geral da obra de Seurat nesse momento. *La Grande Jatte* é tido como "imensa e detestável pintura,"<sup>212</sup> com

---

<sup>209</sup> "Nós estávamos sensíveis ao elemento matemático na arte", escreve Gustave Kahn. "O fogo da juventude talvez tenha despertado em nós um certo número de semicertezas que a arte de Seurat, com seus experimentos em linha e cor, parecia reforçar, porque eram análogas às nossas teorias sobre a frase e o verso." KAHN, Gustave: prefácio do catálogo *Dessins de Seurat*. Paris: Berheim-Jeune, 1926, s/p.

<sup>210</sup> Curioso personagem, Henry pesquisava os fundamentos do que denominou "uma estética científica", buscando uma espécie de chave matemática capaz de unificar toda a sensibilidade, fosse ela musical, poética ou pictural, onde cada forma estética não é mais que um caso particular de uma fórmula universal. HENRY, Charles: *Introduction à une esthétique scientifique*. Paris, 1885.

<sup>211</sup> OPC, pp. 35-36.

<sup>212</sup> MIRBEAU, Octave, *La France*, 21 maio 1886.

personagens que se parecem "com manequins malfabricados".<sup>213</sup> Fénéon, no entanto, sai na contramão como seu defensor.

Parece que o jovem escritor encontrou de repente um pintor que respondia ao que ele confusamente buscava: uma superação do impressionismo, uma arte que integrava as descobertas de Monet e Renoir a um esforço para alcançar um grande estilo decorativo, de uma simplicidade pensada [...]. Em resumo, Seurat imediatamente lhe pareceu o Cavino de uma reforma tanto espiritual quanto material do movimento que definhava nas delícias da luz e do instantâneo [...]. Ele descobre um espírito exigente como o seu, e o rigor de Seurat lhe parece capaz de responder às fraquezas do impressionismo: seja a falta de composição e maestria, seja a complacência, o *laisser-aller*.<sup>214</sup>

Citando equações de Rood<sup>215</sup> diretamente no artigo, Fénéon estabelece o que chama de "distância de acomodação", suficiente para que a mágica das cores aconteça. Mas ao mesmo tempo em que parecem vir para "esclarecer" o método de Seurat, as equações não fazem que aumentar o mistério, já que os familiarizados com as pesquisas de Rood, mesmo à época, são de se contar nos dedos, e Fénéon não exatamente se esforça para contextualizar e tornar mais acessíveis os experimentos e teorias a que se refere.<sup>216</sup>

O fato é que Seurat e os outros membros do grupo ficaram contentes com as explicações dadas nos textos. Paul Signac, anos mais tarde, enfatiza como "apenas o infalível Fénéon ofereceu uma análise pertinente da conquista técnica".<sup>217</sup> Em comemoração à exposição, os jovens artistas envolvidos

---

<sup>213</sup> HENNEQUIN, E, *La Vie moderne*, jun. 1886.

<sup>214</sup> CACHIN, Françoise: "Présentation", in FÉNEON, Félix: *Au-delà de l'impressionnisme*, op. cit., pp. 15-17, grifo meu.

<sup>215</sup> Seguindo a trilha de Maxwell, os experimentos de Rood consistiam em pintar dois discos (que tinham uma fenda radial) com combinações de cores diferentes e colocá-los para rodar em alta velocidade. Ver, entre outros, ROQUE, Georges: *Art et science de la couleur*, op. cit., p.390-399

<sup>216</sup> "Eu tô te explicando pra te confundir", dizem os versos de uma letra célebre de Tom Zé ("Tô", 1976).

<sup>217</sup> SIGNAC, Paul: *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Paris: H. Floury Libraire-Éditeur, 1911. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k133543s.texteImage>. Acesso em 8 ago. 2022.

convidaram Fénéon e outros dois colegas — Paul Adam e Gustave Kahn — para um jantar fora da cidade. Uma mesa à beira de um lago foi montada num restaurante no (então) subúrbio operário de Belleville.<sup>218</sup>

Fénéon não usou o termo "Neoimpressionismo" em seu primeiro artigo sobre Seurat e seus seguidores. Para distingui-los do clã impressionista, chamou-os *novateurs* ou *dissidents*. Mais de uma vez, ele usa a palavra "reforma" para indicar a nova arte que surgia a partir das intuições impressionistas. O termo aparece apenas no terceiro artigo, em 19 setembro de 1886, no texto que Fénéon faz para *L'Art Moderne* de Bruxellas ("L'Impressionnisme aux Tuileries"), com trechos replicados no dia seguinte em *La Vogue*. Os pintores até então estavam considerando o termo "cromo-luminarismo" para definir o que faziam, mas o "neoimpressionismo" tinha essa vantagem de indicar simultaneamente a dívida e a renovação progressiva. Dois campos se constituem. Os apoiadores de Seurat chamarão a nova técnica por divisionismo ou por "neoimpressionismo", termo cunhado por Fénéon. Os que olham com desdém ou desconfiança falarão em pontinhos, confetes, "confetismo".<sup>219</sup> O termo pontilhismo tornou-se logo utilizado, ainda que os artistas não aceitassem essa etiqueta. Fénéon nunca usou "pontilhismo" ou mesmo a ideia de ponto para descrever essa produção.

Dois anos depois, em 1888, Seurat escrevia a Signac: "Eu leio sempre a *plaquette* de Fénéon como a exposição de minhas ideias sobre a pintura".<sup>220</sup> Mas apesar da dívida, Seurat tem também por Fénéon a sensação de que sua técnica foi posta a nu. "As pessoas que te leram me copiam", escreve a Fénéon poucos meses antes de morrer.<sup>221</sup> Um dos dilemas do jornalista-crítico: como apresentar a grandeza de um mágico sem revelar-lhe os truques?

---

<sup>218</sup> Gauguin, ao que consta, participou do encontro algo ressentido por ter sido Seurat, e não ele, o centro maior de interesse dos críticos. O único relato conhecido deste encontro está no texto publicado por Gustave Kahn quase 40 anos depois. KAHN, Gustave: "Au temps du pointillisme", *Mercur de France*, 1 abr. 1924, pp. 16-17. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201952x.r=Mercur%20de%20France%201924?rk=321890:0#>. Acesso em 8 jan. 2022.

<sup>219</sup> O uso de confetes no Carnaval (Mardi Gras) era recente na França.

<sup>220</sup> SEURAT, Georges: carta a Paul Signac, 26 out. 1888, citado em DORRA, Henri e REWALD, John: *Seurat, l'oeuvre peint, biographie et catalogue critique*. Paris: Les Beaux Arts, 1959, p. 66.

<sup>221</sup> Carta de Georges Seurat a Félix Fénéon, 24 jun. 1890, in HAUKE, César Mange de: *Seurat et son oeuvre*. Paris: Grund, 1961, t. I, p. 23.

Não só da ciência, como também da literatura, vinha a forma de Fénéon olhar para Seurat. A "teoria da discontinuidade" formulada pelos simbolistas (onde as palavras reganham sua autonomia e alcançam novas interações) permitia a Fénéon traçar um paralelo ímpar entre investigações no mundo das cores e das letras. As cores de Seurat já não estão necessariamente a serviço da representação literal do mundo, mas sim a serviço da interação entre elas mesmas, como as palavras estavam tão somente a serviço da própria linguagem em um poema de Mallarmé.<sup>222</sup> As pesquisas com a cor prenunciavam uma nova era em que as cores assumem a habilidade de expressar valores emocionais e espirituais — Matisse será um dos grande expoentes — e Fénéon foi capaz de sentir o cheiro do novo se espalhando pelo ar.

### **Da amizade com Seurat — Uma história de catalogação**

Oposta ao impressionismo em seu elogio ao efêmero, ao instantâneo e ao evanescente, a pintura de Seurat privilegiava a relação entre sensação e cognição e trabalhava em prol de da restauração de certa integridade construída em conjunto por olho e cérebro. Tratava-se, então, como Fénéon atentou, de um desenvolvimento lógico da objetividade impressionista, mas é um desenvolvimento com novas diretrizes. Como sintetiza Argan:

A sensação que os impressionistas conseguiram isolar já não é apenas uma modalidade de conhecimento imediato e espontâneo e, portanto, menos condicionada e mais autêntica da noção habitual: torna-se um estado de consciência [...]. A visão é algo que *se faz* pela pintura, portanto as fases do procedimento pictórico nada mais devem ter de inspirado ou de misterioso, mas devem tornar-

---

<sup>222</sup> Um paralelo entre as pesquisas de Mallarmé e Seurat é sugerido por CAWNS, Mary Ann: "Dancing with Mallarmé and Seurat", in COLLIER, Peter e LETHBRIDGE, Robert (orgs.): *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 1994, pp. 291-301. No mesmo livro, David Scott mostra como o *Un coup de Dés* de Mallarmé representa um momento sintomático em que a dinâmica visual e expressiva da linguagem e sua interação com a página em branco começam a gerar significado (ibid., pp. 61-75).

se visíveis e demonstráveis como as etapas de um experimento científico. Trata-se, enfim, de descobrir a forma da luz e da cor; ou melhor, a forma ou a estrutura da consciência dentro do fenômeno [...]. Explica-se assim como o neoimpressionismo, com seus pressupostos científicos, pode ter uma difusão europeia, constituindo o ponto de partida de todas as correntes devotadas à análise da visão, como o cubismo e o futurismo.<sup>223</sup>

Seurat, entretanto, morre de uma infecção fulminante em março de 1891. Não é um artista reconhecido nem de sucesso, embora conte com alguns admiradores em Paris e em Bruxelas. Alguns meses antes de morrer, ele confessa a Fénéon que dos 30 artigos que o definem como um inovador, ele mesmo havia escrito boa parte.<sup>224</sup>

Embora Fénéon seja hoje conhecido como grande "revelador" do talento de Seurat, eles não foram amigos próximos. Seurat é bastante reservado e não expressa, como o faziam Signac e Pissarro, preocupações anarquistas e sociais que conquistaram a simpatia de Fénéon. Trata-se mais, então, do encontro entre dois tipos silenciosos e profundamente obstinados — uma admiração que guarda certa distância, numa ligação que "transforma a vida do primeiro e assegura a glória póstuma ao segundo"<sup>225</sup> com um trabalho que começa logo após a morte do pintor. Em abril, Fénéon, Luce e Signac são encarregados pela família de Seurat de fichar as obras de seu ateliê. Depois de algumas semanas de trabalho, o trio chegou a uma lista de 528 desenhos e croquis, 163 painéis e 40 telas, com um inventário datado de 3 de maio de 1891.

Assim, se a convivência dos dois dura apenas cinco anos, ela se inscreve em um processo muito mais amplo, no qual Fénéon passará toda sua vida: as pesquisas para o estabelecimento de um catálogo de Seurat e a promoção de

---

<sup>223</sup> ARGAN, Giulio Carlo: "As fontes da arte moderna", in *A arte moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 428.

<sup>224</sup> ROSLAK, Robyn: *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape*. Abingdon: Routledge, 2007, p. 47.

<sup>225</sup> CAHN, Isabelle: "Fénéon et Seurat, entretenir la flame", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 2019, p. 93.

exposições. Nas décadas seguintes — por 47 anos! —, Fénéon mantém um trabalho de guardião da memória, com fichas catalográficas que acompanhavam a sucessão de proprietários de cada uma das obras e o estabelecimento de um catálogo completo. Em cada ficha, acrescentava as exposições de que a obra havia participado e as publicações em que era mencionada com uma obstinação de monge-escriba. Ao mesmo tempo, ele articula incessantemente ações e exposições para que as obras de Seurat fossem conhecidas pelo público: em 1900, organiza a primeira individual do pintor nos escritórios da *Revue Blanche*. E é apenas neste momento que as obras começam a deixar as mãos da família e dos amigos próximos. Mais adiante, quando já diretor da galeria Bernheim-Jeune, exhibe obras de Seurat em 1908 e 1909. É o início de um movimento que culminou com a venda de suas principais obras a colecionadores americanos nos 1920, deixando certa lacuna nos museus franceses.<sup>226</sup> Em um artigo de 1926, Fénéon sabe que a descoberta que o mundo agora faz foi feita por ele mais de 40 anos antes e despertou o que chama de "amor genuíno":

É preciso apressar-se a amar uma obra inesperada. Promovida a obra-prima, ela já não pode provocar amor genuíno, mas apenas "a expressão da mais distinta consideração". Então talvez já seja tarde demais para amar Seurat. Os dias felizes de sua glória sombria já passaram. Sob a pena de qualquer crítico que catalogue os heróis da pintura moderna, seu nome passa a ser automaticamente anexado aos de Cézanne e Renoir, e agora sua obra, hélas! começa a definhir nos museus.<sup>227</sup>

É neste mesmo ano, 1926, que Fénéon interrompe suas atividades como jornalista de arte e marchand para se dedicar quase que exclusivamente ao estabelecimento do catálogo completo. Tem então 65 anos. Ao adoecer em 1938, relegou o conjunto das fichas e uma coleção de recortes de jornais antigos ao marchand César Mange de Hauke, que lhe fez visitas regulares até pouco antes de sua morte. Antes do início da Segunda Guerra, entra em cena John Rewald, jovem

---

<sup>226</sup> Sobre o trabalho dos museus franceses para "repatriar" algumas das principais obras de Seurat, ver *ibid.*, p. 106.

<sup>227</sup> "Sur Georges Seurat" (1926). OPC, pp. 487-488.

historiador da arte judeu alemão refugiado na França, que se propõe a publicar um catálogo. A morte de Fénéon e os desdobramentos da Guerra que obrigam Rewald a fugir da Europa atrasarão a publicação em mais de uma década: lançado em 1959, o catálogo de Rewald é até hoje peça fundamental dessa historiografia.<sup>228</sup>

Enquanto Seurat foi definido pelo cubista André Lhote como "um dos faróis que guiam essa jovem geração", Fénéon, que, diferentemente do pintor, continuou vivo até a década de 1940, foi incapaz de engajar-se no cubismo como havia se engajado com a geração dos Indépendants. As amizades que fez em 1886 lhe acompanharam, fosse como memória e catalogação (Seurat), fosse como presença e companheirismo (Signac).

### **Da amizade com Signac: um perfil e um retrato**

Em um ensaio recente, Charlotte Hellman apontou as similitudes entre Fénéon e Signac: dois filhos únicos, sustentados pelo amor incondicional de suas respectivas mães, homens de princípios firmes e animados de uma preocupação política atenta ao destino dos mais vulneráveis.<sup>229</sup> Em seu excelente artigo, por outro lado, Katherine Brion aponta as dissonâncias entre um e outro com relação ao anarquismo: enquanto Signac é resolutamente um pacifista, Fénéon tem dúvidas sobre a eficácia dos métodos não violentos.<sup>230</sup> Semelhanças e diferenças à parte, os dois desenvolvem uma amizade que atravessa mais de quatro décadas, tornando-se um exemplo clássico de troca de longa duração entre artista e crítico.

Signac tem 26 anos quando, em junho de 1890, Fénéon publica um extenso perfil seu no periódico *Les Hommes d'aujourd'hui*, traduzido na íntegra para esta tese. A amizade entre os dois havia começado seis anos antes, em 1884, mas ganhou outra dimensão depois da publicação em que Fénéon o define como "a jovem glória do neoimpressionismo", descrevendo com admiração a biblioteca e os barcos do pintor, e exaltando sua obra:

---

<sup>228</sup> Consultamos aqui REWALD, John: *Seurat: a biography*. Harry N. Abrams, 1990, dedicado "a Félix Fénéon com inalterada gratidão e admiração".

<sup>229</sup> HELLMAN, Charlotte: "Fénéon et Signac: portraits croisés", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*, op. cit., pp. 119-132.

<sup>230</sup> BRION, Katherine: "Paul Signac's Decorative Propaganda of de 1890's", *RIHA Journal*, n. 44, 14 jul. 2012, edição especial "New Directions in New-Impressionism", s/p.

Paul Signac pôde criar exemplares de uma arte com grande desenvolvimento decorativo, que sacrifica a anedota ao arabesco, a nomenclatura à síntese, o fugaz ao permanente, e, nas festas e prestígio, confere à Natureza, que no fim se exauriu por sua realidade precária, uma Realidade autêntica.<sup>231</sup>

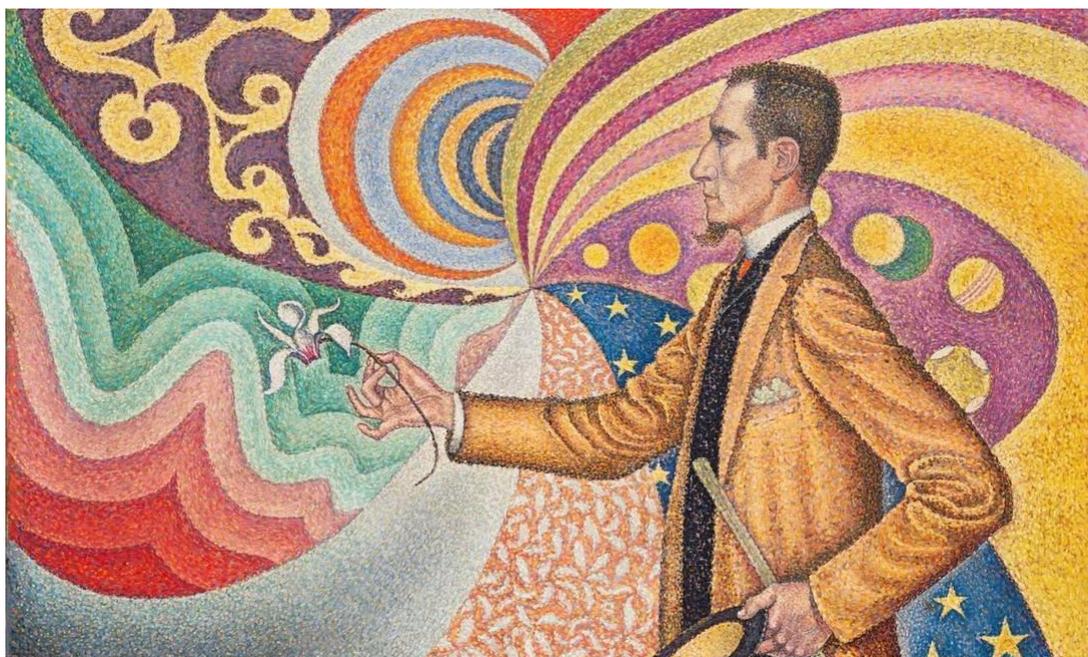
A partir do momento da publicação, Signac propõe-se, reciprocamente, de lhe pintar um retrato. É esse quadro, pertencente hoje ao acervo do MoMA, em Nova York, feito a partir de diferentes estudos entre 1890 e 1891, a imagem mais difundida que temos de Fénéon, em livros, catálogos e materiais diversos. O título da obra é longo, quase uma formulação: *Sur l'email d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890.*

Vestindo uma casaca amarela brilhante, cartola, luvas e bengala, Fénéon olha para a esquerda, de perfil contra uma roda de motivos decorativos abstratos girando na direção oposta. Na mão direita o crítico segura um ciclâmen, oferecendo-o a alguém além da moldura, ou, talvez, em homenagem ao próprio pano de fundo colorido. "Como o subtítulo da pintura indica, esse pano de fundo 'rítmico' é a estrela da pintura tanto quanto Fénéon", sugere Katherine Brion.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> OPC, p. 178.

<sup>232</sup> BRION, Katherine: "Paul Signac's Decorative Propaganda of de 1890's", op. cit., s/p.



Paul Signac, *Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890*, coleção do MoMA-NY

Fénéon rígido, sobre um fundo de formas em movimento. Uma leitura possível é a do crítico retratado diante da "roda viva" do tempo, alheio ao caos de transformações e resistindo, impassível e resoluto, no sentido oposto. Ainda que aparentemente tenha se incomodado com o resultado, o quadro faria parte de sua coleção pelo resto da vida, lembrança da amizade que a morte de Signac, em 1935, viria interromper.

### **Diálogo com a história da crítica**

O processo de transformação da arte é também um processo de transformação da crítica. Se existe uma espécie de consenso dentro da história especializada de que foi Diderot, com seus *Salons*, quem elevou a crítica de arte à categoria de gênero literário por direito próprio,<sup>233</sup> é no século 19 que esta se torna de fato um *chantier*, um campo de trabalho central para escritores na França e em toda a Europa.

De uma crítica apenas informativa, que refletia passivamente os gostos do público, passa-se a uma crítica participativa e amiúde vivamente polêmica, num

---

<sup>233</sup> LEMAIRE, Gerard Georges: *Histoire de la Critique d'Art*. Paris: Klincksieck, 2018, pp. 42-49.

movimento que começa com os *Modern painters* em defesa de Turner e Constable na Inglaterra e na intervenção de Baudelaire, que não hesita em condenar explicitamente a imparcialidade.<sup>234</sup> Enquanto no século XVIII a produção consistia predominantemente de crônicas e comentários aos fatos artísticos do dia e às exposições oficiais, na segunda metade do século XIX os escritos sobre a arte se intensificam, se organizam e se constituem como disciplina autônoma.<sup>235</sup>

Segundo Isabelle Daunais, melhor, sem dúvida, do que a ilustração "ideal" dos valores estéticos de uma chamada arte moderna, a pintura oferece aos escritores da segunda metade do século a oportunidade de ultrapassar os limites impostos pela descontinuidade das palavras. A crítica de arte, de fato, não é apenas um discurso sobre a pintura, é também "a experimentação no momento das descrições".<sup>236</sup> É dentro dessa perspectiva de *reversibilidade* das linguagens artísticas, da passagem do que é visual ao que é verbal, que podemos olhar para o trabalho de Fénéon, em consonância com as preocupações de outros críticos de seu círculo, notadamente Zola<sup>237</sup> e Huysmans.

Enquanto Zola permaneceria o defensor incansável de Manet, Huysmans se tornaria um dos maiores representantes do simbolismo e do espiritualismo e um dos responsáveis por compreender e defender Gauguin, Champfleury,

---

<sup>234</sup> "Acredito sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não uma crítica fria e algébrica, que, a pretexto de tudo explicar, não expressa nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda espécie de personalidade", diz o statement de Baudelaire sobre a atividade. BAUDELAIRE, Charles: "Salon de 1846", in *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999, p. 141, tradução minha.

<sup>235</sup> Argan aponta diferentes categorias: 1) escritos de artistas relatando suas experiências, suas ideias sobre arte, suas intenções e programas individuais ou de grupo; 2) escritos de jornalistas e literatos sobre os acontecimentos históricos de seu tempo; 3) textos filosóficos ou teóricos; 4) história da arte. ARGAN, Giulio Carlo: *A arte moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 480.

<sup>236</sup> DAUNAIS, Isabelle: "La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)", *Études Françaises*, vol. 33, n. 1, primavera 1997, pp. 95-108, p. 100. As inúmeras descrições de pinturas em *L'Oeuvre* de Zola é um dos grandes exemplos dessa tentativa de transposição.

<sup>237</sup> Em consonância com o impressionismo, a crítica de Zola costuma exaltar o espírito inquieto, a curiosidade e o caráter efêmero da vida: "Acredito numa série contínua de expressões humanas, numa galeria interminável e vivaz de quadros, e lamento não poder viver para sempre para testemunhar a eterna comédia de mil atos diversos [...]. Tantas sociedades, tantas obras diversas, e as sociedades mudarão para sempre. Mas os impotentes não querem ampliar o quadro; eles elaboraram a lista das obras já produzidas, e assim obtiveram uma verdade relativa que eles fazem uma verdade absoluta. Não crie, imite. E é por isso que odeio [...] artistas e críticos que tolamente querem fazer da verdade de ontem a verdade de hoje. Eles não entendem que nós caminhamos e as paisagens mudam". ZOLA, Émile: "Mes haines", in *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991, p. 40. Diferentemente de Huysmans e Zola, Fénéon passará longe da escrita de romances.

Auriol.<sup>238</sup> Essa geração de literatos estabelece com os artistas uma relação de cumplicidade e abre caminho para aquele que será o grande defensor das vanguardas artísticas do século XX: Guillaume Apollinaire. Fénéon poderia ser pensado, então, como uma espécie de ponte entre Zola e Apollinaire, ou, mais amplamente, entre Baudelaire e Valéry na história da crítica de arte, tendo por grande espelho, par e contemporâneo Huysmans, a quem dedica sua brochura sobre os impressionistas.

Se Seurat e sua turma rompiam, ou ao menos renovavam o impressionismo de seus predecessores, Fénéon começava a desenvolver um tipo de crítica concentrada nas intenções do artista.

Apenas Théodore Duret, Gyustave Geffroy e, de modo mais mitigado e tímido, Huysmans e Mirbeau defendem os impressionistas e tentam uma crítica eficaz da pintura oficial, dos dogmas da Academia e do Salão. Fénéon será o primeiro a fazer amplamente e com humor feroz, mas também com ajuda de argumentos puramente formais, buscando ridicularizar o quadro, e não o pintor.<sup>239</sup>

Quando Fénéon começa a escrever, em 1883, a crítica oficial — "a que contava" —, feita por Albert Wolff, A. de Lostalot, Anatole de France, era de um academicismo que flertava com a mediocridade. De um modo geral, os textos são subjetivos em excesso, com sentimentalidades do crítico se sobressaindo às obras, ou dotados de certa erudição vazia. Fénéon, nos parece, em muitas passagens foi capaz de estabelecer uma maneira elegante e eminentemente nova de colocar-se *a serviço* da obra e do leitor alternando descrição e análise. Ao falar da obra de Degas, por exemplo, seu foco inicial são os corpos femininos em quartos de hotel "obscuros e mobiliados" que "talhados por núpcias, partos e doenças se descamam ou se estiram". "Mas eis então o ar livre", ele começa o parágrafo seguinte, e temos a sensação de estar sendo conduzidos pela mão atravessando as

---

<sup>238</sup> Ver JEANNEROD, Aude: *La Critique d'Art de Joris-Karl Huysmans: Esthétique, Poétique, Ideologie*. Paris: Classiques Garnier, 2020.

<sup>239</sup> CACHIN, Françoise: "Présentation", in FÉNÉON, Félix: *Au-delà de l'impressionnisme*, op. cit., pp. 14-15.

pinturas *por dentro* até desembocarmos numa sentença que nada tem de descritiva:

Na obra de M. Degas — e em qual outra? — , as peles humanas vivem uma vida expressiva. As linhas desse cruel e sagaz observador elucidam, por meio das dificuldades de atalhos loucamente elípticos, a mecânica de todos os movimentos.



*Femme à la bassine*, Edgar Degas, 1886, Hill-Stead Museum, Connecticut

Ou, ainda, em trecho sobre Gauguin, onde a fragmentação do texto acompanha o percurso do olhar pela pintura:

Os tons de Paul Gauguin não estão muito distantes um do outro: daí, em suas pinturas, essa harmonia surda. Árvores densas brotam de terrenos pastosos, abundantes e úmidos, invadem a moldura, expulsam o céu. Um ar pesado. Os tijolos entrevistos indicam uma casa próxima; vestidos se estendem ao sol, grandes focinhos apartando as moitas-vacas.

Um aspecto da personalidade de Fénéon já mencionado anteriormente aparece em seu estilo de escrita crítica: seu caráter discreto, recluso, obtuso. Observando-se os textos, veremos que não há primeira pessoa. Os quadros são apresentados e a *persona* do crítico permanece latente. "Seu objetivo como crítico era servir como um fio condutor entre a obra de arte o público, e fazer isso de tal maneira que as pinturas parecessem falar por si ", define Halperin.<sup>240</sup>

Como bem aponta sua biografia, somem frases mais gerais ("*C'est d'une gracilité exquise*" ), como some também o pronome pessoal "eu". "O crítico leva seu leitor a aceitar as pinturas como tendo uma existência objetiva própria [...] seu estilo artístico e meticuloso faz parecer que ele se ausenta — e ausenta também o pintor — da cena."<sup>241</sup>

Hoje, a distância, podemos pensar que a escrita de Fénéon estava sintonizada com os primórdios da psicanálise, lembrando que em 1885 Freud havia começado a trabalhar com Charcot no Hospital Salpêtrière atendendo pacientes com sintomas nervosos.<sup>242</sup> Cinco anos mais velho do que Fénéon, Freud partia da ciência dura para propor um método baseado na *escuta atenta*.

"Ele [Fénéon] não se empurrava por cima de você. Em primeiro lugar, ele sabia como ouvir, o que é bastante raro [...]. Ele fazia perguntas, e entre suas perguntas e as respostas do pintor havia uma descoberta das pinturas em si", descreveu o artista Emile Compard,<sup>243</sup> numa frase que remete à postura do psicanalista, tal e qual descrita por Freud alguns anos mais tarde: "[o analista] deve voltar seu próprio inconsciente como um órgão receptor, na direção do inconsciente transmissor. Deve ajustar-se ao paciente como um receptor telefônico se ajusta ao microfone transmissor".<sup>244</sup>

Ousamos aqui dizer que é a habilidade que Fénéon tem de *escutar* as obras (e seus autores, bem entendido) um de seus grandes trunfos em relação à tradição

---

<sup>240</sup> HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. New Haven: Yale University Press, 1988, p. 96, grifo meu.

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> GAY, Peter: *Freud, uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.63-65

<sup>243</sup> Entrevista feita por Joan Halperin em 5 de março de 1963, in HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit., p. 91.

<sup>244</sup> FREUD, Sigmund: *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1972, pp. 115-116. Sobre o tema, ver também AKTHAR, Salman: *Escuta psicanalítica: métodos, limites e inovações*. São Paulo: Blucher, 2017.

crítica que o cerca, procurando juntar a esfera científica e a esfera poética, tal e qual procuravam fazer os artistas que admirava. Embora fosse profundo entusiasta da crítica de Baudelaire e Diderot, Fénéon trilha um caminho que privilegia, antes de tudo, ser fidedigno às intenções por trás da criação.

Ao "retirar-se" do texto, a escrita ganhava um caráter científico, uma aparente objetividade e neutralidade que não passou despercebida de seus contemporâneos. Théodore de Wyzewa se queixa de seu excesso de entusiasmo ("o entusiasmo cordial de um neófito sob aparente frieza")<sup>245</sup> e da tendência de Fénéon a transformar todas as coisas em "entidades atuantes": "sempre em seus olhos o céu se curva, os pontos se afinam, as canoas viram".<sup>246</sup> Paul Adam, em compensação, lhe atribui a invenção da "crítica científica" de arte.<sup>247</sup>

"Ele [Fénéon] utilizou legitimamente o apelo elitista da ciência e da matemática para promover a pintura de Seurat", sugere sua biógrafa. "Ao dotar seus leitores de autoridade científica, Fénéon os convidava a acreditar na nova arte. Parecia que ele estava revelando segredos misteriosos citando uma das fontes técnicas de Seurat."<sup>248</sup>

Para Fénéon, assim como para seus amigos Gustave Kahn e Charles Henry, a ciência, dentro da mais pura tradição romântica, era aliada da arte e não sua antítese, um instrumento capaz de oferecer com mais eficácia do que a intuição, as chaves para uma harmonia universal.<sup>249</sup>

E o que de decadentista tem a crítica de Fénéon, poderíamos nos perguntar. Ora, todo o grupo que o circunda — Mallarmé, Paul Adam, Moréas — usava palavras tão inusuais que publicaram, cheios de humor e sob o pseudônimo de Jacques Plowert, um *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs*

---

<sup>245</sup> WYZEWA, Théodore: "Les Livres", *La Revue Indépendante*, n. 4, fev. 1887, p. 149. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16487m/f8.item#Di>. Acesso em 8 ago. 2022.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> ADAM, Paul, *La Vie moderne*, dez. 1886. Disponível em <https://www.retronews.fr/journal/la-vie-moderne/04-decembre-1886/2083/3716269/11>. Acesso em 8 ago. 2022.

<sup>248</sup> HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, op. cit., p. 82. Não à toa, Signac costumava dizer que foi graças a ele, Fénéon, que *La Grande Jatte* tornou-se a "pintura-manifesto" de todo o movimento.

<sup>249</sup> "Não está longe o tempo em que se entenderá que uma literatura que se recusa a progredir de mãos dadas com a ciência e com a filosofia é uma literatura assassina e suicida", escreve Baudelaire em *L'Art Romantique*, cuja primeira edição aparece em 1885 e é lida com fervor. Trecho citado por BENJAMIN, Walter: "Paris do Segundo Império", in *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 40.

*décadents et symbolistes*.<sup>250</sup> À diferença de seus amigos poetas, entretanto, seu preciosismo, uso de elipse ou o gosto pela palavra incomum não tentam traduzir a ambiguidade e o caráter vago da subjetividade sensível do autor, mas trabalham em prol de uma descrição mais acurada da realidade objetiva das obras. Nesse sentido, a mistura de realidade objetiva e subjetividade latente, a aparente impessoalidade no trabalho, o aproximam mais de Flaubert, de quem era um leitor entusiasta.<sup>251</sup>

E o que de anarquista tem a crítica de Fénéon, poderíamos nos perguntar também. Em alguns de seus textos, existe uma pulsão irônico-destrutiva que ecoa os atentados que se espalhavam por Paris, como se verá nos exemplos a seguir:

"Toda novidade, para ser admitida, precisa que muitos imbecis morram",<sup>252</sup> escreve no meio de uma visita à exposição de Pissarro. Já em sua incursão pela Exposition Nationale des Beaux Arts, uma escultura demasiadamente açucarada o faz perguntar com irreverência: "mas para quem, afinal, são feitas as guilhotinas?".<sup>253</sup> Em visita ao Musée de Luxembourg, o espaço de maior prestígio e exibição de "arte da atualidade" chancelada pelo Estado, ele procura sem sucesso por obras de Degas, Manet, Puvis de Chavannes. Encontra apenas um Gustave Moreau, de 1865 ("Os mestres da pintura atual estão ausentes", diagnóstica), e pergunta, ironicamente se não seria o caso de botar fogo no prédio: "Nós aplaudiríamos um incêndio purificando o hangar de Luxemburgo, se não se acumulassem ali os documentos essenciais para monografias futuras sobre a estupidez no século XIX".<sup>254</sup>

No debate sobre a "arte engajada", no entanto, seu apreço pela pintura e pela literatura passam bem longe do uso destas como "instrumento da revolução", como o queria Kropotkin,<sup>255</sup> cuja obra é largamente difundida e traduzida na França. "Bem pouco revolucionários em arte esses revolucionários da política",

---

<sup>250</sup> Disponível em [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50831g.r=Petit\\_glossaire\\_pour\\_servir\\_à\\_l'intelligence\\_des\\_auteurs\\_décadents\\_et\\_symbolistes?rk=21459;2](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50831g.r=Petit_glossaire_pour_servir_à_l'intelligence_des_auteurs_décadents_et_symbolistes?rk=21459;2). Acesso em 8 abril 2021.

<sup>251</sup> Retomamos essa ligação no cap. 4, sobre as *Nouvelles en trois lignes*.

<sup>252</sup> "Exposition Pissarro" (1889), OPC, p. 137.

<sup>253</sup> "Exposition Nationale des Beaux-Arts" (1883), OPC, p. 11.

<sup>254</sup> "Le Musée du Luxembourg", OPC, p. 61.

<sup>255</sup> KROPOTKINE, Pierre: *Paroles d'un révolté: ouvrage publié, annoté et accompagné d'une préface par Elisée Reclus*, 1885. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496690s.texteImage#>. Acesso em 8 fev 2022; ver também RESZLER, A: *L'Eshétique anarchiste*. Paris: PUF, 1973, pp. 46-47.

escreve em 1887.<sup>256</sup> Ele, de certa maneira, separa as instâncias: existem meios muito mais eficazes do que a arte para promover o anarquismo (a dinamite, o "belo gesto" explosivo).<sup>257</sup> Já a arte, quando nova/verdadeira, é revolucionária *per se*.<sup>258</sup>

Trata-se de uma valorização do constante criar/recriar/auto-criar-se capaz, em que as palavras e as ações estão postas para *reinvenção* do mundo. Menos do que um campo separado do saber, a arte é uma maneira de ser, de estar e de viver, numa visão que faz ecoar, uma vez mais, o *Pintor da Vida Moderna* de Baudelaire, já citado nos capítulos precedentes.

Felizmente, apresentam-se de tempos em tempos alguns rectificadores de injustiças, alguns críticos, alguns amantes de arte, alguns curiosos que afirmam que nem tudo está em Rafael, nem tudo está em Racine, que os *poetae minores* têm coisas boas, sólidas e deliciosas; e enfim, que não é por tanto amar a beleza em geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, que não deixa de ser errado desprezar a beleza particular, a beleza de circunstância e o traço distintivo dos costumes.<sup>259</sup>

Nada o aproxima mais desse "ratificador de injustiças" e do amante da "beleza de circunstância" do que o artigo que faz em torno dos *affiches*, cartazes publicitários colados diretamente nas paredes que começam a proliferar pela cidade. Em um texto escrito para o *Le Père peinard* em linguagem extremamente coloquial — contendo gírias e palavrões —, ele elogia os pôsteres de Chéret, Lautrec e Willete, entre outros, em uma sequência que é pura subversão da norma: "Não rinhem comigo, camaradas, de me ver citar os nomes dos mercantis que

---

<sup>256</sup> "Notes d'art e de littérature: Au Salon", *L'Émancipation sociale* 8, n. 956, 26 maio 1887.

<sup>257</sup> "Félix aponta [...] que o terrorismo fez muito mais pela propagação do anarquismo do que 20 anos dos escritos de Reclus ou das brochuras de Kropotkin." Extratos dos diários de Paul Signac 1894-1895, publicados na *Gazette des Beaux Arts*, n. 36, 1949, pp. 97-128. O trecho em questão está na p. 113.

<sup>258</sup> Ele não perdoa maus romances anarquistas. Quando Georges Lecomte escreveu *The Mill*, "Preferimos dinamite: mais rápido e mais limpo" (p. 243).

<sup>259</sup> BAUDELAIRE, Charles: *O pintor da vida moderna*, trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega-Passagens, 2002, p. 7.

encomendaram os cartazes em questão. Não é para fazer propaganda, mas para lhes indicar vivamente os postes com os quais eu troco ideias”.<sup>260</sup>

Continuando seu raciocínio, sugere que quando os pôsteres estão fixados há pouco tempo ou quando se acumulam muitas camadas de papel, formando um cartão grosso, há brecha para tirá-los, tomando cuidado para não chamar a atenção da polícia. Na sequência, “lavar com bastante água, deixar que seque, consertar os rasgados e arrebentar”, sugerindo ainda prendê-lo naquela parte da parede em que “o proprietário bastardo do apartamento deixou o papel [de parede] apodrecer”.<sup>261</sup>

*“Un Lautrec ou un Chéret à domicile, c’est ça qui éclaire, mille dieux! [...] Donc, à bon marché on peut se procurer de la peinture plus hurf que les croutes au jus de réglisse qui font la jubilation des trous de cul de la haute.”*<sup>262</sup>

Em um mesmo texto, Fénéon consegue fazer um elogio à arte e aos artistas atuando fora de seu contexto “elevado”, recomendar pequenos furtos, falar mal dos proprietários de apartamentos e do gosto artístico burguês a seus camaradas.

Com um tom que se metamorfoseia de acordo com o público e o veículo, ele pode ser “mordaz em resposta a discursos acadêmicos insípidos, sintaticamente muito denso para evocar as inovações da vanguarda, obscuramente técnico quando visa um público simbolista ou cheio de gírias na imprensa anarquista”.<sup>263</sup> Um camaleão, em suma. Mas um camaleão amparado pela escuta e pela ciência, disposto a sustentar com um rigor até então raro as premissas estéticas e artistas com os quais se engaja.

“Ou você é anarquista sincero, e nesse caso, seu dever é de se doar inteiramente à doutrina, até suas consequências mais extremas da propaganda pelo ato, ou você é artista, e, nesse caso, o dever único é de consagrar suas vida à defesa e à glorificação da Arte. Não existe coexistência possível”, escreve o poeta

---

<sup>260</sup> “Chez les barbouilleurs: les affiches en couleurs”, *Le Père Peinard*, 30 abr. 1893; OPC, p. 231.

<sup>261</sup> Ibid.

<sup>262</sup> Ibid. “Então, a baixos custos, você consegue pintura mais legal do que as crostas com suco de alcaçuz que fazem jubilar os cuzões da alta sociedade.”

<sup>263</sup> YOUNG, Marnin: “Le critique d'art”, in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Felix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*, op. cit., p. 61.

Adolphe Retté em um artigo de 1893,<sup>264</sup> expondo o impasse que de alguma maneira ocupa toda sua geração e gera as mais variadas respostas.

Se terminamos o capítulo anterior com um impasse, vemos, mais uma vez, um Fénéon que busca sempre conciliar o inconciliável. Sem conseguir abraçar a "arte pela arte" que se esperaria de seu Dandismo, ele tampouco consegue abraçar o engajamento cego e a arte panfletária. Depois de anos procurando fazer uso da ciência para embasar seu refinado entendimento artístico e, por meio dela, almejar a libertação humana, existe sem dúvida um desencanto. A saída escolhida — consciente ou não — será refugiar-se fora da arena crítica, no papel de galerista e organizador de exposições.

### **Sob os auspícios do mercado**

Parece impensável que um crítico mordaz e militante anarquista capaz de promover, ou no mínimo incentivar, um atentado à bomba torne-se diretor artístico numa das galerias mais refinadas da Paris da virada do século. Mas assim foi com Félix Fénéon.

Em 1906, ele passa a integrar a direção da seção de arte moderna da galeria Bernheim-Jeune, ponto de passagem para uma elite de colecionadores da França, mas também de uma rede de compradores abastados de diferentes países europeus e norte-americanos.<sup>265</sup> Com a mudança de endereço em sua sede principal, os sócios aproveitam para abrir um segundo espaço, dedicado apenas a artistas mais jovens na rue Richepance. É o controle dessa espécie de "sucursal" modernista da galeria que Fénéon é convidado a assumir.

Sabemos pouco, ainda, sobre esse anos, tidos pela historiografia como menos interessantes do que sua juventude como literato e anarquista.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> RETTÉ, Adolphe: "L'art e l'anarchie", *La Plume*, n. 91, 1 fev. 1893.

<sup>265</sup> Fundada em 1863, a galeria permaneceria aberta e gerenciada por membros da família até 2019. Sobre a Bernheim-Jeune, ver, entre outros, FORCE, Christel (org.): *Pioneers of the Global Art Market: Paris-Based Dealers Network 1850-1950*. Londres: Bloomsbury, 2020; GEE, M.: *Dealers, critics and collectors of modern painting. Aspects of Parisian Art Market 1910-1930*. Nova York: Garland Publishing, 1981.

<sup>266</sup> Os muitos anos de Fénéon na galeria são nitidamente minimizados por Jean e Claire Paulhan e Halperin. Nem na biografia dos anos 1970 nem em *papers* mais recentes as quase duas décadas que passou na galeria merecem mais do que poucas linhas.

Sabemos, no entanto, que a entrada Fénéon conferia à Berheim-Jeune "uma distinção intelectual que nenhuma galeria havia tido até então",<sup>267</sup> descrevendo um perfil suscetível de atrair novos clientes, capaz de dialogar tanto com meios aristocratas e financeiros quanto com os meios artísticos mais populares e tradicionalmente à esquerda.

Fénéon, com seus sapatos polidos, seus excelentes conhecimentos de inglês e suas relações com meios artísticos e intelectuais de diferentes partes da Europa era a figura certa para conferir um verniz de legitimidade a uma casa cujo fim era unicamente comercial, numa estratégia que fala diretamente ao que Pierre Bourdieu define por capital cultural.<sup>268</sup> Os motivos que o levaram a aceitar a mudança de rota não são conhecidos, mas vale lembrar que, após uma espécie de "era de ouro" como secretário de redação da *Revue Blanche* entre 1896 e 1903, a falência da revista o deixara desempregado. Ele passa três anos como jornalista entre o *Figaro* e o *Le Matin*, mas deve ter sentido falta da proximidade cotidiana com artistas que manteve durante tantos anos. Indicado pelo amigo Félix Vallaton, casado com a irmã dos donos, possivelmente se vê atraído pelo salário convidativo do mercado de arte, sentindo que, aos 45 anos, era preciso fazer certas concessões.

De todo modo, sabemos que sua chegada foi bem-recebida pelos artistas, contentes de ter ali um interlocutor à altura, seguros de que ele saberá orientar os rumos da galeria "de maneira muito mais autêntica e interessante do que um Vollard, um Durand ou um Druet fariam".<sup>269</sup>

E foi, de fato, o que fez. Embora a galeria já fosse reconhecida — realizou-se ali, em 1901, a primeira retrospectiva de Van Gogh —, foram nos anos da gestão de Fénéon, entre 1906 e 1924, que a casa ostentou um time que incluía Seurat, Pierre Bonnard e Édouard Vuillard, entre outros, e contratou figuras como Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck e Maurice Utrillo. Da galeria concorrente de Druet ele "rouba" nomes que lhe são próximos (como Signac). Sabemos ainda que Fénéon foi um dos responsáveis pela entrada de Matisse no time de artistas representados

---

<sup>267</sup> JOYEUX-PRUNEL, Béatrice: "Le directeur artistique de la galerie Bernheim-Jeune (1906-1924)", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Felix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*, op. cit., p. 167.

<sup>268</sup> BOURDIEU, Pierre: "The forms of Capital", in RICHARDSON, John: *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*. Nova York: Greenwood Press, 1986, pp. 46-58.

<sup>269</sup> Carta do artista Théo Van Rysselberghe a Henry Van de Velde, 13 nov. 1906, fundo Van de Velde, FS X 800/59.

e seu principal interlocutor comercial entre 1909 e 1923, como atesta a correspondência.<sup>270</sup>

Como editor nato que era, Félix Fénéon não resistiu à tentação de criar uma publicação associada à galeria. De maneira informal a partir de 1914, e oficialmente entre dezembro de 1919 e 31 de dezembro de 1926, ele criou e fez circular o *Le Bulletin de la Vie Artistique*,<sup>271</sup> um periódico de tamanho modesto, com uma tipografia e layout simples. Embora assinasse ali poucos artigos (salvo entrevistas especiais, como uma série de perfis que faz de grandes colecionadores), preferindo delegar o grosso da redação para Guillaume Janneau,<sup>272</sup> Fénéon atua como editor geral e cria uma publicação que faz lembrar as "*petites revues*" da época simbolista das quais havia sido um representante ilustre.

Ao contrário delas, no entanto, o tom das matérias é leve, quase sempre positivo, e não há nada que indique aos leitores que a publicação é financiada por uma galeria, como acontece hoje no formato que convencionou chamar-se *publéditorial*. Por toda sua vivência anterior, Fénéon sabia que a imprensa era um instrumento ímpar de legitimação de discurso, e não hesitou em fazer dela um aliado da estratégia de legitimação da arte moderna.

No editorial de seu primeiro número, um texto de apresentação descreve um *Bulletin* que chega rejeitando as "querelas e doutrinas", sem querer ser "campeão de nenhum partido, de nenhuma escola, de nenhum círculo",<sup>273</sup> o contrário, portanto, do tom polêmico (às vezes violento), parcial e sem meias-palavras que caracterizavam os periódicos de vanguarda. A arte, afinal, é "algo respeitável e multiforme", e um olhar "experiente" permitiria ao boletim fornecer ao leitor "informação analítica totalmente objetiva".<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> As cartas estão hoje conservadas nos *Archives Henri Matisse* em Issy-les-Moulineaux. Raymonde Moulin reporta o lamento de Kahnweiler de não poder representar Matisse, já "chez Fénéon" na Bernheim-Jeune. MOULIN, Raymonde: *Le Marché de La Peinture en France*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967, p. 112.

<sup>271</sup> O título evoca o *Bulletins de la grande armée*, antigo informativo oficial do exército de Napoleão I que era enviado às autoridades e afixado nas paredes dos prédios públicos descrevendo o dia a dia da campanha militar.

<sup>272</sup> Janneau acabaria sendo conhecido como um importante crítico de artes decorativas do entre-guerras.

<sup>273</sup> "À nos lecteurs", *Bulletin de la vie Artistique*, 1 dez. 1919, n. 1, s/p.

<sup>274</sup> *Ibid.*

A leitura dos editoriais e artigos do *Bulletin* mostra que, se há confrontação, ela se faz de um modo sempre policiado, às vezes irônico [...]. O anonimato da maioria dos textos pretende manter a revista na superfície da notícia, não se supondo que o leitor a procure retrospectivamente para estudos ou sínteses sobre temas mais amplos. Perante este voto de neutralidade, esta aridez um tanto desiludida, não é fácil identificar uma linha editorial precisa; no entanto, aparece claramente uma evolução na composição da revista. As trinta páginas do Boletim, no início bastante centrado nas questões institucionais e de mercado (museus, exposições, vendas), estruturam-se gradualmente em torno da crítica de arte e uma primeira historiografia que se exerce sobre a modernidade recente, a partir de Manet e Corot. Essa passagem se efetua graças à presença massiva de "enquetes" que reduzem o espaço da curiosidade e da crônica.<sup>275</sup>

Assim, refém de uma publicação chapa-branca, Fénéon acompanhou o surgimento do cubismo, mas de uma posição muito diferente da que havia estado quando do neoimpressionismo de 1886. Os tempos eram outros, e uma nova geração já tomava a dianteira do debate: Picasso, Braque e Léger e, na proa da crítica, Apollinaire,<sup>276</sup> concentrados em torno de outra galeria.<sup>277</sup>

Mas se de certo modo o cubismo lhe "passa ao largo", em 1912 Fénéon é o responsável pela organização da primeira exposição futurista em Paris. Ele conhecia Marinetti havia mais de dez anos, e a mudança de Serverini a Paris, em 1906, ajudou na aproximação do grupo ao meio francês. Em 12 de janeiro, poucas semanas antes da abertura, ele recebe uma carta do punho de Marinetti que

---

<sup>275</sup> FROISSART, Rossella: "Le Bulletin de la Vie artistique de Félix Fénéon et Guillaume Janneau Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune", in PEZONE, Rosella e DESBIOLLES, Yves (orgs.): *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle, Actes du colloque*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 205-225.

<sup>276</sup> Apollinaire celebra Fénéon e saúda a chegada do *Bulletin* em sua crônica: "Ele combina seus dons de escritor de arte com um papel de um informante que ele assume para nos dar, a cada quinzena e de maneira mais saborosa, informações que dizem respeito às artes [...]. Este pequeno Boletim, que se encontra no final do catálogo de Bernheim, será cuidadosamente preservado por amantes da arte e curiosos por letras".

<sup>277</sup> Daniel-Henry Kahnweiler que aglutinava em torno de si os principais cubistas.

começa com "Meu caro Félix Fénéon [...] Meus amigos futuristas que o conhecem e o admiram de sua admirável e poderosa *Revue Blanche* estão encantados de expor suas obras em Paris sob seu auspício intelectual".<sup>278</sup>

De 5 a 24 de fevereiro, a galeria ostenta 34 obras de Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, com grande visitação e grande repercussão na imprensa, muito embora os comentários sejam abundantemente negativos.<sup>279</sup>

Vale lembrar que o entusiasmo da juventude de Fénéon com a ciência e o progresso encontra ecos importantes no programa futurista e, como bem observa Starr Figura, a promessa expressa no *Manifesto Futurista* de "destruir museus, bibliotecas, academias e toda espécie" faz ecoar uma declaração de Fénéon, feita duas décadas antes, que propunha incendiar o Musée du Luxembourg por seu conteúdo pouco audacioso.<sup>280</sup>

Se, para os futuristas, o reconhecimento público em terras francesas vinha impulsionar a Itália na vanguarda cultural pela primeira vez depois de cem anos, para Fénéon, que tinha por missão integrar a arte progressista no programa da galeria, a exposição será, sem dúvida, o feito mais importante neste período.

### ***Les Arts Lointaines***

Fénéon foi também um personagem importante no que tange ao trinômio difusão-recepção-legitimação da dita arte "primitiva", não ocidental na França. Na historiografia, ele costuma figurar entre os primeiros colecionadores dessa produção, embora não se saiba ao certo se essa coleção teria começado em 1904, como diz Jean Laude,<sup>281</sup> ou após a Primeira Guerra Mundial, como sugerem Jean Paulhan e outros autores.

---

<sup>278</sup> Os dois haviam se encontrado pela primeira vez em 1899, apresentados por Gustave Kahn. Marinetti é então um jovem poeta de 23 anos e Fénéon, com 38, é o redator-chefe da *Revue Blanche*.

<sup>279</sup> "Cubismo de segunda linha" é uma das definições dadas pelos jornalistas para tentar classificar o que têm diante dos olhos. FIGURA, Starr: "L'exposition futuriste italienne de 1912", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Felix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*, op. cit., p. 190.

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> "As coleções privadas se enriquecem: se homens como André Level, Félix Fénéon e Luc-Albert Moreau haviam começado a reunir algumas esculturas africanas em torno de 1904, eles serão

Como observa Philippe Peltier,<sup>282</sup> trata-se de uma distinção importante: se tiver iniciado a coleção em 1904, Fénéon se junta ao grupo de "descobridores" da arte negra em Paris. Se tiver começado em 1919, estamos já numa espécie de moda que perpassa o campo cultural e que tem no "Bal Nègre", organizado por Paul Guillaume no théâtre des Champs-Élysées, um de seus grandes eventos.

De todo modo, ele é parte recorrente da história do "primitivismo"<sup>283</sup> — a maneira particular como a Europa olhou para essa produção —, especialmente porque suas peças foram emprestadas a uma miríade de exposições importantes nas décadas de 1920 e 1930. Trata-se aqui, como nos incita Philippe Dagen, de olhar as operações históricas, intelectuais, estéticas e imaginárias pelos quais o moderno *inventa* o primitivo, num processo que se estende do fim do século XIX até meados do século XX.

Contar essa história é necessariamente revirar os fluxos simbólicos envolvidos no processo de expansão colonial das potências europeias no século XIX. O processo colonial e seus corolários — atividades missionárias, implantação de administrações, comércio etc. — é a condição primordial do acesso aos "primitivos" e seus objetos, bem como para os relatos e descrições etnográficas sobre os quais se funda a antropologia nascente.<sup>284</sup> O interesse estético por essa "alteridade" dá início a um interesse estético que começa com o Japão, nos anos 1890, e migra principalmente para África no início do século XX.

Embora não tenhamos clareza do processo, sabemos que no fim do século XIX, quando editor da *Revue Blanche*, Fénéon se interessa por questões ligadas à colonização. Em 1895, interroga diferentes personalidades sobre migração e mistura de raças, incluindo Julio Verne, numa enquete que ganha o título de *Blancs, Jaunes, Noirs*,<sup>285</sup> e, a partir dela, diferentes crônicas sobre a questão colonial começam a aparecer na *Blanche*, algumas delas colocando em questão os princípios que regem a colonização, com denúncias das violências cometidas pelas forças armadas nas colônias, especialmente em Madagascar. Pela leitura dos

---

seguidos nessa via a partir de 1908 por Frank Haviland e Léonce Rosenberg, e, em 1910, por Paul Guillaume." LAUDE, Jean: *La Peinture française et 'l'art nègre' 1905-1914*. Paris: Klincksieck, 2006.

<sup>282</sup> PELTIER, Philippe: "Les arts lointains", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Félix Fénéon, critique, collectionneur, anarchiste*, op. cit.

<sup>283</sup> O termo foi consagrado pela exposição de mesmo nome realizada pelo MoMA, em 1984.

<sup>284</sup> DAGEN, Philippe: *Primitivismes, une invention moderne*, Paris: Gallimard, 2019, p. 13.

<sup>285</sup> OPC, pp. 961-969.

textos, podemos supor que vem da sensibilidade anarquista de Fénéon uma visão libertária sobre as colônias, que muito provavelmente está na raiz de seu interesse pelas artes não ocidentais.

Como seus amigos pintores, Fénéon partilha a ideia de que a arte contribuía para a invenção de um mundo novo, de uma sociedade idílica onde reinaria a harmonia. Ora, quem melhor do que essas sociedades longínquas carrega em si a sobrevivência de um mundo inventivo? [...] Quem melhor do que a arte poderia fazer reconhecer a inteligência dos povos colocados injustamente sob o jugo colonial?<sup>286</sup>

Em 1881, pouco tempo depois da exposição universal de 1878 e na esteira da inauguração do museu do Trocadéro, Émile Soldi publica seu *Les arts méconnus*.<sup>287</sup> Reclamando do lugar derrisório dado às obras da antiguidade oriental quando comparado ao da antiguidade clássica e do Renascimento, Soldi se queixa, também, do lugar de privilégio da pintura e da escultura na hierarquia social em detrimento da tapeçaria, do bordado e de uma maior diversidade da expressão artística. "Se, do ponto de vista da ciência, a utilidade do museu etnográfico não precisa ser demonstrada, do ponto de vista da arte e, principalmente, da história da arte, pensamos que, no futuro, se a arte deve encontrar novas vias e novas fórmulas, isso se fará em parte graças à criação de um museu tão pouco clássico como esse em questão [Trocadéro],<sup>288</sup> escreve, sugerindo um olhar para as artes medieval, egípcia, assíria, persa, cambojana, chinesa, japonesa e pré-colombiana como fontes que podem inspirar artistas e contribuir para revitalizar a arte.

África e Oceania, entretanto, não entram no mapa de preocupações de Soldi, e só entrarão para o horizonte do debate a partir de 1907 e, com mais ênfase, nos anos 1920, momento em que Fénéon ajuda a pautar o debate, com um

---

<sup>286</sup> PELTIER, Philippe: "Les arts lointains", op. cit., p. 204.

<sup>287</sup> SOLDI, Émile: *Les Arts méconnus: les nouveaux musées du Trocadéro*. Paris: Ernest Leroux, 1881. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64634234/f15.item>. Acesso em 8 ago. 2022.

<sup>288</sup> Ibid., p. 15.

documento que até hoje nos serve de guia para as opiniões nuançadas e controversas em torno do tema.

A enquete realizada por Fénéon foi publicada em três edições em seu *Bulletin de la vie artistique* — 15 de novembro, 1 e 15 de dezembro de 1920 —,<sup>289</sup> reunida numa pequena publicação de 2019<sup>290</sup> e traduzida ao português para esta tese. Ali, ele questiona curadores de museu, antropólogos, etnólogos, historiadores, galeristas, colecionadores, mas também oficiais da colonização, um bispo, escritores, pintores e um compositor. A todos, ele faz as mesmas perguntas: as artes selvagens<sup>291</sup> existem? Se sim, que interesse vê nelas? Merecem estar representadas no Louvre? Sua presença teria uma ação engrandecedora? Quais são suas preferências dentre essas artes e quais filiações detecta?

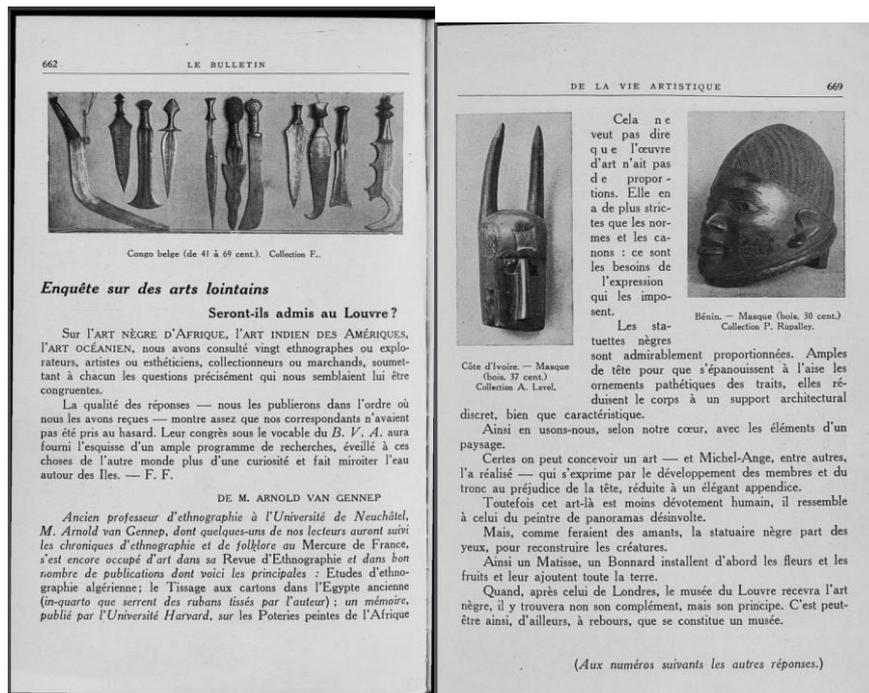
A maioria das respostas, como se verá adiante, vai no sentido de uma abertura, mesmo que relativa, a essas manifestações, ainda que boa parte das afirmações ali feitas soe hoje intolerável aos nossos ouvidos por seu caráter racista e etnocêntrico. Ao analisar conjuntamente as respostas, o que se vê são opiniões que se dividem entre ver nessas produções valor estético/artístico (como objeto de contemplação/catarse) ou apenas interesse etnográfico (como objeto de estudo); da mesma maneira, é interessante ver como se dividem as preferências por objetos da África e da Oceania e os argumentos usados como justificativa, nesse verdadeiro documento sobre história do gosto.

---

<sup>289</sup> *Le Bulletin de La vie Artistique*. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61111204#m>. Acesso em 8 ago. 2022.

<sup>290</sup> FÉNÉON, Félix: *Les arts lointains iront-ils au Louvre?* Paris: éditions espaces&signes, 2019.

<sup>291</sup> Como se verá, as respostas à enquete sugerem que Fénéon usou o termo “*arts sauvages*” nas perguntas. Depois de mais de uma resposta questionando, afinal, quem é selvagem em um contexto de término da primeira guerra mundial, ele adota *Arts Lointains*, palavra que remete à geografia, mas sem enfatizar cronologia ou superioridade. Os adjetivos para caracterizar essas produções, sabemos, têm uma história própria: arte primitiva, arte étnica, arte tribal, arte naif...



Enquete sobre les arts lointains no Bulletin de la vie artistique. Fonte: Gallica.

Pois que, como bem observa Nélia Dias, a inclusão de objetos não-ocidentais no campo da arte é indissociável da exclusão. "No momento mesmo que um certo tipo de objeto é promovido ao posto de obra de arte, outros são relegados ao campo da antropologia. Como se estabelece as fronteiras do que pertence ao campo da história da arte e o que diz respeito ao campo etnográfico/antropológico?"<sup>292</sup> É sob estes binômios arte/não arte estética/etnografia; inclusão/exclusão que podemos ler as respostas dadas à enquete, numa tentativa variada de lidar com a passagem do campo etnográfico ao campo artístico, em um processo cheio de ambiguidades.<sup>293</sup>

A coleção de Fénéon foi vendida em um leilão de dois dias em junho de 1947, e algumas das peças seguem famosas por ter pertencido a ele. As

<sup>292</sup> DIAS, Nélia: "Des 'arts méconnus' aux 'arts premiers': inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l'art", *Histoire de l'art*, n. 60, 2007, pp. 7-15.

<sup>293</sup> Como aponta Marianna Torgovnick: "A elevação de objetos primitivos à arte é muitas vezes vista implicitamente como o equivalente autêntico da descolonização, como trazer outros para o 'mainstream' de uma forma que os estudos etnográficos, por sua própria natureza, não poderiam. No entanto, essa elevação, em certo sentido, reproduz a dinâmica do colonialismo, uma vez que os padrões ocidentais controlam o fluxo do mainstream e podem conferir ou negar o rótulo de arte". TORGOVNIK, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990, p. 82.

especificidades das peças que compõem a coleção extrapolam os limites desse trabalho. O que podemos supor, entretanto, é que o *gosto* de Fénéon e de outros colecionadores desse período para eleger, de toda a vasta produção do mundo, aquelas que mereciam estatuto de arte, influenciou, sem dúvida, nosso próprio juízo estético, num processo que tem os museus — em especial o MoMA e, mais recentemente, o Musée du Quai Branly como dois agentes importantes dessa história.<sup>294</sup> "Ele foi um dos primeiros no Ocidente a ver que uma deusa *Luluwa* do Congo valia uma *Afrodite* grega, um bronze *Edo* de Benim e um bronze francês do século 18", escreveu recentemente Edouard Dor.<sup>295</sup> O verbo *ver*, entretanto, remete a algo que existe *a priori* e que se descobre, não a algo construído, como acreditamos ser aqui o caso.

Foi preciso esperar até o ano 2000, durante a gestão presidencial de Jacques Chirac, para que essas produções fizessem sua entrada no Louvre, com 120 peças "dos quatro cantos do mundo" reunidas no Pavillon des Sessions "para uma viagem artística através das culturas da África, da Ásia, da Oceania e das Américas".<sup>296</sup> Em 2006, numa onda estendida de globalismo, o Museu du Quai Branly abriu suas portas, mas o debate sobre o eurocentrismo e o colonialismo nunca esteve tão à flor da pele. Se a enquete passava pela entrada das peças "longínquas" no Louvre, hoje fala-se principalmente de sua saída e da devolução das coleções a seus povos e regiões de origem, em um debate não menos nuançado e controverso do que o de 100 anos atrás.

---

<sup>294</sup> Ver, entre outros, DE L'ÉTOILE, Benôt : *Le goût des autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

<sup>295</sup> DOR, Edouard: "Fénéon promoteur des arts lointains" (introdução), in FÉNÉON, Félix: *Les arts lointains iront-ils au Louvre?*, op. cit., p. 10.

<sup>296</sup> Disponível em <https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/aux-quatre-coins-du-monde>. Acesso em 8 ago. 2022.

## CAPÍTULO 4

### **NOUVELLES EN TROIS LIGNES: FÉLIX FÉNEON E A EXPERIÊNCIA MICRONARRATIVA**

*Le goût du fait divers, c'est le désir de voir, et voir c'est deviner dans un pli de visage tout un monde semblable au nôtre.*

Maurice Merleau-Ponty

Em 1903, Fénéon se viu desempregado. Depois dos anos de ouro na *Revue Blanche* e da tentativa vã de criar seu próprio título, *La Résistance*,<sup>297</sup> ele volta à vida de repórter jornalístico e redator de sua primeira juventude, em um processo do qual temos poucos detalhes. Passa uma temporada no *Le Figaro* e depois no *Le Matin*, onde, por alguns meses, entre maio e dezembro de 1906, redige pequenas notas anônimas para a coluna *Nouvelles en trois lignes*.

Neste capítulo, nos dedicamos a olhar atentamente para as *Nouvelles*. Não somente por seu conteúdo, mas principalmente pelo fato de terem se tornado a obra escrita mais conhecida de Fénéon, com uma gama de edições e traduções para além do francês e do inglês publicadas nos últimos dez anos.<sup>298</sup>

Veiculadas no *Le Matin* desde o segundo semestre de 1904<sup>299</sup> até meados da década de 1930,<sup>300</sup> as *Nouvelles en trois lignes* se enquadram dentro do que, na história do jornalismo, convencionou-se chamar de *fait divers*,<sup>301</sup> micronarrativas

---

<sup>297</sup> *La Résistance* circulou em um único número, em dezembro de 1903. Disponível unicamente na *Bibliothèque Nationale de France* (BnF-GR FOL-LC206156), não foi possível, infelizmente, consultá-lo para esta tese.

<sup>298</sup> Para citar algumas: *Novelas en tres líneas*. Madri: Impedimenta, 2012; *Nyheder pa tre linjer*. Odense: Forlaget mellemggaard, 2019; *Cento novelle in tre righe*. Ímola: Babbomorto, 2020.

<sup>299</sup> É curioso como os estudiosos de Fénéon emitem datas disparatadas para a inauguração da coluna “*Nouvelles en trois lignes*” na terceira página do *Le Matin*. A nota da edição da editora francesa Macula, por exemplo, informa a data de 10 de outubro de 1905 (FÉNEON, Felix: *Nouvelles en trois lignes*. Paris: Macula, 2014, p. 53). Ora, uma consulta ao *fac-símile* do jornal por meio do *Gallica.fr* conclui que a referida rubrica surge nos últimos meses de 1904.

<sup>300</sup> Começa-se a ver, a partir da década de 1920, duas seções na terceira página do *Le Matin*: *Nouvelles en trois lignes* e *Fait divers en trois lignes*. Como pode ser presumido pelos títulos das colunas, as histórias mais características do *fait divers* aparecem sobretudo nesta última, ao passo que a rubrica *Nouvelles en trois lignes* passa a abrigar notícias de governos, organizações e acontecimentos com autoridades e figuras de elite.

<sup>301</sup> O termo *fait divers* surge em 1838 segundo REY, Alain (org.): *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2010. A expressão aparece como rubrica jornalística no *Trésor*

nas quais o evento noticiado é circunscrito a uma unidade de tempo limitada, com, via de regra, um único cenário e poucas personagens.<sup>302</sup> Mais do que isso, sua estrutura é marcada por uma ruptura com a norma ou a ordem expectável da vida cotidiana e organizada de maneira autossuficiente, de sorte que, para ser compreendida por seu público, basta um conhecimento simples do mundo. O *fait divers* “contém em si todo o seu saber”, define Barthes em um ensaio célebre dedicado ao gênero;<sup>303</sup> “parece que, no *fait divers*, o inexplicável se reduz a duas categorias de fatos: prodígios e crimes”.<sup>304</sup>

São, de fato, os prodígios e os crimes que estão no centro das micronarrativas de Fénéon, tais como:

O Sr. Scheid, de Dunquerque, alvejou três vezes a mulher. Como errasse todos os tiros, disparou contra a sogra: acerto em cheio. 25<sup>305</sup>

Numa vala, em Vis-à-Marles (Pas-de-Calais), jazia o jornalista Jean-Baptiste Despret, 59 anos, arreventado. 1015

Suspeitam ser o vagabundo Vernier o assassino de Étienne Roblot, trabalhador braçal em Montmaçon (Côte-d’Or). 1020

Embora não tenham sido inventados no século XIX, é neste palco que coincidem suporte, forma e um público ávido, capazes de fazer dos *fait divers* um “tema de conversa” em diferentes ambientes e classes sociais,<sup>306</sup> com essas curtas

---

*de la langue française* de 1859, tendo, logo, suas raízes na cultura francesa do século XIX. Balzac, em sua *Monographie de la presse parisienne* (1844), fala de *Faits Paris*.

<sup>302</sup> M’SILI, Marine: *Le Fait divers en République. Histoire sociale de 1870 à nos jours*. Paris: CNRS, 2010, pp. 95-96.

<sup>303</sup> BARTHES, Roland: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 189.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>305</sup> O número ao lado da citação de Fénéon remete à numeração das notícias dentro da edição das *Nouvelles*. A tradução brasileira da editora Rocco segue perfeitamente este registro, de sorte que não precisamos informar a página, apenas a numeração. FÉNÉON, Felix: *Notícias em três linhas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

<sup>306</sup> Nos livros de Zola, os *faits divers* são comentados em grupo, entre amigos, em família no salão, no café. HAMON, Philippe: “Fait divers et littérature”, *Romantisme*, n. 97, 1997, p. 8.

narrativas capazes de tirar os *hommes des foules* (e mulheres, crianças, idosos etc.) momentaneamente do anonimato. Assim, "não há *fait divers* se o evento afeta uma população importante ou indiferenciada (a cólera ou a Comuna de Paris não são *fait divers*) ou se os heróis ou a vítima já são célebres, já conhecidos e portanto se relacionam com uma 'narrativa maior'".<sup>307</sup>

Para a produção dessas notas diversas, os jornais contavam costumeiramente com uma pequena equipe, entre redatores e "repórteres de rua", que percorriam delegacias, corpo de bombeiros, lojas, entre outros locais, em busca de casos insólitos que pudessem aparecer na rubrica. Por vezes, a mesma pessoa cumpria as duas funções; outras vezes, havia uma distinção, com a figura do redator à parte, como era o caso de Fénéon. Nos grande jornais, a exemplo do *Le Matin*, existia ainda um "chefe de informações", que organizava e distribuía as notícias que entrariam no *fait divers* entre os redatores.<sup>308</sup> Estes últimos trabalhavam, via de regra, sem assinar seus textos, o que torna difícil resgatar o perfil social dos "*fait-diversiers*". Félix Fénéon foi justamente um desses redatores anônimos do *Le Matin* em 1906, e só é possível identificar seus textos porque sua amante, Camille Plateel, recortava do jornal aqueles de sua autoria e os guardava em seus materiais.

Como se pode imaginar, ser redator anônimo de *fait divers* estava longe de ser um cargo de prestígio dentro da hierarquia dos jornais franceses. Diferentemente dos editores, dos jornalistas políticos e dos repórteres dedicados às "grandes reportagens" que empreendiam viagens para acompanhar *in loco* os acontecimentos — caso da nascente reportagem de guerra —,<sup>309</sup> os escritores dessas notas singelas eram em sua maioria repórteres principiantes.<sup>310</sup> Pelas fontes da época, no entanto, sabemos dos requisitos esperados para essa função, como registra o manual de jornalismo de Vincent Jamati, em 1906:

---

<sup>307</sup> Ibid.

<sup>308</sup> KALIFA, Dominique: "Les tâcherons de l'information: petits reporters et faits divers à la 'Belle Époque'", *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, vol. 40, n. 4, 1993, p. 581.

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Redatores às vezes ocupavam cargos permanentes, caso de Jules Huret do *Le Figaro* e Gaston Leroux do *Le Matin*.

Correção e clareza, embelezadas em alguns casos com um grão de humor e ironia, essas são as qualidades exigidas. A única dificuldade — uma dificuldade maior do que supomos — é usar apenas as palavras certas que dizem exatamente o que é necessário e nada além do que essa necessidade.<sup>311</sup>

Assim, mesmo tendo cumprido uma função desprestigiada na redação jornalística por poucos meses — abandonou-a tão logo pôde —, certos estudiosos sustentam que Fénéon produziu com as *Nouvelles* uma obra dotada de um estilo único. Na introdução da sua tradução inglesa às *Nouvelles*, Sante, por exemplo, afirma que essa “obra” de Fénéon representa “um marco crucial, embora negligenciado, na história do modernismo”.<sup>312</sup> Bertrand, por seu turno, qualifica Fénéon como “escritor do telégrafo”,<sup>313</sup> tendo sido “o único a ter captado na telegrafia a possibilidade de escrever literatura sem alargar o fosso entre a ficção e a realidade”.<sup>314</sup> O seu estilo, por fim, seria “sem paralelo”.<sup>315</sup> É um pouco da construção dessa percepção que pretendemos discutir aqui. Como a seção existe antes e depois dele, é preciso entender em que medida o material que ele produz se assemelha ou se diferencia do *corpus* completo do que foi ali produzido.

Sem dúvida, o estilo de Fénéon, bem como dos *faits divers* em geral, ecoa as transformações profundas no sistema de informação introduzidas com o advento do telégrafo. A partir da segunda metade do século XIX, os jornais podem, pela primeira vez, informar seus leitores acerca de notícias de várias partes do mundo com poucas horas de diferença,<sup>316</sup> impactando diretamente a velocidade de

---

<sup>311</sup> JAMATI, Vincent: *Pour devenir journaliste: comment se rédige et s'administre un journal, mécanisme de la presse, principaux cas de reportage, législation*. Paris: Victorion, 1906, p. 84.

<sup>312</sup> SANTE, Luc: “Introduction”, in FÉNÉON, Félix: *Novels in Three Lines*. Nova York: NYRB Classics, 2007.

<sup>313</sup> BERTRAND, Jean-Pierre: “Par fil spécial: à propos de Félix Fénéon”, *Romantisme*, vol. 97, 1997, p. 105.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>316</sup> “Durante os tempos pré-telegráficos, a circulação da informação era lenta e inteiramente dependente dos meios físicos de transmissão” (CHALABY, Jean K.: *The Invention of Journalism*. Nova York: Palgrave Macmillan, 1998, p. 82). Vale lembrar que, até a proliferação das linhas telegráficas, o correio via pombos ainda era um dos meios mais usuais de se transmitir informações entre regiões em solo europeu.

circulação das informações.<sup>317</sup> Mas é principalmente a partir de 1870 que a imprensa francesa, graças aos fios especiais do telégrafo e, um pouco mais tarde, ao telefone, vê o seu horizonte se ampliando vertiginosamente. O progresso foi tão rápido que a quantidade de palavras reproduzidas por hora no telégrafo dobrava facilmente em matéria de poucos anos.<sup>318</sup>

Lendo atentamente os exemplares da época, vê-se que a terceira página do *Le Matin*, que continha a rubrica das *Nouvelles en trois lignes*, chamava-se “*dernière heure*”, reforçando ainda mais o frescor das notícias, e o próprio *slogan* do *Le Matin* reforçava justamente o veículo enquanto transmissor de notícias quase instantâneas graças aos fios telegráficos:



Le Matin, 11 de outubro de 1906.

Fonte: [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr)

O impacto das transformações técnicas sobre a linguagem em seus mais variados registros, da publicidade à poesia, foi tema de diferentes estudos.<sup>319</sup> Com sinais e códigos de transmissão, o telégrafo proporcionou um modo inédito de apropriação e conhecimento do real, dando origem a uma escrita marcada pela fragmentação que servirá de base para boa parte das experimentações vanguardistas via procedimentos de colagem e montagem.<sup>320</sup> Esse estilo “telegráfico”, portanto, guarda íntima relação com os desenvolvimentos técnicos

<sup>317</sup> “Notícias antigas’ sendo ‘não notícias’, o ritmo das notícias se acelerou e os eventos passados desapareceram progressivamente das colunas dos jornais” (CHALABY, Jean K.: *The Invention of Journalism*, op. cit., p. 832).

<sup>318</sup> “Em 1860 [o telégrafo] transmitia cerca de 1.000 palavras por hora, quinze anos depois a capacidade de transmissão do telégrafo foi quintuplicada” (BERTRAND, Jean-Pierre: “Par fil spécial: à propos de Félix Fénéon”, op. cit., p. 103).

<sup>319</sup> Florence Delay, por exemplo, em um pequeno ensaio, tentou destacar a influência da invenção da eletricidade no que ela chama de “pequenas formas” de modernidade. DELAY, Florence: *Petites Formes en prose après Edison*. Paris: Fayard, 2001.

<sup>320</sup> Podemos citar as colagens de Picasso utilizando fragmentos de jornal, Picabia com seus alforismos de 391, Tzara com suas notas em *Dada*, para citar alguns.

que impulsionaram a comunicação no século XIX e, em última análise, criaram o jornalismo moderno. De acordo com Kern (1983),

A tecnologia da velocidade afetou as reportagens dos jornais e modificou a linguagem da comunicação jornalística. [...] O fato de a economia de expressão ter produzido economia monetária, fazia com que os repórteres tendessem a escrever suas histórias com o menor número de palavras possível. O telégrafo também incentivou o uso de palavras inequívocas para evitar qualquer confusão, e a linguagem do jornalismo veio a ser mais uniforme à medida que certas palavras passaram a ser usadas com mais frequência. Locuções adverbiais em início de uma frase eram especialmente “perigosas”, porque poderiam ser confundidas com a frase anterior, de forma que os escritores usavam a sintaxe mais simples.<sup>321</sup>

Situadas, ao menos em teoria, no terreno do jornalismo, as *Nouvelles* de Fénéon ostentam as marcas de rapidez, concisão e eficiência trazidas por essa nova temporalidade que “inspira-se na azáfama da vida urbana e adota seu ritmo acelerado, abrupto e descontínuo”.<sup>322</sup> No século da velocidade, escreve Alain Montandon, “escrever rápido para ser lido rápido parece responder a uma necessidade, bem como a uma moda”.<sup>323</sup> Ao mesmo tempo, é preciso situar essas narrativas no que o próprio Montandon define como história mais ampla das “formas breves” — provérbio, aforismo, anedota, epigrama, *slogan*, fazendo questão de frisar que as formas *breves* não são apenas textos *curtos*, e sim que sua definição concerne traços de escrita específica visando a uma concisão formal

---

<sup>321</sup> KERN, Stephen: *The Culture of Time and Space (1880-1918)*. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1983, p. 115.

<sup>322</sup> ÁLVARES, Maria Cristina D.: “Le choc du réel urbain. Le corps et la ville dans les Nouvelles en trois lignes des XXe et XXIe siècles”, *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, vol. 2, n. 1, 2013, p. 27). Sobre essas formas breves nos jornais franceses do final do século XIX, como *Le Figaro*, ver também THÉRENTY, Marie-Ève: “Vies drôles et ‘scalps de puce’, des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque”, *Études françaises*, vol. 44, n. 3, 2008, pp. 57-67.

<sup>323</sup> MONTANDON, Alain: *Les Formes Brèves*. Paris: Hachette, pp. 4-6.

determinada por fatores de condensação, de encurtamento e de economia específicos para "um máximo de significação em um mínimo de palavras".<sup>324</sup>

### ***Belle Époque, lado B***

Para analisar o conteúdo desse *corpus* de aproximadamente 1.210 “três linhas”, nos é especialmente útil o index temático que integra uma edição recente das *Nouvelles* pela editora Tiers Livre<sup>325</sup> mapeando a profusão de temas tratados. Ali elencada, a variedade dos delitos nos oferece um panorama bastante sombrio dessa não tão “*Belle Époque*”, além de confirmar o fascínio da sociedade e dos meios de comunicação da época pelo universo de crimes e da criminologia. Nessa espécie de inventário de anomalias, encontramos, por exemplo, desastres naturais, acidentes com veículos:<sup>326</sup>

Dormir no trem foi mortal para o Sr. Émile Moutin,  
de Marselha. Ele se apoiava sobre a porta:  
ela se abriu, ele caiu. 153

Greves e lutas por melhores condições de trabalho:<sup>327</sup>

Cachimbos feitos de urzes estão em falta.  
Os operários de Saint-Claude cruzaram os braços  
à espera de que sejam mais bem pagos. 16

Os operários da indústria de porcelana de Limoges  
recusaram-se a substituir, na fábrica  
do Sr. Haviland, os camaradas em greve. 227

---

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> FÉNÉON, Félix: *Nouvelles en trois lignes: première édition mondiale avec index des thèmes, lieux, métiers, animaux des 1210 faits divers*. Saint-Cyr-sur-Loire: Tiers Livre éditeurs, 2016.

<sup>326</sup> Arrebatado por um bonde, que o lançou a dez metros, / o herborista Jean Désille, de Vanves, / foi partido ao meio. 292

<sup>327</sup> Dado o histórico anarquista de Fénéon, a abordagem das greves nas *Nouvelles* mereceria um estudo à parte. Algumas das peças nos indicam uma aderência às pautas. Em outras, no entanto, ele parece abraçar a visão dominante do jornal sobre as “classes perigosas” capazes de causar confusão e violência.

Mas há, principalmente, a presença majoritária da criminalidade em sua mais variada tipologia: assassinatos, estupros, infantícios:

Seis agricultores de Agenteuil e de Sannois,  
que tinham o hábito de conquistar donzelas  
com o revólver nas mãos, foram detidos. 604

A Srta. Clara Peyron, 65 anos, foi degolada  
em Hyères. O assassino não teve outro impulso  
senão a concupiscência. 747

Além de crimes hoje menos conhecidos, como a *vitriolagem*, prática recorrente na França a partir de 1870, que consistia em jogar ácido sulfúrico no rosto da vítima com o intuito de a desfigurar — delito atribuído geralmente às mulheres por causas amorosas:

A costureira Adolphine Julien, de 35 anos, jogou  
ácido em seu amante, o estudante Barthuel, que fugia,  
dois passantes saíram manchados. 453

Os relatos acerca da criminalidade funcionam, sociologicamente, como um mecanismo de criação de coesão social para os que contam e leem as histórias, de forma que esse grupo pode facilmente, em sua imaginação, ser distinguido dos criminosos, que formam o Outro a partir do qual tal coesão é conquistada. Nesse sentido, a representação midiática do crime e da violência, como sustenta Kalifa a partir do contexto da *Belle Époque*,<sup>328</sup> associa uma forma de integração social ao controle ideológico e social dos grupos ditos perigosos.

Com surpresa constata-se que uma a cada dez notícias das *Nouvelles de Fénéon* versa sobre suicídio,<sup>329</sup> tema que começava a interessar médicos e

---

<sup>328</sup> KALIFA, Dominique: "Crime: Fait Divers et Culture populaire à la fin du XIX Siècle", *Genèses*, n. 19, 1995, p. 81.

<sup>329</sup> A quantidade de 10% das narrativas de *fait divers* excedem, por exemplo, o registro de 6% encontrado por Ambroise-Rendu em seu estudo sobre o *fait divers* entre 1870 et 1910 a partir de

intelectuais sob nova perspectiva. Se até meados do século XIX o suicídio era tido, até mesmo pelo discurso médico, como uma consequência da "falta de fé" e da "covardia moral",<sup>330</sup> o célebre estudo de Émile Durkheim, *Le Suicide*, publicado em 1897, propõe o entendimento do suicídio como um índice capaz de revelar o grau de integração do indivíduo (e seu grupo ou classe) com a sociedade, bem como a intensidade dos mecanismos de regulação da vida social sobre o indivíduo. À maneira durkheimiana, as *Nouvelles* rejeitam as motivações mais correntemente propagadas para o suicídio, como a ausência de deus e a loucura. Não há espaço para julgamento moral, mas sim para essa galeria de atos algo bizarros, algo aleatórios,<sup>331</sup> estabelecidos por motivos dos mais diversos. Por razões amorosas:

Sua mulher o havia abandonado. O Sr. Bassot, de La Garenne-Colombes, tentou asfixiar-se com carvão vegetal. Ele agoniza em Beaujon. 390

A ponte de El-Kantara supera em 90m a ravina.  
A Constantinense Cross, de 16 anos, deu o salto.

Seu pai contrariava seu amor. 885

---

*Le Petit Journal, Le Figaro, La Dépêche e Le Courrier de la Montagne* (AMBROISE-RENDU, Anne-Claude: "Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers", *Romantisme*, n. 97, 1997, pp. 77-88).

<sup>330</sup> O médico Pierre-Jean-Corneille Debreyne, por exemplo, na introdução do seu tratado *Du Suicide considéré aux points de vue Philosophique, Religieux, Moral et Médical* (Paris: Poussielgue-Rusand, 1847), lamenta que este fato desolador "atinge hoje em dia todos os espíritos" (p. v) devido à "frequência assustadora e sempre ascendente do suicídio" (p. v). O problema que gerava essa "sede da morte e da tumba" (p. vi) seria a "falta de fé religiosa" (p. vi) e a "covardia moral" (p. 1). J.-B. F. Descuret, por sua vez, falava de estado de "monomania", isto é, uma loucura parcial que incidia em apenas um problema ou objeto. Assim, o monomaniaco suicida seria plenamente capaz de exercer várias funções na sociedade, mas, devido a um excesso particular (abuso de álcool, inveja, ambição, abuso do prazer etc.), retirava a própria vida. Mesmo nesses textos, diríamos, mais científicos, o suicídio continuava tendo como causa última a falta de religiosidade, o que convertia o suicida num blasfemador de Deus. "O homem que crê tem outra vida, o homem que admite um Deus como testemunha de suas tristezas secretas não se mata". DESCURET, Jean Baptiste Felix: *La Médecine des Passions, ou Les Passions considérées dans leurs rapports avec les maladies, les lois et la Religion*. Paris: J.-G. Lardinois, 1844, p. 661.

<sup>331</sup> A ausência de julgamento moral não é exclusiva de Fénéon. Outros escritores de *fait divers* de diversos jornais franceses contemporâneos a Fénéon, como o *Le Petit Journal* e o *Le Figaro*, também omitiam qualquer comentário avaliativo ou depreciativo acerca do suicida e do seu ato, como mostra o estudo de Ambroise-Rendu, que conclui: "[o que é] mais estranho ainda, neste contexto de angústia moral, não se não faz nenhum julgamento sobre o ator ou o ato [do suicídio]". AMBROISE-RENDU, Anne-Claude: "Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers", op. cit., p. 78.

Por dívidas ou causas financeiras:

Desesperado com a falência de um dos seus devedores,  
o sr. Arturo Ferretti, negociante em Bizerte,  
matou-se com um fuzil de caça. 22

Por conta de doenças crônicas:

Seu câncer era intolerável. Por essa razão,  
o sr. Henrion, de Châtillon-Laborde (Seine-et-Marne),  
cortou o pescoço com uma faca e uma navalha. 232

Um negociante de Coubervoie, Sr. Alexis Jamin,  
cansado de sua doença de estômago,  
estourou os miolos. 203

Ou em decorrência da insegurança trabalhista, sobretudo na velhice:

O cadáver do sexagenário Dorlay oscilava  
pendurado em uma árvore de Arcueil, com estes  
dizeres: "Velho demais para trabalhar". 103

O alfaiate Marck tinha 60 anos. Não há mais  
trabalho para um operário tão velho.  
Ele e Héloïse Roncier asfixiaram-se. 1047

Mas mais do que o conteúdo, nos interessa aqui olhar para a forma e o estilo. Aproveitando o ensejo do suicídio, podemos comparar a nota jornalística "habitual" sobre o tema na imprensa da época:

Sofrendo de uma dor intolerável causada por uma doença de estômago, um carreteiro, Sr. Edmond Hamelin, de 55 anos, residente na *rue* de l'Évangile, 33, procurou acabar com sua vida

cortando seu estômago com sua faca. Ele está morrendo no hospital Lariboisière (*Le Petit Journal*, 2 de janeiro de 1910).

E, em contraponto, duas das *trois lignes* de Fénéon:

Louis Tiratoïvsky feriu mortalmente,  
em Aubervilliers, a Senhora Brécourt  
e suicidou-se. O amor. 1061

Jules Marty, corretor de retrosaria, 56 anos,  
e sua mulher, 38 anos, asfixiaram-se  
em Saint-Ouen. A miséria. 1063

Poucos exemplos nos dão tão precisamente a medida da filiação de Fénéon à literatura. Partindo das histórias mais singulares, é algo de mais abstrato e de mais universal contido na trivialidade que lhe interessa e que só é alcançado graças a um arranjo intrínseco à linguagem. Mantendo-se fiel à estrutura das notícias em três linhas, ele não segue completamente a instrução normativa de evitar palavras inesperadas ou sintaxes menos óbvias, e nisso reside boa parte do caráter inovador das *Nouvelles*. De uma oscilação *não óbvia* entre a austeridade e o humor produzida *com e pela* torção da linguagem nascem peças singulares. Como define Julian Barnes numa excelente pensata sobre Fénéon:

Ele adotou uma forma há muito estabelecida e a ajustou, dando-lhe um toque estilístico pessoal, ao mesmo tempo que reconhecia que os fundamentos da narrativa e transmissão de fatos do século XIX tinham que ser respeitados. As *nouvelles* eram o equivalente jornalístico das azeitonas de coquetel, e Fénéon concebeu um novo recheio picante.<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> BARNES, Julian: "Behind the gas lamp", *London Review of Books*, vol. 29, n. 19, out. 2007.

Essa mistura de notícia jornalística e poesia em prosa que caracterizou as *Nouvelles* só foi possível porque Fénéon, como observa Baldeshwiler,<sup>333</sup> soube “perceber possibilidades artísticas nas formas modernas mais banais”.<sup>334</sup> As origens desse estilo de humor e sarcasmo remontam à sua própria produção escrita prévia, em especial à curiosa mistura de anuário e dicionário do *Petit Bottin des lettres et des arts*, já mencionado no primeiro capítulo, assim como nas “formas breves” que floresceram no jornalismo francês na última década do século XIX, com nomes como Jules Renard e Alphonse Allais.<sup>335</sup>

Nesse mapeamento de correlações vale a pena também atentarmos às influências poéticas que nutriam o movimento modernista, como as poesias japonesas *Haiku*, caracterizadas justamente pela estrutura de três versos e pela concisão como marca primordial:

Na frente da casa vazia

Uma cigarra estala

No último sol.<sup>336</sup>

Masaoka Shiki (1867-1902)

As primeiras antologias de *Haiku* na França são datadas das décadas de 1870 e 1880, tendo circulado amplamente entre poetas e pintores franceses ligados ao modernismo.<sup>337</sup> Paul-Louis Couchoud, em especial, fez uma viagem ao Japão no início do século XX e publicou um ensaio, com traduções de *Haiku* em francês, intitulado *Les Épigrammes lyriques du Japon*, precisamente em 1906, ano

---

<sup>333</sup> BALDESHWILER, Eileen M.: “Felix Feneon and the Minimal Story”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 14, n. 1, 1972, p. 66.

<sup>334</sup> Para Luc Sante, Fénéon “transformou a rubrica de uma lista plana de crimes menores e pequenos desastres em um *tour-de-force* estilístico contínuo, um catálogo sombriamente irônico de misérias diárias e comédias em prosa saltitante, sendo que as entradas soam como uma série de *Haiku*”. SANTE, Luc: “More *Nouvelles*”, *Common Knowledge*, vol. 14, n. 3, 2008, p. 472.

<sup>335</sup> Marie-Ève Thérénty discute essas microformas jornalísticas realçando justamente os imperativos da brevidade e do humor nelas presentes. THÉRENTY, Marie-Ève: “Vies drôles et ‘scalps de puce’, des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque”, op. cit.

<sup>336</sup> “Devant la maison vide/ cigale crépète/ au dernier soleil.” Tradução da versão francesa de ATLAN, Corinne; BIANU, Zeno: *Haiku. Anthologie du poème court japonais*. Paris: Gallimard, 2002.

<sup>337</sup> HOKENSON, Jan Walsh: “Haiku as a Western Genre: Fellow-Traveler of Modernism”, in EYSTEINSSON, Astradur, LISKA, Vivian (orgs.): *Modernism volume II*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2007.

das *Nouvelles*. Com um interesse manifesto pelo Japão,<sup>338</sup> Fénéon certamente estava familiarizado com essa produção e, buscando distanciar-se da tradição da eloquência como outros modernistas, deve ter se encantado pela capacidade de síntese poética dos japoneses e seu caráter eminentemente visual. Vale lembrar, ainda, que alguns dos pintores mais caros a Fénéon — Degas, Seurat, Bonnard, Matisse — são justamente aqueles que se deixaram encantar e influenciar pela estampa japonesa.<sup>339</sup>

"*Haikais* urbanos", as *Nouvelles* invertem o sinal da integração entre homem e natureza que caracteriza o poema japonês. Se, nas palavras de Hakutani, "animados e inanimados perdem suas diferenças, de forma que se pode dizer que o *Haiku* não trata de seres humanos, mas de objetos na natureza",<sup>340</sup> as *Nouvelles* de Fénéon são sobre o humano, demasiadamente humano, num *habitat* pequeno-burguês em que os velhos códigos e harmonias da vida agrária/natural já não cabem, e onde a mesquinharia, a estupidez e o caráter vil parecem imperar. Para expressá-los, é necessário certo grau de acidez — inversa à placidez dos *haikais* —, uma ironia corrosiva que faz ecoar Nietzsche.

A descrição impessoal em minúcia nos remete também, e principalmente, a *Bouvard e Pécuchet*, mergulho enciclopédico de Flaubert na mediocridade de seus contemporâneos: "Que forma se deve tomar para expressar sua opinião sobre as coisas deste mundo — sem correr o risco de passar, mais tarde, por imbecil? Este é um problema difícil. Parece-me que o melhor é pintá-las, simplesmente, aquelas coisas que te exasperam. Dissecar é uma vingança", escreve Flaubert a George Sand em 1867.<sup>341</sup> Tal e qual Flaubert, Fénéon parece olhar para essa estupidez "formidável e universal" procurando mostrar sua extensão via descrições impessoais sucessivas.

---

<sup>338</sup> Como vimos, quando a *Revue Blanche* encerra suas atividades, em 1903, Fénéon, chega a anunciar que irá morar no Japão e trabalhar como comerciante de objetos decorativos, plano que acabou não concretizando.

<sup>339</sup> Convencionou-se chamar "japonismo" esse grande encanto pela pintura e pelas artes decorativas do Japão, tido como uma das grandes ondas do interesse estético europeu pela "alteridade". Ver HOKENSON, Jan Walsh: "Haiku as a Western Genre: Fellow-Traveler of Modernism", op. cit., p. 695.

<sup>340</sup> HAKUTANI, Yoshinobu: *Haiku and Modernist Poetics*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 2.

<sup>341</sup> FLAUBERT, Gustave, 18 de dezembro de 1867, in *Correspondance*, org. de Jean Bruneau e Yvan Leclerc, t. III. Paris: Gallimard, 2007, p. 711, grifo meu.

O motorista de Lyon Marius Pâris matou-se  
não sem antes (marido detalhista)  
ferir a mulher com três tiros. 442

Em Verlinghem (Nord), a Sra. Ridez, 30 anos,  
foi degolada por um ladrão, enquanto  
seu marido estava na missa. 413

Vê-se ecoar aqui o realismo flaubertiano tal e qual descrito por Erich Auerbach, em que — diferentemente do que ocorrera na geração anterior, de Stendhal e de Balzac — não se ouve o que o autor pensa acerca das suas personagens e dos acontecimentos, mas em que impera uma confiança na verdade da linguagem empregada com honestidade e esmero.

Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e traduzi-los em linguagem, e isso ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse apresentado.<sup>342</sup>

Assim, da mesma forma como criou uma crítica de arte em que as obras pareciam *falar por si* no que tinham de mais elevado, Fénéon criou nas *Nouvelles* um procedimento no qual a estupidez humana emerge, também, de forma autônoma, ao menos na aparência. A desqualificação não é feita por um narrador dotado de superioridade moral, mas emerge do próprio material, que expõe sua própria nulidade sem necessidade de uma instância subjetiva, em um processo flaubertiano por excelência.

Resume com precisão Samuel Titan Jr.:

---

<sup>342</sup> AUERBACH, Erich: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 435.

Reunidas, suas notas para a seção de *faits divers* formam uma “Comédia Humana” em parcelas diárias. Elas fecham um círculo de intercâmbio entre o jornal e o romance que se iniciara no século anterior, quando Balzac introduziu jornalistas no elenco de seus romances e Flaubert foi à seção de *faits divers* para colher o argumento de *Madame Bovary*. O vaivém entre jornalismo e literatura se deixa ver tanto no estilo, que flerta a um só tempo com o caos cotidiano e com o humor glacial de *Bouvard e Pécuchet*, como na ambiguidade do título, que pode significar “notícias em três linhas” ou “contos em três linhas” — e que, talvez, valesse a pena traduzir por um falso cognato de gosto melodramático e televisivo: *Novelas em Três Linhas*.<sup>343</sup>

Menos do que um criar um conjunto de estilo único, podemos dizer que Fénéon buscou, utilizando as táticas de guerrilha tão caras ao anarquismo, *infiltrar* a alta literatura, mesmo que em pequenas doses, nesse terreno de notícias rápidas tão rebaixadas, transformando qualquer mínimo terreno em campo *fétil* para a literatura. Nesse sentido, podemos entender os ditos de Apollinaire de que “Fénéon teria inventado, por assim dizer, as palavras em liberdade adotadas pelos futuristas”.<sup>344</sup>

As *Nouvelles* ecoam nossa percepção já apresentada na introdução e em capítulos anteriores, de Fénéon como alguém que, justamente pelo não pertencimento a nenhuma redoma ou doutrina estética, é capaz de adentrar discretamente em cada contexto — sempre um pé dentro e um pé fora — e revelar tensões subjacentes a partir de pequenos gestos, se infiltrar no discurso alheio para desmontá-lo por dentro.

Voltando ao nosso desafio de comparar as *Nouvelles* de Fénéon com o *corpus* total da coluna, é difícil cravar com precisão que existe um antes e um depois das *Nouvelles en trois lignes* ligados à passagem de Fénéon pelo jornal e que

---

<sup>343</sup> TITAN JR., Samuel: “A vida em três linhas”, *Piauí*, n. 19, abr. 2008.

<sup>344</sup> APOLLINAIRE, Guillaume: *Mercur de France*, n. 108, 16 mar. 1914.

saberíamos identificar a “assinatura de sua alma”<sup>345</sup> em meio a todo o material produzido anonimamente pelos inúmeros redatores. Seus deslocamentos de sintaxe e ironia parecem, no entanto, ter deixado uma espécie de legado para os redatores da coluna do *Le Matin*.<sup>346</sup> Na coluna anterior a 1905, a mera descrição jornalística bem comportada dá o tom da seção. Em 24 de novembro de 1905, por exemplo, lemos que “uma violenta rajada de vento atingiu Clermont-Ferrand na noite passada, causando grandes danos”. Em 4 de janeiro de 1906, um pouco antes de Fénéon assumir como redator de *fait divers*, lemos “em Lyon descobriu-se ontem, em uma casa, o corpo de uma mulher, Berthier, desaparecida há seis meses”. A concisão está presente, mas o texto é descritivo e a narrativa, “seca”.

Já em 15 de março de 1907, na edição do *Le Matin*,<sup>347</sup> após sua passagem, lê-se:

Automóvel e pesado, um caminhão penetra,  
em Marselha, em um bonde.  
A agonia de Ambroisi, o condutor, foi curta.

J. Chevretot, escultor, e Yvonne Lefrans  
pediram um fogueiro  
para ajudá-los a morrer. Miséria.

A comparação sugere ter havido, sim, uma mudança na forma e no tom da coluna, ainda que os detalhes e a amplitude dessa transformação precisem ser melhor investigados.<sup>348</sup> A conclusão, contudo, de que as *Nouvelles* constituem um marco crucial, ainda que esquecido, do modernismo surge-nos como um exagero.

---

<sup>345</sup> “Nenhum dos seus desenhos é assinado, se chamarmos assinatura a essas algumas letras, fáceis de reproduzir, que configuram um nome [...]. Todas as suas obras, no entanto, estão assinadas pela sua alma resplandecente, e os amantes da arte que as viram e apreciaram reconhecê-las-ão facilmente”, escreve Baudelaire. BAUDELAIRE, Charles: *O pintor da vida moderna*, trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Vega-Passagens, 2002, p. 13.

<sup>346</sup> Wolfgang levanta também a hipótese de que Fénéon pudesse ter continuado a colaborar com as *Trois Lignes* mesmo após sua saída do *Le Matin*, mas não encontramos nenhum traço que confirme essa possibilidade. ASHOLT, Wolfgang: “Anarchisme et Création Littéraire”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, maio-jun. 1999, n. 3, p. 512.

<sup>347</sup> Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5682712/f1.image>. Acesso em 23 de maio de 2022.

<sup>348</sup> Tal investigação requer a análise exaustiva da publicação cotidiana da rubrica do *Le Matin* nos anos seguintes ao trabalho de Fénéon, o que extrapola os objetivos desta tese.

Como discutimos, as *Nouvelles* foram escritas tendo em consideração duas condicionantes centrais: as convenções do gênero das notícias ultrabreves do *Le Matin* e a semântica dos temas e dos episódios narrados, que chegavam ao escritor por meios diversos (telégrafo, telefone, agência de notícias, carta particular), acerca dos quais ele deveria respeitar, de alguma maneira, a veracidade do que se ouviu. Dentro dessas restrições, Fénéon produziu um retrato um tanto desolador da *Belle Époque*, aproveitando o seu talento com escritas breves.

Tiradas do interior da grande massa de *fait divers* produzida nos jornais franceses da *Belle Époque*, o destaque que as *Nouvelles* de Fénéon adquiriram enquanto obra é, em grande medida, fruto do trabalho editorial de Jean Paulhan, que compilou, editou e elevou esse escrito à categoria. O período de Fénéon no *Le Matin* não foi a germinação de qualquer obra central do modernismo, mas um período de alguns meses de experimentação jornalística e literária que pode mesmo ficar ofuscado quando pensamos na vigorosa atividade de crítica e edição literária prévia a 1906 e sua importância, ainda pouco estudada, como galerista a partir do final de 1906, quando ele deixa a redação do jornal para entrar na galeria Bernheim-Jeune. Em comum entre todos os períodos, entretanto, existe algo: um homem discreto, em busca da subversão das formas por microdeslocamentos de posição e sentido. Nem arte nem vida, nem *fait divers* vulgares nem obra, as *Nouvelles* são um curioso meio do caminho. Daí, quiçá, seu interesse.

### Uma nova recepção

Fénéon publicou um único livro ao longo de sua vida: a brochura *Les impressionistes*, de 1886, com uma tiragem de aproximadamente 200 cópias; e, como já foi dito anteriormente, as *Nouvelles* nunca foram escritas para serem apresentadas como uma obra unitária. Isso posto, é interessante imaginar como ele se sentiria ao saber que se tornou célebre principalmente por elas, por essa "não-obra".<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup> "Recentemente ainda, quando soube que eu me propunha a fazer uma apreciação de seu espírito e de seu talento, suplicou-me, de uma forma bastante imperiosa, que suprimisse o seu nome e que não falasse senão das suas obras como obras de um anônimo", teria dito Constantin Guys a Baudelaire. *O pintor da vida moderna*, op. cit., p. 13.

Em verdade, dificilmente poderíamos identificar a contribuição de Fénéon dentro do enorme volume de *faits divers* produzido nos jornais franceses do início do século XX se “a amante de Fénéon, Camille Plateel, não tivesse recortado e coletado as suas contribuições no *Le Matin* e Jean Paulhan posteriormente não as tivesse publicado”.<sup>350</sup> Julian Barnes evidencia, ainda, o estatuto *sui generis* de um editor literário de Fénéon:

É uma posição interessante ser o editor literário de um escritor que aspirava apenas ao silêncio e recusou-se resolutamente a publicar em vida [...]. Paulhan revelou devidamente este “livro” não intencional, sem autor, sem forma e não oficial.<sup>351</sup>

Mas se Jean Paulhan editou as *trois lignes* nos anos 1940, por que sua súbita descoberta, reedição e celebração nos últimos dez anos? Nesse sentido, gostaríamos de deixar aqui uma hipótese.

Diversas aproximações têm sido feitas entre as *Nouvelles en trois lignes* e o Twitter,<sup>352</sup> como se Fénéon tivesse sido uma espécie de precursor *avant la lettre* dessa escrita feita necessariamente em 140 caracteres (que agora já são 280, diga-se de passagem). Embora esse tipo de abordagem pareça, à primeira vista, leviana, me parece que as redes sociais e o lugar central que ocupam hoje na organização social nos ajudam a entender um pouco essa súbita redescoberta das *Trois lignes*.

Em Saint-Saulve (Nord), o Sr. Dutortoir, professor primário, sua mãe e sua irmã afogaram-se no rio Escaut, e foi de propósito. 825

---

<sup>350</sup> BARNES, Julian: “Behind the gas lamp”, op. cit.

<sup>351</sup> Ibid.

<sup>352</sup> Ver, por exemplo, “antes do Twitter existir, já estava em ação um dos melhores tuiteiros da história”. BELTRAME-LINNÉ, Helen: “Conheça Félix Fénéon, o homem que tuitava um século antes do Twitter”. *Folha de S.Paulo*, 4 maio 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/05/conheca-felix-feneon-o-homem-que-tuitava-um-seculo-antes-do-twitter.shtml>. Acesso em 24 jul. 2022. Conferir, ainda, “Fénéon é o autor das famosas ‘Nouvelles en 3 linhas’ — verdadeiro ancestral dos nossos ‘tweets’ atuais”. HALPERIN, Joan U.; PAULHAN, Claire: “Félix Fénéon, Faire de cent personnages des fantômes”, *Bulletin des Amis d’André Gide*, vol. 48, n. 187/188, 2015, p. 74.

Se não fosse a rubrica dos *faits divers*, o destino trágico do Sr. Dutortoir e sua família nunca teria entrado no prestigioso *Le Matin*. O formato abre espaço para protagonistas cotidianos, pessoas da multidão, valorizando não mais a saga dos aristocratas e políticos importantes, mas das pessoas ordinárias, numa espécie de “epopeia dos insignificantes”:<sup>353</sup>

Surpreendentemente, são pessoas comuns que encontram uma oportunidade única, e às vezes definitiva, para penetrar nesse espaço público representado pelo jornal. A crônica fatos diversos pretende ser a crônica de indivíduos e pessoas anônimas, remetendo o leitor à imagem de si mesmo, como num espelho.<sup>354</sup>

Aos protagonistas comuns dentro da rubrica jornalística do *fait divers* correspondem os leitores ordinários que, graças ao aumento das taxas de alfabetização, bem como à redução no preço unitário dos jornais, conseguem ter acesso regular aos periódicos, especialmente a partir de 1860.<sup>355</sup> É justamente em um dos primeiros diários de preço popular, o *Le Petit Journal*, que aparece pela primeira vez a rubrica “*fait divers*”.<sup>356</sup>

Um traço curioso acerca do *fait divers* é a combinação peculiar do extraordinário, vindo do inusitado, com o ordinário, fruto de banalidades do cotidiano que se repetem. O *fait divers* transforma a anomalia numa regularidade,

---

<sup>353</sup> PERROT, Michelle: “Fait divers et histoire au XIXe siècle”, *Annales*, vol. 36, n. 4, 1983, p. 917.

<sup>354</sup> M’SILI, Marine: *Le Fait divers en République. Histoire sociale de 1870 à nos jours*, op. cit., p. 87.

<sup>355</sup> “A principal ruptura da década de 1860 reside, no entanto, no nascimento de um novo título [*Le Petit Journal*] que, explicitamente, quer se dirigir a um público verdadeiramente popular.” CHARLE, Christophe: *Le siècle de la presse (1830-1939)*. Paris: Seuil, 2004, p. 102.

<sup>356</sup> A primeira metade do século XIX conheceu uma divisão mais nítida dos leitores: os diários jornalísticos “sérios”, com temas mais políticos, eram relativamente caros e lidos especialmente pelos setores burgueses e aristocráticos, ao passo que os temas associados ao *fait divers* (assassinatos, violências, catástrofes etc.) eram veiculados por meio dos *canards*, que se definiam como uma folha solta, geralmente de grande formato, que era vendida nas ruas de Paris e continha “eventos verdadeiros ou falsos, geralmente atuais ou inspirados em eventos atuais e voltados para o sensacional”. SEGUIN, J. P.: “Un grand imagier parisien garçon aîné: son œuvre et notes sur les canards et canardiers parisiens de la première moitié du xix e siècle”, *Arts et traditions populaires*, n. 2, abr.-jun. 1954, p. 100.

para usar a expressão de Kalifa,<sup>357</sup> por meio da acumulação e repetição de um conjunto limitado de temas, estereótipos e clichés, como desenvolve M'Sili:

O fait-divers é, sem dúvida, filho do *cannard*, mas também filho da imprensa. Isso impõe uma nova fisionomia para a história: o fait-divers ganha em cotidianidade e repetitividade. Dos relatos longos e detalhados que testemunham uma sociedade dominada por mitos e histórias lendárias [...] passamos a uma sucessão massiva de pequenos instantâneos trazendo ao conhecimento do leitor os desvios mais chocantes. Por um lado, há uma história singular, por outro a repetição de fatos semelhantes e banalizados.<sup>358</sup>

Uma vez lida a seção correspondente no jornal, a notícia pode ser facilmente esquecida, dado que novas histórias, não raras vezes similares entre si, retornam cotidianamente à coluna. Ora, passados pouco mais de cem anos, nada mais é do que uma avalanche de *fait divers* eletrônicos o que recebemos quando abrimos os principais canais digitais — *Facebook, Youtube, Instagram*. Na forma de *gifs, memes* e vídeos, vivemos hoje um *modus operandi* digital onde a própria estrutura de um *feed de notícias* a ser constantemente atualizado ecoa a estrutura dos *faits divers*. Esse desfile de "não-notícias" e fotos faz parecer atualíssima a constatação de Jean Baudrillard:

O que caracteriza a sociedade de consumo é a *universalidade do fait divers* na comunicação de massa. Toda informação política, histórica e cultural é recebida da mesma forma, anedótica e milagrosa, do fait divers. Ela é inteiramente *atualizada*, isto é, dramatizada de modo espetacular — e inteiramente *desatualizada*, isto é, distanciada pelo meio de comunicação e reduzida a signos. O fait divers, portanto, não é uma categoria

---

<sup>357</sup> “Anomalia sem dúvida, mas anomalia tornada regular, a notícia, assim, pode se adaptar a eventos insignificantes que encontram sua razão de ser na acumulação e repetição”. KALIFA, Dominique: *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1995, p. 28.

<sup>358</sup> M'SILI, Marine: *Le Fait divers en République. Histoire sociale de 1870 à nos jours*, op. cit., p. 169.

entre outras, mas A categoria cardeal de nosso pensamento mágico, de nossa mitologia [grifos do autor].<sup>359</sup>

Se as últimas décadas do século XIX na França marcaram a inclusão de novos personagens na esfera pública por meio da imprensa escrita, um fenômeno análogo parece estar em plena marcha no mundo contemporâneo. Se as classes trabalhadoras urbanas entram como *objeto dos faits divers*, temos agora novos atores de uma sociedade pós-industrial como principais *sujeitos* organizadores da voz e do discurso nas mídias sociais, num fenômeno cujas dimensões políticas e sociais ainda não estão claramente delineadas. "As redes sociais deram voz a uma legião de imbecis", sentenciou Umberto Eco em 2015,<sup>360</sup> e não são poucos os teóricos que veem no funcionamento próprio das redes sociais e dos grandes oligopólios da internet ameaças ao funcionamento saudável da democracia.<sup>361</sup>

Haverá espaço para a subversão formal e para o salto artístico em meio aos vídeos de gato, dancinhas, *unboxing* que inundam as redes sociais diariamente? Fénéon nos dá um alento de que alguma infiltração poética, alguma coisa "fora da ordem" seja possível nesse sentido. A celebração contemporânea das *Nouvelles*, ao que parece, fala diretamente a essa esperança.

---

<sup>359</sup> BAUDRILLARD, Jean: *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris: Éditions Denoël 1970, p. 31.

<sup>360</sup> Comunicação oral durante cerimônia do recebimento do título de doutor *honoris causa* em comunicação e cultura na Universidade de Turim, 10 de junho de 2015.

<sup>361</sup> Ver, entre outros, os diferentes estudos de Jaron Lanier e a excelente pesquisa de ZUBOFF, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Nova York: PublicAffairs, 2020.

## Conclusão

### *Celui qui silence*

*A glória ou o mérito de certos homens  
consiste em escrever bem;  
o de outros consiste em não escrever.*  
Jean de la Bruyère

“Já faz tempo que venho rastreando o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura”, escreve o narrador criado por Enrique Vila-Matas em *Bartleby e companhia*.<sup>362</sup>

Já faz tempo que estudo a doença, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre.<sup>363</sup>

Robert Walser e seus empregos subalternos (balconista de livraria, secretário de advogado, bancário, operário numa fábrica de máquina de costura e até mordomo); Juan Rulfo, que após o sucesso de *Pedro Páramo* não escreveu mais nada em 30 anos, e Rimbaud, com seu abandono da poesia em prol da vida aventureira entram no rol de escritores rodeados pelo silêncio mítico, "pela pulsão negativa ou atração pelo nada que faz com que certos autores literários jamais cheguem, aparentemente, a sê-lo".

Félix Fénéon que, diga-se de passagem, era um leitor de Melville e um editor de Rimbaud, era um perfeito portador da síndrome. Se, por um lado, suas obras completas somam mais de 600 páginas, suas ambições como ficcionista

---

<sup>362</sup> VILA-MATAS, Enrique: *Barthleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 10.

<sup>363</sup> *Ibid.*

ficaram restritas a dois contos de qualidade duvidosa, e não há um livro seu que se possa chamar propriamente de obra. Mesmo sua prolixa produção de artigos durante a juventude cessa de uma hora para outra, sem maiores explicações. De crítico a editor, de editor a galerista, seu percurso profissional vai da palavra ao silêncio. "Mas não, eu não escrevo nada, e não creio jamais ter escrito nada. Eu sou um simples passante através das letras, um vago *promeneur*."<sup>364</sup>

Muito se fala sobre sua aparência — a pose, a elegância, a vestimenta. Muito se fala também sobre seu olho clínico. "Ele tinha um instinto", escreveu John Rewald, "para destacar entre centenas de talentos emergentes os dois ou três que prometiam genialidade".<sup>365</sup> No entanto, depois de desenvolver um estilo todo próprio de crítica de arte tal e qual descrito no capítulo 3, experiências com as formas breves apresentadas nos capítulos 1 e 4, e escritos politicamente engajados publicados anonimamente, tal e qual descrito no capítulo 2 — Fénéon silenciou.

É verdade que seu flerte com o anonimato (ou com a vontade de "desaparecer", primeiro por trás do texto, e depois do próprio ato de escrever) perpassa toda a sua biografia: ao descrever o funeral de Jules Laforgue para um artigo d' *Art Moderne*, ele relata estarem presentes "fora duas ou três mulheres, Seurat, Jean Moréas, Gustave Kahn, Paul Adam, Emile Laforgue [irmão do poeta], Paul Bourget, Ysaye [um pianista que Laforgue havia conhecido em Berlim] e dois estranhos". Ele mesmo é um desses dois estranhos,<sup>366</sup> e não deixa de ser sintomática sua identificação como um dos que não merecem ser nomeados para a posteridade.

É esse o homem cujos artigos anônimos vão sendo reconhecidos aos pedaços e que não deixou diários, notas autobiográficas, memórias, e que nos esforçamos para cuidadosamente mapear e interrogar nos capítulos precedentes. Como vimos, ele sem dúvida reconheceu e defendeu artistas destinados à fama duradoura (Seurat, Rimbaud, Laforgue, Matisse, Gide...), mas recusou o crédito pelo papel que desempenhou na formação dos valores de sua própria geração e

---

<sup>364</sup> Carta de Fénéon a John Gray, 18 dez. 1890, in FÉNÉON, Félix e GRAY, John: *Correspondance*. Tusson: Du Lérot, 2010, p. 36.

<sup>365</sup> REWALD, John: "Felix Fénéon", *Gazette des Beaux-Arts*, jul.-ago. 1947, p. 55.

<sup>366</sup> KAHN, Gustave: "Les origines du symbolisme", *La Revue Blanche*, n. XXVI, p. 344.

das subsequentes. Esse procedimento do "desaparecimento" aparece na própria escrita, como já vimos, com o uso abundante de verbos reflexivos, em que as imagens parecem ter vida própria, com um uso raro, raríssimo da primeira pessoa em outro texto seu que não a correspondência.

John Rewald escreveu sobre ele um texto chamado "Félix Fénéon, um homem que desejava ser esquecido"<sup>367</sup>, mas o desejo parece ser tão forte que o próprio volume esgotado é difícilimo de ser comprado/encomendado/consultado, mesmo com todas as facilidades da vida virtual.

Pelo acompanhamento de sua trajetória, é possível pensar que Fénéon encontrasse autorrealização trabalhando para e com os outros. Nesse sentido, poderíamos aproximá-lo mais de figuras como Alice B. Toklas, que gerenciava em todos os níveis a vida e a obra escrita de Gertrude Stein, mas permanecia na sombra. A distância da posição autoral, no entanto, aumenta gradativamente depois do julgamento do Processo dos Trinta e da temporada na prisão, de modo que podemos pensar se Fénéon, apesar da pose de irreverência que ostenta perante o júri, não se sentiu de fato acuado pelo aparelho repressivo do Estado ao ser exposto publicamente como criminoso e perder seu emprego no Ministério da Guerra. Se tanto falamos de aproximações com Baudelaire aos diferentes capítulos, talvez nos caiba aqui pensar se esse silêncio não seria fruto de uma *melancolia*, espinho na carne dessa modernidade,<sup>368</sup> nascida da distância entre seus ideais anarquistas nutridos na juventude e a vida social tal e qual ela se apresenta empiricamente ao longo dos anos, com suas opressões e armadilhas.

Como sugere Françoise Cachin:

De Remy de Gourmont a Jean Paulhan, várias gerações viram em Félix Fénéon, ou F.F. para os iniciados, o melhor crítico literário e artístico do pós-impressionismo e uma eminência parda da cultura, de julgamento infalível. Mas também, mais sutilmente, a encarnação enigmática de um talento que teria deliberadamente

---

<sup>367</sup> REWALD: *Félix Fénéon: L'homme qui désirait être oublié*, Paris: Echoppe, 2011

<sup>368</sup> STAROBINSKI, Jean: *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*, trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Ed. 34, 2014.

se mutilado. Com as devidas proporções guardadas, uma espécie de Rimbaud da crítica.<sup>369</sup>

Se Rimbaud é aquele que largara tudo para desbravar os territórios do "não-poético", do "a-poético", embrenhando-se em terrenos desconhecidos e na aventura, Fénéon é aquele que muda de lado do balcão: sai da posição de crítico de arte para tornar-se, nos últimos vinte anos de sua trajetória, um diretor de galeria. Enquanto Rimbaud abraça a andança aventureira, Fénéon, em grande medida, recolhe-se, encontrando no colecionismo a sua ponte com as aventuras de continentes além-mar.

Já nos anos 1930, consta que John Rewald ofereceu a Fénéon a possibilidade de escrever uma biografia de Seurat que integraria o catálogo editado por ele, mas Fénéon recusou. Não foi a única vez. Um outro catálogo, editado por César Mange de Hauke, surge dedicado a Fénéon:

Gostaríamos que este livro abrisse com um prefácio de Félix Fénéon. Tendo conhecido Seurat em seus primeiros dias, discerniu nas sombras um talento, que ele teve que impor à atenção do público e seguir em sua lenta ascensão à glória — glória que lhe era devido —, ninguém melhor do que ele para comentar sobre seu esplendor. À nossa insistência, ele não cedeu, pois nessa mistura de fé e ceticismo que era a base de seu caráter, esse último sentimento prevaleceu por muito tempo. [...] considerou que a arte de Seurat já havia sido objeto de muitos textos.<sup>370</sup>

Ao final da vida, Fénéon foi viver em um asilo em La Vallée-aux-Loups por vontade própria (tal e qual Samuel Beckett o faria). Pouco antes de sua morte, destruiu a maior parte dos documentos privados que possuía. Em seu funeral, com a Segunda Guerra em curso, há apenas oito presentes: seus jovens amigos François Michel e André Berne-Joffroy, René Delange, Maria Van Rysselberghe, o filósofo

---

<sup>369</sup> CACHIN, François: "Présentation", in FÉNÉON, Félix: *Au-delà de l'impressionnisme*. Paris: Hermann, 1966, p. 11.

<sup>370</sup> HAUKE, César Mange de: *Seurat et son œuvre*. Paris: Grund, 1961, s/p.

Bernard Groethuysen e seu companheiro Alix Guillain, César Hauke, com quem Fénéon catalogou as obras de Seurat, e John Paulhan. Um jovem amigo a esta altura, John Rewald testemunhará nesses termos Fénéon, que tinha morrido a pouco tempo:

Ele adotou a palavra auto-anulação em seu sentido mais literal. Era patético e, ainda assim, admirável, testemunhar seus esforços para não deixar nada além de admiração no coração daqueles que ele conhecia e gostava. Talvez ele tivesse também destruído essa admiração, se ele soubesse como<sup>371</sup>.

Fénéon, recuperando Jarry, é *celui qui silence*. Silenciar é sobre se esconder ou sobre se lançar? "Escrever", dizia Marguerite Duras, "também é não falar. É calar-se. É uivar sem ruído."

---

<sup>371</sup>REWALD, John. *Felix Feneon II*. Gazette des beaux-arts, janeiro de 1948, p. 107-126, p. 125

## NOTA DE TRADUÇÃO

Os artigos a seguir representam minha primeira incursão no campo da tradução, enfrentando a transposição de uma língua para outra, mas também os quase cem anos que separam a existência de Fénéon desta pesquisadora do outro lado do Atlântico.

Nessa jornada, procurei ser o mais fiel possível ao estilo de Fénéon, fazendo apenas algumas adaptações para tornar a leitura mais prazerosa e mais acessível ao leitor do século 21. Esse partido se dá, primeiramente, na seleção dos 12 artigos escolhidos para esta seleta entre os mais de 150 reunidos nas *Oeuvres plus que complètes*.

A tradução para o português procurou respeitar, o máximo possível, o texto original na sua construção frásica, na expressividade das suas imagens, no ritmo, na fluência e nos cortes, entendendo que o corte é um procedimento estilístico importante para Fénéon. Feita essa pequena introdução, cito ainda alguns detalhes pontuais desse processo de tradução que acho importantes:

Em primeiro lugar, tirei as menções "*monsieur*" antes de cada personagem citado. Segundo ponto: mantive algumas sentenças longas quando me pareceu ser questão de estilo. Em outros casos, no entanto, elas já não fazem mais do que sobrepor ideias, e acrescentei pontuação.

Na maior parte dos casos, mantive a ordem indireta quando presente nas frases, acreditando ser parte de um estilo que preza pelo ornamento, pelo rebuscado, pelo malabarismo de ideias. Em alguns momentos, porém, optei pela leitura mais fluida pensando já nas muitas camadas que separam a escrita do leitor brasileiro de hoje — geografia, temporalidade, repertório.

Por fim, acrescentei notas a fim de ajudar o leitor a navegar pelo texto e pelo contexto. Em tempos de excesso de informação e descontinuidade, a incompreensão pode facilmente levar o leitor a deixar o texto e não voltar. Guardá-lo junto e perto, sem perder o rigor da transposição idiomática, eis o intuito do trabalho aqui desenvolvido.

## A EDUCAÇÃO ESPIRITUALISTA<sup>372</sup>

Nos disse recentemente Pierre Laffitte que "é preciso habituar-se a olhar para a crença em Deus como incompatível a toda e qualquer função política". Para ter homens que possam realizar esse *desideratum* é indispensável, no entanto, revirar de cima a baixo os métodos atuais de educação.

Todos nós estivemos marcados, quando crianças, pelo carimbo religioso e pela educação clerical, mesmo na universidade. Os anos passam, lutamos pelos alforria da razão com uma coragem incansável, mas — e às vezes com os melhores dentre nós — o signo vergonhoso persiste: ficamos estupefatos de ver espíritos elevados, criadores de teorias plenamente materialistas, deixando "Deus" passear entre suas obras. Às vezes parece até que esse fantoche vai tomar a palavra e dizer a seus Barnums:<sup>373</sup> "Mas já que você não se serve de mim, ao menos me deixe partir!".

É verdade que certos gênios, acostumados a dar forma sóbria a discursos bufos, veem na "religiosidade" a característica que lhes permitiria separar o homem dos animais e aspirar, para além dos três "reinos da natureza", a um reino *hominal*. Segundo estes senhores, o pensador que deixou-se distanciar absolutamente de toda aspiração rumo a um ideal metafísico está menos elevado na escala dos seres do que os leitores do "Pèlerin"<sup>374</sup> ou os naturais das ilhas Fiji e da Nova Zelândia, que curvam o bronzado de sua pele diante de toras esculpidas.

---

<sup>372</sup> Publicado na *Revue Indépendante* em junho de 1884, quando Fénéon tinha apenas 23 anos, é considerado seu primeiro artigo. Vem assinado apenas com o signo de uma estrela.

<sup>373</sup> P. T. Barnum (1810-1891) foi um *showman* americano célebre por seu Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus. Tido como pai fundador do *Entertainment americano*, sua companhia, que durou até 2017, ficaria conhecida pelo bordão "O maior show da Terra" (Greatest Show on Earth). Ver, nesse sentido, o excelente livro do dramaturgo Bob Wilson: WILSON, Robert: *Barnum: An American Life*. Nova York: Simon & Schuster, 2019. No texto de Fénéon, seu nome serve para evocação de personagens circenses/adestrados.

<sup>374</sup> Surgido em 1872, o *Pèlerin* é um periódico semanal de caráter religioso até hoje publicado na França. Dedicado inicialmente à questão das peregrinações católicas (Notre-Dame de La Salette, Lourdes etc.), foi apresentado como uma espécie de boletim. Os fundadores tinham dois objetivos: contribuir para o movimento de restauração religiosa e social e para afirmar uma presença católica dinâmica por meio de manifestações de massa (peregrinações, ensinamentos, imprensa etc.).

Todo o primeiro período da vida humana é moldado pela mão das corolas. Carregamos as crianças com uma bagagem pesada de ideias anticientíficas; nós as repreendemos mostrando, em toda parte, não a lógica natural das coisas, mas uma arbitrariedade aleatória. Ao invés de esclarecer, diante de seus olhos cheios de curiosidade, o mistério dos fenômenos naturais, nós as lançamos na irrealidade. Para não alterar sua pureza, nós escondemos delas a vida. Elas crescem numa atmosfera de mentiras e de reticências. Já nos bancos universitários nós as ensinamos, de um lado — e com quanta timidez! — as ciências experimentais; de outro, a filosofia e a moral, sem ao menos fazê-las pressentir que esses dois ensinamentos devem estar relacionados.

Mesmo o filho de um ateu cresce no respeito às religiões e contaminado de misticismo. O pai assiste a esse atentado com calma, sabendo que em breve seu filho esquecerá essas lições. Sim, ele as esquecerá ou acreditará tê-las esquecido, mas terá sido abestalhado pelo dogma; seu pensamento permanecerá titubeante, habituado a se curvar diante da autoridade absurda de um deus imaginário, e ele não terá mais a noção da majestade do homem. Nele será obliterado o sentimento da liberdade e ele estará, então, pronto a toda subserviência.

Se quiser reagir com eficácia contra essas tendências, o materialismo não deve se limitar ao terreno puramente especulativo, se dirigir exclusivamente aos eruditos, desdenhar do proselitismo. Ele deve, ao contrário, esforçar-se para penetrar na escola, na família. Littré<sup>375</sup> (nós agora temos o direito de nos ocupar destes tristes detalhes íntimos sobre os quais os amigos do filósofo, MM. Wirouboff, Robinetm etc., chamaram a atenção) poderia facilmente preservar sua família da doença religiosa. Mas não, ele assistiu, com um olhar indiferente, à religião monopolizar os seus: sua filha submeteu-se em seu leito de morte à questão da hóstia. Quanto a sua viúva, com a cumplicidade dos editores e a colaboração de MM. Hamy e

---

<sup>375</sup> Responsável pelo célebre *Dictionnaire de la langue française*, Émile Littré (1801-1881) havia morrido três anos antes da publicação do artigo.

Quatrefages,<sup>376</sup> ela acaba de sofisticar os artigos *Alma, Consciência, Homem, Instinto Inteligência* de seu "Dicionário de Medicina e de Cirurgia".<sup>377</sup>

É preciso resolutamente entrar no caminho da "descristianização". Aí está a tarefa urgente. E essa descristianização se traduz pela revogação da Concordata,<sup>378</sup> pela separação das Igrejas e do Estado. Qualquer outra solução é ilusória. Todos os "artigos sétimos" do mundo<sup>379</sup> não têm por resultado que não o de conferir uma popularidade àqueles que os criam e àqueles que supostamente sofrem. Os primeiros ganham ares de reformadores aos olhos dos cidadãos benevolentes dispostos a se contentar com reformas aparentes; os segundos ganham ares de macabeus perseguidos.

Os republicanos adversários da revogação da Concordata alegam que, no estado atual da legislação, o governo pode supervisionar as ações do clero, mas seria sem

---

<sup>376</sup> Ernest Théodore Hamy (1842-1908), antropólogo e etnólogo francês, foi o fundador do museu etnográfico do Trocadéro. Jean Louis Armand de Quatrefages de Bréau (1810-1892) foi um biólogo membro da Academia Francesa de Ciências e do Museu de História Natural, onde ocupou a cadeira de antropologia e etnografia. Era um crítico das ideias de Darwin, com quem se correspondeu correntemente.

<sup>377</sup> Feito junto com Charles Robin, o *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire* teve sua primeira edição lançada em 1855 e foi diversas vezes reeditado antes e após a morte de Littré em 1881. As intervenções da viúva de Littré a partir da décima-quinta edição (de 1884, ano do artigo de Fénéon) incomodaram tanto Robin que este retirou seu nome da obra e das edições subsequentes. Sobre a discussão, ver, entre outros, o artigo de SOURNIA, Jean-Charles: "Littré, lexicographe médical", apresentado na sessão de 17 de outubro de 1981 Société française d'histoire de la médecine. Disponível em <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1981x015x003/HSMx1981x015x003x0227.pdf>. Acesso em 26 jan. 2021.

<sup>378</sup> A concordata de 1801, celebrada entre Napoleão Bonaparte e o Papa Pio VII, foi um acordo que visava à restauração da Igreja Católica na França pós-revolução. Este acordo decretava que a Igreja receberia benefícios do novo Imperador Napoleão, e assim o Papa, como benefício, tornar-se-ia o Arcebispo de Lyon em 1802. A concordata foi assinada em 15 de julho de 1801 pela Santa Sé. Se Fénéon está escrevendo em 1884, a lei de separação entre Igreja e Estado só entraria em vigor na França mais de 20 anos depois, em dezembro de 1905.

<sup>379</sup> Em 1848, com a proclamação da 2ª República, um comitê foi formado para examinar a questão de revogar ou não a Concordata de 1801. A decisão, expressa na Constituição de 1848 "promulgada na presença de Deus", foi de manter a religião como um pilar da sociedade, com o artigo sétimo reconhecendo as religiões protestante, judaica e católica. "Este Comitê reflete sobre possível reformulação da Concordata, prestando particular atenção a alguns pontos: o orçamento para o culto, o celibato dos padres, procedimentos disciplinares dentro da Igreja, modificação do status dos ministros, que alguns membros gostariam de fazer democratizar a Igreja — com o apoio de Roma — para adaptar as suas estruturas às da jovem República", in LALOUETTE, Jacqueline: "La politique religieuse de la Seconde République", *Revue d'histoire du XIXe siècle*. 2004, Disponível em <http://journals.openedition.org/rh19/619>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rh19.619>. Acesso em 26 jan. 2021. Tradução minha.

influência sobre um clero que ele não mais financia e cuja força de expansão estaria, rapidamente, multiplicada por dez.

Essa doutrina talvez seja engenhosa, mas ela entra em contradição com a experiência do passado. Quando, apesar de toda a oposição do Tribunal, da indiferença do povo e das provocações dos generais, Bonaparte estabeleceu a Concordata, perseguindo sua obra de dominação política e apaziguando sua raiva contra os "ideólogos", a França vivia, havia dez anos, longe de qualquer preocupação religiosa. A Festa do Ser Supremo<sup>380</sup> que havia ridicularizado Robespierre e as fantasias teofilantrópicas de La Réveillère-Lépeaux<sup>381</sup> — um membro do Diretório contudo — haviam falhado, para gargalhada geral. Toda propaganda religiosa derivada de iniciativas individuais estava predestinada a provocar o riso ou o desprezo.

Mas, desde que Bonaparte, por meio da Concordata, consagrou a restauração solene do culto, e a partir do momento em que os padres tornaram-se funcionários nacionais, *oh alors!*, tudo mudou e a igreja fincou suas raízes no solo oficial e novamente jogou sua sombra sobre a França.

Que nós tiremos hoje da ideia religiosa o apoio do Estado, e ela se desagregará com tamanha rapidez como o corpo o Sr. Valdemar, de Egar Poe.<sup>382</sup>

---

<sup>380</sup> Bandeira de Robespierre, o culto do Ser Supremo visava proporcionar valores sociais e abstratos, como Amizade, Fraternidade, Humanidade, Juventude e Felicidade, além de unir os revolucionários, fortalecer a lealdade popular, fazer esquecer a falta de pão e as ameaças externas. Celebrada em 8 de junho de 1794, a Festa do Ser Supremo foi, por algumas horas, a celebração de seu deísmo místico, moral e cívico: um suntuoso desfile passou entre a multidão das Tulherias ao Campo de Marte. Diante da estátua da Sabedoria, Robespierre ateou fogo aos manequins que simbolizam o Ateísmo, a Ambição e o Egoísmo. Ver, sobre esta e a próxima nota: COUSIN, Bernard, CUBELLS, Monique e MOULINAS, René: *La Pique et la croix : Histoire religieuse de la Révolution française*. Paris: Bayard, 1989; e LANGLOIS, Claude e BONIN, Serge (dir.): *Atlas de la Révolution française, vol. 9, Religion*, École des hautes études en sciences sociales, 1996.

<sup>381</sup> Louis-Marie de La Réveillère-Lépeaux (1753-1824), deputado na Convenção, foi um dos cinco primeiros diretores do Diretório, onde lidava principalmente com questões culturais e religiosas: coelaboração da constituição civil do clero, criação do Institut de France e disseminação da "teofilantropia", doutrina que combatia igualmente o ateísmo materialista e a corrupção eclesiástica, tendo por seu principal texto de base o *Traité de la Religion Naturelle* de Pithou de Loinville.

<sup>382</sup> O personagem criado por Poe — um dos autores favoritos de Fénéon desde a juventude — é um homem moribundo e hipnotizado, cujo corpo se desintegra assim que o transe é levantado. O título do conto em português, "O estranho caso do Sr. Valdemar", pode variar bastante de acordo

De resto, o espiritualismo, sob qualquer forma que se apresente, é antissocial. Nós podemos nos lembrar de que o objetivo da sociedade é de conseguir, para cada um de seus membros, a maior soma de alegrias possível. Mas não seria presunção pedir a um homem que crê no além sua aceitação da luta pela existência, a busca fervorosa e fundamentada da felicidade terrena, o esforço? Para aquele que vê cintilar diante de si as regiões paradisíacas da vida eterna, o que importam os combates desta daqui? Se ele é lógico, ele se desinteressará de todas as coisas e, num sono de faquir pacificado, dormirá olhando seu umbigo desabrochar. Sem dúvida, na prática, essa fuga covarde diante das agruras da existência seguida pelo encolhimento em pleno sonho não são realizados que por raros indivíduos em pânico com a beatitude cristã ou o nirvana hindu. Sobre a massa, as doutrinas espiritualistas, prudentemente diluídas num ceticismo provisório, não têm esses resultados radicais: elas engendram somente um medo doentio do desconhecido, a hesitação diante da vida, a angústia diante da morte, um enervamento prostrado de uma excitação epidérmica superlenta que não se resolve de uma maneira efetiva no espírito de seus adeptos. Ela produz covardes ou alucinados. A educação materialista fará os homens.

---

com a edição/tradução. Consultamos aqui "Os fatos do caso do Sr. Valdemar", in POE, Edgar Allan: *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012, pp. 93-104.

## SOBRE DIDEROT<sup>383</sup>

A festa do centenário de Diderot foi celebrada no 27 e no 30 de julho de 1884. A ciência contemporânea celebra as glórias de um ente vivo. Para chegar até Diderot, ela não precisa regredir um só passo. Diderot está de pé diante dela dominando o século XIX do qual previu, com suas magníficas intuições de artista e de pensador, todo o empreendimento científico e social.

Diderot nunca teve a popularidade literária de Voltaire ou de Jean-Jacques Rousseau. A isto, diversas causas: o século XVIII era acostumado a ver nele o enorme operário que cimentava a Enciclopédia; mas a massa dessa pilha de volumes escondia frequentemente de seus contemporâneos a obra autoral do "Pantófilo".<sup>384</sup>

Pois que seus livros — e em alguns casos os mais decisivos — permaneceram encaixotados, não vindo a aparecer que muito depois de sua morte, em 1788, 1795, 1796, 1798, 1813, 1831, 1861. Enquanto, especialmente durante o período da Restauração,<sup>385</sup> as edições completas de Voltaire e de Rousseau se sucediam em intervalos curtos, as únicas edições gerais de Diderot foram aquelas da Naigeon (1798, 15 volumes in-8º), de Belin (1818, 7 volumes), de Brière e Walferdin (1821), de Assézat e Tourneaux (1875-1877, Paris, irmãos Garnier, 20 volumes in-8º).

Enfim, a influência de Diderot sobre a posteridade imediata deve ter sido menos intensa do que aquela de Voltaire e a de Rousseau, pois que Diderot esteve sempre na extrema vanguarda das Ideias — e como é temerário ser um precursor! Seus dois contemporâneos tinham, um o seu deísmo<sup>386</sup> de boa índole, sua política

---

<sup>383</sup> Publicado na *Révue Indépendante*, agosto de 1884, assinado apenas com uma estrela.

<sup>384</sup> A alcunha de "Pantophile", ou, aquele que gosta de tudo, foi atribuída a Diderot por Voltaire.

<sup>385</sup> 1814-1830.

<sup>386</sup> Surgido na Inglaterra do século XVI, mas extremamente popular durante o Iluminismo, o deísmo designava a afirmação racional da existência de Deus. Voltaire, que adquiriu o gosto pela ciência newtoniana, reforçou inclinações deístas durante uma visita à Inglaterra e formalizou suas posições em seu "Prière à Dieu". Ver, entre outros, BETTS, Christopher J.: *Early deism in France: from the so-called "déistes" of Lyon, 1564, to Voltaire's "Lettres philosophiques"*. Boston: The Hague, 1984;

amigável; o outro, seu sentimentalismo lacrimatório e sua religiosidade. Mas Diderot era um companheiro com o qual era pouco prudente atritar: sua filosofia era cruelmente amarga para os metafísicos; sua política era sintetizada nesta frase da *Refutation de l'ouvrage d'Helvétius*:<sup>387</sup> “Eu odeio todos os ungidos do Senhor, a qualquer título que seja”. Ficamos apavorados diante de sua faceta de revolucionário.

Além disso, as apreciações insignificantes de MM. Geoffroy, de Barante, de Villemain etc. sobre Diderot foram por muito tempo repetidas pela crítica e pela filosofia oficial.

Critica-se obstinadamente Diderot por uma pretensa incoerência de sua obra, uma perpétua vacilação do espírito. Alguns, por um hábil trabalho de marchetaria, fabricaram um Diderot espiritualista e mesmo pudico: o professor Genin, por exemplo, em seus dois volumes de *Obras Escolhidas*, publicados por ele em 1874.<sup>388</sup> É de fazer rir.

Pois basta seguir na ordem cronológica as obras de Diderot para constatar a insignificância dessas acusações. Não houve contradição, arbitrariedade, anarquia, mas sim evolução lógica de um espírito em direção à emancipação total.

Ele chafurda primeiro no teísmo com Shaftesbury, de quem traduz, em 1744, o *Essai sur la Mérite et la Vertu*; depois faz sua profusão de fé deísta em seus *Pensées philosophiques*, de 1746, que são ásperos como chibatas e onde ele fustiga os dogmas cristãos. No ano seguinte, na *Promenade du Sceptique*, alegoria à moda de um tempo que adorava as alusões transparentes e exercícios de perspicácia fácil,

---

JOREL, François: *Voltaire, philosophe de la religion*. Toulouse: Domuni-press, 2019; e POMEAU, René: *La religion de Voltaire*. Paris: A.-G. Nizet, 1994.

<sup>387</sup> Optei por manter o título original das obras citadas de Diderot. A maior parte delas, no entanto, está traduzida para o português no compêndio organizado por Jacó Guinsburg e editado em oito volumes pela Ed. Perspectiva.

<sup>388</sup> A obra é anterior à datação dada por Fénéon: GENIN, François: *Oeuvres choisies de Diderot, précédées de sa vie*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1847. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6433081c.texteImage>. Acesso em 4 ago. 2022. Professor da Faculdade de Strasbourg, François Genin viveu de 1803 a 1856 — já havia, portanto, morrido em 1874. O erro provém, provavelmente, de uma falha de digitação, em que os algarismos foram invertidos e 47 virou, erroneamente, 74.

ele passa em revista o Antigo e Novo Testamentos, e faz dançar os personagens sagrados ao cabo de sua ironia. Mas Diderot vai se cansar dessa guerra de epigramas antirreligiosos, de traquinagens irreverentes com as quais alguns de seus camaradas de luta se deleitam durante três quartos de século. Em 1748, uma certa passagem de seu romance galante *Bijoux indiscrets* testemunha suas mais severas preocupações e faz prever a eclosão de uma filosofia experimental. Na *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* de 1749, completada mais tarde pela *Lettre sur les sourds-muets*, se encontra ainda um vago deísmo, uma crença tímida na religião natural, mas o estudo do cego Saunderson já conduz Diderot a importantes afirmações em psicologia cerebral.

Começa então a publicação da *Encyclopédie*, que aumenta de forma singular a importância histórica de Diderot, mas que, monopolizando de uma maneira despótica mais de vinte anos de sua vida (1751-1772), deve ter nos privado de obras mais autorais. Em seus *Pensées sur l'Intérprétation de la Nature* (1744), ele percebe, determinado, a “correlação de forças físicas” das quais a constatação ilustrará o doutor Grove,<sup>389</sup> afirmando que logo que a física experimental estiver mais avançada reconheceremos que todos os fenômenos — gravidade, magnetismo, eletricidade — são “faces diferentes da mesma afeição”, e nos dizendo ainda que “o espanto vem muitas vezes daquilo que supomos ser muitos prodígios quando não há que um só”.

Ele formula, antes de Ch. Lyell,<sup>390</sup> a teoria das “ações lentas do tempo” (*Interp nat LVII*), que se substitui à dos cataclismas e dilúvios. Ele prevê uma pausa no avanço das ciências matemáticas, o reino das ciências naturais, mostra nos fatos, quaisquer que seja sua natureza, a verdadeira riqueza da filosofia e humilha o racionalismo diante do experimentalismo.

---

<sup>389</sup> *Correlations des forces physiques* foi publicado pelo britânico William Robert Grove em Londres, em 1842, e traduzido para o francês em 1856.

<sup>390</sup> Sir Charles Lyell (1797-1875) foi um geólogo escocês que demonstrou o poder das causas naturais na história da terra. Tornou-se conhecido como o autor de *Princípios da Geologia*, onde apresentava a um grande público a ideia de que a Terra foi moldada pelos mesmos processos naturais ainda em operação, numa visão gradualista que contrastava com o catastrofismo em voga. A combinação de evidências e eloquência dos *Princípios* convenceu uma ampla gama de leitores da importância do “tempo profundo” para a compreensão da Terra e do meio ambiente.

A filosofia experimental não sabe nem o que virá nem o que não virá de seu trabalho, mas ela trabalha sem descanso. A filosofia racional, ao contrário, pesa as possibilidades, se pronuncia e se interrompe abruptamente. Ela diz, audaciosa: *não podemos decompor a luz*. A filosofia experimental escuta e fica calada diante dela durante séculos; depois, de repente, mostra o prisma e diz: *A luz se decompõe*.

Os *Principes sur la matière et le mouvement* são da mesma ordem de ideias. Mas nós encontramos um Diderot inteiro em dois panfletos: *L'Entretien entre d'Alembert et Diderot* e o *Rêve de d'Alambert*. A essência da biologia e da fisiologia moderna está contida nessas páginas. O transformismo de uma maneira geral — o atavismo, os retornos, hereditários etc. são apresentados com uma nitidez luminosa. Donos de uma forma espiritual, eloquente, vibrante de entusiasmo científico independente de todo arranjo didático, esses diálogos entre Diderot, d'Alembert, Mlle de Lespinasse, Bordeu ligavam fenômenos distanciados por meio de hipóteses grandiosas as quais o progresso da ciência viria confirmar a exatidão.

Em moral, Diderot nega e ri da ideia de leis eternas e universais (*Lette sur les Aveugles*), situa na noção de utilidade pessoal e pública a fonte das virtudes domésticas e sociais e a origem de todos os pactos individuais e de todas as leis (*Fragments échappées du portefeuille d'un Philosophe*). Nos livros e nas loucas páginas do *Supplement au Voyage de Bouganville*, ele mostra o ridículo e o odioso de atribuir ideias morais a certas ações físicas que não as comportam — até mesmo o capelão a bordo dos navios *la Boudeuse* e *L'Etoile* concorda, depois das explicações de Orou e do contato com Palli, Asto e Thia, as três filhas amáveis deste taitiano hospitaleiro.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> Inspirado pela célebre *Voyage autour du monde* de Bouganville, o capítulo 3 do *Supplement au voyage* de Diderot é intitulado "Entretien de l'aumônier e d'Orou". De acordo com o código de hospitalidade, um capelão que faz parte da expedição chega à casa de Orou e este oferece uma das quatro mulheres (sua esposa e as três filhas, Palli, Asto e Thia) como parte da estadia e da hospitalidade. Diante da recusa, começa um longo debate entre os dois homens: o jovem jesuíta cede à tentação e concorda em passar a noite com Thia, a mais jovem delas. No dia seguinte, a conversa segue, passando por religião, moral e pelas leis sociais. Orou, em uma longa resposta, demonstra ao jesuíta que os princípios divinos são contrários à Natureza e à Razão. Ver, entre

Escrevei o quanto vos aprouver sobre tábuas de bronze [para me servir das expressões do sábio Marco Aurélio] que a fricção voluptuosa de dois intestinos constitui crime, e o coração do homem ficará comprimido entre a ameaça de vossa inscrição e a violência de seus pendores. Mas esse coração indócil não deixará de reclamar e cem vezes, no curso da vida, vossos caracteres aterradores desaparecerão a nossos olhos. Gravai no mármore: tu não comerás nem do quebrantosso, nem do abutre;<sup>392</sup> tu não conhecerás se não tua mulher; tu não serás marido de irmã; mas não esqueceréis de aumentar os castigos à proporção da extravagância de vossas proibições; [torna-vos-eis ferozes], e não conseguireis de modo algum absolutamente me desnaturar.<sup>393</sup>

\*\*\*\*\*

Magnífico apóstolo do materialismo mais absoluto, Diderot se multiplicava: estava em toda parte e, ao mesmo tempo, elucidava as questões mais obscuras, em conversações que o abade Morellet nos deixou registradas.<sup>394</sup> Tinha sempre a mesa de ideias aberta e nutria os escritores com migalhas de suas improvisações: colaborava com as obras de Raynal, ao *Système sociale*, ao *Système de la nature* e ao *Morale universelle*, dois belos livros do barão de Holbach, inspirava o grupo de Quesnay, Helvétius, Turgot, Georges Leroy, Condorcet, que, prevendo a iminência

---

outros: SOZZI, Lionello: *Un selvaggio a Parigi: miraggio utopico e progetto politico nel Viaggio attorno al mondo di Bougainville e nel Supplemento di Diderot*. Roma: Ed. di storia e letteratura, 2009.

<sup>392</sup> No original: "*Tu ne mangeras ni de l'ixion ni du griffon*", referência aos animais fabulosos do Velho Testamento citados por Voltaire em *La Bible enfin expliquée* (1776). Ver MCGREGOR, Rob Roy: "Voltaire's 'Animaux Fabuleux' of the Old Testament", *Romance Notes*, vol. 8, n. 2, 1967, pp. 221-224. Disponível em *JSTOR*: [www.jstor.org/stable/43800311](http://www.jstor.org/stable/43800311). Acesso em 15 jan. 2021.

<sup>393</sup> Uso aqui a tradução publicada em DIDEROT, Denis: "Suplemento à viagem de Bougainville ou diálogo entre A e B", in *Coleção Pensadores — Diderot*. Tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 345. Comparando o trecho, percebe-se que a citação de Fénéon suprimiu duas frases do original de Diderot, deixadas aqui entre colchetes.

<sup>394</sup> Amigo de Diderot e D'Alambert, André Morellet (1727-1819) deixou suas *Mémoires sur le XVIIIe siècle et sur la Révolution*. Publicado originalmente em 1825, o livro está disponível em edições modernas e de fácil acesso.

de uma reorganização, evitava se confinar na crítica do passado e acumulava materiais de reconstrução.<sup>395</sup>

Seu ardor de proselitismo, sua audácia, seu sangue plebeu, a lembrança da miséria que havia sofrido em sua juventude orientavam suas preocupações na direção do povo, do qual adivinhava as forças latentes. Enquanto Voltaire, em suas cartas para La Chalotais, Damilaville, Diderot, Helvétius, d'Alembert, para o duque de Richelieu, Tabareau ou d'Argental, espezinha a ralé, Diderot escreve: "Apressemonos em tornar a filosofia popular. Se nós queremos que os filósofos marchem à frente, aproximemo-nos do povo no ponto em que são filósofos. Dirão que existem obras que não estarão nunca ao alcance dos espíritos comuns? Pois se é isso que dizem, provam somente ignorar tudo aquilo que pode o bom método e o bom hábito". Ele reabilita os trabalhos manuais, dando-lhes direito autoral e prerrogativas em sua *Encyclopédia*; e, para falar com mais propriedade, aprende todos os ofícios. Suas vastas ideias sobre educação que agora começamos, bem timidamente, a aplicar, se encontram na *Lettre à la comtesse de Forbach* e no *Plan d'une université*, traçado a pedido da czarina Catarina. Sua raiva da realeza é manifesta no seu furioso poema dos *Eleuthéromanes*, do *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, assim como na *Réfutation d'Helvétius* e nas *Lettres d'un fermier de Pennsylvanie*.

"Povos", ele diz, "não permitiam que seus pretensos mestres façam mesmo que o bem contra a vontade geral." De um espírito ardentemente democrático são também suas páginas sobre solidariedade humana e sobre o princípio da autoridade em política (artigos da *Encyclopédia*), sobre hereditariedade monárquica (*Lettres à Mademoiselle Volland, Voyage en Hollande*), sobre os votos monásticos (*la Religieuse*), sobre o perigo dos exércitos permanentes (*Réfut. Helv., Principes de politique des Souverains*), sobre a venalidade dos ofícios (*Salon de 1767*), sobre a Assistência Pública, sobre impostos etc....

---

<sup>395</sup> Guillaume Thomas Raynal (1713-1796), Baron d'Holbach (1723-1789), François Quesnay, (1694-1794), Claude Adrien Helvétius (1715-1781), Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781), Charles-Georges Le Roy (1723-1789) e o marquês de Condorcet (1743-1793) são alguns dos mais importantes homens de letras do século VIII francês, a maior parte deles vinculados ao Iluminismo.

\*\*\*\*

Diderot foi, portanto, um democrata. O rastro de sua influência na história do fim do século XVIII é fácil de seguir. Ele inspirou os dois grandes partidos libertários da Revolução: os Hébertistas e os Dantonistas.<sup>396</sup> Deixemos de lado as analogias curiosas que existem entre a vida de Diderot e aquela de Danton para ocuparmos somente das doutrinas.

Em comparação a Robespierre, rijo no seu pedantismo virtuoso, autoritário e teísta herdado de Rousseau, Danton nutre do treinamento com Enciclopédia o amor pela liberdade, sua franqueza feroz, seu espírito de organização política (similar ao espírito de organização filosófica de Diderot) e suas convicções materialistas que, ao longo de seu processo, o farão dizer: “Minha morada? Em breve minha morada será o Vazio”. Palavras que têm sua autenticidade comprovada pelas notas do pintor Topino-Lebrun, jurado do tribunal revolucionário, e por aquelas de Lakanal.

Talvez ainda mais diretamente que os Dantonistas, os Hébertistas se reportam a Diderot. Diderot é aplaudido nas tribunas da sala Saint-Jean,<sup>397</sup> com os confinados desta “Comuna de Paris” prescrevendo a transformação dos estabelecimentos religiosos em hospitais, a laicização dos ambulatórios, a destruição dos leitos insalubres do Salpêtrière, a melhoria dos leitos de Bicêtre, a interdição de livros supersticiosos e dos castigos físicos nas escolas,<sup>398</sup> a abertura dos museus e bibliotecas ao público, a proteção dos idosos e enfermos, a adoção pela comuna dos filhos de suicidas e dos torturados, a abertura de ateliês de mulheres, a

---

<sup>396</sup> Os hebertistas, também chamados exagerados, eram os partidários de Jacques-René Hébert, líder da extrema-esquerda jacobina. Também chamados de indulgentes ou moderados, os Dantonistas reuniam-se em torno de Georges Danton. A ruptura dos dantonistas com os jacobinos foi consumada no fim de 1793. Ver, entre tantos outros, VOVELLE, Michel: *A Revolução Francesa 1789-1799*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

<sup>397</sup> Em 25 de junho 1789, 25 eleitores de Paris se dirigem ao prédio do Hôtel de Ville e se instalam na salle Saint-Jean para deliberações. Como resultado desta primeira Comuna de Paris, o rei teve que remover as tropas reais e estrangeiras que ameaçavam a Assembleia, conceder liberdade de ação aos Estados Gerais e permitir o estabelecimento de uma guarda burguesa que se tornaria a Guarda Nacional.

<sup>398</sup> No original, *peine du fouet*, pena do chicote.

recuperação e a glorificação das mães solteiras e a transformação dos cemitérios em lugares de lazer.

Estão aí — e nós citamos apenas uma parte ínfima — os nobres trabalhos. Ainda assim, a maior parte dos historiadores, receosos de certa exacerbação no civismo e na linguagem, vilipendiaram Hérbert, Chaumette, Pache, Momoro, Ronsin,<sup>399</sup> nos quais vivia o gênio próprio da Revolução. Não seria também mais um herdeiro de Diderot este Anarcharsis Cloots, um herbertista, prussiano, barão, milionário, cosmopolita, a figura mais interessante da época revolucionária, vindo à França ardendo de entusiasmo para pregar a fraternidade dos povos, combater todos os dogmas, colocar um tanto de fantasia na sombra dessas lutas até atirar sua cabeça tal e qual uma flor charmosa e vermelha, embaixo da guilhotina? Seus panfletos e seus artigos de jornal, onde ele repreendia e ridicularizava os reacionários da política e da filosofia, não seriam eles — com sua clareza de expressão, seu materialismo inflamado, seu movimento, seu relevo, sua concisão, seu nervosismo — uma espécie de apêndice *au Rêve de d'Alembert*?

A guilhotina podia sozinha expiar doutrinas tão heréticas. Dantonistas, Herbertistas eram condenados pelo Evangelho segundo Jean-Jacques, o *Contrato Social*.<sup>400</sup> O texto sagrado era formal:

Há portanto uma profissão de fé puramente civil cujos artigos cabe ao soberano determinar, não precisamente como dogmas de religião, mas como sentimento de sociabilidade sem os quais é impossível ser bom cidadão e súdito fiel. Sem poder obrigar ninguém a crer nesses artigos, ele pode no entanto banir do Estado quem não crê [...]. Mas se alguém, depois de ter

---

<sup>399</sup> Alguns dos mais importantes revolucionários, quase todos condenados à morte e executados publicamente em 1794.

<sup>400</sup> A assonância entre Jean et "saint" (o "são" que antecede os nomes dos evangelistas) reforça a ironia de Fénéon em relação à sacralização de Rousseau.

reconhecido publicamente esses mesmos dogmas, se comportar como se não acreditasse neles, que seja punido com a morte.<sup>401</sup>

Robespierre se lembrou. Sob seus golpes, os Hebertistas e depois os Dantonistas, vítimas das mesmas acusações de imoralidade, de ateísmo, de monarquismo, caíram... O vigário saboaino<sup>402</sup> em calças nanquim pode pregar seu sermão no altar do Ser Supremo.

\*\*\*\*

“Voltaire é imortal, Diderot é apenas célebre”, escreveu MM. de Goncourt, “Por quê? Voltaire enterrou o poema épico, o conto, o pequeno verso e a tragédia. Diderot inaugurou o romance moderno, o drama/teatro e a crítica de arte. Um é o último espírito da antiga França; o outro é o primeiro gênio da nova França.”

Nós examinamos especialmente o filósofo. MM. de Goucourt vem nos mostrar o artista. Artista, certamente. Se abstrairmos certos livretos e artigos onde o pensamento se deleita numa emulsão de banalidades pomposas e lacrimosas, seu estilo de temperamento nervoso-sanguíneo, suave, firme, robusto, sempre concreto, tem quase sempre cor, constantemente o “giro” e possui o senso, raro nessa época, da beleza material dos vocábulos. Suas obras dialógicas (*L'Entretien avec la Maréchale d\*\*\**, *le Rêve de d'Alambert*, *le Neveu de Rameau*) estão entre as coisas mais saborosas da nossa literatura.

No que tem de melhor, o montante dessas páginas dá uma embriaguez intelectual. *Jacques, le Fataliste* — que tanto alegrava Stendhal — é, da mesma forma que *Gargantua*, um livro enciclopédico. A cada minuto, o fio deste diálogo em que todos tomam a palavra é cortado por incidentes cuja explicação justifica o fatalismo científico de Jacques, e por discursos de uma execução magistral (Mme de La

---

<sup>401</sup> Usamos aqui o trecho referido por Fénéon com a tradução de Eduardo Brandão. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Do Contrato Social ou princípios do direito político*. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011, p. 157.

<sup>402</sup> Referência a Rousseau. Em *Emílio ou Da Educação*, há um opúsculo “Profissão de fé do vigário Saboiano”, alegoria pela qual Rousseau exprime suas ideias acerca da tolerância em matéria religiosa.

Pomeraye e o marquês de Arcis, l'Emplâtre de Desgland, o Père Hudson, les Cottés de Suzanne et de Marguerite, les Bigre, Goutte, o calaveiro de St Ouin etc. etc.). Alguns desses episódios, *Mme de La Pomeraye* por exemplo, estão completamente na base das obras naturalistas da atualidade pela imparcialidade do narrador, pela agudez da observação e simplicidade da trama. No mais, a estética do romance moderno é formulada em passagens de *Jacques le Fataliste*.

Crítico de arte, Diderot reconstitui toda a cena pintada em sua ação, preliminares e desenvolvimento. Sua tinta traduz todos os efeitos da cor. Pintores e escultores do século XVIII reencontraram-se como personagens, avivados em seus *Salons*. Seu comentário sobre Chardin denota um senso profundo de intimismo. Mas, com sua exuberância de ideias que invade tudo, ele abusa do procedimento anticientífico ao fazer julgamentos, dar conselhos, reprimendas e reconstruir todas as peças da obra que está examinando, ao invés de investigá-la, desmontá-la, expor seu mecanismo. Desorientado por seu utilitarismo, ele faz intervir em sua crítica elementos inesperados de apreciação: ele chega a admirar os “portos” de Vernet, obras decorativas medíocres, e a exaltar as “cenas de interior” de Greuze, de uma execução vulgar nas violências de cor suja e de uma concepção bastante convencional, apesar de suas pretensões ao realismo.

Essa mesma mania moralizante mancha também seu teatro. Diderot — que, notemos de passagem, era o único escritor francês a compreender Shakespeare — fez porém a teoria do drama como nós o entendemos hoje. “É chegado o tempo”, ele escreve, “de substituir a cena pelas condições dos personagens e de substituir as reviravoltas teatrais por quadros.”<sup>403</sup> Os exemplos vêm em apoio à doutrina: *Le Fils Naturel* é de 1757, o *Père de Famille*, de 1758.

Algumas de suas peças não foram representadas. Charles Baudelaire, cujo gosto elevado não era suscetível de se apaixonar por uma obra medíocre, fez longa e assiduamente suas tentativas para conseguir que um diretor de teatro montasse

---

<sup>403</sup> Sobre o assunto, ver SZONDI, Peter e MENDELSON, Harvey: "Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy", *New Literary History*, vol. 11, n. 2, The John Hopkins University Press, 1980, pp. 323-343.

*Est-il-bon... est-il méchant?*, que Diderot escreveu em 1770-71 e modificou em 1776.

\*\*\*\*

Atravessando todos os campos do conhecimento humano, concentrando na *Encyclopédia* todas as forças intelectuais de seu tempo, adivinhando e preparando as tarefas do nosso — assim foi Diderot. Sua obra é jovem, ousada e humana. Quando dizemos que Diderot é nosso contemporâneo, nós fazemos ao século XIX um elogio exagerado. O século XX poderá — e daí mais além — permitir-se essa hipérbole. Mas não: Diderot estará sempre à frente — “com seus olhos que bebem a luz e sua testa grande que a devolve”, lembrando as palavras de M. Jules Barbey d’Aurevillu, seu inimigo mais injurioso.

## DOSTOIÉVSKI<sup>404</sup>

### *Humilhados e ofendidos — Crime e castigo*

A leitura desses dois livros é de uma sabida angústia. Dostoiévski oprime seu leitor, o mantém na apreensão instintiva do desconhecido que recobre as páginas ainda não lidas, inclinando-o sobre a borda extrema de abismos profundos para bruscamente jogá-lo de novo para trás: nos tornamos como um rapaz notívago que atravessa os bosques com a convicção — arbitrária e por isso mesmo mais lancinante — de que uma emboscada complicada se arma ao redor; outras vezes, sentimos correr em nós o formigamento da queda eminente.

A obra deste homem encaixa-se na estética realista pela impecabilidade da investigação, pela simplicidade da trama; seus personagens não são criaturas de exceção; se eles se afligem, muitas vezes de formas anormais, é porque o oblíquo Dostoiévski os olha sob um ângulo que altera suas proporções: suas deformações não são fruto de um erro de ótica. Junto com as obras-primas mais impessoais do conde Tolstói, os romances de Dostoiévski dominam essa vivaz e prolífica escola do romance russo diante da qual os romancistas ingleses e franceses poderiam se inclinar.<sup>405</sup> Eles foram recentemente agrupados em uma edição completa (14 vols.) pelos irmãos Pantéléiev, editores em São Petesburgo: *Gente pobre, Escritos da casa morta, O idiota, Os demônios, O adolescente, Os irmãos Karamázov, Humilhados e ofendidos, Crime e castigo* etc. Nessas notas, falaremos especialmente desses dois últimos livros, os únicos que foram traduzidos em francês.<sup>406</sup> Os elementos essenciais do gênio do autor se apresentam precisamente e em seu aspecto mais decisivo em *Crime e Castigo*, cuja tradução é ajustada e fiel.<sup>407</sup>

---

<sup>404</sup> Publicado na *Revue Indépendante* em março de 1885.

<sup>405</sup> [Nota de Fénéon] Para a biografia de Dostoiévski, ver na *Revue politique et littéraire* de 27 de dezembro de 1884 um artigo de M. Arvède Barrine e na *Revue des Deux Mondes*, um artigo de M. de Vogué.

<sup>406</sup> Como não estavam ainda traduzidos, dois livros são citados por Fénéon com título diferente do que ganhariam em francês: *Os demônios (Les Demons)* aparece como *Les Mauvais Esprits* e *O adolescente (L'Adolescent)*, como *Croissance*.

<sup>407</sup> Fénéon refere-se à primeira tradução de *Crime et châtement* feita por Victor Derély e publicada pela Plon em 1884, no ano anterior ao artigo. Em nota, cita também a tradução de M. Ed. Humbert para *Humilhados e ofendidos*.

Os romances de Fiódor Mickhailovitch Dostoiévski giram em torno de uma população de seres que sofrem, melindrados em seu orgulho e suas afeições, sacudidos por catástrofes familiares e financeiras, trabalhados por neuroses insensatas. Muitos têm uma instabilidade intelectual, uma estupefação que é frequente neste povo bárbaro desperto bruscamente à civilização ocidental, e onde o pensamento, oprimido em suas manifestações práticas pelo regime governamental, é ainda mais incitado a entregar-se às ginásticas especulativas e desequilibradas.

Esses estados de alma e outros análogos, o conde Tolstói os assinala em muitas passagens de *Guerra e paz*. Ele diz de seu Pierre Bezoukhov: "Gozava de uma faculdade funesta, que muita gente possui, sobretudo os russos — a faculdade de ver e de acreditar na possibilidade do bem e da verdade, mas de ver também o mal e a mentira da vida com tamanha nitidez que faltam forças para tomar parte na vida com seriedade".<sup>408</sup> E de seu Andrei Belkonsky: "Ele pensou na insignificância da grandeza, na insignificância da vida, cujo significado ninguém conseguia entender, e na insignificância ainda maior da morte, cujo sentido ninguém entre os vivos conseguia entender ou explicar...".<sup>409</sup>

Uma excessiva irritabilidade nervosa importuna os personagens de Dostoiévski; o sono deles é tão agitado quanto a vigília: M. de Vogüé<sup>410</sup> atenta que juntam-se ali mais pecados do que em toda nossa literatura clássica. Dostoiévski segue no sonho o pensamento de seu personagem, sem jamais indicar que este, esparramado sobre um divã, está dormindo; de tal forma que, depois de muitas páginas de histórias falaciosas, experimentamos um sobressalto ao ler: "Ele acordou". Vania em *Humilhados e ofendidos*; Raskolnikoff e Svidrigailoff em *Crime e castigo* guardam pesadelos contínuos sob suas pálpebras fechadas. Svidrigailoff, na noite

---

<sup>408</sup> Uso o trecho citado por Fénéon (da tradução da editora Hachette, Paris, 1884) a partir da tradução de Rubens Figueiredo para TOLSTÓI, Liev: *Guerra e paz*, vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 1099.

<sup>409</sup> Ibid., p. 604.

<sup>410</sup> Marie-Eugène-Melchior ou visconde de Vogüé (1848-1910) foi um diplomata francês, orientalista, arqueólogo e crítico literário contemporâneo de Fénéon. Foi praticamente o primeiro na França a dar atenção e escrever sobre Dostoiévski.

que precede seu suicídio, tem uns quatro ou cinco deles: jardins, uma garota morta, um rato, uma criança deformada.

Os alcoólatras são muitos. Eles mantêm nos traktirs<sup>411</sup> um consumo imoderado de chá, de pepinos, de caviar e de conhaque. A essa categoria pertencem: em *Crime e castigo*, o loquaz e inefável Simon Zakharitch Marméladoff, antigo funcionário que dorme nos barcos cheios de feno que atravessam o rio Neva e prostitui sua filha Sonia; em *Humilhados e ofendidos*, Masloboief; em *O idiota*, o pequeno usurário. Já Nelly (*Humilhados e ofendidos*), garota bizarra, miserável e deliciosa, o príncipe Muickine (*O idiota*) e o próprio Dostoiévski são, por sua vez, epiléticos. Catherine Ivanovna estoura os tímpanos com seu *cof cof cof* de tuberculosa, e quando o marido, Marméladoff, é atropelado por um carro, ela enloquece. Pulchérie Raskolnikoff se entrega à senilidade. Interessantes patifes — Archipow, Sisobrioukhow e madame Boubnow, que fornece garotas impúberes aos velhos magistrados (*Humilhados e ofendidos*) — deslizam nos planos de fundo.

As tendências de Dostoiévski para o ambíguo e para o estranho convergem em Arcade Ivanovitch Svidrigailoff. Este flutua, como se num estado de semicondensação, com suas atitudes sonâmbulas. Rico, inteligente, intuitivo, bêbado de bom grado, este talvez tenha acelerado, por estrangulamento ou drogas, a morte de sua mulher, e levado muito longe o sadismo e a curiosidade: hipóteses gratuitas, de resto. Tendo compreendido que Raskolnikoff, de quem tenta, aliás, violar a irmã, tem no seu passado uma aventura sanguinária, ele se vê atraído em sua direção: ele se deleita em estudar, sobre um assunto, as emoções que ele sente, a falar de assuntos sedutores em frases bipartidas.

"Petersburgo", ele diz, "é uma cidade semilouca. Não há nenhum outro lugar onde a alma humana seja submetida a ações tão sombrias e tão estranhas." Raskolnikoff é um dos puros produtos dessa cidade. É, de certa forma, um niilista. Vinte anos, estudos interrompidos por falta de dinheiro, colaboração intermitente a revistas de sociologia. Ele tem consciência de seu gênio, mas seu gênio se liquefaz na

---

<sup>411</sup> Estabelecimentos mistos, entre café/taberna/restaurante simples/cabaré. "Boteco" talvez seja o termo em português mais próximo.

pobreza. As economias da velha agiota, criatura inútil e daninha, o permitiriam realizar seus grandes projetos: cuidar de sua mãe, salvar sua irmã de um casamento com o repugnante Loujine. Um assassinato... Esse pensamento, de início amorfo, ele o coloca no aparato de uma casuística que o devolve moldado em formas fixas. Na sociedade, há dois clãs: a multidão que deve se curvar sob os dogmas e leis e um pequeno número de espíritos que têm uma tarefa a cumprir; esses, a princípio e por sua conta e riscos, pairam acima das legislação e moral. Sobre o tronco dessa proposição, serpenteiam as argumentações tortuosas, descritas em suas pequenas ramificações. Se ele pertence à elite, ele não deve hesitar diante de um assassinato, e, por um choque em sua dialética, ele se convence de que deve agir, precisamente para provar que pertence a esta elite.

Como Julien Sorel,<sup>412</sup> com quem se parece em diversos pontos, ele evoca a lembrança de Napoleão, lembrança esta que obceca tantos homens jovens nos romances russos. Ele se ri, imaginando Napoleão jogado sobre o catre de sexagenário; mas ele não passa parasita, já que discute: se estivesse realmente forte, ele cogitaria mesmo abdicar? Ele fecha, então, suas hesitações e se dedica a seu próprio estudo patológico: a maior parte dos crimes se descobre porque o criminoso, no momento decisivo, experimenta uma diminuição do impulso e do entendimento; daí o enlouquecimento, irreflexão, em lugar da esperteza e da lucidez indispensáveis. Esse eclipse de julgamento, esse enfraquecimento da vontade, ele os assimila a uma afeição mórbida que atinge sua intensidade máxima pouco antes da perpetração do atentado, persiste no mesmo grau ao longo do ato e por algum tempo depois, para cessar em seguida, como todas as doenças. Mas Raskolnikoff se convence de que ele está ao abrigo dessas reviravoltas morais, sua empreitada não sendo um crime. Se, de resto, ele se queixa em suas elucubrações, é porque ele permanece persuadido que não fará *isto*; mas quando tenta fugir desde terreno movediço, ele constata que ficou preso...

---

<sup>412</sup> Protagonista de *O vermelho e o negro*, de Stendhal, publicado em 1830.

Esse Lebiez de Petersburgo<sup>413</sup> mata. Ele rouba mal e não sabe aproveitar seu roubo. Os fenômenos mórbidos dos quais pretendia se esquivar se manifestam: uma febre delirante se apossa dele, ele se reestabelece; a memória volta; mas desde o começo ele faz essa observação que o paralisa: que as condições da vida serão daí para a frente conturbadas para ele, que estará fora do trânsito humano pela necessidade de esconder seu crime. Essa necessidade o exaspera, o faz encontrar prazeres pulsantes para se arriscar: ele torna-se amigo de Nikodime Fomitch e de Ilia Petrovitch, o delegado de polícia e seu adjunto, e do juiz de instrução Porphyre Petrovitch. Ele fanfarrona diante deles, experimenta alegrias desesperadas ao interpretar o papel do rato em fuga, narra, em forma de chiste, seu crime ao chefe da chancelaria Zamétoff. E uma questão ainda o persegue: o notório em psicologia Porphyre adivinha que sou culpado?... Ele terminará se denunciando por motivos de senilidade, será condenado por juízes benevolentes e esclarecidos a oito anos de trabalhos forçados, terá arrependimentos, nunca remorsos. Esse vertiginoso estudo de assassino deixa bem inúteis os grandes tratados de Balinsky, Maudsley e Esquirol.<sup>414</sup>

Dostoiévski é seco em suas descrições e prolixo em seus diálogos. Ele acumula os fatos e as observações, possui uma máquina dedutiva cujas mil engrenagens estão sempre em tangência. Essa faculdade de dedução, ele a confere a alguns de seus personagens. Temos então as dolorosas conversas espiraladas do príncipe Valkovsky com Vania no restaurante Borel e as de Raskolnikoff com Sonia, com Svidrigailoff e, dez vezes mais impressionantes, com o ardiloso Porphyre.

Um equívoco cômico obscurece ainda essas páginas: às vezes ele reside na própria frase, produto do retorno obstinado de uma palavra burlesca através da relação com algum sinistro incidente: a discussão do empalhamento do cachorro Azor (*Humilhados e ofendidos*), a piedade de Sonia sobre o pobre alfaiate Kapernaoumoff, que é gago, assim como todos em sua família — às vezes ele reside

---

<sup>413</sup> Paul Lebiez foi condenado à morte na França, em 1878, por ser o autor do assassinato de uma viúva, madame Gillet.

<sup>414</sup> Ivan Mikhailovich Balinsky (1827-1902), Henry Maudsley (1835-1918) e Jean Étienne Dominique Esquirol (1772-1840) foram alguns dos pioneiros da psiquiatria.

na trama narrativa: a dança das três pequenas meninas, cruelmente fantasiadas, confusas e famintas, sob a direção de Catherine Ivanovna, a mãe delas, que está louca; a corrida do velho com os bolsos transbordando de livros, atrás do caixão do filho levado a galope (*Gente pobre*).

Certos personagens — os Diévouchkine de *Gente pobre*, o príncipe Mauickine, Vania, Natacha e Nelly, Sonia e Dounia — desconcertam em primeiro lugar por sua aptidão à devoção, por sua avidez em se alimentar de dor. Sua filosofia emana da crença mística dos russos na virtude providencial do sofrimento. Está aí uma das marcas mais especiais desse povo. O próprio Marméladoff, caído entre duas jarras de vinho, declara: "Eu não tenho sede de alegria, mas de lágrimas". Uma piedade enternecedora envolve esses livros. Raskolnikoff, Svidrigailoff, Marméladoff são, entre todos, amados pelo leitor e por Dostoiévski. Essas palavras que Marméladoff coloca na boca de Cristo no Juízo Final, parece que as ouvimos pronunciadas por Dostoiévski e que elas dominam sua obra: "Aproximem-se, bêbados; aproximem-se, covardes; aproximem-se, ó impudicos: vocês não passam de uns porcos! Vocês têm sobre vocês o signo da besta, mas isso não muda nada: venham mesmo assim".<sup>415</sup>

---

<sup>415</sup> Tradução minha a partir do francês citado por Fénéon. Pela tradução de Paulo Bezerra: "Aparecei, bêbados, aparecei, fracotes, aparecei, desavergonhados [...]. Sois uns porcos! A imagem e a marca do bruto; mas vinde também vós", in DOSTOIÉVSKI, Fiódor: *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 39.

## ARTHUR RIMBAUD

### *Les Illuminations*<sup>416</sup>

...E, com ritmos instintivos,  
me vangloriava de inventar um verbo poético acessível,  
algum dia, a todos os sentidos.  
Eu me reservava a tradução.  
Arthur Rimbaud<sup>417</sup>

Um prefácio de Paul Verlaine<sup>418</sup> vem nos informar sobre Arthur Rimbaud: esse desaparecido que estaria vagando pela Ásia, dedicando-se a trabalhos de arte. Mas as notícias são contraditórias: elas lhe dizem comerciante de porcos no Aisne, rei de negros, recrutador para o exército holandês nas Ilhas da Sonda.<sup>419</sup> Nesta primavera, a *Revue des Journeaux et des livres* anuncia a "morte" de Arthur Rimbaud, poeta e agrônomo. Na mesma época, o sr. Bourget aventou que ele teria morrido recentemente na África a serviço de traficantes de amendoim, de marfins e de peles. "Falecido Arthur Rimbaud", lhe denomina o índice de *La Vogue*.

Enquanto sua obra, enfim publicada, já entusiasma muitos e assusta outros, o homem torna-se indistinto. Sua existência é contestada, e Rimbaud flutua numa sombra mítica por sobre os simbolistas. No entanto, alguns o viram, em torno de

---

<sup>416</sup> Publicado em *Le Symboliste*, 7 de outubro de 1887. No ano anterior, Fénéon foi o responsável pela preparação do texto das *Illuminations* para publicação na *La Vogue*, sob a direção de Gustave Kahn.

<sup>417</sup> Fénéon cita o trecho da "Alchimie du Verbe", parte de "Une Saison en Enfer". A tradução de todos os trechos de Rimbaud reproduzidos aqui é de Ivo Barroso in RIMBAUD, Arthur: *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, pp. 160-161. No original: "...et avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction".

<sup>418</sup> Fénéon refere-se ao prefácio de Verlaine para a primeira edição das "Iluminações", publicada em 1886 pelas edições *La Vogue*. O texto de Verlaine está disponível em português em RIMBAUD, Arthur: *Prosa poética*, op. cit., pp. 323-324.

<sup>419</sup> Arquipélago no sudeste asiático a nordeste da Austrália.

1870, e os retratos se perpetuam: Verlaine lembra aquele do "*coin de table*"<sup>420</sup> feito por M. Fantin e promete um de J. L. Forain.<sup>421</sup> A fotografia o imobiliza, e a partir dela Blanchon gravou o retrato encravado no *Les Poètes maudits*.<sup>422</sup> A máscara é de um anjo, estima Verlaine: ela é de um camponês assassino. Para fechar essa iconografia, há, na parede da *Revue Wagnérienne*, um grafismo ainda não assinalado de Edouard Manet: um jovem estrábico de pé, apoiado na mesa com um copo de cabaré e uma cara de bêbado.<sup>423</sup>

*Les Illuminations* — Subitamente aparecidas, elas bateram de frente as repercussões radiantes como imagens de uma beleza bestial, enigmática e gloriosa, suscitando sangue, carne, flores, cataclismos, civilizações longínquas de um passado épico ou de um futuro industrial.

*Corporações de cantores gigantes chegam em trajes e adereços cintilantes como a luz nos cimos. Sobre as plataformas, em meio a precipícios, os Rolands trombeteiam sua bravura. Sobre as passarelas do abismo e os tetos dos albergues, o ardor do céu hasteia os mastros. O colapso das apoteoses concentra os campos das alturas onde centaurinas seráficas evoluem entre as avalanches. Acima do nível das mais altas cristas, um mar atormentado pelo eterno nascimento de Vênus, repleto de frotas orferônicas e do murmúrio de pérolas e conchas preciosas — às vezes o mar se escurece com brilhos mortais. Nas encostas, safras de flores imensas bramem como nossas armas e taças. Cortejos de Mabs em robes roxos, opalinos, trepam nas ravinas. E lá em cima, cascos nas sarças e cascatas, cervos sugam os seios de Diana.*

---

<sup>420</sup> "Coin de table" é o título do quadro de Fantin-Latour, hoje no Musée d'Orsay, em Paris. Ao redor da mesa juntam-se Verlaine, Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly, Camille Pelletan, Elzéar Bonnier-Ortolan, Émile Blémont e Jean Aicard.

<sup>421</sup> Forain foi um dos "sete receptores escolhidos" que recebeu a primeira edição de "Temporada no inferno" diretamente de Rimbaud. Seu retrato, feito em torno de 1872, mostra Rimbaud deitado com as pernas cruzadas e as mãos sob a cabeça.

<sup>422</sup> A publicação organizada por Verlaine e lançada por Varnier em 1884 continha estudos sobre Tristan Corbière, Rimbaud e Mallarmé. O estudo sobre Rimbaud já tinha aparecido na revista *Lutèce* em 1883. Disponível para consulta em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86184725>. Acesso em 11 fev. 2021.

<sup>423</sup> Não restam notícias sobre essa ilustração de Rimbaud por Manet.

*Bacantes de subúrbio soluçam e a lua queima e uiva. Vênus penetra as cavernas de ferreiros e eremitas.*<sup>424</sup>

Às vezes o lirismo se transforma em loucura; as palavras se tocam caoticamente e por detrás delas se ampliam espaços de abismo.

*Oh! A bandeira de carne sangrenta sobre a seda de oceanos e flores árticas; (elas não existem.)*

*Doçuras!*

*As brasas, chovendo em rajadas de geada, — Doçuras! — os fogos na chuva de vento de diamantes lançada pelo coração terrestre eternamente carbonizado para nós, — Ó mundo! —*

*(Longe dos velhos refúgios e das velhas chamas, que se ouve, e se sente,)*

*As brasas e as espumas. A música, giro de abismos e choque de flocos de gelo contra os astros.*

*Ó Doçuras, ó mundo, ó música! E lá, as formas, os suores, as cabelos e os olhos, flutuando. E as lágrimas brancas, borbulhantes — ó doçuras! — e a voz feminina que chega ao fundo dos vulcões e das grutas árticas.*

*A bandeira...*<sup>425</sup>

Algumas páginas documentam uma vida íntima de desarranjos saturnianos e se tornam quase anedóticas: *Manhã de embriaguez, Tant que la lame n'aura..., Conto, Vagabundos.*

*Uma noite ele cavalgava confiante. Um Gênio surgiu, beleza inefável, inconfessável mesmo. De sua fisionomia e sua presença exalava a promessa de um amor múltiplo e complexo! de alegria indizível, insuportável mesmo! O Príncipe e o Gênio se aniquilaram*

---

<sup>424</sup> Uso neste e em todos os trechos adiante a tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça para RIMBAUD, Arthur: *Iluminuras: gravuras coloridas*. São Paulo: Iluminuras, 2014. Para este trecho Villes/Cidades, pp. 56-57.

<sup>425</sup> Ibid., Barbare/Bárbaro, pp. 84-85.

*provavelmente em saúde essencial. Como não morreriam disso?  
Então morreram juntos.*<sup>426</sup>

Incidentes desconcertantes rompem e bifurcam o discurso, com visões de luxúria ambígua e frases de tenebrosa zombaria.

*Todas as monstruosidades violentam os gestos atrozes de Hortênsia. Sua solidão é mecânica erótica, sua lassidão, dinâmica amorosa. Sob a vigilância de uma infância, ela tem sido em numerosas épocas, a higiene ardente das raças. Sua porta está aberta à miséria. Ali, a moralidade desses seres atuais se desencorpora em sua paixão ou em sua ação — Ó terrível frisson de amores novos no chão sangrento e pelo transparente hidrogênio! Encontrem Hortência*<sup>427</sup>

ou

*Este entardecer na Circeto de altos gelos, oleosa como peixe, iluminada como os dez meses da noite vermelha, — (seu coração âmbar e spunk), — por minha oração solitária e muda como essas regiões da noite que precedem as bravuras mais violentas que esse caos polar*<sup>428</sup>

Raciocinar, no entanto. Citemos então em frases evocativas da realização do grandioso projeto em que estão subscritas essas notas e que ainda vemos:

*As lâmpadas e os tapetes da vigília produzem o som das ondas, à noite, ao longo do casco e em torno do steerage.  
O mar da vigília são como os seios de Amélie  
As tapeçarias, à meia altura, matas de tricô tingidas de esmeralda, onde se atiram as pombas da vigília*

---

<sup>426</sup> Ibid., "Conte"/Conto, pp. 22-23.

<sup>427</sup> Ibid., "H", pp. 104-105.

<sup>428</sup> Ibid., "Dévotion"/Devoção", pp. 108-109.

*A placa da lareira negra, sóis reais das praias: ah! Poços de magia;  
única visão da aurora, agora.*<sup>429</sup>

Quando (por volta de 1874) escreviam-se as *Iluminações* sobre as mesas de albergue ou a bordo dos navios, Arthur Rimbaud, na casa dos vinte anos, atingia sua velhice literária. Quatro anos antes, ele havia inventado uma poesia e orquestrado o oceano com suas estrofes de "O barco bêbado". Um obscuro tipógrafo flamengo imprimiu alguns exemplares rapidamente destruídos de *Uma temporada no inferno*. E isso foi tudo. Ele se evadiu das letras e dos homens (as mulheres nunca o interessaram muito, dizem os rumores), buscando dissipar a alucinação que torturava seu gênio em viagens aleatórias. Mas, tendo partido, subsiste a influência selada desta criança em toda a obra de seu padrinho Verlaine, com quem ligou-se por um comércio fraternal. Sua obra própria está enfim conhecida e um clã de escritores já carpina sobre essa terra fresca.

As folhas soltas e esvoaçantes de Rimbaud, nós tentamos distribuí-las em ordem lógica.<sup>430</sup> Primeiro as revoluções cósmicas, a luta entre sua alegria exultante, saltitante e os tumultos e semáforos. Depois, as cidades monstruosas: uma humanidade abatida que desenvolve fantasias de crime e demência. Destes cenários, destas multidões, se isola um indivíduo: exaltações passionais logo amargadas, desviadas em erotismos agudos. Uma lipotimia o deixa prostrado. Ele prova uma vida vegetativa: algumas silhuetas humildes vagueiam, os jardins de subúrbios de Bruxelas florescem, palidamente nuançados numa tristeza dolente. À prosa primitiva suave, enérgica e colorida, substituem-se frágeis canções murmuradas, caindo uma onda do sono que começa como que gaguejando em uma

---

<sup>429</sup> Ibid., "Veillées"/Vigílias, pp. 66-67.

<sup>430</sup> Foi Fénéon quem determinou a ordem dos poemas que compõem as *Iluminações*. As folhas vieram soltas, e coube a ele construir a sequência até hoje utilizada. Ele falou sobre o processo em 1939, numa série de cartas a Henri de Bouillane de Lacoste: "[...] *Gustave Kahn m'ayant confié le soin de le préparer pour l'impression et d'en revoir les épreuves [...] Le ms. m'avait été remis sous les espèces d'une liasse de feuilles de ce papier tout rayé q'on voit aux cahiers de l'école. Feuilles voltantes et sans pagination — un jeu de cartes — sinon pourquoi me serais-je avisé de les classer dans une espèce d'ordre, comme je me rappelle d'avoir fait? Pas de ratures [...] Persuadé, à tort ou à raison, que le rang de feuillets à moi livrés avait varié au gré des manipulations qu'ils avaient subies, pourquoi me serais-je fait scrupule d'arranger à mon goût ce jeu de cartes hasardeux?*". Carta publicada por H. de Bouillane de Lacoste no apêndice da edição crítica das *Illuminations*, Paris, 1949.

complacência benigna ou piando. Um despertar raivoso brusco, sobressaltos, um chamado a qualquer agitação social, uivando com uma voz ébria um insulto a esta Democracia militar e utilitária, até um irônico e final: Em frente, estrada!<sup>431</sup>

Uma obra, enfim, fora de toda a literatura e provavelmente superior a todas.

---

<sup>431</sup> No original: "*en avant, route!*", último verso de "Democracia", um dos poemas finais de *Iluminações*.

## VIII EXPOSIÇÃO IMPRESSIONISTA<sup>432</sup>

De 15 de maio a 15 de junho, rue Laffitte, 1

Durante o período heróico do "impressionismo", a multidão via sempre Édouard Manet em primeiro plano, entusiasta, elástico, teatral, provocando ira, forçando a entrada nos Salões anuais.<sup>433</sup> Mas, na verdade, a última mutação que transformou o betumeiro do *Bon Bock* no iluminador de *Linge* e do *Père Lathuille*<sup>434</sup> aconteceu sob influência de Camille Pissarro, de Degas, de Renoir e, principalmente, de Claude Monet: foram esses os chefes da revolução na qual ele foi o herói.<sup>435</sup>

Renoir e Monet não estão na rue Laffitte, assim como não estão Raffaelli, Cézanne, Sisley e Caillebote. Apesar das lacunas, a nova exposição é explícita: Degas está, com suas entregas costumeiras; Morisot, Gauguin e Guillaumin representam o impressionismo tal e qual ele esteve traduzido nas exposições anteriores; Pissarro, Seurat e Signac inovam.

### I Degas e Zandomenghi — Forain. Miss Cassat

De Degas: As mulheres enchem o côncavo das bacias com seus agachamentos torneados: uma, queixo contra o peito, esfrega a nuca; a outra, numa torção que a faz girar, o braço colado nas costas com uma esponja que faz espuma nas regiões coccígeas. Uma espinha angulosa se contrai; antebraços liberando seios virgulares

---

<sup>432</sup> No original: "VIIIe Exposition Impressionniste". Publicado originalmente em *La Vogue*, edição de 13 a 20 de junho de 1886, foi o primeiro dos três artigos a compor o livro/brochura: *Les Impressionnistes en 1886*.

<sup>433</sup> Nota de Joan U. Halperin na edição francesa: "Fénéon, ao apresentar os pintores em grupos, estabelece categorias como que para sublinhar o deslocamento do primeiro movimento do Impressionismo. Esta VIIIª Mostra de Pintura — onde a palavra 'impressionista' foi cuidadosamente evitada — será de fato a última do grupo, que se reuniu pela primeira vez na casa do fotógrafo Nadar em 1874".

<sup>434</sup> Os três quadros citados de Manet datam de 1873, 1875 e 1879 e pertencem, respectivamente, ao Philadelphia Museum of Art, à Barnes Foundation e ao Musée des Beaux-Arts Tournai, na Bélgica.

<sup>435</sup> Ao falar no passado "*Renoir et surtout Claude Monet: ceux-ci furent les chefs de la révolution dont il [Manet] fut le héraut*", Fénéon ajuda a localizar este momento em que o impressionismo está deixando a linha de frente e em que novas tendências começam a se apresentar. Fénéon foi o primeiro a perceber que o impressionismo já havia entrado na história e que os pintores da geração jovem revelavam tendências radicalmente novas.

mergulham verticalmente entre as pernas para molhar uma toalha na água de uma banheira onde os pés estão encharcados. Cai o cabelo sobre os ombros, busto nos quadris, barriga nas coxas, membros nas juntas, e essa mulher deselegante, vista do alto, de pé sobre cama, mãos cruzadas nas nádegas, parece uma série de cilindros, que se enredam um pouco inchados. De frente, ajoelhada, com as coxas desarticuladas e a cabeça inclinada contra a flacidez do torso, uma garota se enxuga. É em quartos de hotel obscuros e mobiliados, em quartos estreitos, que esses corpos ricos em marcas, que esses corpos talhados por núpcias, partos e doenças se descamam ou se estiram.

Mas eis então o ar livre. Uma banhista de rio sobre a grama recoloca a camisa que paira, balançando os braços arqueados para o alto. Três aldeões, bestiais e bem desacoplados, entram no rio e, com as costas curvadas, a enormidade saliente das nádegas onde o sol bate, remam no ar com seus braços de macaco meio esticados, avançam em direção à água em passos laboriosos; em suas panturrilhas, um cão-lobo respira ofegante.<sup>436</sup>

Na obra de M. Degas — e em qual outra? — as peles humanas vivem uma vida expressiva. As linhas desse cruel e sagaz observador elucidam, por meio das dificuldades de atalhos loucamente elípticos, a mecânica de todos os movimentos. De um ser em movimento não registram apenas o gesto essencial, mas suas repercussões miológicas mínimas e mais remotas: daí esta unidade definitiva do desenho. Arte de realismo e que, no entanto, não procede de uma visão direta: logo que uma pessoa se sabe observada, ela perde sua ingênua espontaneidade de funcionamento. Degas, então, não copia da natureza: ele acumula sobre o mesmo assunto uma infinidade de esboços dos quais sua obra extrairá uma veracidade irrefutável. Nunca houve pinturas que menos evocassem a imagem dolorosa da “modelo que posa”.

Sua cor é de uma maestria artística e pessoal. Ele a exterioriza na mistura turbulenta dos jóqueis, nas fitas e nos lábios das bailarinas. Hoje, ele a manifesta

---

<sup>436</sup> Tentei, sem sucesso, descobrir a que quadro de Degas Fénéon se refere nessa descrição.

por meio de efeitos abafados e como que latentes, cujo pretexto é tirado dos fios ruivos de um esfregão, das pregas roxas de um tecido molhado, dos tons róseos de um inseto pendurado, fazendo acrobacias iridescentes no circo de uma bacia.

Este lote é complementado por dois exemplares de modistas em loja e por um retrato de Zakarian, o especialista em naturezas mortas, inteiramente executado em pastel.<sup>437</sup>

Mas, seguindo seus costumes, é só sob certas condições que Edgar Degas se digna a expor.<sup>438</sup> Além disso, é necessário rever seu bando de comparsas fieis: Charles Tillot faz, com espátula e teimosia, peônias, crisântemos, mulheres nuas e anêmonas. Henri Rouart pendura trinta amostras de suas aquarelas mostrando cenas na prisão. Mme. Marie Bracquemond debica suas pequenas figuras, e Paul-Victor Vignon, sempre bem-disposto, amontoa pedras, árvores e casas em conjuntos monótonos e ternos. Para fechar a lista: a condessa de Rambure, cujo catálogo nem ousa mencionar os envios, e Emile Schuffenecker, meticuloso, mas ainda inexperiente.

Em suas quatro pinturas e seus oito pastéis, Federico Zandomenighi trai sua origem veneziana: temas. Vista de costas e em projeção quase vertical, uma mulher sentada no tapetes de urso branco frente à cocaína, nua, joelhos levantados e braços deslizando para lá. À esquerda, um contorno complicado e rítmico em que as sinuosidades da axila, do seio e do quadril se combinam intimamente com as da perna e do pé; à direita, uma linha, solitária, rápida e pura, ligando os quadris ao ombro para se perder num cabelo cujo fulvo está associado ao verde vivo da sapatilha. Ou: com a blusa batendo na cintura, debruçada sobre uma bacia de treliça azul, ela lava lentamente os seios. Outra: afundada em

---

<sup>437</sup> Zakar Zakarian (1849-1923) nasceu em Constantinopla e emigrou para Paris. Seu retrato em pastel feito por Degas entre 1885 e 1886 ficou com a esposa de Zakarian, e depois disso sempre esteve em coleções privadas. Foi leiloado na Sotheby's em 2015, quando deixou a coleção de Alfred Taubman e foi vendido por U\$ 2.650.000 (ver: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/masterworks-collection-a-alfred-taubman-n09430/lot.48.html?locale=en>. Acesso em 21 mar. 2021).

<sup>438</sup> Degas impunha certos pintores nas exposições do grupo de impressionistas; esta fé Raffaelli se absteve. Odilon Redon entrou pela primeira vez [nota de Halperin, na edição francesa].

travesseiros, as palmas unidas acima dos cabelos, enrola suas curvas dorsais em uma tapeçaria que mescla verdes, vermelhos e amarelos. Sentada na beirada de uma cadeira em posição de meia volta, outra repousa o queixo com as mãos cruzadas no encosto e, pronta para devaneios iminentes, sonha.

Em câmaras de luz, esses corpos femininos se modelam, nunca machucados, nunca cansados, mas muito jovens e firmes, certamente por misturar suas flores pessoais com as dos frascos. Os tecidos finos se dobram em delicados e lúcidos verde-azuis e grudam no róseo um pouco arroxeadado das carnes lubrificadas. Intenções literárias, talvez e irritantemente, no jogo de rostos, no arranjo deste interior onde uma musicista em vestido leve de bolinhas se abandona. Uma indiferença ao representar o trabalho das cores do ambiente sobre o tom de seus personagens: esta mulher no braseiro, imune a qualquer ataque de luz focal — ou, pelo menos, com uma notação incompleta das reações cromáticas —, pessoas sentadas ao redor da mesma mesa de um restaurante noturno. Obras de elegância sem imprevistos e de aspecto às vezes saponáceo, mas que a sua pesquisa linear torna interessantes.

A exposição de Jean-Louis Forain pena. Este homem, que tratava de forma tão aguda e nervosa a vida correndo em pleno vapor nas coxias e bordéis, amolece e vem ao alcance de todas as benevolências. No ano passado, ele fez sucesso no Salon de l'Industrie;<sup>439</sup> ele voltará a este asilo e suas obras serão vizinhas às de Gervex e Béraud. No entanto, aqui está um Forain do passado: uma quadragenária em um vestido vermelho pesado derrama um fluxo de palavras sobre o triângulo em que está inscrita sua filha, com um vestido de tule esverdeado.<sup>440</sup>

Miss Mary Cassatt, uma americana, estudante de Degas, mostra crianças e jovens moças em estudos firmes, de um contorno distinto e saudável, mas com uma cor um tanto áspera e sem pesquisas muito fascinantes.

---

<sup>439</sup> O Palais de L'Industrie et des Beaux-Arts (inaugurado em 1855 e destruído em 1896 para dar lugar ao Petit Palais e ao Grand Palais) abrigava o Salão Oficial. Os pintores mencionados, Henri Gervex (1852 - 1929) e Jean Béraud (1849-1935) fazem parte dos que incorporaram características do impressionismo ao gosto do Salão.

<sup>440</sup> Trata-se de um desenho intitulado *Débutante*, cuja localização é hoje desconhecida.

De Odilon Redon, na parede de um corredor, saem cerca de quinze desenhos, mal escolhidos, mas que, não obstante, angustiam as almas preparadas.

## II. Gauguin e Guillaumin — Sra. Berthe Morisot — David Estoppey

Os tons de Paul Gauguin não estão muito distantes um do outro:<sup>441</sup> daí, em suas pinturas, essa harmonia surda. Árvores densas brotam de terrenos pastosos, abundantes e úmidos, invadem a moldura, expulsam o céu. Um ar pesado. Os tijolos entrevistos indicam uma casa próxima; vestidos se estendem ao sol, focinhos apartando as moitas — vacas. Esses telhados vermelhos e animais, este pintor constantemente os contrasta com seus verdes e os duplica nas águas que correm entre os barris e amontoadas de grama alta. Dele ainda, praias normandas, falésias, uma natureza-morta e, finalmente, uma escultura em madeira datada de 1882.

Em 1881, Gauguin, ao mesmo tempo que Degas mostrava sua *Pequena dançarina*<sup>442</sup> em cera, apresentou uma figura de madeira colorida (*Dame en promenade*)<sup>443</sup> e um medalhão (*La Chanteuse*)<sup>444</sup>; este ano, sobre uma pereira que lamentamos ver monocromática, sua mulher nua se ergue em alto relevo, a mão nos cabelos, sentada de forma angular na paisagem. Único exemplar de escultura. Nada em madeira colorida, em pasta de vidro, em cera.

Armand Guillaumin. Céus imensos: céus superaquecidos, onde as nuvens se acotovelam na batalha de verdes, roxos, lilases e amarelos; outras, depois crepusculares, de onde surge do horizonte a enorme massa amorfa de nuvens baixas riscadas por ventos oblíquos. Sob esses céus pesadamente suntuosos se deformam campos roxos, pintados por um empastado brutal, alternando plantações aradas e pastos. As árvores se fecham nas encostas, em fuga para as

---

<sup>441</sup> Ainda estamos longe da paleta de tons vivos com que Gauguin se tornará famoso.

<sup>442</sup> Hoje na National Gallery of Art de Washington.

<sup>443</sup> Hoje pertencente ao Art Institute de Chicago.

<sup>444</sup> Hoje parte da coleção da Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, Dinamarca.

casas rodeadas de hortas, para os pátios das fazendas onde se erguem as hastes das carroças.

Plantados em prados relvados, homens e mulheres pescam e, à sombra da variedade de arbustos frutíferos, as ondulações do riacho se ampliam em elipses que a água carrega e que renascem. Entre árvores e flores, sob seus chapéus de jardim, meninas leem, dormem, recolhendo suas carnes em poltronas de vime. E este colorista frenético, este belo pintor de paisagens encharcadas de seiva e ofegantes, restituiu às suas figuras humanas uma animalidade robusta e plácida.

Mme Berthe Morisot é muito elegante: feitura larga, clara, alerta; encanto feminino sem sentimentalismo; e, apesar de um ar de improvisação, valores de uma precisão rigorosa. Essas meninas na grama, ao nascer do sol, penteando-se, são obras primorosas. É uma alegria, com seus desenhos rápidos e aquarelas velozes.

Pudemos nos surpreender de não ver nenhum pastel de David Estoppey nesta exposição. Paisagens alpinas, paisagens mastoides dos subúrbios parisienses, mas sem as asperezas gráficas de Raffaelli, conduzidas, por acordes de cinza, ocre, os verdes de Hooker, a horizontes elevados pela nota vermelha dos telhados. Interiores de barcos fluviais, bondes, mesas de brasserie cheias de bebedores falantes, retratos, vistas da rua à noite, entre elas: boulevard des Capucines. A vitrine de uma floricultura aponta seus refletores para as saias alegres de uma menina e para a garança de um fuzileiro em marcha;<sup>445</sup> na confusão do fundo manchado pelo primeiro plano, chegam multidões. À direita, roda e barulho da estrada, cuja escuridão irrompe das extremidades da outra calçada, é rasgada por luzes cadentes, uma coluna Morris,<sup>446</sup> galhos cujos verdes gemem, na confusão da iluminação antagônica; um pouco do céu noturno.

---

<sup>445</sup> A garança é um corante vermelho extraído de uma planta da família das *rubiaceae*. Foi o tingimento das calças e gorros dos uniformes da infantaria metropolitana do exército francês de 1829 até o início da Primeira Guerra Mundial. Os oficiais usavam roupas escarlates tingidas de cochonilha, que eram muito mais caras.

<sup>446</sup> Uma coluna Morris é um elemento do mobiliário parisiense: de forma cilíndrica, serve principalmente como suporte para a promoção de espetáculos e filmes. Seu espaço interno é às vezes usado para armazenar equipamentos de limpeza, banheiros ou telefones públicos.

Ainda melhor são os interiores pacíficos: este quarto de hotel afogado no crepúsculo. De frente e recortada em preto do grande retângulo esverdeado da janela, uma jovem em visita está sentada ao pé de uma cama que escapa por trás da moldura, deixando em primeiro plano o mármore da mesinha de cabeceira onde estão pousados o remédio da enferma e duas laranjas. Um talento flexível, um desenho expressivo e decidido, curiosidades prontas a serem dirigidas às mais diversas tentativas.

### **III Camille Pissarro, Georges Seurat, Paul Signac, Lucien Pissarro**

Desde o início, os pintores impressionistas, nesta preocupação com a verdade que os fazia limitar-se à interpretação da vida moderna diretamente observada e da paisagem diretamente pintada, viram os objetos interdependentes entre si, sem autonomia cromática, participando dos modos luminosos de seus vizinhos. A pintura tradicional os considerava idealmente isolados e os iluminava com uma luz artificial e pobre.

Essas reações cromáticas, essas percepções repentinas de complementariedades, essa visão japonesa já não podiam ser expressas por meio das misturas tenebrosas elaboradas sobre a paleta. Esses pintores, então, fizeram anotações separadas, deixando as cores se moverem, vibrarem de maneiras diferentes e se recomporem a distância. Eles envolveram seus assuntos em luz e ar, modelando-os em tons luminosos, às vezes até ousando sacrificar o todo modelado. O sol, finalmente, fixou-se em suas telas.<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> [Nota de Fénéon] É preciso ler em *L'Art Moderne*, de J.-K. Huysmans (Paris, 1883, G. Charpentier), "les Salons impressionnistes de 1880, 1881 et 1882". Podemos consultar também as monografias de Théodore Duret: *Critique d'avant garde* (Paris, 1885, G. Charpentier) ou mesmo, sobre a técnica do neoimpressionismo, nosso artigo em *L'Art moderne de Bruxelles* de 19 de setembro de 1886. Adendo meu: os dois textos mencionados (Huysmans e Duret) estão disponíveis para consulta no original, respectivamente em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5438935k.r=L%27Art Moderne huysmans?rk=21459;2> e [file://localhost/francês\\_https://gallica.bnf.fr/ark:/12148:bpt6k1091381:f177.image](file://localhost/francês_https://gallica.bnf.fr/ark:/12148:bpt6k1091381:f177.image). Acesso em 26 mar. 2021. O terceiro está traduzido aqui, algumas páginas adiante.

Procedia-se, portanto, pela decomposição das cores, mas essa decomposição se fazia de forma arbitrária: um certo rastro de pasta vinha a lançar na paisagem a sensação de vermelho; tais raios foram hachurados de verde. Georges Seurat, Camille e Lucien Pissarro, Dubois-Pillet, Paul Signac, por sua vez, dividem o tom de forma consciente e científica. Este desenvolvimento remonta a 1884, 1885, 1886.

Se, na *Grande-Jatte* de Seurat, considerarmos, por exemplo, um  $\text{dm}^2$  coberto em um tom uniforme, encontraremos em cada um dos centímetros desta área, em uma multidão rodopiante de minúsculos pontos, todos os elementos constituintes do tom. Para o gramado na sombra: os toques, em sua maioria, dão o valor local da grama; outros, alaranjados, tornam-se mais finos, expressando uma ação solar pouco sensível; outros, em roxo, intervêm como complemento do verde.

Um azul ciano, provocado pela proximidade do sol de uma porção da grama, acumula-se em grãos em direção à linha de demarcação e as rareia progressivamente do outro lado. Na formação dessa porção propriamente dita, apenas dois elementos contribuem: o verde e o laranja solar, com toda a reação morrendo sob um ataque tão furioso da luz. Sendo o preto uma não luz, o cachorro preto será colorido pelas reações da grama: seu dominante será, portanto, roxo escuro, mas ele também será atacado por um azul escuro suscitado por regiões vizinhas luminosas. Já o macaco na coleira será pontuado por um amarelo, sua qualidade pessoal, e salpicado de roxo e azul ultramarino. Obviamente, neste escrito, indicações brutais sobre tudo isso; mas dentro do quadro, dosagens complexas e delicadas.

Essas cores, isoladas na tela, se recompõem na retina: não temos, portanto, uma mistura de cores-materiais (pigmentos), mas uma mistura de cores-luzes. É preciso lembrar que, para as mesmas cores, a mistura de pimentas e a mistura de luzes não fornecem necessariamente os mesmos resultados. Também sabemos que a luminosidade da mistura óptica é sempre muito superior à da mistura de materiais, como o mostram as numerosas equações de luminosidade estabelecidas por Rood. Para carmim roxo e azul da Prússia, do qual nasce um cinza azulado:

$$50 C + 50 B = 47 C + 49 B + 4 \text{ noir}$$

-----                      -----  
Mistura de                      Mistura de luzes  
pigmentos

Para carmim e verde:

$$50 C + 50 V = 50 C + 24 V + 26 \text{ preto}$$

Buscando a expressão de luminosidades extremas, podemos então imaginar que os impressionistas — como já por vezes Delacroix — quisessem substituir a mistura da paleta pela mistura ótica.

Georges Seurat, pioneiro, apresentou um paradigma completo e sistemático desta nova pintura. Sua imensa pintura *La Grande-Jatte*, em qualquer parte que se examine, se espalha em seu manchado monótono e paciente, como tapeçaria: aqui, com efeito, o gesto é inútil, a trucagem, impossível; nenhum lugar para pedaços de bravura; deixe a mão ser entorpecida, mas o olho será sábio, ágil e perspicaz. Para um avestruz, um fardo de palha, em uma onda ou uma pedra, a manobra do pincel permanece a mesma. E se é possível sustentar as vantagens da "bela feitura" com espátula e esponja para a representação, imagino, de grama áspera, galhos em movimento, pelagens ásperas, a "pintura pontual" parece se impor pelo menos para a execução de superfícies lisas, e, em particular, do nu, ao qual ainda não foi aplicada.<sup>448</sup>

O assunto: um céu escaldante, às quatro horas, a ilha, barcos depositados na lateral, movimentada com uma população fortuita e dominical, em alegria ao ar livre, em meio às árvores. Esses cerca de quarenta personagens são investidos de um desenho hierático e sumário, tratado com rigor, seja de frente, seja de costas,

---

<sup>448</sup> Seurat então meditava sobre uma composição de nus e começaria a pintar *Les Poseurs* no outono de 1886.

seja de perfil, sentados em ângulos retos, estendidos horizontalmente, rígidos e eretos: como um Puvis<sup>449</sup> modernizador.

A atmosfera é transparente e singularmente vibrante; a superfície parece oscilar. Talvez essa sensação, que também experimentamos em frente a outras pinturas na mesma sala, pudesse ser explicada pela teoria de Dove: a retina, ciente de que feixes de luz distintos atuam sobre ela, percebe, por alternâncias muito rápidas, os elementos coloridos dissociados e sua resultante.

Paul Signac é seduzido por paisagens suburbanas. As de suas telas que datam deste ano são pintadas por divisão de tom e atingem uma intensidade de luz frenética: *les Gazomètres à Clichy* (março-abril de 1886) e *le Passage du Puits-Bertin à Clichy* (março-abril 1886)<sup>450</sup> com suas paliçadas onde calça e blusão de trabalho estão postos para secar, a desolação de suas paredes esfoladas, sua grama chamuscada e seus telhados incandescentes em uma atmosfera que se afirma, escurece enquanto sobe e escava em um abismo ofuscante; em *l'Embranchement de Bois-Colombes* (abril-maio 1886), as árvores torram e se enrolam. Os mares fervem sob céus escaldantes. Ele também sabe traduzir a melancolia dos tempos cinzentos, aprisionar suas águas nos cais: e nós temos o seu *Boulevard de Clichy par la neige* e sua *Berge à Asnières* (novembro 1885).

Em exposições anteriores, Camille Pissarro triunfou com suas hortas, sua *Plaine du chou*, sua *Sente du chou*, seu *Clos du chou*, paisagens soberbas dura e seguramente escovadas. Transformando o seu caminho, ele traz para o neoimpressionismo sua matemática do rigor, da análise e da autoridade de seu nome: agora ele quebra seus tons, sistematicamente. Paisagens de sol, casas brancas em pomares floridos, plantas em fuga, plantações cortadas por árvores finas, espaço ilimitado e, muito altas, nuvens leves que balançam no azul. Dele

---

<sup>449</sup> Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) era um dos pintores que Fénéon mais admirava. Conhecido especialmente por seus grandes murais decorativos arcaizantes, inspirou boa parte da geração simbolista, em especial Odilon Redon, mas também Seurat e Gauguin. Ver: ARSENE, Alexandre e LA FARGE, John: *Puvis de Chavannes*. Nova York: Parkstone International, 2018.

<sup>450</sup> Hoje, respectivamente, na National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália. Para o segundo: há desenhos preparatórios na coleção do Louvre e do Met-NY. Não encontrei indicações sobre a tela.

também pastéis muito bonitos, principalmente os lineares, nos quais as mulheres do campo se esticam, vestem, deitam, comem, trabalham duro. Guaches. Gravuras que reproduzem as ruas e o porto de Rouen.

Ao lado de Camille Pissarro, expõe seu filho Lucien. Suas aquarelas ilustrativas são saborosas e frescas, e ele gravou na madeira uma série de entes rurais — gente e animais de carga —, com a simplicidade exemplar dos xilogravuristas primitivos.

## O IMPRESSIONISMO NAS TULHERIAS<sup>451</sup>

No mês de abril de 1884, foi organizado em Paris um *Grupo de Artistas Independentes* que, em maio, abriu uma exposição nas barracas da praça do Carrossel. O acaso fez com que o comitê fosse constituído por companheiros joviais, saídos de algum *vaudeville*, que atordoavam o chefe de polícia com seus pedidos mútuos de prisão e se batiam à noite pelas esquinas das ruas. Em poucos dias, eles torraram seus pagamentos. A Assembleia Geral, desesperada para obter qualquer responsabilidade, despediu-os em 9 de junho e decidiu pela formação da *Sociedade dos Artistas Independentes*, que foi, no dia 11, formalmente constituída diante de um notário. Uma primeira exposição teve lugar em fins de 1884; a segunda se encerrará em alguns dias.

Todo o interesse da exposição atual se encontra, é evidente, sobre a última sala, reservada ao impressionismo.

A revista *Art Moderne* resenhou o Salão Impressionista da rue Laffitte (maio-junho 1886). Ao lado de nomes como Degas, Guillaumin, Gauguin, Mme Morisot etc., surgiram novas preocupações e uma nova técnica suscitada por Camille Pissarro e por três principiantes. Nós encontramos na rua das Tulherias estes três pintores — Georges Seurat, Paul Signac e Lucien Pissarro, filho de Camille. Albert Dubois também está com eles.

I.

Desde a origem, o movimento impressionista se particularizou pela pesquisa de luminosidades vivas, naturais, pela notação mais completa da reação das cores e por uma observação exclusiva e mais rigorosa da vida contemporânea. Esse programa pedia por uma técnica especial. Foram proibidos os betumes, esse terreno de múmias, e todos os ingredientes fúnebres da academia e da tradição: mas não foram repudiadas as misturas sobre a paleta, ou, quando os tons eram

---

<sup>451</sup> Publicado em *L'Art moderne de Bruxelles*, 19 set. 1886.

decompostos, isso se dava de forma pouco arbitrária e com gestos livres. Por necessidades da causa, foi declarado, em retrospecto, que as cores se fundem em conjuntos suaves; mas com frequência esta era uma afirmação gratuita.

Pintava-se com grandes empastos; as telas amarrotadas como maquetes em relevo. Nós aproveitamos as trapaças costumeiras: o jogo da mão varia conforme o efeito a reproduzir: deslizante para as águas e para o sulco dos cabelos; circular para formar nuvens, rígido e ágil para eriçar o solo, sem renunciar à sorte do pincel e às fortuitas descobertas da improvisação. Essas manobras muitas vezes dotaram os tons de pele feminina e tecidos de Renoir de efeitos aveludados, flexíveis e flutuantes e ajudaram a agitar os campos e as marinhas de Claude Monet. Camille Pissarro parecia negligenciá-los. Mas foi essa, em resumo, a cozinha dos mestres do impressionismo, com resultados sob medida para seduzir mesmo os mais relutantes.

Mas não é possível instituir um quadro de forma precisa e consciente? Um grupo de pintores o afirma e prova. Esta reforma, que a obra de Claude Monet previu e da qual Camille Pissarro teve uma clara intuição, um recém-chegado, Georges Seurat, tomou a iniciativa e fixou os termos em sua pintura *Un dimanche à la Grande-Jatte* (1884-1885). Os tons são decompostos em seus elementos constitutivos, os pontos exprimem esses elementos: eles se apresentam em uma mistura onde suas respectivas proporções são, pode-se dizer, variáveis de milímetro a milímetro, obtendo-se assim degradações pacíficas de tons, modelagem flexível e as mais delicadas colorações. Da mesma maneira, em *Pré contre-bas* (julho 1886) o céu de verão pálido e ardente de Dubois-Pillet afirma sua qualidade por pontinhos de azul; neste azul caem sementes em laranja claro detectando a ação solar; e essas cores, das quais o resultado óptico tende para o branco, são pontuadas por um rosa, complementar ao verde Véronèse que surge no topo da linha das árvores. A dois passos, o olho já não percebe o trabalho do pincel: este rosa, este laranja e este azul são compostos na retina e colidem em um coro vibrante, e a sensação do sol se impõe: sabemos, na verdade — experimentos

de Maxwell, medições de N.-O. Rood <sup>452</sup> —, que a mistura óptica provoca luminosidades muito mais intensas do que a mistura de pigmentos.

Em comparação aos quadros recentes de Camille Pissarro, tão maravilhosamente atmosféricos e luminosos, os de 1871 a 1885 são maçantes.

Eis uma paisagem de fim de tarde de Lucien Pissarro (*le Hangar*). A luz do sol, amarelo-esbranquiçada por volta do meio-dia, foi enriquecida com vermelho; o azul, através do qual a sombra se expressa, tenta invadir tudo; as cores locais são menos ativas.

Para os promotores dessa nova pintura, a partir de qualquer superfície colorida se espalham, com forças diversas, colorações que vão diminuindo: elas se interpenetram como círculos de ondas, e o quadro se unifica, se sintetiza, em uma sensação de harmonia generalizada.

As primeiras tentativas por esse caminho datam de menos de dois anos: o período das hesitações terminou. De quadro em quadro, esses pintores fortaleceram sua maneira de pintar, aumentaram sua observação, clarificaram sua ciência.

Pontos ainda não elucidados: segundo as pinturas de Pissarro, uma superfície colorida não só atua como complemento nas partes vizinhas, mas reflete nelas um pouco de sua própria cor, mesmo quando essa superfície não é brilhante, mesmo quando o olho não percebe esses reflexos com nitidez. A opinião de Seurat e Signac é menos afirmativa. E para citar um exemplo, a caminhante em primeiro plano em *Un Dimanche à la Grande-Jatte* está de pé sobre a grama, sem que a menor mancha verde interfira na formação do tom de seu vestido. Na mesma paisagem, Camille Pissarro dará um valor uniforme às manchas solares laranja, como pareceria lógico. Com Seurat e Signac, ela é mais ou menos escuro, de acordo com o plano. Mas a imperfeição de nossas cores talvez restrinja Pissarro a essas degradações alaranjadas.

---

<sup>452</sup> Autor do *Text-Book of Color*, Nova York, 1881.

Estas pesquisas se complexificam pela pesquisa industrial. Devem ser tomadas precauções contra a duplicidade de cores: elas atacam umas às outras quimicamente; a luz e o tempo distorcem outras. Na *Ester* de Paul Veronese, no Louvre, vemos, com espanto, através das colunatas do palácio de Ahasuerus, corpos nus brancos empastados num céu de tinta outrora azul: esse azul estava na moda. De semana em semana podíamos acompanhar a transformação dos alaranjados. O branco prateado, que é um branco à base de chumbo, escurece. O branco do zinco, que não escurece, é ralo, não cobre o suficiente: que material inalterável adicionar a fim de torná-lo oleoso? Magnésia? O verde Veronese, que está constantemente presente na paleta impressionista, é à base de cobre: nas misturas, os brancos à base de chumbo ou zinco, portanto, deterioram-se; e como ter um veronese à base de zinco? Essas perguntas sempre mobilizaram os impressionistas e, principalmente, Camille Pissarro; mas aqui a experiência para ser conclusiva deve dar-se por longos períodos de tempo — o pintor que melhor supervisionou a produção de suas cores foi justamente aquele cujas cores mais escureceram: Leonardo.

Para evitar as sombras lançadas pelo empasto, Pissarro, Seurat, Dubois-Pillet e Signac aplicam cores planas. Aplicada em toques quebrados, sua tinta pode agir elasticamente, escapando assim do perigo da secagem, o craquelado. O embus desaparecendo atrás do vidro como atrás do verniz, eles colocam, como Alma-Tadema, James Tissot etc., suas telas sob o vidro: eles, portanto, nada têm a temer de sangrar, inevitável com o verniz mais puro.

Finalmente, em lugar da moldura dourada, destruidora de tons alaranjados, eles adotam provisoriamente a moldura clássica do impressionismo: a moldura branca, cuja neutralidade é benevolente para todos os tons que ela contém, para atenuar sua crueza, amarelo cromo claro, vermelhão e laca.

II.

As marinhas de Seurat se espalham calmas e melancólicas e até longas chuvas do céu, monotonamente, respingam. Uma rocha as oprime — *le Bec du Hoc*; <sup>453</sup> seqüências de velas se afirmam em triângulos escalenos — *la Rade de Grand-camp, Bateaux*. Uma pintura austera, de sabor amargo, salgado — despreocupada de toda gentileza de cor, de todas as ênfases de execução. Se essas paisagens ganham vida com figuras, elas assumem contornos geométricos: a mulher meditativa do *Seine à Courbevoie*, os passantes de *Un Dimanche à la Grande-Jatte* — um velejador deitado de costas que fuma, as moças de quem o torso, com uma verticalidade de gnomon, <sup>454</sup> brota da grama ensolarada onde os vestidos desaparecem. E, em valores impecavelmente observados, personagens, árvores, barcos, animais se distribuem sobre os diversos planos do quadro. Essa capacidade de dar a sensação ambiente é admirável principalmente no último e mais requintado quadro de Seurat, *Coin d'un bassin à Honfleur*.

De Signac, quatro telas, em meio a outras, se fazem notar: *Petit-Andely* (Eure), junho, julho e agosto 1886. As mais recentes, elas são também as mais completas e as mais luminosas. As cores ali provocam as escaladas cromáticas frenéticas, exultando, proclamando. E corre o Sena, em suas águas o céu e os campos verdes ribeirinhos, sob um sol que aviva e incendeia as ruínas empoleiradas ao alto — como em *Le Château-Gaillard de ma fenêtre* — ou que retalha as sombras claras dos arbustos — como em *Le Port Morin*. Já visto na rue Laffitte, o *Apprêteuse et Garnisseuse (modes), rue du Caire* <sup>455</sup> de Signac apresenta um paradigma sistemático e demonstrativo da nova técnica, como Seurat com seu *Grande-Jatte*. Em poucos meses, a visão desse pintor se afinou de forma singular.

Dez quadros de Dubois-Pillet. "Um charme insidioso", escreve Ch.Vignier, "ostentação graciosa de uma bela paleta, e árvores que se tornam azuis como em Breughel de Velours". Uma claridade difusa, âmbar, lúcida penetra essas paisagens de finas colorações celestiais que se imaterializam ao longe. No reino das fadas, frígido de névoas roxas outonais, sua massa escura impressiona fortemente, um

---

<sup>453</sup> Hoje pertencente à coleção da Tate, no Reino Unido.

<sup>454</sup> Haste vertical usada em relógios solares.

<sup>455</sup> Hoje na fundação EG Bührle, em Zurique.

barco de reboque. Uma jovem esguia sonha, à beira de um lago cuja água, incrustada na folhagem, é dourada, roxa, mutante. Há retratos, flores, frutas – estas em moldura revestida com um tecido floral. Há paisagens parisienses, entre as quais se destaca Dubois-Pillet: em 1884, *le Point-Neufe l'Hôtel-de-Ville*; este ano, *la Seine à Bercy*.

Concisas e na medida, as paisagens em aquarela de Lucien Pissarro (*Eglise de Bazincourt, Vue de Pontoise* etc.) e seu projeto de uma ilustração em cores de "Il était une bergère".<sup>456</sup>

O impressionismo não está exclusivamente representado aqui por seus dissidentes. Aqui estão também Charles Angrand e Henri Cross.

Como uma lembrança de Josef Israels — uma *Femme cousant* (1885) em um quarto modesto, portas e janelas abertas sobre um pátio. O olhar se diverte com esta execução variada, engenhosa e tortuosa, que, alternadamente, supera as dificuldades ou delas escapa. Os quadros de 1886 são de feitura mais simples, os tons rançosos de *la Basse-Cour* (1885) desapareceram e a personalidade do pintor se afirma rija, forte. Os trens fogem por sobre o ocre das vias, fileiras de vagões estacionados ao largo. É *la Ligne de l'Ouest à sa sortie de Paris*. Mas essa faixa de um azul duro em que os traços do pincel se entrelaçam em um punhado de tachas vem para a frente. E para a frente, também por sua tonalidade, este vagão cujo desenho, no entanto, recua. Uma mulher com cesta de compras nos braços desce, saltitante e desgrenhada, a encosta destes *Terrains vagues à Clichy*, retratados em vista panorâmica, assim como na *Ligne de l'Ouest*. Essa dona de casa e o proletário<sup>457</sup> que, alongado nas margens das fortificações, olha passar os trens, associa congruentemente seus valores aos da decoração desses dois quadros de estilo vigoroso e voluntário.

---

<sup>456</sup> Ilustrações para um livro de contos. Hoje, pelo menos algumas delas estão no Ashmolean Museum da Universidade de Oxford, no Reino Unido.

<sup>457</sup> No original "*blousier*", aquele que veste um blusão. Homem do povo participante das insurreições de 1870 ou da Comuna.

Henri Cross: uma paleta clara, os objetos, os personagens indicados por tons planos e apagados, uma obra leve, uma linda fantasia. *La Condamine (Monaco)*, manchas de telhado multicolor em meio à vegetação. *Aux Moneghetti*, crianças com pouca roupa em movimentos serpenteados brincando em um pomar. Uma *Tête d'étude* rodeada de sol. Uma moçoila em *Blouse rouge*, sentada diante da janela aberta de uma sala de visitas.

Adolphe Albert hesita entre a pintura oficial e o impressionismo. Mesmo em *Pont des Andelys* e a *Paysanne normande*, os tons são divididos — oh! — ao sabor da inspiração. O olho é um pouco pintor.

Contra a reforma promulgada pelos três ou quatro pintores referidos nessas notas, os argumentos afluem, inofensivos: "A uniformidade, a impessoalidade da execução material vai privar seus quadros de toda aura distintiva". Confunde-se caligrafia e estilo. Esses quadros serão diferentes porque o temperamento de seus autores será diferente. "Não se saberia distinguir um Pissarro recente, um Seurat, um Signac", proclamam os críticos. Desde sempre os críticos fizeram com orgulho as mais lamentáveis declarações. Acusam, finalmente, estes pintores de subordinar sua arte à ciência. Eles apenas se servem de dados científicos para direcionar e aperfeiçoar a educação de seus olhos e para controlar a exatidão de sua visão. O professor N.O. Rood lhes forneceu suas constatações preciosas. Em breve, a teoria geral do contraste, do ritmo e da medida de Ch. Henry<sup>458</sup> lhes munirá de informações novas e certas. Mas M.Z. pode ler tratados de ótica eternamente que ele nunca fará a *Grande-Jatte*. No intervalo de seus cursos no Columbia College, Rood — cuja perspicácia e erudição artística parecem nulas — pinta. Deve ser pobre. A verdade é que o método neo-impressionista<sup>459</sup> exige uma delicadeza excepcional do olho. Todos os espertos que escondem sua incapacidade visual com gracejos nos dedos fugirão com medo de sua perigosa

---

<sup>458</sup> Colaborador na *La Vogue* e na *Revue Indépendante* na mesma época que Fénéon, Charles Henry havia já publicado sua *Introduction à une esthétique scientifique*. Fénéon faz alusão aqui ao *Cercle chromatique* de Henry, publicado somente em 1889.

<sup>459</sup> Fénéon emprega aqui pela primeira vez o termo *neoimpressionista*, que se tornará a denominação corrente do novo grupo. Por marcar ao mesmo tempo a filiação e a ruptura com o impressionismo, preferiu-se a palavra do que termos como "cromo-luminarista".

lealdade. Essa pintura não é acessível senão aos *pintores*. Aos malabaristas de ateliê, melhor direcionar seus esforços a outros jogos.

Nem Monet nem outros vão ousar recomeçar a luta contra o público, os marchands e os compradores, apesar do exemplo de Camille Pissaro, seu mestre. Haverá um acordo para torná-los dissidentes. Quanto aos recrutados do impressionismo, é na direção analítica de Camille Pissarro, e não na de Claude Monet, que eles se orientarão.

## O NEOIMPRESSIONISMO<sup>460</sup>

*"C'est cette tendance au noir, finalement  
effet dépressif, qui est le faible de toute  
peinture antérieure."*

Gustave Kahn

Uma sala na 3ª exposição da Sociedade dos Artistas Independentes (no Pavillon de la Ville de Paris) é destinada a algo como cinquenta quadros impressionistas. Os signatários são: Georges Seurat, Paul Signac, Dubois-Pillet, Lucien Pissarro e Charles Angrand. Nós tentaremos aqui formular, de maneira mais completa do que em 1886,<sup>461</sup> a importância da reforma posta à prova por eles e por seu mestre Camille Pissarro<sup>462</sup> — o leitor belga deve bem lembrar-se das telas de Camille Pissarro e Georges Seurat exibidas no último Salon des Vingtistes.<sup>463</sup>

### I.

Latente em Turner e Delacroix (na capela de SS. Angés, na Saint Sulpice etc.), o impressionismo tentou se formular como sistema com Edouard Manet, Camille Pissarro, Renoir, Claude Monet, Sisley, Cézanne e Ludovic Piette. Esses pintores se particularizam por uma sensibilidade excessiva à reação das cores, por uma tendência à decomposição de tons e por um esforço em investir suas telas com intensa claridade. Na escolha dos assuntos, eles interditam a história, o sonho e a anedota e adotam a execução rápida e direta diante da natureza como disciplina de trabalho.

---

<sup>460</sup> Publicado em *L'Art Moderne de Bruxelles*, 1º de maio de 1887.

<sup>461</sup> A referência aqui é o artigo *L'Impressionnisme aux Tuileries*, publicado na mesma revista em 19 de setembro de 1886, oito meses antes.

<sup>462</sup> Enquanto o grupo citado está na casa dos 20-30 anos, Camille Pissarro tem quase 60.

<sup>463</sup> O grupo de pintores belgas *Le Vingt* organizava exposições anuais em que os 20 membros convidavam um número igual de pintores, entre eles certo número de estrangeiros, a participar. Camille Pissarro e Georges Seurat haviam participado em fevereiro de 1887.

Se queremos que a palavra "impressionismo" conserve um sentido claro, é preciso etiquetar unicamente assim as obras dos luministas. Elimina-se, então, Mary Cassat, Degas, Forain e Raffaelli, que um público desorientado engloba sob a mesma denominação de Camille Pissarro e Claude Monet. Todos, é verdade, buscavam uma expressão sincera da vida moderna, desprezavam os usos acadêmicos e faziam exposições conjuntas.

Nós nos lembramos bem das primeiras exposições impressionistas. Em meio às telas definitivas e misturas ferozes, se alojava a estupidez constitutiva do público. Que uma cor despertasse seu complemento, o ultramar o amarelo; o vermelho o verde-azulado... parecia-lhe uma loucura. Os físicos mais sérios teriam afirmado, com voz doutoral, que o efeito definitivo do escurecimento sobre todas as cores do espectro é agregar a elas quantidades cada vez maiores de luz violeta — sempre uma revolta diante dos violáceos sombrios de uma paisagem pintada. Acostumados aos molhos betuminosos com que cozinham os mestres-cucas das escolas e academias, a tinta clara os oprimia.

Digamos, um prurido revolucionário às vezes ecoava: então ele saía em procissão com suas boas meninas, De Nittis, Roll, Carrier-Belleuse, Dagnan-Bouveret, Goenette, Gilbert, Béraud, Duez, Gervex, Bastien-Lepage — e eram estas as grandes orgias da modernidade.

Quanto à técnica, nada de preciso até então: as obras impressionistas eram oferecidas numa aura de improvisação: era sumário, brutal e aproximativo.

## II.

Essa técnica rigorosa, o impressionismo ostenta desde 1884-1885. Georges Seurat a instaurou.

A inovação de Seurat, já contida implicitamente em certas obras de Camille Pissarro, tem por base a divisão científica do tom: ao invés de triturar sobre a paleta as tintas cujo resultado fornecerá aproximadamente a cor da superfície a ser representada, o pintor vai colocar na tela toques que representam a cor local, ou seja, aquela que essa mesma superfície receberia em luz branca (basicamente

a cor do objeto visto de muito perto). Essa cor que ele não cromatiza na paleta, ele cromatiza indiretamente na tela, graças às leis do contraste simultâneo, pela intervenção de outras séries de toques que correspondem:

1. À porção de luz colorida que se reflete, sem alteração, sobre a superfície — geralmente um laranja solar.
2. À frágil porção de luz colorida que penetra além da superfície e que é refletida depois de ter sido modificada por uma absorção parcial.
3. Aos reflexos projetados pelos corpos vizinhos.
4. Às cores complementares do ambiente.

Toques que se efetivam não pela sabragem do pincel, mas pela aplicação de pequenas manchas coloridas.

Seguem algumas prerrogativas desta maneira de operar:

- I. Esses pontos se compõem sobre a retina, numa mistura ótica. Ora, a intensidade luminosa da mistura ótica é bastante mais considerável que a da mistura pigmentar. É o que a física moderna exprime quando diz que toda mistura sobre a paleta é um caminho em direção ao preto;
- II. As proporções numéricas das gotas coloridas podem variar infinitamente mesmo numa área bem pequena. As mudanças mais delicadas na modelagem, as degradações mais sutis de matizes podem ser traduzidas com exatidão;
- III. Esta maculatura da tela não requer nenhum adereço manual, mas somente — oh, somente! — uma visão artística e treinada.

O espetáculo do céu, da água e da vegetação varia de instante em instante, professavam os primeiros impressionistas. Imprimir uma dessas aparências fugazes sobre o tema tratado, eis o objetivo. Daí resulta a necessidade de completar rapidamente uma paisagem numa única sessão e uma propensão a

fazer a natureza se contorcer a fim de provar que o instante era único e não se repetirá jamais.

Sintetizar a paisagem em um aspecto definitivo que perpetue a sensação, para isso fazem pontos os neoimpressionistas (ademais, dá para fazê-lo sem pressa e comporta um trabalho no ateliê).

Em suas cenas com personagens, a mesma distância do acidental e do transitório. Os críticos apaixonados por anedotas lamuriam: nos mostram manequins, não homens. Esses críticos não cansam dos retratos do Búlgaro<sup>464</sup> que parecem questionar. Adivinhem o que eu acho. Eles não lamentam ver em sua parede um cavalheiro cuja dedicação dura um piscar de olhos maroto ou um relâmpago depois de anos de estrada.

Os mesmos, sempre perspicazes, comparam os quadros neoimpressionistas à tapeçaria, ao mosaico, e os condenam. Se fosse exato, esse argumento já seria de pobre valor, mas ele é ilusório: um recuo de dois passos e todas as gotas versicolor se fundem em massas luminosas ondulantes. A tessitura, podemos dizer, desaparece, e o olho não é solicitado senão por aquilo que é essencialmente pintura.

Que essa execução uniforme e algo abstrata deixa intacta a originalidade do artista e até mesmo trabalha em serviço dela — é preciso dizer? Na verdade, confundir Camille Pissarro, Dubois-Pillet, Signac, Seurat... seria estúpido. Cada um deles revela imperiosamente sua disparidade — nem que seja pela interpretação própria do sentido emocional das cores, pelo grau de sensibilidade de seus nervos ópticos a este ou aquele estímulo — nunca pelo monopólio dos truques rápidos. Entre a multidão de copistas maquinais de exteriores, esses quatro ou cinco artistas impõem a sensação mesma da vida: pois que a realidade objetiva lhes é simples tema para criação de uma realidade superior e sublimada, onde sua personalidade é transfundida.

---

<sup>464</sup> No original, "*des portraits du Bulgare qui semblent questionner*". Não conseguimos identificar quem é o pintor de apelido "Búlgaro" a que Fénéon se refere.

Marcenaria: : percebe-se um início do abandono da moldura estritamente plana e branca. O neoimpressionismo usa neste verão grandes molduras em carvalho com uma borda interna branca de alguns centímetros.

Galantemente, as de Albert Duboix-Pillet se adornam com astrágalos, as de Charles Angrand são em dourado fosco. Todas permanecem retangulares, ainda que pareça mais justo circunscrever uma paisagem oval ou circularmente.<sup>465</sup>

#### IV.

Charles Angrand — Sua conversão data de pouco tempo. A empolgação fervorosa inicial o deixou meio entorpecido: suas paisagens se descolorem desagradavelmente. Entretanto, ele não desistiu totalmente da beleza e da habilidade de execução que lhe serviam de porta-voz: a grama curta de pinceladas íngremes e paralelas; a saia rustaude com retoques curvos; galinhas com retoques angulares. Além de *Un coin de ferme, le Paysan* e *Inondation à la Grande-Jatte*, ele expõem *l'Accident*: uma multidão se aglomera na calçada, iluminada por luminárias a gás e pelos lampiões das farmácias. O desenho anquilo e as sombras se delineiam. Dar a sensação da iluminação artificial para um quadro destinado a ser visto à luz natural: a tentativa é interessante e bastante árdua. Mergulhado na luz amarelada do gás, o observador a considera branca, adotando assim um termo de comparação inexato com o qual vão se relacionar todas as outras cores. Ele se torna praticamente daltônico, fora outras tantas dificuldades...

Maximilien Luce — Um recém-chegado. Seus operários solteirões, suas paisagens de fortificações parisienses são de um bárbaro, porém robusto e audaz pintor.

Lucien Pissarro — Esquetes curtas e dramas lacônicos são contados por suas gravuras em madeira. Eles delineiam animais, árvores, camponeses normandos, pobres coitados e nos convencem. Nós temos em Lucien Pissarro, filho de Camille, um ilustrador rústico e bem-humorado de livros infantis (a caligrafia de M. Boutet de Monvel não agrada todo mundo) e até mesmo um pintor.

---

<sup>465</sup> Nos anos subsequentes, Luce efetivamente pintará algumas vistas de Paris em telas ovais.

Dubois-Pillet não é apenas um fino paisagista. Foi o primeiro a aplicar ao retrato a divisão sistemática do tom. Suas effgies — as femininas, principalmente — tem vida. Uma sutil alegria policroma se difunde em arabescos sobre o fundo: tapeçarias florais, tapetes orientais — harmonizados com as cores das roupas e dos rostos dos personagens. Menos trabalhado do que os outros, o retrato do autor — tubo, vidro, barba e nó — conquista pela desenvoltura franca e bem 1887 da fisionomia. Por toda parte, uma busca feliz por qualidades decorativas.

No fim do ano passado, Paul Signac e Dubois-Pillet tiveram a ideia de desenhos a caneta, sem linhas envolventes e sem hachuras, onde o sujeito se expressa por um pontilhado ora rarefeito, ora denso. [A revista] *La Vie Moderne*, geralmente ilustrada por charges, recentemente publicou dois desenhos de Signac — *les Gazomètres à Clichy* e *La Salle à manger* e, de Dubois-Pillet, um desenho do *Vapeur* e um outro *Entrée des invités au dernier bal de l'Hôtel de Ville*.

Georges Seurat. O estudo para um nu, *Poseuse*, que traria glória para os mais altivos museus.<sup>466</sup> As marinhas de Honfleur e a maravilha desses céus infinitos. Convergindo para fixar seu caráter de serenidade há predominância de linhas horizontais. Completamente diferente da distribuição dinamogênica <sup>467</sup> das gloriosas paisagens de Paul Signac.

Paul Signac — À paisagem dedicavam-se os antigos impressionistas. À exceção de Gustave Caillebotte, eles raramente tentavam a representação de cenas no interior das casas. São elas que preocupam Paul Signac. Em páginas especialmente saborosas e de ciência certa, ele as restitui. *La Salle à manger*: numa atmosfera de cordialidade, calor e bem-estar, uma jovem mulher à contraluz que bebe, um velhote que faz a digestão e, ligando esse tête-à-tête familiar, a toalha com as arredondadas tigelas de sobremesa em vidro. Ao lado, a criada, rija.

Além disso, as vistas de Petit-Andely, seu terreno de predileção, de Fécamp, d'Asnières e de Paris.

---

<sup>466</sup> O referido estudo encontra-se hoje na Barnes Foundation, nos Estados Unidos.

<sup>467</sup> A dinamogenia, centro dos estudos da percepção de Charles Henry (que fazia pesquisas com colaboração de Signac) é mencionada pela primeira vez. Fénéon dedica um artigo especificamente ao tema (“Une Esthétique Scientifique”), traduzido aqui nas páginas subsequentes.

Sob seu pincel, explode um jorro espesso de claridade.

## UMA ESTÉTICA CIENTÍFICA<sup>468</sup>

Viver é discernir as excitações agradáveis e provocá-las; é discernir as excitações hostis e fugir delas, um problema insidioso, multiforme e que a cada instante se renova. Tão delicadas e tão rápidas, essas operações só podem ser realizadas em virtude de uma matemática perfeita e inconsciente fora da qual nem a conservação nem a fisiologia poderiam ser imaginadas, e que desempenham um papel ostensivo nos fenômenos do instinto e do sonambulismo. Partindo de fatos de consciência cujo valor é então seriamente criticado, Charles Henry tenta especificar os princípios e algumas leis dessa matemática. Sua teoria é geral e, por consequência, rege a estética. Até aqui, ela se dedica especialmente à linha, à cor e ao som.

Abstração do que é a linha — síntese de dois sentidos paralelos e opostos. Circunferência: síntese de dois círculos concêntricos, iguais e opostos. A *direção*,<sup>469</sup> eis o que é real.

As características de continuidade ou de aumento das funções vitais, da descontinuidade ou da parada mais ou menos rápidas dessas funções, que correspondem, de acordo com as definições dos fisiologistas, à excitação e à inibição, também correspondem ao prazer e à dor. Esta observação permite a Charles Henry estabelecer uma solidariedade fecunda entre o problema estético e o fisiológico, e colocá-los na mesma forma simbólica.

Quais *direções* são expressivas do prazer ou da excitação? Quais são do sofrimento ou da inibição?

A consciência associa o prazer e o máximo rendimento de trabalho com a direção de baixo para cima. Muitos experimentos sobre a variação da força disponível de um sujeito conforme ele aciona sua direita ou sua esquerda, direciona seu braço

---

<sup>468</sup> Publicado em *La Cravache*, 18 maio 1889.

<sup>469</sup> Em itálico no original em francês.

para cima ou para baixo, olha para um disco colorido girando em sua parte superior, da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, como também a pesquisa de Mendelssohn sobre o curso normal dos reflexos — estabelecem que as direções de baixo para cima e da esquerda para a direita são excitantes; as direções de cima para baixo e da direita para a esquerda, inibitórias.

Nós então simbolizaremos as excitações agradáveis ou dinamogênicas pelas direções de baixo para cima e da esquerda para direita; as desagradáveis ou inibitórias, de cima para baixo e da direita para a esquerda.

Que as excitações intermediárias tenham como intermediárias as direções intermediárias, ou seja, que o modo de expressão é descontínuo, poderemos admitir após a experiência do lornhão<sup>470</sup> com vidros coloridos.

Mas as cores são mais ou menos dinamogênicas (esforço muscular dos histéricos, percepção das diferenças de claridade, curva de crescimento das plantas etc.). Vamos projetá-los na rosa das direções fazendo corresponder o vermelho, o amarelo, que são relativamente dinamogênicos, às direções dinamogênicas; verde, violeta, azul, que são relativamente inibitórios, com direções inibitórias; obtemos assim o primeiro esboço de um círculo cromático do qual será necessário determinar rigorosamente os elementos lineares localizados em cada linha do espectro.

Para justificar essa associação de cor e direção, o Sr. Charles Henry idealizou um experimento engenhoso, cujos resultados são: com um lornhão.

Verde-azul ou vermelho, as verticais são desenhadas muito grandes, lembrando 1/8 do modelo (o desenho das outras linhas é apenas modificado pela impureza dos vidros). Com um lornhão roxo ou verde, os oblíquos inclinados para a direita são muito grandes em 1/20. Um vidro amarelo motiva horizontais da esquerda para a direita que são muito grandes.

---

<sup>470</sup> Popular nos bailes de máscaras e frequentemente usados em peças de teatros e operetas no século XIX e início do século XX, o lornhão (*lorgnon*, em francês) é um par de óculos com um longo cabo fino lateral usado para posicioná-lo à frente dos olhos, em vez de se ajustar às orelhas ou nariz. Era geralmente usado como joia por senhoras elegantes que os preferiam aos óculos.

Nós demos a essa experiência uma nova forma: considerando duas tiragens da mesma gravura japonesa, cada uma marcada com cores particulares: a olho nu e mão livre reproduzimos o contorno de uma, depois o contorno da outra. Nossos dois desenhos, executados a partir de dois traçados similares, mas diversamente policromos, não são idênticos. E as deformações que submetemos aos contornos são função das cores delimitadas e em acordo com a experiência anterior e com a teoria. Desnecessário acrescentar que a luz, a posição das fontes de luz, a composição da atmosfera etc. pretendiam ser idênticas e que tínhamos medido rigorosamente por nossas ilusões de contraste o estado de nossas forças antes de cada cópia. Uma vez feitas essas investigações, não tínhamos o direito de atribuir a discrepância nos resultados a qualquer perversão de nosso estado mental.

Embora se refiram a fatos patológicos, as observações de MM. d'Abadie, Galton, Bertillon, confirmam precisamente a correlação de número, cor e direção.

Foi a teoria do contraste que permitiu esquematizar, por pontos direcionados, as relações exprimíveis em números inteiros, como as dos comprimentos de onda das cores; árdua teoria que nos desculpamos por calar, por mais atraente que seja determinar por sua via as oscilações da função de complementar, o mínimo perceptível visual, a extensão do campo de consciência, a influência do número de passos para o minuto na velocidade de progresso etc.

De acordo, então, com as elaborações desta função subjetiva, a partir do C vermelho mostrado no raio vertical superior, e da esquerda para a direita, cada um dos pontos distantes, no círculo cromático, de 45 expressa, em relação ao anterior, um número de vibrações marcado por 1.052. Entre o C vermelho e o G violeta, calculado a 40 54'36" do C vermelho, é introduzido o roxo, que está ausente do espectro. Em cada raio, a cor é degradada de branco para preto, começando do centro (a cor espectral estando localizada no meio do raio); em cada arco, ela é degradada de seu próprio tom para o tom mais próximo.

Mas esse contraste é apenas uma das três funções que emanam deste princípio: que um ser vivo representa exatamente e inconscientemente qualquer variação de excitação por mudanças de direção da força (marcada por seus polos ou por seus apêndices superiores e inferiores, direito e esquerdo). Resta o ritmo e a medida. Talvez, à primeira vista, as definições que vamos ler pareçam difíceis de conciliar com as ideias comuns sobre esses temas; mas essas claras definições basta obscurecê-las para ver que todos e o Sr. Charles Henry, pelas mesmas palavras, designam os mesmos fenômenos. Sigamos.

O ritmo é o caráter das representações que, em relação às outras, são a ocasião para o movimento dinâmico. Seu elemento é, portanto, um ângulo.

Mas o mecanismo ideal do ser vivo é estritamente comparável ao da bússola. Como tal, ele só pode atingir os ângulos interceptados pelo lado de um polígono regular que pode ser escrito usando a bússola. Tais polígonos, de acordo com o belo teorema de Gauss,<sup>471</sup> têm um número de lados igual a uma potência de 2, ou a um número primo da forma  $2n + 1$ , ou mesmo ao produto de uma potência de 2 por um ou mais números primos antes dessa forma.

Qualquer outra divisão da circunferência é racionalmente impraticável para a bússola, e mesmo em seguida, para o ser vivo. De forma mais ou menos consciente, esse ser será inibido ou impedido em seus movimentos expressivos, obedecendo a qualquer variação de excitações cujo padrão corresponderia a tal seção de circunferência. É o problema da inibição ou da dor, da excitação ou do prazer resolvido de uma forma geral.

De acordo com essas considerações, o ritmo é o personagem de todas as mudanças de direção, determinando, em uma conferência cujo centro está no centro da mudança, uma possível divisão geométrica em movimentos contínuos, ou seja, uma divisão em um número de partes em que 2 ou  $2n$ , ou um número primo da

---

<sup>471</sup> Johann Carl Friedrich Gauss (1777-1855) foi um matemático, astrônomo e físico alemão. O teorema em questão, é também conhecido como Teorema da Divergência.

forma  $2n + 1$ , ou o produto de uma potência de 2 por um ou mais números primos desta forma.

Para a primeira centena, esses números são: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 24, 30, 40, 48, 51, 60, 64, 68, 80, 85, 96. Queremos saber os da segunda centena? 102, 120, 128, 136, 160, 170, 192. Os da terceira? ... Bronislas Zebrowski prosseguiu com a lista até 8.589.934.590.

A medida só difere do ritmo pela natureza especial das representações. No lugar de ter por elemento um ângulo, nós temos um segmento de linha.

As definições se aplicam às cores bem como às formas. O ritmo concerne às tintas e a medida, aos tons. Elas se aplicarão a todos os estimulantes, dos quais teremos podido, pelo estudo experimental e o conhecimento das funções subjetivas correspondentes, constituir os círculos de representação. Charles Henry submeteu a sensação auditiva ao seu método. Estamos aguardando a simbologia dos sabores e cheiros A demonstração, até aqui recusada pela ciência, de uma ligação entre as harmonias de todos os sentidos, nós finalmente a temos.

Sem cálculos preparatórios, o *rapport esthétique* e o *triple-décimètre esthétique* de Charles Henry permitem a análise de todas as formas e todas as policromias, e a realização industrial de formas e policromias agradáveis. Com esses instrumentos, nós fizemos a análise de alguns traçados: uma das *quinze lithographies de G.W. Thornley d'après Degas*, recentemente publicadas em um álbum por Boussod e Valadon, nos deixa resíduos particularmente complexos e saborosos.

Eis aqui um esboço tênue e fragmentário de uma obra e florescente de arte matemática, onde todas as ciências podem ser revigoradas. Que o leitor, portanto, consulte os livros recentes de Charles Henry. Lá ele encontrará algo diferente das habituais anedotas de laboratório e do espetáculo das deslocções automáticas de números.

## KAHN<sup>472</sup>

Este poeta francês nasceu em 21 de dezembro de 1859 em Metz.

Em 1880, depois de ter publicado alguns artigos na *Revue moderne et naturaliste*, na *Tout-Paris* e no *L'Hidropathe* e ter seguido como ouvinte os cursos da École des Chartes e da École des Langues orientales, partiu para a África, onde ficou por quatro anos (entre Djebel Dissa, Kairouan, Al-Maharas e Gabes).<sup>473</sup>

Em 1885, ele volta a Paris, no auge das discussões sobre o simbolismo. Ter mobilizado a hifenização, ter escrito em versos de nove, onze, treze sílabas, agrupando rimas unissexuais e recuperando palavras antigas são ousadias das quais nos orgulhávamos. O recém-chegado julga que é pouco e retoma sistematicamente suas tentativas de 1880. Hoje, a reforma da poesia francesa é um feito cumprido, que sanciona as obras de Jules Laforgue e MM. Jean Ajalbert, Edouard Dujardin, Maurice Maeterlinck, Jean Moréas, Henri de Régnier, Adolphe Retté, Albert Saint-Paul e Francis Vielé-Griffin.

Elucubrações filosóficas, pensamentos fortes depurados em engenhosas reversões rococós, contos comoventes: páginas elaboradas pelo acaso das digestões, dos encontros e do sol que um dia a sorte tira das gavetas amontoadas para combiná-las. Este é o saldo dos nossos livros de versos. O agrupamento dos versos, como M. Kahn o concebe, é diferente. Constitui realmente um poema.

“Num fenômeno moderno”, diz M. Gustave Kahn, “o homem que passa, vive e sofre é um fato da existência; o poeta que livra sua essência de adereços e pequenos detalhes modernos e faz ouvir sua voz em um poema ergue um símbolo.” É nesse sentido que *Palais Nomades* é um livro simbolista.<sup>474</sup>

---

<sup>472</sup> Publicado em *Les Hommes d'aujourd'hui*, n. 360, 1890.

<sup>473</sup> Todas pertencem hoje à Tunísia, que só tornou-se independente em 1956. A França conquistou e colonizou a região, até então parte do Império Otomano, a partir de 1881, poucos anos antes do artigo de Fénéon, portanto.

<sup>474</sup> Não existe tradução dos poemas de Kahn disponível em português.

*Palais Nomades* foi escrito em 1886. Ele revela um poeta livre de todas as tradições, manifestando maneiras inéditas de ver e de sentir, sem preâmbulos e sem atenuações, mas com capacidade para estabelecê-las.

O título chora em retrospecto incessante diante de nossa marcha incessante e nos convida a palácios onde, entre as polifonias e a comoção de bandeirolas, há animais a abater, flores a desabrochar e incenso a fumegar. O livro se divide assim: *Thème et Variations, Mélopées, Intermède, Voix au Parc, Chanson de la Brève démente, Lieds, Mémorial, Finale.*

Numa espécie de abertura pairam alguns dos motivos que serão mais tarde exaltados. No curto passado do herói, personagem único, nenhum desastre e nenhum triunfo podem ser identificados; a paixão dificilmente o move, a não ser superficialmente. A ação o tenta. Ele se imagina desempenhando o papel de um bom cavaleiro. Uma série de falsos começos para a vida o deixam prostrado; diante dele sempre balançam os cabelos de uma mulher.

Tudo em sua vida esparsa e banal atormenta sua sensibilidade mimosa com semelhanças. É o despertar da paixão. No cenário das avenidas das tavernas, dos jardins, das festas, ele se fortalece pelo esforço definitivo rumo à paixão integral, e já na primavera cúmplice percebe claramente as vozes das mulheres. As vozes. Perfumadas de sangue e irritadas, desdenhosas, astutamente promissoras, elas convidam aos enlaces. E se o seu desejo permanece vazio, desde cedo, elas se inflam de sinceridade. A partir de então, soberanas, flutuam em meio ao crepúsculo.

Chamando com clamores estridentes, o amor passou tumultuosamente, virou e transtornou. Aqui está o herói inerte, a cabeça zumbindo, a boca aberta, espantada que os braços possam ter se afrouxado, os lábios se desunido e bruscamente paralisado com esse tumulto. Seu espírito, em busca de calma, vagueia em direção às lendas: por mais antigas que sejam, as mesmas canções, as mesmas dores idênticas às que o atormentam.

Ele magnificou em sua lembrança sua "Breve demência". Ele revive esse passado; e num aparato triunfal, dirige sua peregrinação salomônica a Sabá.<sup>475</sup> Os padrões característicos das várias fases da crise são reordenados. Tendo recuperado sua capacidade para a discussão, ele avalia, falso misógino, o frágil prestígio a que sucumbiu; às vezes, sob o tecido mais leve de metáforas, uma estrutura de análise transparece; uma respiração e mais uma vez tudo ondula e brilha. Mas ele se repreende, vai manter fechada a janela dos parques, das luas, dos lagos e dos barcos, e escreve seu compêndio de filosofia, seu pequeno programa para daqui em diante.

Esses poemas são arabescos vivos onde, sempre ligada a uma emoção mutante, a metáfora, antes de se concretizar, se desvia, dá origem a outra que se transforma. A extrema mobilidade da ideia é verificada no contexto gramatical: guirlandas de genitivos, verbos impessoais e neutros que se tornaram ativos, todo o jogo de cada palavra etc. No vocabulário, muitos termos figurativos de um Oriente onde este semita que é Gustave Kahn se compraz: Sions, areias, magos, califas, cativos, tendas, souks, carruagens, estandartes, lenços, turbantes, caravanas. Como um processo de trabalho, uma reprodução imediata das sensações.

Não há mais poemas de forma fixa, série de estrofes com arquitetura uniforme, versos com um número predeterminado de sílabas. A sensação está inscrita na estrofe. Cada linha da estrofe significa, em uma emissão ininterrupta de vozes, um elemento de sensação decomposta. E este verso, assim dotado de uma unidade lógica, com uma vida própria e não mais emprestado de um artifício tipográfico, aglutina musicalmente suas sílabas por aliteração.

As rimas tinham por função cobrir, com seu golpe de gongo, a arbitrariedade da interrupção dos versos sempre na oitava, décima e décima segunda sílabas. Mas um verso que se desenvolve livremente não precisa somar tais sons ostensivos. A rima, dependendo do caso, será forte, e se não for pode agora ser só uma assonância ou mesmo desaparecer. Sem dúvida, segundo seus teóricos, a rima rica

---

<sup>475</sup> Referência ao encontro amoroso entre Salomão e a Rainha de Sabá narrado na Bíblia.

é garantia de bons versos, pois, para descobri-la, o pensamento será irradiado sobre todos os pontos que ressoam o eco da rima precedente. Como diz Jaques Peletier:<sup>476</sup> "Ela quando bem cuidada apresenta um bom desenho e uma boa ordenação de propósitos". Eis aqui uma higiene para recomendar aos fracos protegidos de Alphonse Lemerre<sup>477</sup> — não a um poeta cuja imaginação assume espontaneamente um caráter necessário e original.

Depois de *Les Palais*, Kahn publicou, na *Revue Indépendante*, seus *la Belle au Château rêvant* (setembro de 1887), *Éventails* (fevereiro de 1888), *Nuit sur la Lande* (outubro de 1888), *Soir par la Ville* (janeiro, fevereiro de 1889); publicou, na *Cravache*,<sup>478</sup> seus *Kheyam* (13 de outubro de 1888), *Chansons d'Amant* (25 janeiro, 2 e 23 de fevereiro e 6 de julho de 1889) e publicou na *Vogue* seu *Éventails tristes* (agosto de 1889). Esses versos e outros formarão, em 1890, seu segundo livro, *La Mauvaise Trêve*. Aí o conflito dos sexos persiste e, entre miragens e vozes, a Mulher se torna mais precisa, um cenário dócil aos sonhos que existem por si. A frase, vivificada pelo perpétuo nascimento de ritmos que expressam incessantemente novas emoções, se ergue, floresce, desaparece, e tantas canções rodopiam, com turbilhões de perfumes lançados na luz.

Virão em seguida os romances *Colombine, le Roi fou e l'Assassinat*; a peça teatral *la Toison de Nuit* e um *Rei Lear* com Adam, Shakespeare e Vielé-Griffin;<sup>479</sup> um volume de inéditos de Casanova, trazidos de uma viagem ao castelo de Dux (Boêmia) em 1884,<sup>480</sup> e monografias de Casanova, Corneille, Gérard, Heine, Hoffmann,

---

<sup>476</sup> Jaques Peletier du Mans (1517-1582), poeta da Renascença francesa, foi também um médico e matemático. Foi um dos primeiros a usar letras do alfabeto para resolver equações de álgebra linear. No sentido contrário, também levou noções de matemática para a poesia.

<sup>477</sup> Lemerre (1838-1912) foi um editor francês conhecido por ter sido o primeiro a publicar muitos dos poetas parnasianos. Aqui, Fénéon não hesita em criticar o parnaso para exaltar o verso livre praticado por Kahn.

<sup>478</sup> [Nota de Fénéon] No período literário desse periódico, nos 60 números (378-437, de 19 de maio de 1887 a 12 de julho de 1888) em que Georges Lecomte foi o redator-chefe.

<sup>479</sup> Três poetas ligados ao simbolismo, Kahn, Paul Adam e Vielé-Griffin produziram a seis mãos uma tradução e adaptação para o *Rei Lear*. O espetáculo foi anunciado dentro da programação do Théâtre Libre, de Antoine, em 1888, mas não sabemos se as apresentações chegaram a ser realizadas. Ver SCALAMANDRÈ, Raffaele: *F. Vielé-Griffin e il platonismo: storia e miti di un poeta simbolista*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1981, p. 62.

<sup>480</sup> O castelo de Dux, no que hoje é Duchcov, na República Tcheca, foi a última morada de Giacomo Casanova (1725-1798), onde escreveu suas memórias.

Laforgue, Lautréamont, Léon l'Hébreu, Spinosa, com ilustrações de capa feitas por Crane, Degas, Gauguin, Mathieu Maris, Redon, Rops e Whistler.

Publicações como *Basoché*, o *Décadent*, *l'Émancipation sociale*, o *Événement*, a *Gazette anecdotique*, os *Hommes d'aujourd'hui*, o *Paris littéraire*, a *Révolté*, a *Vie moderne* imprimiram artigos seus nesses últimos anos. Ele dirigiu o destino rápido do *Symboliste* (1886) e foi redator chefe da *Revue Indépendante* durante todo o 1888, onde a cada mês sua crônica geral penetrava as instituições e analisava as questões mais intrincadas da arte e da sociologia. Mas na imprensa periódica, sua principal obra é a *Vogue*.

Publicação semanal, a *Vogue*, precioso documento sobre as origens de uma literatura e de um repertório instigante, existiu do 11 de abril ao 27 de dezembro de 1886.<sup>481</sup> Os colaboradores mais assíduos de Kahn eram Jules Laforgue e Charles Henry. Ali, as *Iluminações* de Arthur Rimbaud foram editadas pela primeira e única vez.

Em nova série mensal, a *Vogue* é publicada desde 15 de julho de 1889. Como redator-chefe e tendo Adolphe Retté por secretário de redação e administrador, Kahn convidou Paul Adam, Jean Ajalbert, Edmond Cousturier, Achille Delaroche, Charles Henry, Georges Lecomte, Charles Morice, Henri de Régnier, Stuart Merrill, Jean Thorel, Georges Vanor, Francis, Vielé-Griffin.

Eis aqui como ele formula seu projeto de crítica:

Considerando as obras de arte como símbolos fragmentários do atual circuito de ideias, tentarei determinar suas origens, consequências, alianças e alinhamentos. A produção é realizada a partir da criação de artistas originais, adaptadores e burocratas de livraria. Tratarei apenas da primeira dessas categorias de produtores. Assim, a qualquer obra, a qualquer nome de que me

---

<sup>481</sup> [Nota de Fénéon] Ela [*La Vogue*] teve duas “primeiras edições”. A primeira, datada de 6 de abril de 1886, não era definitiva.

ocupo, atribuo um valor artístico, mesmo que infinitesimal, e sobretudo um valor de representação de ideias.

Gustave Kahn mora em Paris, na rue de la Trémoille, perto do hipódromo e seu leão,<sup>482</sup> em um apartamento ornado por álbuns japoneses, fotgravuras e gravuras em água-forte feitas por Gustave Moreau, desenhos de Constantin Guys, Lucien Pissarro e Henry Cros, telas de Armand Guillaumin, Maximilien Luce, Camille Pissarro, Georges Seurat e Paul Signac, uma fotografia de esfinge de Giseh, armas japonesas e árabes, um quadro negro para equações, tabaco levantino e um pouco de música alemã.<sup>483</sup>

Ele tem belos olhos dourados escuros, uma conversa com tiradas rápidas e um amplo fluxo de ideias. Na vida cotidiana, assim como na vida especulativa, ele é um ativista e um experimentador; mas sua combatividade, muito expansiva no início, está se refreando. Kahn teria encontrado a serenidade? Aurélien Scholl já lhe chama de "velho mestre".

---

<sup>482</sup> Provavelmente Fénéon refere-se ao *Hippodrome de l'Alma*, inaugurado em 1877. Feito em pedra e ferro, era capaz de acolher 6 mil espectadores e durou até 1892. Fotos de Albert Londe Yvart hoje pertencentes à coleção do Musée d'Orsay mostram os leões no hipódromo em 1891. Disponível em <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/yvart-albert-londe-hippodrome-de-l-alma-repetition-de-la-pantomime-neron-les-lions-1891-e832f47d-1b0d-4405-a7c0-9b4ca8f5be4d>. Acesso em 9 mar. 2021.

<sup>483</sup> Presumivelmente os *lieder* de Schumann, dos quais Kahn era exímio intérprete. Ver IRESON, J. C.: *L'Ouvre poétique de Gustave Kahn*. Paris: Nizet, 1962, p. 24.

## JEAN MORÉAS<sup>484</sup>

Poeta francês nascido em Atenas em 15 de abril de 1856, André de Chénier era grego somente por parte de mãe. Já Jean Moréas, o segundo poeta que nos envia o Levante, é de raça mais pura. Seus dois avôs se entregavam ao tipo de esporte que consistia, em torno de 1824, em queimar galeras otomanas, fornecer assunto para a pintura de Delacroix e cair com ênfase nas naumaquias. Um deles, o comandante Tombazis, aterrorizou a armada do sultão, como lembra uma canção ainda hoje popular entre os marinheiros do arquipélago; o outro, Pappadiamantopoulos, atravessou a frota turca na Moreia<sup>485</sup> e veio morrer sitiado em Missolonghi, como nos conta Gervinus.<sup>486</sup>

Uma rosa na gola, a testa invadida pelo azulado dos cabelos; presos na pele opaca, um cigarro e os fios negros e fortes dos bigodes; o olho direito obliterado com vidro, como mostra um pastel impressionista de David Estoppey: é em torno de meia-noite e sobre o boulevard caminha o descendente destes heróis e o autor de *Syrtes* e de *Cantilènes*.

Por sobre Marselha e suas bastilhas foram protagonizadas as primeiras farras adolescentes de Moréas. Ele perambula: as tavernas da Universidade de Heidelberg o expulsam, seus colegas de classe o laureiam para os torneios de cavalaria e seus professores quase lhe dão algum título doutoral; ele completa alegremente uma peregrinação pessimista a Frankfurt, se atrasa em meio aos Bávaros e, para afastar a fadiga do término dos estudos alternada a ilusões fantasiosas, passa uns benignos e sólidos meses sobre o Reno. Depois, em curtas etapas, desce de Stuttgart a Genebra em dezembro e vagueia pela Itália, encantado

---

<sup>484</sup> Publicado em *Les Hommes d'aujourd'hui*, n. 268, 1878.

<sup>485</sup> A Moreia era uma província do Império Otomano que existiu do século XV até a Guerra da Independência Grega (1821-1829). Seu território corresponde ao Peloponeso.

<sup>486</sup> Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) era um literato e historiador alemão. A Revolução Grega (1821-1829) é um dos assuntos principais de seu livro *História do século XIX*. A versão em francês, publicada em 1866, está disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6332416m.r=Gervinus?rk=21459;2>. Acesso em 13 fev. 2021)

pelos Quatrocentistas, mas também pelos esplêndidos decorativos de Tiepolo e os jocosos quadros de Guardi.

Sua primeira viagem a Paris é de 1872 — e ele reganha Atenas para viver às voltas sombrias, na constante angústia por Paris, para onde volta, enfim, para se fixar em definitivo. E vão-se aí dez anos.

São viagens através das civilizações são também através das literaturas. Jean Moréas, ainda que investido originalmente de dons preciosos — a agitação apaixonada diante das policromias ardentes, um sentido especial de beleza, suntuosa e ao mesmo tempo taciturna, a compreensão íntima do homerismo popular — não é um escritor sem raízes: o sentimentalismo com nuances de arrependimento e a zombaria sem tédio de Heine influenciarão *Syrtes*, seu primeiro livro. O Goethe de Fausto — do segundo Fausto, bem entendido — exaltarão nele tendências rumo a um simbolismo arrogante; seu amor de imaginações sanguinárias e feéricas vai se sublimar do contato com Shakespeare. Sobre sua fórmula terão influência ainda Wagner, Durer e, se ousamos escrever esse nome que parece ter se tornado propriedade exclusiva de alguns pálidos malabaristas: Schopenhauer. Enfim, para eliminar essa enquete, ah!, sempre vã, sobre as origens de um verdadeiro escritor, digamos que este aqui é, dentre todos, um dos mais autênticos.

Os 124 exemplares de *Syrtes* saíram em dezembro de 1884, sob uma capa de papel com textura dourada. Se esgotaram em algumas semanas. Traçam as linhas essenciais de uma vida forte, comovente e sincera. No seu esplendor inicial, nos seus perfumes de carne e flora, todo o passado se evoca mágico e vem batendo-se em outros poemas, erigindo-se na dura austeridade da hora presente.

Por essa época, certos repórteres cotidianos fortuitamente tomaram conhecimento da existência dos estetas: Mallarmé, Verlaine, Moréas, Charles Vignier, Jules Laforgue, Charles Morice, René Ghill... que dispensavam a topografia do lugar-comum, que reprovavam as prolixidades retóricas, requeriam o acréscimo de todas as forças musicais para conferir a suas respectivas obras uma

eficácia suprema e, por detrás da aparência das coisas, provocavam seu sentido misterioso.

Sem moderação, eles dirigiram incursões perigosas nessas regiões virgens, e seu impacto foi ruidoso: clamores e algazarras; os repórteres registraram entrevistas aproximativas; os críticos, como servientes cavaleiros em nome da língua francesa, advertiram esses bárbaros, lhes etiquetando como Decadentes. Nas salas de redação, a chama do gás foi atirada sobre o *Fragment de Hérodiade*, sobre *Jadis et Naguere* e sobre *les Syrtes*, com o espanto dos jornais à sombra dos chefes da crítica parisiense. Jean Moréas, então documentou para o século XIX a gênese desse grupo de artistas, tão diversos na unidade de suas preocupações, mas com a influência luminosa de Vigny, Poe, Baudellaire, reivindicando para seus colegas essa denominação: os poetas simbolistas.

Em abril de 1886, foram publicados seiscentos exemplares das *Cantilènes*. Elas se distribuem assim: *Funérailles*, *Interlude*, *Assonances*, *Cantilènes*, *le Pur concept*, *Histoires Merveilleuses*. Eis-la:

*O DESESPERO diz: estes são sonhos antigos  
Sonhos vãos, danças e músicos  
A cabeça do rei zomba do topo de uma lança  
Os estandartes voam durante a noite em pânico.*

*A DECREPITUDE diz: você está louco, sério  
Sério, você ainda tem essa pose  
Ainda ter aquele sorriso encantador nos dentes  
Este sorriso na frente do espelho e esta rosa  
Em sua peruca, ah! realmente o que é essa pose!*

*O TEMPO diz: eu sou tempo, único e simultâneo  
E eu fico estagnado parecendo aquele que voa para longe  
Miragem áspera e caleidoscópio frívolo  
Eu te atraio com a hora que nunca bateu*

*Então MAYÂ, Mayâ, astuciosa e bela  
Pousa seus dedos macios em nossa testa rebelde  
E sussurra insinuante: espere sempre, é para  
Sua coroação que os cibais virgens vão troar  
E você terá o ouro e a púrpura de Bedjapour  
Escravos cujo sangue mancha as cordas e varas.<sup>487</sup>*

A tradução de alma que são esses poemas não flui em queixas pálidas; ao contrário, se consolida como resignação altiva. E a filosofia que os aciona nunca se oferece em atitude expressamente dogmática, mas sim em símbolos que são, eles sim, definitivos.

Nas páginas mais significativas: frases embaladas por elipses vigorosas, resistentes em sua feroz aspereza. Imagens sintetizando toda uma gama de sensações e cuja amplitude, de um lugar para o outro, se ofende com a lembrança imprevista de algum fato previsto e familiar, escolhido de modo traiçoeiro. Para as partes que poderíamos chamar de ilustrativas: entrelaçamentos rítmicos onde se perseguem os sons, as cores e as linhas, ou ainda iluminuras de um Epinal

---

<sup>487</sup> Tradução minha a partir do original:

*La DÉTRESSE dit: ce sont des songes anciens  
Des songes vains, les danses et les musiciens  
La tête du roi ricane du haut d'une pique  
Les étendards fuient dans la nuit, et c'est la panique.*

*La DÉCRIPTUDE dit: êtes-vous fous, vraiment  
Vraiment, êtes-vous fois d'avoir encore cette pose  
D'avoir encore sur les dents ce sourire charmant  
Ce sourire devant le miroir et cette rose  
Dans votre perruque, ah! vraiment quelle est cette pose!*

*Le TEMPS dit: Je suis le temps, un et simultané  
Et je stagne en ayant l'air de celui qui s'envole  
Mirage fruste et kaléidoscope frivole  
Je vous leurre avec l'heure qui n'a jamais sonné*

*Alors MAYÂ, Mayâ l'astucieuse et la belle  
Pose ses doigts doux sur notre front qui se rebelle  
Et câline susurre: espérez toujours, c'est pour  
Votre sacre que vont gronder les cymbales vierges  
Et vous aurez l'or et la pourpre de Bedjapour  
Esclaves dont le sang teint les cordes et les verges.*

evocando o Japão.<sup>488</sup> Sempre uma sintaxe sábia, audaciosa e suave, um vocabulário essencial de precisão matemática e uma música de sonoridades graves, elevada por ditongos roucos onde as assonâncias literais lançam seus apelos especiais.

Dos poetas da atualidade, nenhum desprezou mais a arbitrariedade dos decretos que regem a prosódia. Ao lado do alexandrino tradicional, suavizado pelos românticos e purificado pelos parnasianos, Paul Verlaine havia enaltecido o dodecassílabo tripartido. Mas Moréas repudia toda regra preestabelecida para a contextura de seus versos e não deseja marcar hifenizações equidistantes. Sua revolta aparente é apenas uma submissão mais justa às leis da lógica e que o obrigam a calcular, para cada verso, uma correlação entre a posição das sílabas tônicas, as questões temáticas e os intervalos. Tal como os mestres impressionistas que, em vez de preparar sobre a paleta o valor de um tom misturado a partir do enfraquecimento das cores, o encontram sobre a tela pela ação dos tons puros, uns sobre os outros.

Esses versos de toda medida, esses versos ainda suspeitos de nove, onze e treze sílabas, obedecem, dóceis, que os juntem em dísticos regulares ou bem que os adormece na promiscuidade de rimas lésbicas ou lhe distribuam em grupos sotádicos.

Jean Moréas, em sociedade com Paul Adam, o romancista e autor de *Chair Molle* e de *Soi*, publicou recentemente *le Thé Chez Miranda*.<sup>489</sup> Os cenários das cidades, dos campos, dos interiores separam essas novelas galantes e trágicas. Eis aqui uma:

#### ALVORECER

---

<sup>488</sup> As chamadas gravuras de Épinal eram xilogravuras representando temas populares, feitas com cores brilhantes e vendidas na França, especialmente durante o século XIX. Embora sua origem seja indissociável da produção de imaginário religioso da Idade Média tardia, seu nome está ligado à cidade de Épinal, na região de Lorena, onde Jean-Charles Pellerin começou a imprimir tais imagens em sua gráfica, fundada em 1796. À medida que avança o século XIX, temáticas militares, sátiras políticas e temas do cotidiano se tornam tão populares quanto os temas religiosos originais.

<sup>489</sup> A menção nos permite precisar a data do texto de Fénéon: 1887.

As casas estão tristes como animais.

Luto e Modos, Liquidante Judicial, Médico-Médica. Impecável destino! As marcas, as marcas implacáveis marcam seu flanco antiquado: como os estigmas de lírios nos ombros de prostitutas.

Luto e

Modos, liquidatário judicial, médico-doutor...

As casas estão tristes como animais.

Suas portas estão entreabertas; ao toque de selos pelos corredores com as portas entreabertas; ao trabalho supérfluo, à devassidão

supérfluas, com uma vida transbordante e irremediável, suas portas estão entreabertas.

As casas estão tristes como animais.

E elas olham, resignadas, para a rua lamacenta e a praça sombria onde o vento assobia. Olham para a praça com a bacia cheia de folhas mortas, para a lamentável praça cheia de folhas mortas; elas assistem, resignadas.

As casas estão tristes como animais.<sup>490</sup>

---

<sup>490</sup> AUBE

*Les maisons sont tristes comme des bêtes.  
A leurs vitres glacées, le jour indistinct, indistinctement se réverbère  
en les buées leurs vitres obscures s'emboivent*

*Les maisons sont tristes comme des bêtes.*

*Deuil et Modes, Liquidateur Judiciaire, Docteur-Médecin. Impeccable  
destiné! Les enseignes, les implacables enseignes marquent leur flanc  
suranné: tels des stigmates de lys sur l'épaule des prostituées. Deuil et  
Modes, Liquidateur judiciaire, Docteur-Médecin...*

*Les maisons sont tristes comme des bêtes.*

*Leurs portes s'entre-bâillent; aux tintamrres des timbres par les  
couloirs, leur portes s'entrebâillent; au labeur superflu, à la débauche  
superflu, à la surflue et irrémédiable vie, leurs portes s'entre-bâillent.*

O autor das *Cantilènes* sonha em instaurar, por cima dos séculos de prosaísmo, em amplificar modernamente o ritmo livre de Villon e dos poetas da Idade Média, o estilo etimológico e as tropas ousadas de Rabelais e de Philippe de Commines.

Anúncios: de Jean Moréas nós teremos, esse ano, *Iconostase*, poemas aéreos e cosmogonias, bem como *la Femme maigre*, um romance de escrita fina e acutângula.

---

*Les maisons sont tristes comme des bêtes.*

*Et elles regardent, résignées, dans la rue pleine de boue et sur la place morne où le vent siffle. Elles regardent vers le square au bassin plein de feuilles mortes, vers le lamentable square plein de feuilles mortes; elles regardent, résignées.*

*Les maisons sont tristes comme des bêtes.*

## SIGNAC<sup>491</sup>

Este pintor, jovem glória do neoimpressionismo, nasceu em 11 de novembro de 1863 na passage des Panoramas,<sup>492</sup> em Paris, e sua vida está repleta de acontecimentos que eu adoraria contar, mas que primeiro é preciso acalmar o espanto suspeito, reprovador ou hilariante pelos patrocínios de um público sobre o qual se verificará esta observação dos oftamógrafos: o desaparecimento da percepção das complementares é um pródromo<sup>493</sup> de ataxia<sup>494</sup>.

Salvo em casos paradoxais, nossa apreciação de uma superfície não depende apenas da cor local, mas de sua liga com as outras contingentes, entre elas a fonte de iluminação: a qualidade dessa luz — para evitar complicações vamos supor efeitos diurnos — se revela em um laranja mais ou menos ativo de acordo com a estação do ano, da atmosfera e do horário, jamais ausente mesmo na sombra ou no tempo cinza.

Como essa superfície não está isolada, seus elementos primitivos de coloração — a cor local e o laranja solar — serão perturbados por fenômenos de contraste.

Pois

Duas cores limítrofes se influenciam mutuamente, cada uma impondo à outra seu próprio tom complementar — ao verde, um roxo; ao vermelho, um verde azulado; ao amarelo, um azul ultramar; ao violeta, um amarelo verdejante; ao laranja o ciano: contraste de tintas. A mais clara torna-se mais clara, a mais escura torna-se a mais escura: contraste de tons.

---

<sup>491</sup> Publicado em *Les Hommes d'aujourd'hui*, n. 373, 1890.

<sup>492</sup> A Passagem dos Panoramas é a mais antiga das passagens cobertas de Paris, França, localizada no 2º arrondissement entre a avenida Montmartre, ao norte, e a rua Saint-Marc, ao sul. É um dos primeiros locais do comércio filatélico parisiense e foi uma das primeiras passagens comerciais cobertas da Europa.

<sup>493</sup> Na medicina, pródromo é um sinal ou grupo de sintomas que pode indicar o início de uma doença antes que sintomas específicos surjam. O termo é derivado da palavra grega *prodromos* ou precursor.

<sup>494</sup> Incapacidade de coordenação usada para designar os sintomas de diversas condições neurológicas degenerativas do sistema nervoso.

Esse contraste [de tons] é regulador do contraste de tintas: com a diferença entre os tons aumenta a influência, por meio de complementares, da região mais clara sobre a mais escura, enquanto a ação inversa diminui e, para um contraste poderoso de tons, como o de sombra para luz, é quase abolido.

Às vezes uma superfície brilhante reflete sua própria cor sobre uma superfície colocada angularmente — e acontecerá que esses reflexos, quase sempre desprezíveis, terão precedência sobre a manifestação dos complementos; mas isso é absolutamente geral, e eles permanecem fortuitos.

A mistura da cor local de um objeto com as várias luzes coloridas que ali fluem (luz do sol, irradiações normais de reflexos complementares e acidentais), mistura que constitui a cor sob a qual percebemos esse objeto, é uma MISTURA ÓPTICA.

Entrada do pintor:

Se o pintor sobre seu substrato (tela, couro, madeira, papelão, metal, marfim etc.) justapõe apertadas, oculares cujas séries correspondem quem à cor local, quem tem a luz do sol, quem aos reflexos, essas manchas multicoloridas não serão percebidas isoladamente: em retrospectiva, os feixes de luz que emanam deles serão compostos na retina em um MISTURA ÓPTICA — O artifício do pintor terá restaurado rigorosamente os processos da realidade.

#### SINOPSE

<b>A</b> Na luz	<b>B</b> Na sombra
1. Cor local	1. cor local <span style="float: right;">1bis</span> Reação da cor local, ou seja, sua complementar

2. Laranja solar	2. Laranja solar rarefeito 2bis Reação do laranja solar, ou seja, sua complementar, o azul
------------------	---

e, em ambos os lados, se necessário, reflexos acidentais.

Alguns paradigmas rudes.

Sob um céu luminoso, uma árvore ao sol.

A árvore vai se afirmar com toques de verde (localidade) e laranja (sol); o céu com toques de azul (localidade) e laranja (sol). O contraste tonal pode ser baixo, e o laranja espalhado pelas duas regiões permanece neutro; estabelece-se então um acordo entre o verde da árvore, que acaricia o céu de rosa, e o azul do céu, que polvilha nossa árvore de amarelo.

Sob o mesmo céu, a árvore na sombra:

Lá está ela verde e muito pobre em laranja; o azul ambiente lhe delega um amarelo pacífico; mas loucamente exasperado pela diferença de tons, a luz alaranjada do céu inunda de azul ciano esta árvore miserável, que tenta em vão reclamar com o rosa menor.

Reflexões acidentais:

Um prado ensolarado e úmido, expresso por verde e laranja, enviaria um pouco desse laranja e verde para a face sombreada de uma parede, sem prejuízo das reações normais.

Com a união de toda a luz resultando em branco e a união de todos os pigmentos resultando em preto, qualquer mistura óptica pende em direção à claridade,

qualquer mistura pigmentar (isto é, mistura de cores — pigmentos, misturas de pastas, mistura na paleta) pende em direção às trevas.

Se representamos por 100 a luminosidade da mistura óptica de duas cores, a luminosidade da mistura pigmentar das mesmas cores varia, conforme o par de cores, entre 70 e 80, cai para 47, se eleva até 96... números que para uma mistura mais composta cedem rapidamente.

A mistura de pigmentos sempre envolve escurecimento e, muitas vezes, desbotamento.

Uma tinta pigmentar fraca e sem graça aos olhos de uma tinta nascida da mistura óptica; esta, misteriosamente animada por um trabalho constante de recomposição, é cintilante, elástica, opulenta e lustrosa. É por considerações desta ordem que se poderia explicar a decadência dos vitrais. Ela é consecutiva ao progresso da indústria do vidro. Os vitrais modernos são toalhas puras, feitos em camadas lisas. Graças às suas irregularidades ganglionares, os antigos vitrais são pontilhados: daí a atividade fervilhante de uma mistura ótica — e sua beleza.

Vamos, portanto, especular sobre as prerrogativas da mistura óptica. Todos os elementos constituintes da coloração intervirão sem manchar. Sua multidão policromada de manchas mínimas é organizada de acordo com o jogo de luzes e sombras: justificando as perspectivas, fazendo o ar pulsar nos shows. O modelo se configura continuamente. As energias antagônicas dos matizes se acalmam nas linhas de colisão, e melhor do que nos bons sourimons, a nuance dos céus, das praias, dos mares rivaliza com a deliciosa degradação de uma folha de rosa. A ascensão de cada cor é livre e a solidariedade entre todas, estrita: a imagem se unifica sob sua ondulação.

Mais que qualquer outro, tal procedimento permite ao pintor objetivar as sensações em sua complexidade, traduzir sua originalidade fundamental com ênfase lícita. Independentemente da destreza dos dedos e cheio de armadilhas

aliciantes, talvez ele não seja acessível a ninguém além de um artista dotado de algum gênio.

Para legitimar sua instauração junto a uma técnica presunçosa de muitos séculos e de obras-primas, uma técnica nova deve corresponder a uma nova maneira de ver. Ora, a pintura ótica dotou o impressionismo — especializado por personagens diversos para pretender isolar-se na série de formas de arte — de uma linguagem capaz de expressar seus desejos confusos.

A despeito da recepção que os antigos mestres impressionistas lhe deram, ela seduziu — foi por volta de 1885<sup>495</sup> — alguns jovens pintores, de espírito mais filosófico, que adivinharam que era excelente para promulgar as sincronias dos seus sonhos. Entre suas qualidades de latência e a nova técnica, houve íntima concordância. Essas qualidades, ela as liberou e as exaltou suntuosamente: Paul Signac pôde criar exemplares de uma arte com grande desenvolvimento decorativo, que sacrifica a anedota ao arabesco, a nomenclatura à síntese, o fugaz ao permanente, e, nas festas e prestígio, confere à Natureza, que no fim se exauriu por sua realidade precária, uma Realidade autêntica.

Como ilustração para muitas palavras, vemos seus trabalhos mais recentes e, entre todos eles, o op 196 (Cassis, Cap Lombard), o op 200, (id. Cap Canille) e o op 206 (Sena em Val d'Herblay): aqui o vigor da forma é indissolúvelmente combinado com a delicada e serena magnificência das cores, e o espaço crivado de luz se acumula nos céus.

Paul Signac começou em 1881. Seus catálogos de Paris, Nantes, Bruxelas e Nova York mostram a seguinte distribuição de suas paisagens e marinas: Port-en-Bessin, 82, 83, 84; Saint-Brianc, 85, 90; Pétit-Andely e Fécamp, 86; Comblat-le-Château e Collioure, 87; Antuérpia e Portrieux, 88; Cassis e Herblay, 89, e registrando três vastos interiores com seus personagens "Apprêteuse et

---

<sup>495</sup> Seurat, que defendia seu lugar pioneiro na aplicação das leis óticas, vai protestar contra essa frase, numa troca de correspondência com Fénéon (reproduzida como apêndice em OPC, pp. 507-510). A técnica pode ter "seduzido" Pissarro, mas não a ele, que se considerava seu inventor.

garnisseuse (modes) rue du Caire", 85-86; "la Salle à manger", 87; uma litografia, 87, alguns desenhos a lápis; alguns desenhos pontilhados com caneta; um programa cromolitográfico para o Théâtre-Libre, 89; um pôster do alfabeto em aquarela habilmente organizado para o CÍRCULO CROMÁTICO de Charles Henry; e pequenas notas no "Cri du Peuple", assinadas Néó, em "Art et Critique", 90, assinadas S.P. e na "Cravache", 88-89.

Ainda que ele tenha sabido denominar agradavelmente (como "um pouco de sol na ponte de Austerlitz" ou "Boa brisa de N 1/14 N O), Signac renuncia a colocar a literatura em seus quadros. Ele os numera. Assinatura, ano e número são harmonizados com os fundos — harmonias de semelhantes para um fundo claro e de opostos para um fundo escuro. Como decoração: a moldura branca com quatro faixas estreitas de ouro na borda externa.

Quando Charles Henry quis aplicar à arte industrial os métodos de estudo estético da forma e da cor aos quais uma teoria geral da dinamogenia e experiências pacientes o haviam levado, Signac trouxe-lhe sua ajuda: sua análise do perfil (alças estendidas) dos vasos de Cnide, Tasos e Rodes e sua definição por indicadores de desvio, dinamogenia, inibição, contraste, acuidade, diversidade, variedade e complicação são um tipo muito puro de crítica científica. Em 90, será publicado L'EDUCATION DU SENS ET DES FORMES,<sup>496</sup> em que ele estabelece as pranchas e numerações. Na primeira parte, ele opera com amostras, cuidadosamente escolhidas, de taças gregas, vasos persas, kodzucas, porta-espadas Luís XVI, pedestais de Deneuforge e seus cálculos, que culminam em números rítmicos, vão de acordo com o voto espontâneo dos artistas, que consideram satisfatórios esses objetos. Na segunda parte da publicação, ele reproduz no verso alguns utensílios usuais (faca, colher, jarro de Marselha, garrafa, cadeira), um volume de Charpentier, a capa do *Figaro* que, sujeitos ao cálculo, deixam resíduos não rítmicos; ele constrange essas mesmas figuras a uma distorção que as torna rítmicas: o confronto de duas imagens é edificante para todo olho normal que sabe

---

<sup>496</sup> Com prefácio e notas científicas de Charles Henry [nota de Fénéon]. A *Education du sens des formes* será publicada na *Revue Blanche* sob o título *L'Esthétique des formes*, em agosto e outubro de 1894 e em fevereiro de 1895.

abstrair propriedades utilitárias ou lógicas e, desse ponto de vista, as pranchas constituem-se como experiências únicas e probatórias. As não-rítmicas não são apenas exemplos a serem evitados na arte industrial; são exemplos a serem seguidos quando se trata de obter mais acuidade visual com uma forma, ou para falar de forma mais vaga, mais utilidade. A desagradável hiperestesia; a prazerosa anestesia. O feio é *prático*. Existe nessas experiências a característica e a justificativa dos esforços gerais dessa era científica.

Esse método permitiria, talvez, o estudo matemático de chromoxylografias japonesas com matizes independentes dentro de seus limites nitidamente delineados. Mas seria ilusório para Signac procurar usá-lo para a execução de uma pintura ou m. X para uma análise mais aprofundada deste quadro. Pelo menos parece, segundo a mestria demonstrada pelas últimas obras deste pintor, que, entre tantas árduas investigações, sua faculdade de domínio sobre as suas intuições de harmonias policromadas e lineares adquiriu ainda mais decisão e lucidez.

Na sua biblioteca, as peles, os papéis e os tecidos das encadernações juntam-se entre si e com os textos: Leonardo da Vinci, azul prateado; Rimbaud e Mallarmé, pergaminho branco e ouro; Baudelaire, roxo; Kahn, azul e laranja; Léon Tolstói, roxo e preto; Paul Adam, rosa gelado. Ele também folheia cartas náuticas e portulantes. Uma flotilha está a serviço de sua pintura; no oceano, saveiro LE MAGE à fita-cul (7 barris, 10 metros de proa a popa, 2,80 metros de boca); no Sena, um barco-gato, LE TUB, e um norueguês, LA WALKURE. Viagens aleatórias, ele será promovido a paisagista oficial das Ilhas Brancas Esotéricas pelo tetrarca Emeraude Archetypas.<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup> Herói de *Salomé*, uma das *moralités légendaires* de Jules Laforgue.

## ENQUETE:

### As artes distantes serão admitidas no Louvre?<sup>498</sup>

Nós consultamos vinte etnógrafos ou exploradores, artistas ou estetas, colecionadores ou marchands sobre a arte negra da África, a arte indígena das Américas e a arte da Oceania, submetendo a cada um deles questões precisas que nos parecem congruentes.

A qualidade das respostas — publicamos na ordem em que as recebemos — mostra que nossos correspondentes não foram escolhidos ao acaso. Seu encontro sob a custódia do *Bulletin de la Vie Artistique* fornece o esboço de um amplo programa de pesquisas, desperta para essas coisas de outro mundo mais do que a mera curiosidade e nos faz vislumbrar a água ao redor das ilhas.

*Félix Fénéon*

.....

*Resposta de M. Arnold van Gennep (etnólogo)*

*Antigo professor de etnografia na Universidade de Nauchâtel, Arnold van Gennep, de quem alguns de nossos leitores seguem as crônicas de etnografia e folclore no Mercure de France, se ocupa ainda de arte na sua Revista de Etnografia e num bom número de livros, dentre as quais destacam-se Estudos de etnografia algeriana; Tecelagem aux cartons no Egito Antigo (in-quarto apertado com fitas tecidas pelo autor), uma dissertação publicada pela Universidade de Harvard, sobre as Cerâmicas pintadas da África do Norte, o Guia do museu de Etnografia de Neuchâtel...*

---

<sup>498</sup> Esse é o único texto desse compêndio de traduções cujo original não consta nos dois tomos das *Oeuvres plus que complètes*. Publicado na edição de 15 de novembro de 1920 no *Bulletin de la vie Artistique*, usamos a versão publicada em 2019 na França: FÉNÉON, Félix: *Les arts lointains iront-ils au Louvre?* Paris: espaces&signes, 2019, pp. 21-94.

*"Já é um sucesso para nosso conhecimento dos modos e costumes essa preocupação dos meios artísticos pelas formas de arte até então relegadas aos porões ou sótãos de prédios lúgubres, ao menos na França", ele diz, nos remetendo à sua resposta:*

1. Eu reconheço na arte dos negros, dos índios da América do Norte, dos Polinésios e dos Melanésios uma existência passada e uma existência atual. Mas não se pode julgar essas artes apenas a partir de nossas coleções em Paris e províncias. Para a dita arte negra é preciso distinguir diferentes estilos bem caracterizados: o do Benin (bronzes em cera perdida) só pode ser estudado e apreciado em Oxford (coleção Pitt Rivers), Leyde e Berlim (nos museus etnográficos). Existe notadamente em Berlim uma cabeça negra de tamanho natural em bronze a cera perdida que é de uma maravilha tanto quanto o Sheikh el Beled<sup>499</sup> ou a pequena princesa egípcia. Depois, tem a arte dos Agni-Baoulé (Costa do Marfim etc.), da qual exemplares se encontram no Trocadéro, em museus de província e coleções particulares. São principalmente estátuas pequenas. A arte dos Camarões é notável principalmente pela série extraordinária de proas de canoa, máscaras e arte decorativa em geral. Depois vem o estilo do Congo central, que devemos estudar em Bruxelas (museu de Tervueren)<sup>500</sup> e em Hamburgo (coleção Frobenius):<sup>501</sup> esculturas de fundo de caixas, tapetes feitos de gramíneas tingidas na técnica de veludo etc. É preciso mesmo distinguir entre múltiplos estilos nas outras regiões enumeradas e que têm sua própria técnica e suas formas de partida, de aperfeiçoamento e de evolução. A riqueza e a variedade das artes ditas "selvagens" só poderá ser compreendida quando existir um tratado como aquele que eu comecei, e que uma vez me foi recusado pelo editor de uma coleção de livros de arte sob o pretexto de que "essas artes selvagens são sem interesse".
2. Sem dúvida, não haveria nenhum inconveniente se exemplos bem escolhidos das artes "selvagens" fossem expostos no Louvre. Mas trata-se

---

<sup>499</sup> Famosa escultura egípcia em madeira, integra a coleção do Museu do Cairo.

<sup>500</sup> O museu belga havia sido inaugurado dez anos antes, em 1910.

<sup>501</sup> Etnólogo alemão, Leo Frobenius (1873-1938) estava então em plena atividade, e o instituto que fundou em Hamburgo é considerado a mais antiga instituição de pesquisa antropológica na Alemanha.

de um recurso e a questão não se colocaria em nenhum outro país colonial, nem nos Estados Unidos, onde os museus etnográficos são vastos edifícios organizados tanto para o estudo da arte quanto das técnicas. Como expliquei uma vez a propósito da inauguração do museu etnográfico do Colônia, essa categoria de museus responde a dois tipos de necessidade, e é por isso que classificamos os objetos em duas séries: as obras escolhidas, a boa distância umas das outras, para o público geral, com todas as facilidades dadas aos artistas de todos os tipos (inclusive os do desenho industrial) de usar informações estéticas e decorativas das artes "selvagens" ... e uma outra, dos objetos de estudo, em salas reservadas aos especialistas. Quanto ao Trocadéro, ele está fora de questão e entendemos que os artistas queiram algo melhor, e os estudiosos também. Se expuséssemos no Louvre "peças escolhidas", seria preciso que o lugar exato de origem dos objetos fosse indicado com precisão. Nem todas as tribos negras são artísticas. O problema está em saber por que num mesmo país, Camarões ou Congo Belga, por exemplo, determinada tribo como os Bakouba (ou Balouba), possui artes plásticas e decorativas, quando nenhuma outra tribo vizinha as possui, pelo menos não no mesmo grau técnico e estético. Mesmo na Costa do Marfim, as estatuetas são feitas em quase todos os lugares, mas só algumas tribos, e dentro delas só alguns indivíduos, são capazes de executar o que se define como "obra escolhida".

Haveria tantos bons motivos para fazer uma ou várias salas de "artes primitivas" no Louvre ou, como nós dizemos na etnografia, arte dos "povos semi civilizados", quanto existem para se fazer salas egípcias, sírias, etc. A arte morta dos Maias, do México, do Peru, da Ilha da Páscoa, das Índias Orientais Neerlandesas merece um lugar igual àquele dado à antiguidade clássica ou oriental. Mas é exatamente para evitar a desordem que criamos os museus etnográficos.

Em todo o lugar que não na França existe o ensino de etnografia na universidade local, e os museus servem de espaço de demonstração, mas não insisto porque o problema parece quase sem remédio no momento.

Eu gostaria apenas de assinalar ainda que existem "obras-primas" em cantos empoeirados dos nossos museus provincianos. Nem centralizá-las em Paris nem deixá-las se perder sem uso e condenados à destruição rápida; mas, sim, em caso de reorganização das secções etnográficas dos referidos museus, estas belas peças devem ganhar seu lugar.

3. Como responder às questões sobre origem e filiação? Apenas sobre a arte do Benin existe já uma enorme literatura, pois ainda não conseguimos decidir se a técnica da cera perdida foi inventada por seus atuais habitantes ou importada por seus ancestrais, ou se estes a encontraram com os predecessores deste solo. Tampouco sabemos se é preciso admitir uma influência estética portuguesa: foram encontrados pratos com a representação de soldados e oficiais portugueses do século XVI (de acordo com seus trajes), mas isso não prova que toda a arte em bronze do Benin data desta época nem dos portugueses. Em todo caso, as estatuetas e os alto relevos em bronze representando plantas e animais nada têm de europeu em sua fatura. Quais são, do mesmo modo, as influências que fizeram nascer ou que modificaram as artes plásticas e decorativas polinésias e malinesas? Discutimos sobre esses temas, e eu duvido que consigamos resolver tais problemas, pois nos faltam documentos escritos.
4. Se as artes "pimitivas" conservam uma virtude de ensino ou estimulante? Tanto quanto qualquer arte europeia ou asiática que tem as honrarias do Louvre, do Museu de Artes Decorativas, do museu de Cluny etc. É mesmo bizarro que na França tenha sido preciso esperar até 1920 para que a questão se coloque. Sem dizer, exagerando, que tudo é útil e que tudo é estimulante, é preciso dizer pelo menos que o mais útil e o mais estimulante é aquilo que é "outro", o que é diferente do habitual. Além disso, nós nunca sabemos qual será o choque produzido por um objeto natural, por um fato qualquer, por tal obra pretensamente grosseira ou atribuída aos "selvagens" sobre um temperamento de artista. Do ponto de vista prático, a arte decorativa dos negros, da Oceania etc. pode render tantos serviços quanto a arte micênica, grega, egípcia, por transposição de

técnica e de motivos pelas bordadeiras, pintores sobre tecido ou papéis de parede, aos ceramistas... As adaptações desse gênero são comuns na Alemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, onde os museus etnográficos (de tipo moderno, como comentei) têm uma clientela assídua e já antiga de desenhistas e pintores industriais. Se instalarmos no Louvre uma série de obras escolhidas, será o ponto de partida, assim espero, de um movimento semelhante. Em resumo, a ideia que vocês submetem ao *referendum* tem a grande vantagem de contribuir para destruir certo número de preconceitos ridículos e de estar conforme a tradição francesa que aprecia e avalia os homens por suas obras e suas qualidades, não pela cor da pele.

*Resposta de Solomon Reinach (curador de museu)*

*Salomon Reinach, membro do Instituto, conservador do Museu de Antiquidades nacionais (no castelo de Saint-Germain-en-Laye), tido como o melhor do mundo, estabeleceu a classificação dos povos com os quais nossa enquete se relaciona, distinguindo os que vivem da caça e da pesca dos povos agrícolas, e ainda entre aqueles que ignoram a metalurgia dos que a conhecem. Ele considera esses últimos mais como semicivilizados do que como selvagens. E quando perguntado sobre "O que permite classificar um povo de civilizado?", ele responde que é a predominância da lei sobre o costume; mas que, no domínio da arte, não vê como se possa traçar um limite preciso. Eis aqui a consulta:*

O conjunto das artes anteriores à civilização inclui: primeiramente, a arte pré-histórica; em seguida, a arte dos povos atrasados. O grande interesse desse estudo duplo é destacar as analogias que aparecem, por exemplo, entre a arte dos caçadores de Rennes de dez mil anos atrás e a arte atual dos Bochimanes. Interesse de ordem histórica e psicológica, esse estudo permite ainda colocar em evidência a natureza essencialmente mágica das artes primitivas, o que é de interesse geral para história do espírito humano.

Nenhuma das artes atrasadas — ao contrário da arte pré-histórica — foi capaz de reproduzir a figura animal de uma forma que se adapte ao nosso gosto, que, com

ou sem razão, foi moldado pela Grécia do século V. Quanto à figura humana, nem os primitivos nem os atrasados souberam usá-la para alegria dos olhos. O que existe de menos mal, nesse sentido, nos chegou do México, do Peru e do Benin, mas os bronzes do Benim, com uma técnica tão extraordinária e às vezes tão expressivos, tiveram influência dos modelos europeus.

Quanto à escultura em madeira dos Negros, ela é horrível; gostar disso me parece uma aberração, quando não uma farsa.

As pinturas dos primitivos têm qualquer coisa a nos ensinar, pois os pintores de animais das grutas de Altamira foram, em seu gênero, superiores aos gregos. Alguns povos atrasados, especialmente os polinésios, têm mais invenção decorativa que os gregos; a escultura em madeira polinésia oferece lições que não são de se jogar fora.

Tudo isso pode ser estudado no Trocadéro e em Saint-Germain. O Louvre tinha certa época uma seção etnográfica. Fizeram bem em repartir os elementos entre Saint-Germain e o Trocadéro. Mantê-los [no Louvre] seria contrário ao bom senso.

*Reposta de Lucie Cousturier*<sup>502</sup> (pintora e escritora)

*"Eis aqui uma alma livre do usual e das ilusões de grandeza. Diretamente, face a face, ela olha as coisas e os seres vivos. E os grandes místicos, apoiados em velhas fés, não alcançam a penetração e a ternura dessa razão sensível." Léon Werth faz esse retrato de Mme. Lucie Cousturier a propósito do livro que ela lançou recentemente. Como este livro (Des inconnus chez moi) tem negros como personagens, Mme. Lucie Cousturier, pintora e escritora, poderá dar uma opinião sobre a arte deles:*

A queixa maior feita contra a arte negra é a desproporção, marca de sua genialidade. Uma escultura, para nos ser sensível, deve ser vista, e não pode sê-lo se estiver feita em proporções banais. Ela se torna visível na medida em que se alteram essas proporções.

---

<sup>502</sup> Um dos poucos nomes de mulheres nessa história da arte moderna tão marcadamente masculina.

Isso não quer dizer que essas obras de arte não tenham proporção. Elas têm, mais estritas do que as normas e os cânones, e são as necessidades de expressão que as impõe.

As estatuetas negras são admiravelmente proporcionadas. Amplas na cabeça para que os ornamentos patéticos de seus traços floresçam à vontade, reduzem o corpo a um suporte arquitetônico discreto, embora característico. Então nós as utilizamos de acordo com o nosso coração, com os elementos de uma paisagem.

Claro que podemos conceber uma obra — e Michelangelo, entre outros o fizeram — que se exprime pelo desenvolvimento do tronco e dos membros em prejuízo da cabeça, reduzida a um apêndice elegante.

No entanto, esta arte é menos devotamente humana e assemelha-se à do pintor casual de panoramas. Como fariam os amantes, a estatuária negra parte dos olhos para reconstruir as criaturas.

Assim, um Matisse ou um Bonnard primeiro instalam as flores e os frutos e acrescentam a eles toda a terra. Quando, depois do [museu] de Londres, o museu de Louvre receber a arte negra, encontrará ali não seu complemento, mas o seu princípio. Talvez seja assim, aliás, às avessas, que se constitui um museu.

*Resposta do dr. Joseph-Charles Mardrus (orientalista)*

*Reencontrando o autor de La Reine de Saba, da tradução célebre das Mil e uma Noites e da tradução do Corão (essa ainda inédita), nós pedimos sua contribuição para nossa enquete, empregando, para simplificar os dados, a palavra "selvagens" que não sabíamos que era pejorativa, mas que o incomodou. "Depois dos seis anos felizes que acabamos de viver,<sup>503</sup> você não acha que os povos da Europa deveriam ter a decência de reservar esta palavra para si mesmos? Mas não, nós continuamos a aplicá-la aos povos que não tem nem o prazer nem a possibilidade de responder. Então, diz-se, doutor, você responderá por eles." De onde:*

---

<sup>503</sup> Referência irônica à selvageria da guerra de 1914-1918, na qual morreram cerca de 20 milhões de pessoas (1,4 milhão de franceses) e aos dois anos subsequentes, ainda fortemente marcados pela destruição, luto e forte crise econômica.

De minha parte, das "três artes" das quais vocês me falam, a que eu prefiro, não duvidem, é a que me parece inspirada — de forma longínqua, é verdade — pela arte primitiva, pré-histórica e pela do Egito bem antigo, de antes das Dinastias Divinas. Eu nomeio o que chamamos agora, de forma bastante pomposa, de "arte negra" da África.

Em todo caso, os balbucios negroides que qualificamos como arte me parecem infinitamente mais interessantes para nossa inquieta curiosidade de hoje — que olha para e sobre muitas coisas. Mais interessantes, digamos, do que todas as maternais Vênus de Milo, todos os famosos "sorrisos misteriosos" da Mona Lisa, todos os relógios em movimento da Ópera, a ponte Alexandre, o monumento Gambetta, o Grand e o Petit Palais e outras maravilhas deste fastidioso clichê que nos dá enjoo.

Mas, já que se trata de negros... Uma adolescente loira, branca, rosada e esbelta filha de amigos, um rosto de fada se é que alguma vez existiu, perguntou um dia na minha frente a um grande homem negro um tanto canibal: "Como você se sente sobre as adolescentes loiras, brancas, rosadas e esbeltas que meu amigo Dr. Mardrus tanto preza?". E o negro respondeu em sua língua de negro um tanto canibal: "A mim as adolescentes loiras, brancas, rosados e esbeltas que tanto presa o doutor Mardrus me parecem negras esfoladas vivas, cuja pele teríamos retirado completamente".

Pois bem, meu caro... eu, por minha vez, diante de certa arte europeia, sou como esse negro. Transponho, pelo menos, suas palavras memoráveis, para aplicá-las às "artes" daqui que me fazem — pelo que você sabe — o efeito de ter sido concebidas e produzidas por e para negros canibais. Tenha pena de seu amigo, por favor, por não sentir como as pessoas persuadidas, e perdoe seu gosto irremediável pela "selvageria".

*Resposta de Gaston Migeon (conservador de museu)*

*M.G. Migeon é autor de um manual extremamente prático de cerâmica oriental, o tradutor do livro de Fenellosa sobre A arte na China e no Japão, o conservador do departamento de objetos de arte da Idade Média e Renascença no museu do Louvre,*

*que tanto deve (coleção Gay etc.) a sua engenhosa atividade. Ele não parece hostil à entrada no Louvre das artes das quais aqui nos ocupamos.*

1. As artes negra, africana, ou indígena das Américas não têm apenas uma existência passada. Os modernos não fizeram que repetir fórmulas antigas.
2. Toda manifestação do espírito humano, seja ela da Grécia Clássica seja do Congo, é digna de despertar a curiosidade. Os mais nobres museus lhes abriram as portas: o Museu Britânico, por exemplo, ainda que se confundam, é verdade, as coleções de arte elevada e as etnográficas.
3. Pelo o que sei, o único interesse de cada uma dessas artes é a expressão plástica das figuras de ídolos ou fetiches.
4. Origens, filiações e influências? A arqueologia está em pleno vapor, e estamos apenas engatinhando. Basta dizer que Fenellosa falou de uma arte do Pacífico que poderia ter sido, em certos aspectos, iniciadora das grandes artes da China.
5. Sua virtude pedagógica? Não quero negar completamente sua eficácia, desde que os cubistas não a imponham como ferramenta unicamente educacional, o que seria de chorar, se não fossem seus propósitos completamente negligenciáveis.

*Resposta de Paul Guillaume (galerista e colecionador)*

*Paul Guillaume editou um Primeiro Álbum de Esculturas Negras (esgotado) acompanhado por um texto de Guillaume Apollinaire e um prefácio de seu próprio punho. Junto com algumas notas no Les Arts à Paris, foi tudo o que ele escreveu sobre nosso tema, e sua propaganda se fez sobretudo pelas vitrines de sua loja do faubourg Saint-Honoré. “Mas”, ele nos diz, “espero terminar um trabalho importante para o qual estou recolhido. Seria mais fácil para mim apontar os trabalhos de outros, os de Clouzot e Level,<sup>504</sup> e, no exterior, de Marius de Zayas e Carl Einstein. Muito está*

---

<sup>504</sup> Publicado neste mesmo ano de 1919, o livro *L'Art nègre et l'art Océanien*, de Henri Clouzot e André Level, é citado por diferentes entrevistados da enquete, tendo sido os dois também questionados por Fénéon em sua pesquisa. A edição original, ilustrado com 40 pranchas fotográficas, está disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30418549/f14.item.texteImage>. Acesso em 8 ago. 2022.

*sendo escrito sobre arte negra na Holanda no momento; Eu empilho as revistas enquanto espero para traduzi-las". Em contraste com a opinião de Salomon Reinach, Paul Rupalley, Léonce Rosenberg e de acordo com as de Mardrus, Clouzot, Level, Hessel, ele afirma nas linhas que seguem a preeminência da arte africana sobre a arte polinésia. Considera, ainda, que a arte africana desenhou os pintores da nova geração.*

O público de artistas e de colecionadores que se colocam a favor da arte negra faz uma distinção muito clara entre as produções da África negra e as das Américas ou as dos arquipélagos da Oceania. Parece que mesmo os melanófilos mais escrupulosos descartam estes últimos porque não percebem neles o caráter de invenção inicial e de pureza inegáveis na arte negra propriamente dita. Essa estética natural nasceu no coração da África e se desenvolveu até a perfeição de um cânone que foi alterado pelas migrações em direção ao mar. A infiltração europeia parece ter sido a causa de uma decadência, seguida por tamanha aniquilação que podemos considerar que a grande veia negra secou para sempre.

Mas as obras de nobreza do passado africano encantaram a geração jovem, principalmente os pintores, e seu contato com obras insuspeitas desencadeou neles um entusiasmo sem o qual a própria vida da arte na França estaria ameaçada. Eles inconscientemente herdaram a seiva misteriosa que estava entorpecida na madeira por séculos. O poder hierático das efígies fascinou certos olhares até a perplexidade, mas para outros foi o encontro milagroso que os fez reconectar com a grande tradição.

Não havendo nenhuma arte influenciado tão diretamente a plástica de uma época, a arte negra entrará no Louvre como uma explicação necessária, ao mesmo tempo em que as obras que inspirou. Nenhuma pressa deve dada a essa realização, a ser feita sem medo e sem impaciência, porque não devemos esquecer que ainda não existe uma elite oficial capaz de escolher, com todo o discernimento desejável, as peças que são ao mesmo tempo significativas e autênticas e que merecem uma consagração definitiva.

*Resposta de Kees van Dongen (pintor)*

*O pintor das damas de Paris e do Egito, o ilustrador de Hassan Badreddine el Bassraoui e dos Contos de Rudyard Kipling nos dá uma resposta que não é sem substância: ela é apenas, no entanto, o entrelaçamento de duas palavras.*

Impossível responder sua enquete sobre a arte dos povos selvagens. Não podemos ser ao mesmo tempo juiz e julgado.

*Resposta de R. Verneau (conservador de museu)*

*O doutor Verneau, professor de antropologia no Muséum, diretor da revista L'Anthropologie, é o curador do museu de Etnografia do Trocadéro. Criado em 1880 com 6.000 peças, esse museu abriga hoje mais de 100.000, em um local menor do que o inicial. A maior parte dessas peças são doações. Como comprar qualquer coisa? O crédito de "compra de coleções e etiquetas" por muito tempo se manteve em 200 francos; desde 1911, são 500. Todos os créditos alocados para despesas materiais (aquecimento e iluminação, despesas diversas e lavanderia, despesas de escritório, roupas para guardas, caminhões, compra de coleções e etiquetas, manutenção do prédio e coleções) que somavam 3.580 francos em 1907-1908, 4.530 francos em 1909-1911 e 6.730 francos em 1912-1914, recuou no ano passado para 4.000. Os visitantes, os funcionários e os fetiches (estes nascidos sob os trópicos!) passam frio e os guardas irão em breve trabalhar nus como os Cafres, porque a casa central de Melun não os pode vestir por menos 2633 francos (Em Berlim, as coleções etnográficas são abrigadas em um palácio construído e organizado para uma classificação metódica e seu orçamento antes da guerra era de 165.000 marcos, ou seja, praticamente dez vezes a soma destinada ao Trocadéro).*

*Existe uma Sociedade dos Amigos do museu de Etnografia do Trocadéro. Por dez francos ao ano é possível tornar-se membro titular; por 50, um doador e por 1.000 um benfeitor. Peçam o estatuto ao dr. Verneau que, apesar de seus problemas administrativos, concordou em nos escrever:*

Se os senhores percorrerem as salas do museu de Etnografia, poderão constatar facilmente que, no antigo México, no Yucatán, na Guatemala, no Peru etc. existiam antigamente artistas verdadeiramente dignos deste nome. Na África, com os negros modernos, descobrirão igualmente um sentimento artístico. Percorrendo nossa sala da Oceania haverão de concordar que os Polinésios mostram especialmente na decoração de certos objetos ou nas tatuagens com que ornaram seus habitantes nas Ilhas Marquesas, um gosto que eu também não hesito em qualificar como artístico.

E eu só faço alusão à arte de origem espontânea e não àquela que foi influenciada — muitas vezes de uma maneira irritante — pelos europeus. Os antigos mexicanos, os maias, os antigos habitantes da Colômbia, do Equador, do Peru ou da Bolívia eram, desse ponto de vista, muito superiores aos índios modernos que sofreram a influência europeia.

*Resposta de Angel Zarraga (pintor)*

*Nossa pesquisa não incluiu arte de civilizações passadas, como as do México e da América Central. Sua estrutura, no entanto, não é tão rígida que não possa se expandir em honra ao pintor Angel Zarraga, suas ideias e suas memórias.*

Você me pede para expressar algumas ideias que eu tenha sobre arte mexicana em prol de sua enquete sobre a arte dos povos selvagens.

Selvagens? Sim, se você insiste.

Mas essa palavra me faz reviver os anos de adolescente quando – faz 20 anos – eu percorria as salas do museu do México com meu velho preceptor Don Pedro de la Barreda. Meu mestre alto, magro, ossudo, com sua longa sobrecasaca negra me mostrava os enormes monólitos dos povos de outrora. E ele sempre tão doce, tão grave, tão terno, com gestos quase femininos, me ensinava em suas coleções as diferenças entre um ortóptero e uma mariposa, mas tornava-se feroz ou mesmo agressivo falando das grandes civilizações findas.

— Veja você, meu filho, que não existiram senão duas civilizações no mundo: a tolteca e a maia. Todo o resto são *selvagens!*

E eu (como ainda hoje) não entendia. Educado na doutrina positivista instalada então na nossa universidade eu não jurava senão pela "vasta pirâmide cuja base é a matemática e cujo cume é a ética, passando pelas ciências naturais". Eu não compreendia, pois sentia também o chamado imperial de meus antecessores, do meu avô materno Pierre Martin, francês curtidor de couros e peles, e da família do meu pai, médicos, homens e mulheres de letras de cultura romântica e francesa. Então eu arriscava algumas palavras vagas sobre as mitologias mediterrâneas, mas meu velho mestre era rigoroso:

— Seu Júpiter? Uma fraude, nada mais; um ladrão, um cafajeste. Um deus, ora essa. Com mãos como nós? Com pés como nós?

Ele então parava para não assustar meu pudor quase infantil.

— Veja:

E ele mostrava a representação do sol na antiga teogonia, os discos concêntricos de azul ultramarino e vermelho, com pontos de ouro cortando a massa de cores primárias

— Veja, isso é uma *força*. Você não pode mutilá-la, você não pode quebrar seu dedo ou arrancar seu olho. Está acima da lei, não porque tem nádegas de mármore maiores que as suas, mas porque, grande ou pequeno, é Tonatiuh, é o Sol... tua Diana? Sim, eu sei, com suas longas coxas, seu arco seu arco de desfile e sua pequena e ridícula meia no topo do coque encaracolado, um pretexto para a pornografia grega ou renascentista, um pretexto para um Ticiano ou outro velho licencioso arregaçar as camisas e ser aplaudido pelas sociedades senis. Veja, essa é Meztli, a lua, nascida do sacrifício na velha lenda; dedicou-se a acender a luz atirando-se ao fogo, e a sua carne prateada e negra já não é carne, é o sinal dos peregrinos, é o símbolo das mulheres que se perpetuam pelo milagre da tentação, é a testemunha do trabalho subterrâneo da Terra!

Ele punha-se lírico.

— Sim, veja você! Toda a civilização latina é um falso começo, teus deuses só pensam em gozar, desfrutar, enquanto os deuses dessa gente só pensam em criar sem se preocupar em saber o que acontecerá com o que eles criaram. E mais tarde

— você vai pensar sobre o seguinte: que os povos têm os simulacros que merecem, e que nossa era de hedonistas só tem hedonistas como deuses, que nossa época de medo só têm deuses de medo. Eu sei que você vai me falar de Huitzilopochtli, deus da guerra, mas esse é também um deus dos bárbaros e dos conquistadores, um deus da decadência porque os Astecas eram os europeus desse continente, e entre Marte, com seu capacete, sua espada e sua couraça, e Huitzilopochtli, vestido em pedaços de carne humana, não existe senão uma diferença formal...

Meu velho mestre continuava com sua fala balbuciada:

— Os homens hoje em dia imitam, porque eles têm medo de representar. Eles têm medo das forças, assim como têm medo das cores, assim como têm medo da matéria que eles quem eles afirmam ter escravizado e que um dia os escravizará. Eu sou velho, mas você verá muita coisa.

Na grande sala deserta ele encarnava um profeta e um Dom Quixote

— Você verá muitas coisas, cidades que vão explodir, milhões de homens que se matarão pelos deuses da tua Grécia. Selvagens, eu te digo.

Mais tarde, quinze ou vinte anos mais tarde, eu ainda penso sobre tudo aquilo e nos conflitos dos pintores entre a representação e a imitação eu às vezes me digo cheio de angústia: "Meu Deus, meu Deus, se meu velho mestre tiver razão... e se for verdade que nossa civilização mediterrânea não passa de vasta pornografia..."

*Resposta de Robert Dreyfus (historiador)*

*Em seu Essai sur inégalité des races humaines, cuja primeira edição é de 1853-55, o conde de Gobineau confere aos Negros, de resto tão criticados por ele, o privilégio de ter iniciado a humanidade nos prazeres misteriosos da arte. Convidamos Robert Drayfus para interpretar essa tese gobiniana, perfeita para afligir os negrofóbicos. Robert Drayfus não é apenas um historiador da questão agrária em Roma, da lei Falloux e da Revolução de 1848 – ele é o autor de La Vie et les prophéties du compte de Gobineau.*

O conde de Gobineau não tem nenhuma necessidade que eu lhe sirva de intérprete. Ele saberá muito bem apresentar ele mesmo seu teorema negrófilo, pois ele já comentou e nuançou seu pensamento numa página brilhante do *Essai sur l'inégalité des races humaines* (livro II, cap. VII).

Eis aqui essa bela e curiosa página:

"[...] Se admitirmos, com os gregos e os mais competentes juízes nesta matéria, que a exaltação e o entusiasmo são a vida do gênio da arte, que esse próprio gênio, quando completo, beira a loucura, não será em nenhum sentimento organizador e sábio de nossa natureza que buscaremos a causa criadora, mas sim nas profundezas das convulsões dos sentidos, nesses impulsos ambiciosos que os levam a casar o espírito e as aparências para daí tirar algo que nos agrada mais do que a realidade... A partir de então se apresenta esta conclusão muito rigorosa de que a fonte da qual as artes surgiram é estranha aos instintos civilizadores. *Ela está escondida no sangue dos negros...* É, dir-se-á, uma coroa muito bonita que coloco na cabeça disforme do negro, e uma honra muito grande agrupar em torno dele o coro harmonioso das Musas. A honra não é tão grande. Eu não disse que todas essas Piérides<sup>505</sup> estavam ali reunidas, faltam as mais nobres, as que confiam na reflexão, as que preferem a beleza à paixão... Traduzam-lhe os versos da Odisseia, e em particular o encontro de Ulisses com Nausicaa, o sublime da inspiração pensativa, e ele dormirá. Para que a simpatia irrompa, é necessário em todos os seres que a inteligência primeiro tenha entendido, e aí reside a dificuldade com o negro... A sensibilidade artística desse ser, em si mesmo poderosa além de toda expressão, permanecerá, portanto, necessariamente limitada aos usos mais miseráveis. Além disso, entre todas as artes que a criatura melaniana prefere, a música ocupa o primeiro lugar, na medida em que acaricia seu ouvido com uma sucessão de sons, e não exige nada da parte pensante de seu cérebro. O negro gosta muito, gosta demais; no entanto, quão estranho ele permanece para aquelas delicadas convenções pelas quais a imaginação europeia aprendeu a enobrecer as sensações!

Na charmosa ária de Paolino de *O casamento secreto*:

*Pria che spunti in ciel' l'aurora etc...*

A sensualidade do branco iluminado, dirigida pela ciência e pela reflexão, vai, desde os primeiros compassos, tornar-se, como se costuma dizer, um quadro. Doce Sonho! Os sentidos elevam

---

<sup>505</sup> Na mitologia grega, as piérides eram nove ninfas que tinham o dom do canto. Desafiaram para uma competição as musas que, indignadas, converteram-nas em aves diversas como lição aos mortais para que não almejassem se comparar aos deuses.

suavemente o espírito e o embalam em esferas ideais onde o gosto e a memória lhe oferecem a parte mais requintada de seu delicado prazer.

Parece que vejo um bambara auxiliando na execução de uma das músicas que ele gosta. Seu rosto brilha, seus olhos brilham. Ele ri, e sua boca larga aparece, brilhando no meio de seu rosto escuro, seus dentes brancos e afiados. O gozo vem... Sons inarticulados fazem um esforço para sair de sua garganta, que a paixão comprime; grandes lágrimas rolam por suas bochechas proeminentes; mais um momento, ele vai gritar: a música para, ele está sobrecarregado de cansaço.

O negro não vê nada disso. Ele não capta a menor parte disso; e, no entanto, conseguimos despertar nossos instintos: o entusiasmo, a emoção, serão muito mais intensos que nosso deleite contido e nossa satisfação como pessoas honestas.

Em nossos hábitos refinados, fizemos da arte algo tão intimamente ligado às mais sublimes meditações da mente e às sugestões da ciência, que é somente por abstração, e com certo esforço, que podemos estender a noção dela para dança. Para o negro, ao contrário, a dança é, junta com a música, o objeto da paixão mais irresistível. Isso porque a sensualidade é para quase tudo, senão tudo, na dança...

Assim, o negro possui no mais alto grau a faculdade sensual sem a qual não há arte possível; e, por outro lado, a ausência de aptidão intelectual o torna completamente inadequado para o cultivo da arte, mesmo para a apreciação do que essa nobre aplicação da inteligência humana pode produzir de altivez. Para aprimorar suas faculdades, ele deve se aliar a uma raça diferentemente dotada...

*"O gênio artístico, igualmente estranho aos três grandes tipos, só surgiu após o casamento de brancos com negros."*

Em meu livro *A vida e as profecias do conde Gobineau*, eu cito esse texto aproximando-o de um testemunho do arrependido Paul Adam sobre a aptidão musical os negros. Em 1904, esse potente observador viajou aos Estados Unidos, de onde enviou ao *Temps* escritos magníficos sobre a Exposição de Saint Louis. Ora, Paul Adam escreveu certa feita:

Quaisquer que sejam os defeitos próprios da descendência do *Oncle Tom*,<sup>506</sup> ela tem um talento certo. Ela é musical. Quase todos os negros têm ouvido rigoroso. Nada impressiona mais do que ouvir uma matrona gorda, sentada no degrau de um humilde limiar, cantar enquanto descasca legumes. Desta massa disforme cor de alcatrão, uma voz deliciosa e cristalina escapa, encanta. Os corais negros executam sinfonias como um conjunto perfeito. E isso é natural, espontâneo para

---

<sup>506</sup> Referência ao livro antiescravagista da norte-americana Harriet Beecher Stowe, publicado na França entre 1852 e 1853 com enorme sucesso. Ver, entre outros, PARFAIT, Claire: "Un succès américain en France: La Case de l'Oncle Tom", *Revue Électronique d'Études sur de Monde Anglophone*, 7.2, 2010.

eles. Booker Washington, seus emuladores certamente preparariam para seus congêneres algumas funções selecionáveis se fundassem, por toda a América, escolas especiais de música. Além disso, cultivando este dom óbvio e quase unânime, os pedagogos habilidosos rapidamente inculcariam neste povo o gosto por uma arte sutil, de mentalidade muito educativa. O sensualismo da raça ajudaria muito no desenvolvimento do gosto musical.

Última consideração: Frédéric Nietzsche, no início do *Caso Wagner*, opõe com deleite "no norte úmido, com todas as brumas do ideal wagneriano", à ardente obra-prima de Bizet, *Carmen*:

"Aqui fala uma outra sensualidade, uma outra sensibilidade, uma outra serena alegria. Essa música é alegre, mas não de uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por ter tido a coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada da Europa — esta sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada..."<sup>507</sup>

Assim, Gobineau e Paul Adam concordam em reconhecer o dom musical aos Negros. E Nietzsche descobre sangue negro em sua música preferida.

*Resposta de Jos Hessel (galerista)*

*Os frequentadores de sua loja na rue de la Boétie sabem disso, esse especialista do Tribunal de Apelação conhece muito bem a arte dos trópicos e nossa arte recente. Isso dá um valor particular ao seu testemunho sobre seus conhecidos. Observe que, ao contrário de Gaston Migeon e Paul Guillaume, ele acredita que a veia negra não está de forma alguma seca.*

1. Elas existem? Certamente, e com uma vida potente, tanto do ponto de vista arqueológico como do ponto de vista moderno.
2. Vale a pena estarem no Louvre? Elas têm uma ação tônica? Sim para as duas perguntas. É claro que a pintura jovem e a escultura jovem (acabamos de verificar isso mais uma vez no Salon d'Automne) são voluntariamente

---

<sup>507</sup> Uso aqui a tradução de Paulo César de Souza para o trecho em francês citado por Robert Dreyfus. NIETZSCHE, Friederich: *O caso Wagner*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 12.

inspiradas pela arte negra; se esta última estivesse representada no Louvre por espécimes puras, seu ensino seria ainda mais eficaz.

3. Minhas preferências? Sem hesitação a arte da África negra, particularmente a arte antiga da Costa do Marfim e do Gabão. As peças de épocas áureas dessas duas regiões são, na minha opinião, tão importantes quanto as melhores antiguidades dos museus.
4. Filiação? Nenhuma filiação: essa arte africana é ela mesma uma fonte original; no meu entendimento as artes asiáticas e mesmo as ocidentais são frequentemente derivadas da arte negra.

*Resposta de Charles Vignier (escritor)*

*Antigamente ele escrevia livros tipicamente simbolistas. Hoje, ele tiraniza o mercado de artes da Ásia.*

A obra de arte seria, portanto, temporal, modal? Seu questionário sugere até local. Para você, parece, que eu decida se as esculturas malgaxes, mexicanas ou javanesas mereceram passar do Trocadéro para o Louvre. Isso implica uma gradação que teria a etnografia na base, a arqueologia no meio e as artes conscientes no topo. Assim! Mas que sua pergunta apareça, prova que as divisórias não são herméticas, que muitos fenômenos de endosmose estão sendo elaborados, que conluios obscuros são perpetrados e, às vezes, ostensiva concubinação.

No próprio Louvre, as hierarquias mais estáveis duram apenas a vida de um curador. O precioso Salon Carré já foi uma parede de tijolos. Ela vai voltar. Os Lesueurs<sup>508</sup> são erráticos. E em que patamar de humilhação o altivo Van Dyck se moldará?

O teor implícito de seu questionário se resume em: porque demoramos tanto a reconhecer a existência de uma arte daomeana, de uma arte congoleza, de uma arte peruana, de uma arte mexicana, de uma arte polinésia?

E por que o longo esquecimento da arte romana? Por que redescobrir os primitivos? Por que, 30 anos atrás, vendíamos em Bruxelas quadros de Vermeer

---

<sup>508</sup> Possível referência ao pintor Jean-Baptiste Lesueur (1749-1826).

por 1.500 francos? Por que, faz 15 anos, eu podia comprar uma Virgem do século XII por 200 francos e um Cézanne pelo mesmo preço? Uma paisagem de Hsia Kuei por um sorriso e uma miniatura de Behzad por uma careta? Por que uma obra de arte floresce, fica adormecida e passa por um renascimento inesperado? Por que seixos humildes se transformam em esmeraldas, carolus dourados em folhas secas? Por que essas magias, esses prestígios, essas virtualidades? E eu sei? E você sabe?

Um curador de um grande museu me dizia:

— Nós não compramos objetos sassanides porque ainda não inauguramos essa série.

Nenhuma série peruana, polinésia, sudanesa, daomeana no Louvre. E esta é uma razão suficiente para persistir nessa ausência. Em compensação, essas séries são acolhidas no British Museum, no Metropolitan de Nova York, no museu de Fine Arts de Boston, no University Museum da Filadélfia, entre outros.

*Resposta do coronel Grossin (oficial da colonização)*

*As quatro outras partes do mundo lhe são mais familiares do que a Europa, pois sua carreira foi inteiramente colonial. Uma carta dele nos diz que circunstâncias o impedem de participar de nossa enquete, mas por algumas linhas dessa mesma carta ele, no entanto, participa:*

Não. O que eu vi junto às populações pouco evoluídas, como as da Oceania, por exemplo, não merece o Louvre. Mas não podemos negar que junto aos povos de lá (que estão ainda na idade da pedra polida) não se encontram ensaios sérios de decoração artística, seja nas construções, seja nos ornamentos, seja no mobiliário, se é que podemos chamar assim algumas esteiras e cabaças.

Um detalhe que me impressionou é a influência chinesa na Caledônia e Novas Hébridas. Os chineses praticavam muito, sobretudo nos dois últimos séculos, as costas da Caledônia, onde vinham procurar por sândalo e pescar pepinos do mar.

*Resposta de Jean Guiffrey (curador museal)*

*Jean Guiffrey, que organizou o museu de Boston e que escreveu a história de Delacroix é, desde a morte de Leprieur, curador de pintura no museu do Louvre. Vale notar que, de todas as pessoas que entrevistamos, ele foi o único que pensou em Gauguin.*

Penso que a questão da admissão no Louvre de obras escolhidas provenientes da África, Oceania e América não se coloca se nós temos em Paris ou na França um museu etnográfico espaçoso e bem organizado. Eu vi nos Estados Unidos, em Nova York e em Chicago, por exemplo, estabelecimentos dessa natureza que podem ser considerados como modelo. Neles, as peças raras são cercadas de utensílios de caça, de pesca, utilidades domésticas e reconstituições do entorno que aumentam consideravelmente sua significação e seu interesse. Ninguém ali sonharia em remover as melhores peças para colocá-las em museus de arte antiga ou europeia. Não há dúvida de que o exemplo de Gauguin, bem como a facilidade das viagens de longa distância, desenvolveram em nossos jovens artistas um gosto pelo exótico que se manifesta em alguns por uma admiração justificada por certas obras habilmente trabalhadas na Guiné, em Honolulu ou no deserto do Arizona. No entanto, as obras desses artistas ainda não estão no Louvre. Pareceria, então, no mínimo prematuro colocar ali as obras que os interessaram, sem nenhuma relação com o que as cerca.

Lembro ainda que um museu etnográfico que reunia obras raras existia no museu do Louvre há uns quinze anos atrás. Uma parte delas foi enviada ao museu do Trocadéro, uma outra ao museu de Saint-Germain a título de comparação com os objetos e monumentos pré-históricos vindos de nosso país ou dos países vizinhos. Isso satisfaz em parte aqueles que desejam reunir obras de arte europeias a objetos escolhidos de origem africana, oceânica e americana. As civilizações se parecem em sua origem, e algumas delas permaneceram na infância. Seria paradoxal aproximar seus balbucios, por mais curiosos que sejam, das obras mais perfeitas do gênio humano, para as quais já falta lugar no Louvre.

*Resposta de Mgr A. Leroy*

*O bispo in partibus*<sup>509</sup> *de Alinda é o autor de La Religion des Primitifs (edições Beauchesne), livro fecundo em informações sobre um assunto pouco conhecido.*

As populações ditas "primitivas" da África, da América e da Oceania oferecem manifestações artísticas dignas desse nome?

Sim, e em todos os gêneros, em desenho, em pintura, em escultura, em arquitetura e na dança, na eloquência e na poesia. Trata-se, na verdade, de uma das características do homem possuir o senso da beleza e procurar reproduzi-la idealizando-a. Ele sempre o fez e em toda parte, como atestam as pinturas das cavernas pré-históricas. O animal nunca, em parte nenhuma. E se o homem frequentemente representou o macaco, o macaco nunca teve a ideia de representar o homem e tampouco representar a si próprio.

Mas, assim como a literatura, a arte tem seus períodos de infância, maturidade, decadência, renascimento e evolução. Ela tem também suas características especiais de acordo com países, raças, populações e indivíduos. Na África, por exemplo, existem tribos mais dotadas e, nessas tribos, homens para os quais o senso artístico é mais desenvolvido, como em toda parte. É preciso levar em conta também os meios materiais que tem o artista para realizar sua ideia: madeira, pedra, metal, marfim etc., sem falar de utensílios e de educação. É assim que, em nossas Missões na África, não é raro encontrar crianças, filhos de canibais, que mostram curiosos talentos artísticos e realizam por elas mesmas pequenos trabalhos remarcáveis em desenho e escultura. Eles evoluíram.

O que podemos dizer da arte africana, a menos desenvolvida de todas, se aplica ainda mais à arte indígena das Américas, à arte da Oceania, sem falar da arte hindu, chinesa e japonesa...

É uma arte original, primitiva, que pode ter seus laços mais ou menos visíveis remontando a um passado longínquo, mas perfectível e merecedora — a

---

<sup>509</sup> Titular.

título de curiosidade e de ensinamento — de estar representada nos museus por algumas peças selecionadas.

Elas mostrarão, em todo caso, que o homem é, especificamente, um artista.

*Resposta de Paul Rupalley (coleccionador)*

*Sem sequer sair de Paris, ele constituiu uma ampla coleção de objetos da África, da Oceania e da América do Norte-Oeste. São abundantes as belas peças, ainda que ele não pretenda ter outra preocupação além da etnográfica, e ele nos permitiu fotografar várias delas. Os historiadores de usos culinários encontrarão, eles também, preciosos documentos na casa de Rupalley: nas paredes de sua sala de jantar se entrelaçam mil e quinhentas colheres*

É inegável que os povos não civilizados, os primitivos, têm uma arte própria, a qual está majoritariamente em decadência e tende, se não a desaparecer, ao menos atrofiar-se pelo contato com a civilização. Isso se deve em grande parte ao desejo de realizar rapidamente obras requisitadas pelos viajantes, ao passo que antes lhes eram consagradas longas jornadas de trabalho.

Quase sempre, a arte dos primitivos é inspirada no ideário religioso, e é aí que se produzem as obras mais interessantes. A estilização desempenha também um grande papel, sobretudo na Oceania, onde simples figuras de aparência geométrica para um europeu, evocam tal ou tal animal sagrado aos olhos dos nativos.

Mas essa arte é de natureza especial, e não tem nada a ganhar, pelo meu entendimento, em ser confrontada com as artes dos povos civilizados. Além disso, eu não acho cabível sua representação no museu Louvre ou em qualquer similar, por conta da disseminação que daí resultaria. Considero que as obras de mesma origem devem ser reunidas em um mesmo lugar e que seu espalhamento prejudica sua compreensão, bem como seu estudo.

A arte negra africana é muito diferente da arte da Oceania. A primeira, como Clouzot e Level disseram com precisão em *L'Art nègre et l'Art océanien*, é cheia de bonomia, mais familiar, mais humana. Mas a arte da Oceania, muito embora menos variada, tem mais grandeza, é mais hierática e também mais ornamental. Quanto à arte da América, ela é principalmente representada pelas épocas pré-colombianas e hoje é pouco importante, exceção feita à produção dos povos do Alasca e das ilhas da costa noroeste, que tem uma arte bem particular e bastante interessante. Em resumo, minhas preferências estão relacionadas com a arte da Oceania, da Polinésia e particularmente a das ilhas Marquesas, que tem um caráter nobre que encontramos raramente nas outras, somada a grande habilidade técnica.

É difícil estabelecer a filiação dessas artes, que também seguem a regra da imigração dos povos. É incontestável que a arte da Oceania deve muito à arte da Malásia, que é ela mesma aparentada à da Indochina. Em compensação, a arte africana parece ter se desenvolvido sem grande influência externa, à parte algumas exceções, como a do Benin, que sofreu em determinada época a influência dos portugueses, e a do Madagascar, onde a arte tem sem dúvida laços com a da Malásia.

Quanto à virtude didática que podem ter essas artes dos primitivos, eu a vejo nula, se não nefasta, a julgar por certas produções contemporâneas que pretensamente nelas se inspiram. Não devemos esquecer que a arte primitiva, por definição, é uma arte que não aproveitou os progressos da civilização e do espírito humano e que querer voltar é dar marcha ré e anular de uma vez o benefício de séculos de estudos e de trabalho. O único domínio onde penso que poderíamos lhes encontrar uma aplicação é o da arte decorativa.

*Resposta de Georges Migot (compositor)*

*Os importantes Prêmios Blumenthal foram atribuídos este ano pela primeira vez. O júri do prêmio para música (MM. Dukas Fauré, d'Indy, Pierre Lalo, Ravel, Schmitt etc.) fez do jovem compositor Georges Migot seu laureado. Migot não escreve apenas*

*sobre as partituras; ele é autor de um Essay pour une Esthétique musicale (no prelo) e de Essays pour Esthétique générale publicados recentemente pela Figuière, e é secretário geral de uma revista cujo primeiro número surgiu no mês passado.*

Os colossos da Ilha da Páscoa estão na porta do British Museum. Nós possuímos obras dignamente representativas das artes da Oceania, australianas, negras e sul-americanas. Vamos libertá-las dos emaranhados etnográficos que as escondem tanto do estudioso quanto do artista.

A arte do México e da América Central com seu "Deus da chuva" tão próximo dos egípcios, com sua "Serpente emplumada"<sup>510</sup> e com o admirável baixo relevo em pedra intitulado "Oferecimento a uma divindade desconhecida", tão próximos dos góticos; a arte mongol e polinésia com algumas de suas divindades que se avizinham, pela escrita de suas curvas e sua horizontalidade, das divindades hindus merecem claramente um lugar no Louvre.

Não em um espírito de comparação, que seria absurdo em se tratando de arte, mas para afirmar que o cérebro humano esteve completo em sabedoria cada vez que ele exprimiu em beleza harmonia o que sentia. Que ele foi perfeito desde a primeira obra-prima.

Quanto às espécimes de artes negras e negróides (australianas, papuas, melanésias), seria bom colocar as melhores.

Seu estudo nos permitiria talvez afirmar que toda raça que não produziu obras-primas é incapaz de desenvolvimento material e social. O que não deve excluir do Louvre as espécimes de certas raças africanas. Elas serviriam apenas para mostrar em temas semelhantes sua inferioridade em relação às obras pré-históricas.

*Respostas de Léonce Rosenberg (galerista)*

*Léonce Rosenberg, cuja galeria na rue de la Baume é o empório dos cubistas, pesquisa por prazer pessoal ídolos e cerâmica da Grécia e das ilhas do Dodécânese. Mas de 1908 a 1913 ele constituiu um conjunto de arte negra. Ele o cedeu, antes da*

---

<sup>510</sup> A divindade pré-colombiana Quetzalcoatl ou Serpente Emplumada dará o título a um romance de D. H. Lawrence a partir da visita que faz ao México em 1923.

*guerra, a Jos Hessel, como ele nos conta. De modo que é de seus antigos amores que ele vai nos falar.*

Depois que os navegadores e os colonos europeus ditos "civilizados", inundaram as populações ditas "selvagens" com suas quinquilharias modernas, a arte negra perdeu toda sua qualidade, tanto espiritual quanto material: é isto sobre o presente.

Mas, no passado, e para regiões por muito tempo inacessíveis, a verdade que aparece é outra. Os indígenas, sabendo conservar fielmente uma tradição idealista que remonta à pré-história, produziam *algumas* obras de interesse artístico incontestável. Atribuir a estes últimos uma data, mesmo que aproximativa, me parece bastante ousado. Se as *intenções* são indubitavelmente muito antigas, as *produções* — ao menos as que conhecemos — não me parecem remontar a épocas muito distantes como nós atribuímos, às vezes com muita complacência. O que não quer dizer que não tenham havido, em tempos muito antigos, artesões negros de grande talento ou mesmo gênios que se exprimiram em obras muito felizes. Agora que os gregos, os egípcios, os caldeus atingiram espiritualmente níveis que não parece mais lícito ao homem querer ultrapassar, mas que, no entanto, não o impedem de nutrir esperanças de alcançar o mesmo ponto culminante por um caminho diferente, com os negros, cujas as ligações com os precedentes eu vou expor mais adiante, as produções artísticas deixam sempre o sentimento que podem ou devem existir melhores no gênero. Ora, temo que este melhor foi a civilização pré-histórica americana (para não falar da lendária Atlântida), Egito, Caldéia, Cáucaso e Índia — inspiradoras do mundo negro — que nos forneceram. Da arte que nos ocupamos aqui deriva sem dúvida o espírito de construção e de síntese, consequências de um trabalho nem empírico nem racional, mas puramente *tradicional*, pois que perpetua nos objetos de culto, da guerra ou da vida cotidiana o *repertório de civilizações anteriores* de intenções claramente construtivas. O espírito construtivo implica o conhecimento de traçados geométricos e de relações numéricas, dos quais os povos selvagens não parecem ter tido a revelação e dos quais o homem não pode entender a importância senão retomando contato com o universo. Ora, não parece que a raça negra desde

tempos *históricos* tenha tido preocupações de ordem assim tão elevada, não tendo dado até o presente nenhum sinal de verdadeira civilização. De outra parte, é porque os povos selvagens foram por muito tempo inacessíveis à civilização européia moderna que eles puderem, não tendo felizmente outro recurso, conservar a tradição das grandes civilizações das quais são artisticamente tributários. Nesse sentido eles podem assemelhar-se aos Merovíngios, herdeiros da civilização da bacia oriental do Mediterrâneo que, não tendo sido contaminados pelo Renascimento italiano, trabalham ainda hoje no espírito das basílicas bizantinas primitivas, enquanto mostram uma decadência do espírito e do trabalho.

O estudo da *pré-história* nos revela que havia no início da humanidade duas raças claramente distintas, a Sudanesa, dita "raça negra", e a Boreana, dita "raça branca". A primeira, de uma civilização infinitamente mais avançada que a segunda, conquistou metodicamente os territórios ocupados pelo Bereanos, Celtas ou Scythes. Esses últimos, sucumbindo numa luta desigual com um adversário superior numericamente e poderosamente armado, fugiram de suas florestas incendiadas, se refugiaram no norte da Europa e na Ásia. Os negros, que eram *construtores*, construíram sólidas muralhas ao redor de suas conquistas à medida em que avançavam, perseguindo o adversário com uma infantaria perfeitamente dirigida e disciplinada e uma cavalaria regular. Eles semeavam desordem em suas fileiras com ajuda de elefantes armados com mastros. A luta dura vários séculos ao longo dos quais, pelos prisioneiros que conseguiram captar de surpresa os brancos ditos "Scythes" ou "Celtas" se iniciaram pouco a pouco na ciência dos negros e puderam assim ganhar algumas vantagens que, quando amplificadas, lhes valeram uma paz honrada. Mas a raça sólida e pura que representavam os Bereanos, uma vez saída de sua ignorância e tornada moralmente e materialmente equivalente de seus iniciadores e conquistadores, tomou sua revanche e fez recuar o invasor bem mais além do que as terras invadidas. A raça negra compreendia, à esquerda, os Atlantos, de cor avermelhada, ao centro os Africanos, de cor marrom escura, e à direita os Asiatas, de cor amarelada. Voltando a seu ponto de partida, ela deixava atrás de si os resultados e os ensinamentos da civilização grandiosa que ela havia trazido com seus exércitos e que ela soube guardar e desenvolver durante milhares de anos, sob

aspectos variados e apesar das lutas internas entre os povos rivais. O México, a Mesopotâmia, o Egito, a Pérsia, o Cáucaso, as Índias e a China nos deixaram esse vestígio tangível e a arte negra foi o reflexo dessa civilização *histórica* da raça negra cuja origem se perde nas profundezas misteriosas da pré-história. As joias scythas (no Museu de L'Ermitage), a arte caucasiana (Samarcande), as cerâmicas pintadas de Suse, primeira época (missão Morgan, no Louvre), os vasos com decoração geométrica da Grécia Primitiva (coleção Campana, no Louvre), a arte antiga da Índia, China, Camboja e Java, não são ecoados, por exemplo, no trabalho de certos trabalhos em madeira dos naturais da Oceania e da Nova-Guiné?

Nessa ocasião, eu devo confessar que minhas preferências vão em direção à arte da Oceania porque é ali que a tradição me parece estar conservada com maior pureza. Embora não haja nenhum aspecto na arte negra cujo parentesco não seja encontrado na arte das grandes civilizações desaparecidas, ela merece, no entanto, um pequeno lugar no Louvre, onde as *dez únicas belas* peças vistas até hoje me parecem dignas de figurar. O resto não ultrapassa a etnografia.

Na construção de máscaras, principalmente, os negros se superaram, e é sob esta forma, certamente, que eu amaria ver suas obras no museu. Quanto a seus fetiches e ídolos, acho quase todos de um aspecto um pouco caricatural, apesar das intenções de inegável gravidade.

O espírito de síntese e a pesquisa do ritmo numa disciplina construtiva. Eis aí, me parece, o ensinamento desta arte. Mas esse ensinamento, nós não o recebemos melhor dos artistas Micenas, de Creta, de Rodes etc., formulado em épocas muito primitivas e por meio de exemplos maravilhosos?

Cabe a nós, pobres modernos, despir nossa alma do individualismo odioso e, a exemplo dos artesãos negros, nos esforçar para glorificar em nossas obras o espírito de uma civilização inteira, e não o sempre odioso "eu".

Se o reencontro fortuito das estátuas negras em plena fase impressionista e em um momento onde o conhecimento das artes primitivas da bacia oriental do Mediterrâneo e da Ásia não estava ainda tão difundida provocou, mais ou menos 15 anos atrás, uma revolução considerável junto aos artistas inteligentes e entusiastas como André Derain, Vlaminck, Henri Matisse e principalmente Pablo

Picasso e lhes colocou ao alcance da mão uma fonte preciosa de ensinamentos de ordem estética, ela não justifica a importância excessiva a especulação atribuí hoje à arte negra. Sem cair na ingratidão de certo artista notório que deve muito a essa arte e que agora a nega — embora a altíssima qualidade de seu trabalho certamente não corra o risco de ser depreciada por uma confissão leal — nós podemos afirmar que as consequências da descoberta da arte negra têm mais importância do que essa arte em si, a qual, tomada em bloco e considerada *em si* é digna de interesse, mas perde seu interesse quando a *comparamos...*

*Resposta de MM.H. Clouzot (curador) e A. Level (coleccionador)*

*Todos os pintores que há vinte e cinco anos se manifestam com originalidade conhecem André Level e seu papel nessa engenhosa experiência artística da "La Peau de l'Ours" que lhe deu reputação. M.H. Clouzot, curador do museu Galliera, é o autor de muitas obras, entre elas Philibert Delorme, Les Métiers d'art, La Manufacture de Jouy (em vias de publicação), Le Manuel de l'amateur des meubles du XVIIIe siècle (em breve). Em colaboração eles escreveram L'Art nègre et l'Art océanien (Paris, 1919, Devambez édit), um livro-álbum já quase esgotado, e seus nomes conjugados assinam ainda as linhas a seguir:*

Numerosas obras dentre os povos menos civilizados da África, da América e da Oceania apresentaram características do que qualificamos hoje em dia como "artes". Eles conservaram, muito perto do nosso tempo — e mora aí seu valor de ensinamento — os elementos e as tradições das artes primitivas por uma sequência de evoluções menores e mais lentas do que na Europa e mesmo na Ásia.

Uma seleção dessas obras vai então figurar a justo título, cedo ou tarde, em um museu como o Louvre, que tem como um dos méritos principais o número e a amplitude de comparações que ele permite fazer, e essa admissão estará de acordo com as regras, já que essas artes morreram mais ou menos recentemente, tendo os indígenas perdido o sentido de suas tradições no contato com os europeus.

O objeto dessas produções foi tornado fútil — religioso, mágico, guerreiro, caçador ou doméstico —, condição essencial que acompanha, em todos os primitivos, do gosto inato pelo adorno e pela ornamentação linear, pintura e tatuagem do corpo, decoração de armas e utensílios. Mas essa ornamentação não diminui jamais — belo exemplo de arte a se seguir — o valor de uso prático dos objetos.

O trabalho de execução sobre os materiais empregados sem imitação ignorou a economia do tempo. Ele é honesto, consciencioso, às vezes perfeito, apesar dos utensílios rudimentares.

Enfim, as artes das Américas e da Oceania revelam certos parentescos asiáticos. assim como a arte negra africana (pessoas ilustres pronunciam melanismo), nossa preferida por sua variedade, sua audácia, inclusive por seu estilo, que evitando muitas vezes a estilização, sofreu influências costeiras europeias e foi influenciado por muitas trocas, via Sudão, com o Egito Antigo.

Quanto ao valor estimulante dessas artes, em particular da arte negra, última a entrar na lista e cujo nome fez fortuna a ponto de abranger comumente uma série de produções que não se enquadram na mão de obra negra, ele é real, mesmo para o grande público, interessado, simpático, estimulado desde o primeiro contato, como ele sempre foi com todas as épocas e o será por toda manifestação de exotismo por ele desconhecidas.

Na Idade Média, quantas trocas, quantas misturas saborosas em todas as artes, arquitetura, estatuária, iluminura valeram ao Ocidente as cruzadas e a frequência do Oriente bizantino! As embaixadas não trouxeram para a moda as *turqueries*? Sob Luis XIV, o cortejo de embaixadores do Sião não traz um gosto do Extremo Oriente, acolhido com que favor e com que divertimento pela corte, pela cidade, pelos espectadores e pelos artesãos? Os indianos, as porcelanas, as lacas fazem furor sucessivamente. A nova contribuição é usada, transformada, introduzida no gosto francês.

Uma arte étnica que vive sobre si mesma, definha até morrer. Ela precisa ser forte o suficiente para assimilar uma comida estrangeira e dotar-se de novo vigor. Pureza excessiva do gosto leva ao enfraquecimento. Nossa época saberá, como as

que a precederam — e já foi feito muito mais do que imaginamos — extrair dos novos frutos exóticos os sucos nutritivos que convém a seu organismo. E é sem surpresa que vemos abrir, em uma de nossas maiores lojas de departamento, uma seção de arte negra.

## BIBLIOGRAFIA

### a) Obras de Félix Fénéon

FÉNÉON, Félix: *Les arts lointains iront-ils au Louvre?* Paris: Éditions espaces & signes, 2019

FÉNÉON, Félix, *Notícias em três linhas*. Tradução e apresentação de Adriano Lacerda e Marcos Siscar. São Paulo: Rocco, 2018

FÉNÉON, Félix: *Nouvelles en trois lignes: première édition mondiale avec index des thèmes, lieux, métiers, animaux des 1210 faits divers*. Saint-Cyr-sur-Loire: Tiers Livre éditeurs, 2016

FÉNÉON, Felix: *Nouvelles en trois lignes*. Paris: Macula, 2014

FÉNÉON, Félix e GRAY, John: *Correspondance*. Tusson: Du Lérot, 2010

FÉNÉON, Felix: *Lettres à Francis Vielé-Griffin*. Tusson: Du Lérot, 1990

FÉNÉON, Felix: *Ouvres plus que completes, Tome I, Chroniques d'Art*. Textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève; Paris: Libraire Droz, 1970

FÉNÉON, Felix: *Ouvres plus que completes, Tome II, Les Lettres – Les Moeurs*. Textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève; Paris: Libraire Droz, 1970

### b) Estudos e outros Literatos anteriores ao século XXI

AKTHAR, Salman: *Escuta psicanalítica: métodos, limites e inovações*. São Paulo: Blucher, 2017

ALSDORF, Bridget: "Vallothon, Fénéon, and the Legacy of the Commune in Fin-de-siècle France", *Nineteenth-Century French Studies*, 49.3-4, 2021

ÁLVARES, Maria Cristina D.: "Le choc du réel urbain. Le corps et la ville dans les Nouvelles en trois lignes des XXe et XXIe siècles", *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, vol. 2, n. 1, 2013

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude: "Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers", *Romantisme*, n. 97, 1997

ARGAN, Giulio Carlo: *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

ARVIDSSON, Karl-Anders: "Notes sur le vocabulaire argotique et populaire du 'Père Peinard' (1889-1900)", *Neuphilologische Mitteilungen*, 100.3, 1999, pp. 309-332

- ASHOLT, Wolfgang: "Anarchisme et Création Littéraire", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, maio-jun. 1999
- ASSOULINE, Pierre: *Discovering Impressionism: The Life of Paul Durand-Ruel*. Nova York: Vendome Press, 2004
- ATLAN, Corinne; BIANU, Zeno: *Haiku. Anthologie du poème court japonais*. Paris: Gallimard, 2002
- AUERBACH, Erich: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011
- BADIER, Walter. "Émile Henry, le 'Saint-Just de l'Anarchie'", *Parlement[s]*, *Revue d'histoire politique* 14.2, 2010
- BAKOUNINE: *Oeuvres*. Paris: Stock, 1911, tomo III
- BALDESHWILER, Eileen M.: "Felix Feneon and the Minimal Story", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 14, n. 1, 1972
- BARNES, Julian: "Behind the gas lamp", *London Review of Books*, vol. 29, n. 19, out. 2007
- BARROT, Olivier e ORY, Pascal: *La Revue Blanche: Histoire, anthologie, portraits, 1889-1903*. Paris: La Table Ronde, 2012
- BARTHES, Roland: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964
- BAUDELAIRE, Charles: *O pintor da vida moderna*, trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega-Passagens, 2002
- BAUDELAIRE, Charles: "Salon de 1846", in *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999
- BAUDRILLARD, Jean: *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris: Éditions Denoël 1970
- BEHLER, Ernst: *Ironie et Modernité: De Schlegel à Nietzsche*. Paris: PUF
- BÉNÉDICTE, Didier: *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889) : Panurge, Le chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*. Paris: L'Harmattan, 2009
- BENJAMIN, Walter: "Paris do Segundo Império", in *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- BERRANGER, Marie-Paule: *Les genres mineurs dans la poésie moderne*. Paris: PUF, 2004
- BERTRAND, Jean-Pierre: "Par fil spécial: à propos de Félix Fénéon", *Romantisme*, vol. 97, 1997
- BETTS, Cristopher J.: *Early deism in France: from the so-called "déistes" of Lyon, 1564, to Voltaire's "Lettres philosophiques"*. Boston: The Hague, 1984

- BOULEY, Vivien. "Anarchist terrorism in fin de siècle France and its borderlands", in DIETZE, Carola; VERHOEVEN, Claudia (orgs.): *The Oxford Handbook of the History of Terrorism*. Oxford: Oxford University Press, 2022
- BOURDIEU, Pierre: "The forms of Capital", in RICHARDSON, John: *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*. Nova York: Greenwood Press, 1986
- BOURRELIER, Paul-Henri: *La Revue Blanche: Une génération dans l'engagement 1890-1905*. Paris: Fayard, 2007
- BRION, Katherine: "Paul Signac's Decorative Propaganda of de 1890's", *RIHA Journal*, n. 44,
- BRUNEL, Pierre: *Éclats de la violence: pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*. Paris: José Corti, 2004
- BUTTERFIELD-ROSEN, Emmelyn: "A History of Violence", *Artform*, abr. 2021
- CACHIN, Françoise: "Présentation", in FÉNÉON, Félix: *Au-delà de l'impressionnisme*. Paris: Hermann, 1966
- CAHM, Caroline: *Kropotkin and the rise of Revolutionary anarchism (1872-1886)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989
- CAHN, Isabelle: "Fénéon et Seurat, entretenir la flamme", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 2019
- CAWNS, Mary Ann: "Dancing with Mallarmé and Seurat", in COLLIER, Peter e LETHBRIDGE, Robert (orgs.): *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 1994
- CHALABY, Jean K.: *The Invention of Journalism*. Nova York: Palgrave Macmillan, 1998
- CHARLE, Christophe: *Le siècle de la presse (1830-1939)*. Paris: Seuil, 2004
- CHARLES, Christophe: *Paris fin de siècle, culture et politique*. Paris: Seuil, 1998
- CHARLE, Christophe: "Le Champ de la production littéraire", in CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (orgs.): *Histoire de l'édition française: Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1990
- COUSIN, Bernard, CUBELLS, Monique e MOULINAS, René: *La Pique et la croix: Histoire religieuse de la Révolution française*. Paris: Bayard, 1989
- CROWDER, George. *Classical Anarchism: The Political Thought of Godwin, Proudhon, Bakunin, and Kropotkin*. Oxford: Clarendon Press, 1991
- CURRAN, Andrew: *Diderot e a arte de pensar livremente*. São Paulo: Todavia, 2022
- DAGEN, Philippe: *Primitivismes, une invention moderne*, Paris: Gallimard, 2019

- DAUNAIS, Isabelle: "La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)", *Études Françaises*, vol. 33, n. 1, primavera 1997, pp. 95-108
- DE L'ÉSTOILE, Benôit : *Le goût des autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007
- DELAY, Florence: *Petites Formes en prose après Edison*. Paris: Fayard, 2001
- DÉMIER, Francis: *La France du XIX siècle, 1814-1914*. Paris: Seuil, 2000
- DESSY, Clément: "Une esthétique de la rue. La Revue Blanche au coeur de la ville", *Romantisme*, n. 171, jan. 2016, pp. 74-88
- DIAS, Nélia: "Des 'arts méconnus' aux 'arts premiers': inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l'art", *Histoire de l'art*, n. 60, 2007, pp. 7-15
- DIDEROT, Denis. *Coleção Pensadores — Diderot*. Tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979
- DORRA, Henri e REWALD, John (orgs.): *Seurat, l'oeuvre peint, biographie et catalogue critique*. Paris: Les Beaux-Arts, 1959
- DOR, Edouard: "Fénéon promoteur des arts lointains" (introdução), in FÉNÉON, Félix: *Les arts lointains iront-ils au Louvre?*, Paris: éditions espaces&signes, 2019
- DROUIN, Michel: "La fête et l'engagement": l'esprit de la Revue Blanche", *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 36, n. 157, jan. 2008
- DOSTOÏÉVSKI, Fiódor: *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001
- DUSSERT, Éric e ORIOL, Philippe: "Écrivain à façon", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe (orgs.): *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly, 2019
- DUVEAU, Georges: *La vie ouvrière sous le Second Empire*. Paris: Gallimard, 1946
- FAURE, Sébastien (org.): *Encyclopédie Anarchiste - tomo 1*, Éditions Des Equateurs, 2012
- FIGURA, Starr : "L'exposition futuriste italienne de 1912", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Felix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 2019
- FLAUBERT, Gustave: *Correspondance*, org. Jean de Bruneau. Paris: Gallimard, 1973, vol. II
- FORCE, Christel (org.): *Pioneers of the Global Art Market: Paris-Based Dealers Network 1850-1950*. Londres: Bloomsbury, 2020
- FRAUMOV, S: *La Commune de Paris et la démocratisation de l'école*. Moscou: Éditions du Progrés, 1964

FREUD, Sigmund: *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1972

FROISSART, Rossella: "Le Bulletin de la Vie artistique de Félix Fénéon et Guillaume Janneau Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune", in PEZONE, Rosella e DESBIOLLES, Yves (orgs.): *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Actes du colloque. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011

GAY, Peter: *Freud, uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

GAY, Peter: *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

GEE, M.: *Dealers, critics and collectors of modern painting. Aspects of Parisian Art Market 1910-1930*. Nova York: Garland Publishing, 1981

HAKUTANI, Yoshinobu: *Haiku and Modernist Poetics*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009

HALPERIN, Joan U.; PAULHAN, Claire: "Félix Fénéon, Faire de cent personnages des fantômes", *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 48, n. 187/188, 2015

HALPERIN, Joan Ungersma: *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. New Haven: Yale University Press, 1988

HAMON, Philippe: "Fait divers et littérature", *Romantisme*, n. 97, 1997

HAUKE, César Mange de: *Seurat et son œuvre*. Paris: Grund, 1961

HELLMAN, Charlotte: "Fénéon et Signac: portraits croisés", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 2019

HOKENSON, Jan Walsh: "Haiku as a Western Genre: Fellow-Traveler of Modernism", in EYSTEINSSON, Astradur, LISKA, Vivian (orgs.): *Modernism volume II*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2007

HUYSMANS, J. K.: *A rebours, reeditado em Anthologie des préfaces des romans français du XIXe siècle*. Paris: Julliard, 1965

ILLOUZ, Jean-Nicolas: *Le Symboliste*. Paris: Librairie Générale Française, 2014

IRESON, J. C.: *L'Ouvre poétique de Gustave Kahn*. Paris: Nizet, 1962

JAMATI, Vincent: *Pour devenir journaliste: comment se rédige et s'administre un journal, mécanisme de la presse, principaux cas de reportage, législation*. Paris: Victorion, 1906

JEANNEROD, Aude: *La Critique d'Art de Joris-Karl Huysmans: Esthétique, Poétique, Ideologie*. Paris: Classiques Garnier, 2020

JENSEN, Richard Bach: *The Battle against Anarchist Terrorism: on International History, 1878-1934*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014

- JOREL, François: *Voltaire, philosophe de la religion*. Toulouse: Domuni-press, 2019
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice: "Le directeur artistique de la galerie Bernheim-Jeune (1906-1924)", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Felix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 2019
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 — Une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2015
- KALIFA, Dominique: *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1995
- KALIFA, Dominique: "Crime: Fait Divers et Culture populaire à la fin du XIX Siècle", *Genèses*, n. 19, 1995
- KALIFA, Dominique: "Les tâcherons de l'information: petits reporters et faits divers à la 'Belle Époque'", *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, vol. 40, n. 4, 1993
- KELLER, Céline: "Victor Barrucand (1864-1934), écrivain, esthète et militant républicain en Algérie", *Cahiers de la Méditerranée*, n. 99, 2019, pp. 45-53
- KERN, Stephen: *The Culture of Time and Space (1880-1918)*. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1983
- KROPOTKINE, Pierre: *La Grande révolution 1789-93*. Paris: Stock, 1912
- LACHASSE, Pierre: "Revue littéraires d'avant-garde", in PLUET-DESPATIN, Jacqueline et al. (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*, Caen: Éditions de L'Imec, 2002
- LAGO, Flavia Togni do: *Manuel Bandeira e Jules Laforgue: Dor, ironia*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2012
- LALOUETTE, Jacqueline: "La politique religieuse de la Seconde République", *Revue d'histoire du XIXe siècle* 28, 2004
- LANGLOIS, Claude e BONIN, Serge (dir.): *Atlas de la Révolution française, vol. 9, Religion*, École des hautes études en sciences sociales, 1996
- LAUDE, Jean: *La Peinture française et 'l'art nègre' 1905-1914*. Paris: Klincksieck, 2006
- LAY, Howard G: "Beau geste! On the Readability of Terrorism". *Yale French Studies 101 Fragments of Revolution*, ed. Weber and Lay, 2002
- LE MEN, Ségolène "Book illustration" in COLLIER, Peter e LETHBRIDGE, Robert (orgs.): *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 1994
- LEFRÈRE, Jean-Jacques e ORIOL, Philippe: *La Feuille qui ne tremblait pas: Zo d'Axa et l'Anarchie*. Paris: Flammarion, 2013
- LEMAIRE, Gerard Georges: *Histoire de la Critique d'Art*. Paris: Klincksieck, 2018

LEYMARIE, Michel: "Introduction: La belle époque des revues?", in PLUET-DESPATIN, Jacqueline et al. (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*, Caen: Éditions de L'Imec, 2002

LIGHTEN, Patricia: *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013

LONGMAN, Gabriela: *Derrière le Masque: une analyse du Théâtre Cubo-Fururiste en 1917*. Parade. Les Mamelles de Tirésias, dissertação de mestrado defendida na EHESS-Paris, 2009

MAITRON, Jean: *Le mouvement anarchiste en France 1. Des origines à 1914*. Paris: Gallimard, 1992

MARCHAL, Bertrand: "Avant propos". *Oeuvres complètes, Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2003

MCGREGOR, Rob Roy: "Voltaire's 'Animaux Fabuleux' of the Old Testament", *Romance Notes*, vol. 8, n. 2, 1967, pp. 221-224

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise: *L'Écrivain-journaliste au XIXe siècle, un mutant des Lettres*. Saint-Étienne: Cahiers Intempestifs, 2003

MERRIMAN, John M.: *The Dynamite Club: How a Bombing in Fin-de-Siècle Paris Ignited the Age of Modern Terror*. New Haven; London: Yale University Press, 2016

MERRIMAN, John: *A comuna de Paris, 1871: origens e massacre*, trad. Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015

MONDOR, Henri: *Vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1941

MONTANDON, Alain: *Les Formes Brèves*. Paris: Hachette, 1992

MOULIN, Raymonde: *Le Marché de La Peinture en France*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967

M'SILI, Marine: *Le Fait divers en République. Histoire sociale de 1870 à nos jours*. Paris: CNRS, 2010

ORIOU, Philippe: "Le flirt des 'petites revues' avec la vierge rouge", in PLUET-DESPATIN, Jacqueline et al. (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*. Caen: Éditions de L'IMEC

PARTOUCHE, Marc: *La lignée oubliée: bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Paris: Hermann, 2016

PAULHAN, Claire: "Histoire vraie", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe (orgs.): *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly, 2019

PAULHAN, Jean: *F.F. ou Le Critique*. Paris: Éditions Claire Paulhan, 1998

- PERLOFF, Marjorie: *The dance of Intellect, Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985
- PERROT, Michelle: "Fait divers et histoire au XIXe siècle", *Annales*, vol. 36, n. 4, 1983
- POE, Edgar Allan: *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012
- POMEAU, René: *La religion de Voltaire*. Paris: A.-G. Nizet, 1994
- PLUET-DESPATIN, Jacqueline, LEYMARIE, Michel e MOLLIER, Jean-Yves (orgs.): *La Belle Époque des revues 1880-1914*. Caen: Éditions de L'Imec, 2002
- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996
- REWALD, John: *El postimpressionismo de Van Gogh a Gauguin*. Madri: Alianza Editorial, 1998
- REWALD, John: *Seurat: a biography*. Harry N. Abrams, 1990
- REWALD, John. *Felix Feneon II. Gazette des beaux-arts*, janeiro de 1948, p. 107-126
- REWALD, John: "*Felix Fénéon*", *Gazette des Beaux-Arts*, jul.-ago. 1947
- REY, Alain (org.): *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2010
- RIMBAUD, Arthur: *Iluminuras*, São Paulo: Iluminuras, 2014
- RIMBAUD, Arthur: *Iluminuras: gravuras coloridas*. São Paulo: Iluminuras, 2014
- RIMBAUD, Arthur: *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998
- ROQUE, Georges: *Art e science da la couleur*. Paris: Gallimard, 2009
- ROSLAK, Robyn: *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape*. Abingdon: Routledge, 2007
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Do Contrato Social ou princípios do direito político*. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011
- SAINT-AMAND, Denis: "Recensement et définitions: Le Petit bottin des lettres et des arts". In: *Le Dictionnaire détourné*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013
- SANTE, Luc: "More Nouvelles", *Common Knowledge*, vol. 14, n. 3, 2008
- SANTE, Luc: "Introduction", in FÉNÉON, Félix: *Novels in Three Lines*. Nova York: NYRB Classics, 2007
- SCALAMANDRÈ, Raffaele: *F. Vielé-Griffin e il platonismo: storia e miti di un poeta simbolista*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1981

- SEGUIN, J. P.: "Un grand imagier parisien garçon aîné: son œuvre et notes sur les canards et canardiers parisiens de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle", *Arts et traditions populaires*, n. 2, abr.-jun. 1954
- SISCAR, Marcos: "Félix Fénéon ou a matéria bruta dos fatos", in FÉNÉON, Félix: *Notícias em três linhas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018
- SOZZI, Lionello: *Un selvaggio a Parigi: miraggio utopico e progetto politico nel Viaggio attorno al mondo di Bougainville e nel Supplemento di Diderot*. Roma: Ed. di storia e letteratura, 2009
- SZONDI, Peter; MENDELSON, Harvey: "Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy", *New Literary History*, vol. 11, n. 2, 1980
- THÉRENTY, Marie-Ève: "Vies drôles et 'scalps de puce', des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque", *Études françaises*, vol. 44, n. 3, 2008, pp. 57-67
- THÉRENTY, Marie-Eve: *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Seuil, 2007
- TITAN JR., Samuel: "A vida em três linhas", *Piauí*, n. 19, abr. 2008
- TOLSTÓI, Liev: *Guerra e paz, vol. 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- TORGOVNICK, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990
- TRUNELE, Lucile: "Jane Austen's French Publications from 1815. A History of a Misunderstanding", in *Global Jane Austen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013
- VARENNE, Henri: *De Ravachol à Caserio*. Paris: Garnier Frères, 1895
- VILA-MATAS, Enrique: *Barthleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- VINCENT, Jean Didier: *Elisée Reclus — Géographe, anarchiste, écologiste*. Paris: Flammarion, 2014
- VOVELLE, Michel: *A Revolução Francesa 1789-1799*. São Paulo: Editora Unesp, 2010
- WILSON, Edmund: *O castelo de Axel: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- WILSON, Robert: *Barnum: An American Life*. Nova York: Simon & Schuster, 2019
- YOUNG, Marnin: "Le critique d'art", in CAHN, Isabelle e PELTIER, Philippe: *Félix Fénéon: Critique, collectionneur, anarchiste*. Paris: Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 2019
- ZOLA, Émile: "Mes haines", in *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991, p. 40.
- ZUBOFF, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Nova York: PublicAffairs, 2020.