

Hippolyte Havel e os artistas do *Revolt* *Hippolyte Havel and the artists of Revolt*

Allan Antliff

Professor titular de História da Arte na Universidade de Victoria (Canada).

RESUMO:

Este artigo consiste em um estudo de caso acerca das relações entre o anarquismo e os movimentos artísticos que romperam as convenções e as formas estéticas estabelecidas no início do século XX até a I Guerra Mundial, como o futurismo e o cubismo. Apresenta as atividades de Hippolyte Havel, anarquista tcheco, que morou em Nova Iorque, nesse período, e demonstra também o empenho deste e especialmente de seu círculo de artistas e militantes em divulgar, fortalecer e experimentar tais correntes estéticas e libertárias. Destaca dentre os periódicos que ele fundou: O Almanaque Revolucionário e o jornal A Revolta, assim como as contribuições que estes receberam de diversos artistas envolvidos com a contestação de forças conservadoras e capitalistas.

Palavras-chave: anarquismo, futurismo, cubismo, início do século XX.

ABSTRACT:

This article consists of a case study about the relationship between anarchism and artistic movements that broke conventions and established aesthetic forms in the early twentieth century until World War I, as Futurism and Cubism. It presents the activities of Hippolyte Havel, Czech anarchist who lived in New York during this period, and also demonstrates the commitment of him and specially of of artists and activists around him to publicize, strengthen and experience such aesthetic and libertarian currents. It highlighted two periodicals he founded: The Revolutionary Almanac and the jornal Revolt, as well as the contributions they received from various artists involved in contesting the conservative and capitalist forces.

Keywords: anarchism, futurism, cubism, early twentieth century.

ANTLIFF, Allan (2016). Hippolyte Havel e os artistas do *Revolt*. *Revista Ecopolítica*, São Paulo, n. 15, mai-ago, pp. 79-109.

Recebido em 05 de outubro de 2015. Confirmado para publicação em 07 de março de 2016.

Em 1917, a poeta francesa Juliette Roche, que nessa época vivia em Nova York com seu marido Albert Gleizes, compôs um poema dedicado a um de seus lugares favoritos, o Hotel Brevoort.¹ Perdida em meio ao turbilhão de fãs, fofocas, e música orquestral, ela escreveu um nome — “Hippolyte” — e uma injunção — “Vive l’anarchie! Vive l’anarchie! Vive l’anarchie!”. O chamado continua ecoando, ainda que fracamente. O protagonista de Roche, Hippolyte Havel era ubíquo entre a vanguarda, ainda que os historiadores o tenham relegado à periferia. Stephen Watson, por exemplo, descreve Havel como “um adorável mascote do [Greenwich] Village, uma caricatura de anarcoterrorista², cujo único ato notável foi, certa vez, protestar contra uma votação de poesias em uma reunião dos editores da revista *Masses* (Watson, 1991: 156; 165). Os cabelos na altura dos ombros e a fraqueza por bebidas eram os seus atributos mais mencionados, certamente pitorescos, mas que o marcaram como indigno de maiores comentários³.

Essas caracterizações contrastam com as de Emma Goldman, quando de seu primeiro encontro com Havel, em Londres, a caminho da Conferência Internacional de Anarquistas de 1899, em Paris. A amplitude de seu conhecimento a maravilhou: ele era “uma verdadeira enciclopédia: conhecia tudo e todo mundo no movimento” (Goldman, 1970, v. 2: 259). Nascido em 1869, na cidade de Burowski, na Bohemia, e educado em

¹ Hutchins Hapgood escreve que Brevoort era um lar para artistas, poetas, jornalistas, anarquistas e feministas: “todos que eram, em algum grau, diferentes da massa inexpressiva” (Hapgood, 1939: 358).

² O termo *bomb-throwing* foi cunhado após a Revolta de Haymarket, em 1886. Durante uma manifestação pela redução da jornada de trabalho, uma bomba foi jogada em direção à polícia, matando alguns policiais. Oito anarquistas foram condenados, cinco deles à morte. Os outros três cumpriam suas sentenças até serem libertados, em 1893, após a Justiça declará-los inocentes. Desde este acontecimento, *bomb-throwing* é uma palavra comumente usada como referência aos ditos anarquistas terroristas (N.T.).

³ Por exemplo, Abrahams promoveu uma breve discussão anedótica sobre a aparência de Havel, para sublinhar que os outros eram “mais sérios” (Abrahams, 1936: 10)

Viena, Havel combinava erudição com o gosto pela fala e a fluência em meia dúzia de línguas. Ele também era um militante comprometido, que foi expulso, sequencialmente, da Áustria-Hungria, da Alemanha e da França⁴. Emma Goldman estava encantada com seu novo companheiro e fez com que ele voltasse a Nova York em sua companhia, em 1900. Durante o período que nos interessa, Havel foi o braço direito de Goldman na *Mother Earth*, um esteio no Ferrer Center, e amigo de Hapgood e Stieglitz (Avrich, 1980: 122). Ele também fundou três jornais: *Social War* (em 1913, coeditado com Edward F. Mylius), *The Revolutionary Almanac* (em 1914) e *The Revolt* (em 1916).

Assim como seus camaradas, Havel sentia que os artistas eram naturalmente aliados do anarquismo. Em 1908, ele escreveu: “o trabalho do artista, do compositor, do pintor, do escultor ou do escritor espelha o reflexo de várias lutas, esperanças, e anseios de nossa vida social. O artista criativo tem a mais profunda apreciação das tendências de seu tempo. Portanto, ele é o mais apto expoente das novas ideias, o verdadeiro arauto das reconstruções que estão por vir; de fato, ele é o profeta da futura ordem social” (Havel, 1908: 329).

Havel propagou a noção de que a arte avançada era revolucionária. Por exemplo, durante o verão e o outono de 1911, quando ele esteve em Paris para reavivar contatos, foi ao Salon d’Automme (Salão do Outono), uma exposição patrocinada pelo Estado, e registrou suas impressões em um artigo para a *Mother Earth*. No salão, ele destacou a sala dos cubistas, onde Albert Gleizes expôs *Man in Balcony* (1922) – depois exibido no Armory Show⁵ — ao lado de pinturas de Marcel Duchamp,

⁴ Havel fugiu para Inglaterra depois de ser expulso do continente por suas crenças políticas. Em Londres, ele pertenceu ao Autonomie Club, que era um vibrante centro cultural e abrigo para centenas de anarquistas exilados na Europa (Oliver, 1983: 142).

⁵ A mostra *Armory Show*, realizada em Nova York em 1913, foi considerada a primeira exposição de arte moderna nos Estados Unidos (N.T.).

Jean Metzinger, Roger de La Fresnaye, Fernand Léger, Le Fauconnier, e André Dunoyer de Segonzac. Notando a controvérsia em torno do movimento, ele escreveu que os cubistas “não expressam a vida como [os burgueses] gostariam de ver, mas como eles mesmos a veem”. Juízos sobre a “vida” demandavam um estilo livre das convenções pictóricas e dos assuntos tradicionais. Seguiu-se, assim, que o cubismo tinha um temperamento internacional, um movimento de indivíduos que transcendeu os preconceitos e as fronteiras culturais nacionais.

Havel estava particularmente interessado na politização do cubismo por anarquistas e conservadores. Do lado dos conservadores, havia acusações de que o Ministro da Cultura, Dujardin-Beaumetz, estava promovendo o anarquismo revolucionário ao abrir exposições para uma arte abaixo dos padrões (Idem).⁶ Da mesma forma, na exposição em si, os visitantes burgueses tratavam a arte cubista com uma mistura de “desdenhosa indiferença ou entretenimento”. A maioria dos anarquistas, do outro lado, enaltecia o cubismo e as experimentações modernistas em geral como manifestações da liberação artística receptivas ao mais amplo programa social do anarquismo (Havel, 1911: 279)⁷.

Havel também afirmava que o prevalente empobrecimento entre os modernistas, que espelhava a condição da maioria dos anarquistas (Havel, por exemplo, supria sua vida como cozinheiro e lavando pratos), carregava grande potencial para alianças. Em 1915, ele escreveu: “nós sofremos com os homens e mulheres nos sótãos e ateliês. Nós os conhecemos bem, e eu tenho certeza de sua sinceridade e entusiasmo com uma forma de vida mais elevada. Eles tentam forjar suas ideias, ideias revolucionárias em formas rítmicas, e isso, para mim, é um esforço supremo... os lutadores contra a sociedade capitalista... são os companheiros mais próximos dos artesãos de cinzel, de pincel e de caneta” (Havel, 1915: 2).

⁶ Os papéis do anarquismo nesse debate são discutidos em Leighten, 1989: 98-101.

⁷ Para uma discussão sobre esse assunto, ver Leighten, 1989: 98-101.

A camaradagem, no entanto, não surgiu espontaneamente. Nos Estados Unidos da América, Havel dedicou seu considerável talento para recriar o ambiente cultural, que ele viu como uma chave para a solidariedade entre artistas e anarquistas em Paris, onde ativistas se misturavam com seus artistas homólogos em cafés, clubes, cabarés e bares de orientação radical, ou nas numerosas festas, jantares, danças, exposições de arte e performances⁸. O café-restaurant abaixo do Liberal Club, por exemplo, foi concebido por Havel; ele também organizou a primeira noite “Trimardeur”⁹ de jantar e dança de Greenwich Village; de fato, seu gosto por bailes e jantares festivos beneficiaram bastante a causa anarquista, o que foi comprovado pela realização de muitas noites assim, e que eram notificadas em suas publicações¹⁰. O teatro era um interesse a mais e, como vimos, Havel era um entusiasta do modernismo.¹¹ Hutchins Hapgood auxiliou nos esforços de seu amigo — por exemplo, foi ele quem trouxe artistas como Marsden Hartley, John Marin, e Francis Picabia juntos a Havel, Emma Goldman, Berkman e outros para discutir arte, política e questões similares nas famosas “noites” no apartamento de Mabel Dodge-Luhan, durante os anos 1913-14¹².

Na linha de frente editorial, a campanha de Havel para animar o anarquismo estadunidense a partir do ambiente cultural do movimento europeu encontrou expressão completa no *The Revolutionary Almanac* (1914),

⁸ Para uma visão geral da cultura anarquista parisiense, ver Sonn, 1989: passim.

⁹ Trimardeur é o nômade, o vadio, em francês. (N.T.)

¹⁰ Havel emprestou o conceito de “baile trimardeur” da Europa e introduziu a ideia a Hapgood e Boyesen enquanto almoçavam no Hotel Brevoort. A reunião de Havel, que serviu como o esquema do Village para essas festas, foi feito em um restaurante italiano na Mulberry Street, no Lower East Side. Ver Hapgood, 1939: 317-319.

¹¹ Sobre o envolvimento de Havel com o teatro, ver Henderson, 1991: 244.

¹² O apartamento localizava-se no Greenwich Village (N.T.). As “noites” e seus participantes são narrados em Dogde-Luhan, 1936: 74-95. Hapgood (1939: 347-349) discute seu papel.

editado com o financiamento de um dentista anarquista, John Rompompas, que o conheceu no Ferrer Center. O *Almanac* exibia uma capa vermelha brilhante, um desenho tirado da edição de maio de 1911 da *Mother Earth*, no qual um galo de briga berra um “triumfante grito de guerra”, no topo de uma forca quebrada (*Mother Earth*, 1911: 70). Esboçado por um artista franco-boêmio, o galo simbolizava o “Dia Vindouro” [“Coming Day”] da revolução (Idem)¹³. O galo vermelho revolucionário foi um emblema duradouro na comunidade dos anarquistas americanos que falavam francês, e também uma imagem apropriada para o multicultural *Almanac*¹⁴.

Havel abriu com um “Salve!”, celebrando o espírito da revolta refletido nos diversos artigos da sua publicação. “Durante a última década”, escreveu,

nós fomos testemunhas relutantes da falência do socialismo. Arrivistas políticos conseguiram transformar o movimento revolucionário em um puro e simples atoleiro cata-votos... Esses desencaminhadores tiveram a audácia de condenar cada entusiasta sincero, cada trabalhador leal à revolução em curso como sendo tanto um confucionista quanto um agente provocador... Hoje, nós participamos da renascença do movimento revolucionário. A ideia de revolta e rebelião social, zombada pelos reformadores tacanhos, mais uma vez possui a mente do trabalhador □ a ideia de revolta que é a própria vida... Nos dá grande satisfação oferecer aos nossos camaradas as visões de alguns dos maiores iconoclastas na revolução social: visão, em todas as instâncias, subversiva da ordem presente e enfatizando a necessidade de um completa sublevação social” (Havel, 1914b).

Com uma ilustração, “Direct Action: The Doom of Capitalism” [“Ação direta: a queda do capitalismo”], assinada por Jirbu, são resumidas as

¹³ O artista não foi identificado.

¹⁴ O galo era um símbolo popular entre os anarquistas que falavam francês na Pennsylvania, nas cidades mineradoras de Willow Grove, Charleroi, Sturgeon, e em Hasting, Spring Valley, Illinois (predominantemente belgas). Essas cidades eram uma parada regular para Emma Goldman em suas viagens, e ela, provavelmente, distribuiu essas tiragens em compromissos desse tipo. Ver Greagh, 1992: 150.

visões de Havel. Aplaudidos por uma massa de proletariados, quatro trabalhadores derrubam uma estátua, “capitalismo”, ao empurrarem a alavanca do “sindicalismo revolucionário” contra a pedra da “anarquia”¹⁵.

Seguiu-se uma coleção de artigos, artes e poemas considerados imbuídos de anarquismo. Entre estes incluíam-se um ensaio de James Huneker exaltando “grandes anarquistas” como Beethoven, Ibsen e Redon; um tributo ao romancista anarquista Octave Mirbeau, colaborador do *Les temps nouveaux*; uma condenação ao “Governo” pelo crítico literário parisiense e anarquista Rémy de Gourmont; um poema de Nietzsche ridicularizando a inabilidade de uma sociedade opressora de reprimir individualistas como ele; e o terceiro ato de um drama anticapitalista, *King Hunger*, pelo dramaturgo russo e radical Leonid Andreyev (Havel, 1914a: 74-75; 72; 32; 45; 75-78).

As artes agitadoras também estavam incluídas, muitas delas emprestadas de jornais anarquistas franceses¹⁶. Havel e a *Mother Earth* eram profundamente interessados na arte anarquista francesa com inclinação política explícita, como fica evidenciado na edição do jornal de novembro de 1907, na qual Emma Goldman prestou tributo ao movimento “Artistas Revolucionários”. Escrito em Paris, o artigo contou com uma ilustração de capa dedicada “aos camaradas americanos” pelo artista Jules-Félix Grandjouan (Goldman, 1907: 357-359)¹⁷. Goldman relatou que *Les temps*

¹⁵ Havel era pró-sindicalista e foi secretário do Ferrer Center, na filial do William Z. Foster’s Syndicalist Educational League. Ver Avrich, 1980: 133.

¹⁶ A troca de jornais é uma tradição na imprensa anarquista que continua na atualidade. Esta é a fonte provável do trabalho que aparece no *Almanac. Mother Earth* levava regularmente novidades sobre o movimento anarquista além-mar, muitas delas eram sem dúvida, retiradas de jornais estrangeiros. Havel teve acesso a esses recursos por meio de publicações que ele e seus camaradas, como Henri, possuíam – em seus dois artigos “Impressions of Paris”, ele cita os seguintes jornais: *La guerre sociale* (editado pelo militante socialista e antimilitarista Gustave Hervé); *La bataille syndicaliste* (noticiário diário dos anarco-sindicalistas da CNT); e *Génération consciente* (publicado pelos anarquistas Humbert e Grandidier com contribuições de outros artistas anarquistas). Ver Havel, 1911: 314-316.

¹⁷ Grandjouan retrata “a mãe da humanidade, a Terra, ao lado da tirania do capital. Uma cerca de arame, guardada por espadas e revólveres, a separa de seus filhos. Atrás

nouveaux, *La voix du peuple* (principal jornal dos anarquistas sindicalistas da CNT), e o mensal satírico de tendência anarquista *L'assiette au berre*, todos publicaram trabalhos de Grandjouan. Uma grande quantidade de outros “artistas-revolucionários” — Alexandre Charpentier, Theodore Steinlen, Aristide Delannoy, Gustave-Henri Jossot, Herman Paul e Henri de Toulouse-Lautrec — também contribuíram com suas artes para a imprensa anarquista (Goldman, 1907: 357-359)¹⁸. Grandjouan disse a ela: “[Na França] não existe artista conseqüente que não seja revolucionário”, e o espírito de combate era o que fazia a arte contemporânea tão vital¹⁹.

Muitos dos artistas e jornais citados por Emma Goldman enriqueceram *The Revolutionary Almanac*. Por exemplo, Havel reproduziu um *cartoon* paródico, *Eugenics*, assinado pelo anarquista Jossot, colaborador do *L'assiette au berre* e do *Les temps nouveaux*²⁰. Em uma paródia das hipócritas pretensões dos eugenistas, um médico barbado olha lascivamente em direção à virilha de um homem cujo desconforto com essa atenção arrebatada é evidente.²¹ Havel também publicou um *cartoon* com dois quadrinhos tirado do *Almanach du Père Peinard* (1897), no qual um político promete a lua aos trabalhadores eleitores — e, então, após eleito, mostra-lhes a bunda.²² As ilustrações

da cerca está o Mestre da Terra, o capitalista. A cada tentativa da humanidade de se aproximar de sua mãe, ele aponta severamente para a lei”. No momento dessa escrita, Goldman estava na Europa participando de uma convenção anarquista internacional: ela aportou em Londres e seguiu para Amsterdam, aonde aconteceu a conferência. Depois ela viajou para Paris, onde procurou Grandjouan. Ver Goldman, 1970, v. 2: 406-407.

¹⁸ Dentre os listados, apenas o anarquismo de Toulouse-Lautrec não é claro, apesar dos esforços de Sonn para tal. Os anarquistas admiravam os pôsteres enérgicos de Lautrec, que foram mostrados em *Père Peinard*. Ver Sonn, 1989: 153-180.

¹⁹ Emma Goldman contrastou a situação na França com a da América, onde talentosos ilustradores se prostituíam aos “que pagam mais”. Ver Goldman, 1907: 358.

²⁰ Sobre o anarquismo de Jossot, ver Dixmier, 1975.

²¹ Apesar do *cartoon* não ser assinado, o estilo de Jossot é inequívoco.

²² A expressão “mostrar a bunda” traduz o verbo “to moon” usado no texto original. Em inglês, “moon” (lua) era um eufemismo para as nádegas e o verbo “to moon” tornou-se gíria para o ato de mostrá-las como um sinal de desprezo (N.T.).

originais foram intituladas “Avant l’élection” e “Après l’élection”, e incluíram trocas humoradas entre os eleitores e o político em gírias parisienses (Père Peinard, 1987: 32-33). Havel simplificou a mensagem em um único título — “Eleições” — e dois subtítulos: “Promessas políticas” e “Como eles são mantidos” (Havel, 1914a: 23).

O *Almanac* “As aventuras natalinas de Jesus” contou com uma ilustração magnífica de Delannoy, um militante anarquista francês cuja morte prematura, após uma temporada na prisão em 1911, foi lamentada na *Mother Earth*. Na parábola satírica, Jesus retornou à Terra para se inteirar dos resultados de seus ensinamentos, mas ficou enojado com as injustiças cristãs e a hipocrisia na Terra Santa, na Europa e na América²³. A obra de Delannoy fez uma observação semelhante: um Salvador deprimido senta-se em um bordel, cercado por simpáticas prostitutas, uma delas lhe diz: “Anime-se, Sonny. A missa está quase encerrada, e eles todos estarão aqui em breve” (“Christmas Adventures”. In: Havel, 1914a: 35-37). Outro artigo do *Almanac*, de Gustave Hervé, alertava: “Insurreição em vez de Guerra” — provavelmente extraído do jornal antimilitarista de Hervé, *La Guerre Sociale* — e terminava com um pequeno desenho anônimo de um pelotão militar de execução²⁴. E um excerto de *A Conquista do Pão*, de Kropotkin, sobre “Expropriação”, abria com um *cartoon* de Grandjouan — *Reversing Roles* — no qual um capitalista que “trancava por fora” foi “trancado por dentro”²⁵ de um cofre de banco por proletários às gargalhadas

²³ Contribuições ao *Les temps nouveaux* são listadas por Darbel (1987: 43). Sua morte foi notificada em *Mother Earth* (1911: 222).

²⁴ Nenhum desses eventos ocorreu na história.

²⁵ O trocadilho cômico é de difícil tradução em português. Cabe uma explicação: “trancar por fora” seria em inglês “to lock out”; *Lockout* consiste em conduta dos patrões em impedir o acesso aos locais de trabalho dos operários durante conflitos e greves, em português seria “locaute”. Trancar por dentro seria “to lock in”. *Lockin* seria o ato de trancar trabalhadores nas fábricas para impedi-los de organizar protestos e greves. A piada é a troca de papéis sobre quem tranca e quem fica de fora (N.T.).

(Hervé, 1914: 40). Havel também tomou emprestadas algumas fontes de ítalo-americanos. Uma ilustração anônima de trabalhadores atacando um burguês de cartola, que havia aparecido anteriormente no *Almanacco Sovversivo* (1906), foi publicada por anarquistas galeanistas²⁶ de Barre, Vermont (Kropotkin, 1914: 27-28)²⁷.

Voltando-se para pinturas contemporâneas, Havel reproduziu as obras mais abertamente anarquistas do futurismo italiano: *Revolt* (1911), de Luigi Russolo, intitulada no *Almanac* como *Revolution*; e *Funeral of the Anarchist Galli* (1911), de Carlo Carrà, ambas publicadas sob o título “Anarchy in Art” (Havel, 1914a: 24)²⁸. O conhecimento do apoio dos anarquistas europeus aos futuristas pode muito bem ter encorajado essa seleção (“Anarchy in Art”. In: Havel, 1914a: 39). Nos Estados Unidos, André Tridon era um porta-voz do movimento. Graduado pelas universidades de Paris e Clermont, estabeleceu-se em Nova York, em 1903, onde fez sua vida como jornalista, ensaísta de arte e política, e palestrante profissional²⁹. Seus assuntos mais frequentes incluíam o “novo individualismo” e uma série sobre arte que apresentou discussões sobre os modernistas franceses e a “nova estética” (Avrich, 1995: 509).³⁰

²⁶ Referência ao anarquismo do italiano Luigi Galleani (N.T.).

²⁷ Ver Kropotkin, 1985: 66-68. O excerto é de um capítulo intitulado “Food”.

²⁸ A versão italiana foi subintitulada “Pegue e varra para longe!” *Almanacco Sovversivo* (Barre, VT: Biblioteca Circolo Studi Sociali, 1906), 85. O almanaque italiano está preservado no Federico Arcos Archive. Sou grato ao Federico por trazê-lo para minha apreciação.

²⁹ O jornal anarcossindicalista italiano *La Demolizione* forneceu a Marinetti uma plataforma a partir da qual ele proclamou uma frente comum de união, “a revolta futurista” para as “aspirações revolucionárias” de seus editores. Ver, Antliff, *Inventing Bergson*, p.160.

³⁰ As informações biográficas foram tiradas do folheto enviado por Tridon a John Weichsel, em data desconhecida. Somados ao seu Mestrado e Doutorado, nas universidades de Paris e Clermont, Tridon também era um aluno da Universidade de Heidelberg e da New York University, e viajou para a Europa, para o Norte da África e para o México. Ele escreveu uma breve nota no panfleto explicando que estava muito feliz por ter lido o guia de graça e que o faria novamente em breve,

No Ferrer Center, Tridon falou sobre sindicalismo, escultura, teatro, e provavelmente, levou adiante algo sobre o futurismo, ao menos informalmente.³¹ John Oliver Hand, que estudou a crítica de arte de Tridon, cita um artigo de 1911 que o descrevia como “o arcepreste do Futurismo na América”.³² Ele possuía o *Manifesto Técnico da Pintura Futurista* (1910) e, talvez, o catálogo da exposição de pinturas futuristas de fevereiro de 1912 realizada na Berheim-Jeune Gallery, em Paris (a mostra viajou também por Londres e Berlim) (“The Cult of Futurism is Here”, *New York Herald*, 1911. Apud Hand, 1981: 337). Tridon, provavelmente, forneceu as ilustrações para o *Almanac* de Havel: em 1912, ele cedeu a Abbott e a seus coeditores na *Current Literature* fotos das mesmas pinturas — *Revolt* e *Funeral of the Anarchist Galli* — para um artigo não assinado intitulado “The Challenge of ‘Futurist’ Art”, no qual o movimento era proclamado “o anarquismo da arte” (Hand, 1981: 337). A perspectiva de Tridon sobre a relação entre futurismo e radicalismo pode ser deduzida a partir de sua principal argumentação política, *The New Unionism* (1913), onde condenava os “preconceitos radicais” que demandavam que os artistas restringissem suas obras a tópicos de luta de classes, mas notou que os sindicalistas, em sua maioria, suspenderam o julgamento sobre o papel do artista até o sucesso da revolução. Exaltando as inovações estilísticas dos modernistas sobre o conteúdo de classe, ele argumentou que sua “arte pura” incorporava valores independentes da “brutalidade e sordidez” de trabalhar sob o capital e, portanto, prefigurava o tipo de criatividade que poderia inspirar

já que “o acertou de forma muito querida o coração”. Ver André Tridon para John Weichsel, John Weichsel Papers.

³¹ André Tridon para John Weichsel. Arquivado em John Weichsel Papers. Microfilme (rolo 60-2, frame 169).

³² As leituras estão documentadas em Avrich, 1980: 109;112.

os trabalhadores na futura sociedade liberada.³³ Aqui, Tridon valeu-se das *Reflections on Violence* (1908), de George Sorel, onde “o filósofo do sindicalismo” (a formação de Tridon) escreveu que o “individualismo apaixonado” dos artistas inovadores, diante das demandas para que imitassem os mestres do passado, espelhava o élan do proletariado revolucionário (Tridon, 1913: 65-66).

Essas ideias formaram as interpretações de Tridon acerca do futurismo, nas quais ele afirmou que o individualismo descompromissado disparou a revolta do movimento contra as tradições artísticas. Em um artigo ilustrado para a edição de domingo do *New York Sun*, de 25 de fevereiro de 1912, intitulado “The Futurists, Latest Comers in the World of Art”, Tridon escreveu sobre a sensação de movimento agitado e de desordem na *Revolt*, em que Russolo capturou a “forte individualidade” própria da insurreição. Similarmente, em *A Dancer* (1912), o futurista Gino Severini descreveu os movimento sucessivos e a interpenetração da luz e da matéria através do tempo, em uma tentativa de transmitir suas impressões sobre as propriedades físicas do seu tema. No encerramento, Tridon citou o *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*, no qual os futuristas declararam todas as formas de imitação desprezíveis, e dedicaram-se à “originalidade” artística, de acordo com o dinamismo universal da própria natureza (Sorel, 1941: 287)³⁴.

³³ “The Challenge of Futurist Art”. In: *Current Literature*, v. 52, June 1912) p. 108. Os artigos lembrados nessa resenha foram compilados anonimamente pelos editores a partir de várias fontes. Nessa instância, o comentador — provavelmente Abbott — abre com a descrição que Tridon fez da leitura de Marinetti do primeiro “Manifesto dos Pintores Futuristas”, na inauguração da noite futurista em Turim, em 08 de março de 1910. Nenhuma fonte foi citada, mas a passagem aparece posteriormente no ensaio que Tridon publicou no *International*, no qual Abbott também era um colaborador e, por um curto período, editor. Tridon foi descrito como um “expoente literário” do futurismo e forneceu três ilustrações para a *Current Literature* — *Funeral*, *Revolt*, e *Recollections of a Night* de Russolo. O artigo se encerra com excertos de outro artigo publicado por Tridon no *New York Sun*.

³⁴ Tridon cita a obra de Sorel, *Reflections on Violence*, em *The New Unionism*. Ele chama Sorel de filósofo do sindicalismo em “*Quintessence of Futurism*”.

Se Havel estava de algum modo familiarizado com a leitura de Tridon a respeito do futurismo, então, a inclusão das pinturas futuristas em *The Revolutionary Almanac* não requer mais nenhuma explicação. Certamente, havia muitas oportunidades para uma troca de ideias, dado o envolvimento de Tridon no Ferrer Center, o fato de ter emprestado suas ilustrações ao *Almanac*, e o entusiasmo pelo sindicalismo e pelo modernismo que ele partilhava com Havel.

Outros notáveis colaboradores americanos associados ao Ferrer Center — John Sloan, Benjamin De Casseres, e talvez George Bellows — também obtiveram destaques no *Almanac*. Bellows era um anarquista declarado e dava aulas de arte no Ferrer. Em 1912, doou uma pintura para uma campanha de arrecadação de fundos para uma greve da IWW (Industrial Workers of the World) em Lawrence, Massachusetts (Tridon, 1915). Sua possível contribuição ao *Almanac* foi um desenho não assinado de 1914, sobre a execução de Leon Czolgosz, o anarquista que atirou no presidente McKinley, em 1901³⁵. O tema desse esboço, no qual o tenso Czolgosz está sentado, de olhos vendados, amarrado à cadeira elétrica, tem uma notável semelhança com uma litografia posterior de Bellows, *Execution (Electrocution)* (1917). Estudiosos de Bellows especularam que sua litografia foi lançada em protesto contra a ameaça de execução do sindicalista californiano Thomas J. Mooney, falsamente acusado de lançar uma bomba contra o desfile pró-guerra, “Preparedness Parade” (Parada da Prontidão), em São Francisco, 1916 (Myers e Ayers, 1988: 53). As ilustrações do *Almanac* efetivamente reiteram essa leitura. O desenho acompanhou um artigo de Emma Goldman sobre Czolgosz, no qual ela argumenta que o Estado é o real advogado da violência, usada como um porrete para defender um sistema econômico brutal. O ato

³⁵ Esse desenho foi ilustração de destaque em um artigo de Goldman sobre a ação de Czolgosz, publicado pela primeira vez no jornal anarquista *Free Society*. Ver Emma Goldman, “The Tragedy of Buffalo”, e o desenho de Bellows, ambos em Havel, 1914a: 55-57.

de Czolgosz foi um gesto desesperado de resistência frente à avalanche de ultrajes perpetrados por capitalistas como McKinley, “presidente dos reis do dinheiro e dos magnatas”. Lida sob a luz desse argumento, a litografia de Bellow era mais do que mero protesto — era uma acusação anarquista sobre a violência do Estado, a força que se ergueu entre a humanidade e o futuro da ordem social no qual, pelas palavras de Emma Goldman, homens como Czolgosz prefeririam “expandir e embelezar a vida” ao invés de negá-la (Goldman, 1914: 57).

Sloan projetou o calendário ilustrado do *Almanac*, para o qual Havel acrescentou uma “data revolucionária” a cada dia do mês. Por exemplo, 1º de março honrou as revoltas feministas de 1912, em Londres, e foi ilustrado com uma família de trabalhadores sem teto, a pé, arrastando-se através um campo estéril, expostos ao vento, do lado de fora de uma cidade fabril (“January to December”. In: Havel, 1914a: 4-14). Outros desenhos incluíam: a labuta na fila do pão (janeiro), amantes proletários (abril), uma batida policial (maio), e a hipocrisia belicista do capitalismo (julho). Os calendários ilustrados eram grampeados nos almanaques anarquistas, e sem dúvida, Sloan modelou seus esforços nesses antecedentes³⁶. De sua parte, De Casseres ofereceu uma celebração das qualidades da afirmação vital do paganismo antigo enquanto opostas à moralidade “estraga-prazeres” do cristianismo, que “amputava a vida no umbigo”. Despreocupado e escatológico, seu ensaio terminava com uma versão alternativa do Segundo Advento, em que Cristo, paganizado, fingia ser Eros para a deusa Afrodite (De Casseres, 1914: 37-38).

Se é justo dizer que o *Almanac* não poderia ser publicado sem os contatos que Havel fez no Ferrer Center, então isso seria uma verdade ainda maior a respeito de sua próxima ventura, *Revolt*. O jornal, publicado de janeiro a março de 1916, era produzido no porão de

³⁶ Ver *Almanach du Père Peinard* (1897), que abre com um calendário ilustrado semelhante.

uma construção e fornecia um fórum de “Grupo da Revolta”, em cujas fileiras incluíam Wolff, Abbott, Hapgood, Noeth Boyce, a defensora do controle de natalidade e anarquista Margaret Sanger, De Casseres, o jornalista-ilustrador anarquista Robert Minor e três pintores — Max Weber, Abraham Walkowitz e Ben Benn (Avrich, 1980: 383). *Revolt* foi fundado em um momento em que as poderosas forças conservadoras estavam lançando bases para a participação dos Estados Unidos na I Guerra Mundial. Seu propósito era reunir a esquerda em torno de um programa revolucionário anarquista de oposição à guerra, mas o jornal foi silenciado pelo Estado, pouco mais de dois meses após sua primeira publicação. Havel resumiu as razões das autoridades desta forma: “*Revolt* publicou verdades demais” (Kelly, s/d: cap. 31, p. 8). E o que dizer, então, sobre os pintores que contribuíram com *Revolt*? Como Havel, Weber, Walkowitz e Benn eram todos frequentadores do Ferrer Center³⁷. O envolvimento deles merece uma apreciação minuciosa: ele marca um importante capítulo na história pós-Armory³⁸ do modernismo anarquista.

A participação de Weber foi uma consequência espontânea de sua exposição individual na Murray Hill Gallery, em fevereiro de 1912, elogiada por Hapgood no *New York Globe*. Lá, ele serviu como seu próprio assistente e tornou-se amigo de Hapgood, quando o anarquista foi à galeria para apreciar suas obras. Depois dessa visita, Henri foi alertado sobre a exposição e apareceu por lá com sua turma de aulas de arte do Ferrer Center, pouco antes da exposição se encerrar. “Ele estava muito interessado, especialmente em algumas naturezas-mortas, que ele disse terem sido pintadas com uma beleza atingida apenas pela mais grandiosa”, Weber relatou posteriormente. Sabendo que Weber não tinha condições de alugar o espaço por um longo período, Henri persuadiu

³⁷ Avrich, *The Modern School*, p. 155.

³⁸ Referência à primeira mostra de arte moderna em Nova Iorque em 1913 em um quartel do 69º Regimento da Guarda da cidade (N.T).

o dono da galeria a estender a exposição por mais uma semana, para beneficiar seus estudantes (Cahill, 1930: 25)³⁹.

O contato com Hapgood e Henri levou Weber ao Ferrer Center, onde participou das aulas de arte e de outros eventos (Avrich, 1980: 155). Em suas memórias desse período, Stieglitz relembra de lhe terem dito que Weber se tornara um “anarquista violento”, “tremendamente interessado no IWW e íntimo de [William] Haywood e de Emma Goldman”⁴⁰. A história pessoal de Weber embasou esse desenvolvimento. Ele era filho de um alfaiate, judeu ortodoxo russo, que imigrou com a sua família para o Brooklyn em 1891, quando ele tinha dez anos. Embora seu filho fosse um excelente desenhista precoce, seu pai se recusou a considerar uma carreira artística, forçando Weber a se inscrever no programa de professores no Pratt Institute. Completada sua formação, em 1901, Weber ensinou desenho em escolas na Virgínia e em Minnesota até 1905. Pelo caminho, ele guardou dinheiro e se preparou para viajar a Paris e estudar arte profissionalmente. Weber ficou em Paris de setembro de 1905 a janeiro de 1909. Ali, ganhou a reputação de ser um modernista importante. Ajudou a fundar a New Society of American Artists em Paris e convenceu Matisse a ensinar em um curso de arte, em 1908. Picasso era um conhecido seu, assim como Henri Rousseau, e Leo e Gertrude Stein. Weber expunha regularmente nos salões anuais (North, 1982: 15-16).

Depois de retornar a Nova York, os esforços de Weber para conseguir sustento como artista foram frustrados pelo ataque das próprias forças anarquistas — hostilidade em relação à arte experimental — e pelo conservadorismo das galerias comerciais; ambos auxiliaram e estimularam o empobrecimento daqueles como Weber. Inicialmente, o único local comercial

³⁹ As considerações de Cahill são evidentemente baseadas em uma entrevista com Weber.

⁴⁰ Alfred Stieglitz. “Manuscript Stories by Stieglitz”, “The Story of Max Weber”, 22. Ca. 1922. Alfred Stieglitz/ Georgia O’Keeffe Archive, Box 98, folder 1917, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

que ele pôde encontrar para expor foi o porão de uma loja de molduras chamada Hass Gallery, onde vendeu duas pinturas em uma exposição individual em 1909⁴¹. Após a exposição, ele procurou emprego, sem sucesso, primeiro como pintor de cenários de teatro, depois como professor de gramática no sistema escolar público de Nova York. Weber dividia um apartamento no Lower East Side com Abraham Walkowitz, e usou o rendimento da exposição na Hass Gallery para alugar um celeiro em ruínas na Long Island Sound, onde viveu e pintou em meio a moscas e mosquitos.

Quando o outono chegou, ele voltou a Nova York e alugou seu próprio cômodo apertado no Lower East Side. Isso durou até o final de 1910, quando a pobreza constante o forçou a procurar a ajuda de Stieglitz. Por sorte, Stieglitz estava tomando conta de um quarto (com fogão!) adjacente à 291⁴² e deixou o artista lá viver de graça. Weber se tornou parte de seu círculo e aproveitou o apoio no dia-a-dia (o mais importante, as refeições de graça) que Stieglitz podia oferecer. Contatos estabelecidos na 291 o levaram a conseguir alguns bicos instalando exposições, fazendo palestras e escrevendo para *Camera Work*. Pela primeira vez desde o seu retorno a Nova York, Weber conseguiu obter uma tênue independência e se mudou para um pequeno apartamento no Greenwich Village, em 1911⁴³. Essa foi a essência de sua carreira até 1912. Qualquer um pode imaginar o público compreensivo que ele encontrou no Ferrer Center: seus esforços cabiam como uma luva na crítica anarquista sobre o apuro que os artistas passavam no capitalismo.

Após conhecer Hapgood e Henri, Weber mergulhou nas atividades do

⁴¹ Arthur B. Davies comprou as pinturas. A exposição aconteceu de 22 de abril até 8 de maio de 1909.

⁴² 291 era uma galeria de arte criada pelo fotógrafo Stieglitz que funcionou entre 1905 e 1917, no número 291 da 5ª Avenida de Nova York (N.T.).

⁴³ Essa visão geral foi compilada a partir de “Max Weber: American Modern”, pp. 16-17, e Percy North, “Turmoil at 291”, *Archives of American Art Journal* 30, n.1-4 (1990), pp. 80-82.

Ferrer Center. Ele entrou para as aulas de arte de Henri e encerrou seu primeiro mês ali, entre abril e maio de 1913, expondo ao lado de Wolff, Benn, Man Ray, Komroff, Halpert, entre outros, em uma exposição de pinturas e aquarelas da turma de artes do Ferrer Center. Weber escreveu o ensaio principal do catálogo e, mais tarde naquele verão, leu um artigo chamado “Free Spirit in Art” [“O Espírito livre na Arte”] no jantar do terceiro aniversário da Ferrer Association (outros oradores foram Havel, Hapgood, Berkman e Cora Bennett Stephenson)⁴⁴. No mesmo ano, ele contribuiu com um protesto poético contra a pobreza opressiva, “The Toilers”, na *The Modern School* (Weber, 1914: 6). Em um movimento até agora desconhecido, sua arte também experimentou uma minuciosa politização junto aos anarquistas, primeiro nos escritos de Hapgood, e depois por suas próprias mãos.

Em outra ocasião, eu discuti o apoio de Hapgood ao modernismo como uma “força do amanhecer” para o individualismo, a diversidade, e a inovação. Essa leitura anarquista foi arraigada pela filosofia pragmática de William James, que foi professor de Hapgood durante seus anos de graduação em Harvard (Hapgood, 1939: 67-80). Uma fundamentação pragmática não é tão surpreendente como pode parecer — o próprio James relacionou o pragmatismo ao anarquismo em seu primeiro ensaio publicado sobre este assunto (Coon, 1988: 116)⁴⁵. O pragmatismo colocou as reivindicações de um saber comum para a prova das reais necessidades humanas, posicionamento que levou James à crítica dos dogmas idealistas na filosofia e ao apoio às revoltas contra quaisquer tradições, normas e leis sociais que frustravam o aperfeiçoamento humano. Nem todos os pragmáticos se voltaram ao radicalismo político, como provou a I Guerra

⁴⁴ Ver introdução de Weber e lista de expositores em *Exhibitions of Paintings and Watercolors at the Modern School*, catálogo de exposição (New York, 1912). Cito a descrição do discurso de Weber por Hapgood, Hutchins Hapgood, “Creative Liberty”, *New York Globe*, June 7, 1913, p.12.

⁴⁵ Estou em débito com David Raskin por me apresentar os estudos de Coon.

Mundial⁴⁶. No entanto, quando Hapgood se declarou um anarquista “revolucionário” que questionava “os padrões prevaletentes na arte, na política, na indústria, na literatura e na moralidade, porque eles ficavam no caminho do verdadeiro progresso e de uma vida mais intensa e completa para todos nós”, ele estava, a despeito de uma moda, levando o pragmatismo à sua conclusão política lógica (Hapgood, 1913).

O criticismo artístico de Hapgood estava embebido destes valores. Em um artigo sobre pragmatismo publicado no *Globe*, ele discutiu a inovação artística em relação às duas faculdades do pensamento: o raciocínio e a compreensão. A faculdade de raciocínio não era criativa e baseava qualquer nova iniciativa em precedentes passados. Preocupava-se com “regras, formas tradicionais de pensamento, formas de ferro”. A compreensão, de outro lado, englobava nossa inteligência imaginativa, e era um critério para o “elemento criativo na arte”. Esse era um conhecimento a partir de uma perspectiva pragmática, que apoiava novas e inovadoras forças como “a inquietação no desenvolvimento artístico”, “os descontentamentos das mulheres” e o IWW. Ao passo que o raciocínio conservador se esforçava para segurar a maré de mudanças, os pragmáticos radicais, como Hapgood, “saltavam à frente com hospitalidade para encontrar novas formas bastante perigosas para... o anacronismo social que ficava no caminho do crescimento de uma sociedade melhor” (Hapgood, 1912a). O pragmatismo também instruiu a defesa de Hapgood da exposição de Weber na Murray Hill, contra o crítico acadêmico de arte do *Globe*, Hoeber. Hoeber não “compreendeu” as pinturas de Weber porque ele estava restrito às “convenções, tradições e autoridade”. Isso o cegou para o valor da arte de Weber, “não acadêmica, não tradicional, e pessoal”, questões que Hapgood pôde compreender prontamente porque *ele* não era nem pintor, nem crítico

⁴⁶ Durante a guerra Bourne defendeu a essência radical da filosofia de James em uma crítica do pragmatismo de Thomas Dewey e de seus seguidores da revista *New Republic*. Ver Randolph S. Bourne, “The Twilight of the Idols”, *Seven Arts* 2 (October, 1917), pp. 688-702.

de arte no sentido profissional. Hapgood revelou sua própria falta de *expertise* com um convite para uma nova “hospitalidade” no criticismo artístico que pudesse encorajar “maior liberdade na experimentação estética e mentalmente” (Hapgood, 1912b). Isso era pragmatismo anarquista com “P” maiúsculo, fazendo competir uma crítica amadora, livre e apaixonada contra opiniões estudadas de censores acadêmicos.

No curso de 1912-13, conversações com Hapgood devem ter estimulado Weber a estabelecer suas próprias reivindicações políticas, cara a cara com sua arte. Em 1914, ele começou a trabalhar numa série de ensaios que foram publicados em livro, *Essays on Art*, em 1916 (Weber, 1916a). Ali, cubismo e anarquismo se mesclaram em uma visão unitária que não deixou dúvidas quanto à sua lealdade.

Quando se encontrou com Hapgood pela primeira vez, Weber estava imerso nos escritos do anarquista gay Edward Carpenter (Henderson, 1987: 219-237). Na virada do século, Carpenter ganhou uma fama considerável, não apenas por seu libertarismo sexual, mas também por seus escritos sobre “consciência cósmica” em *The Art of Creation* (1904), e em outros trabalhos (Idem: 223). Ele estudava hinduísmo e budismo, e gastou um tempo considerável ponderando as raízes místicas dessas religiões. A consciência cósmica se referia a um estado mental aparentado com o esclarecimento budista, no qual distinções entre “o *ego* e o mundo exterior, e distinções entre sujeito e objeto desaparecem”, e o *eu* [*self*] alcançava a união com o infinito (Edward Carpenter. *From Adam's Peak to Elephanta: Sketches in Ceylon and India*, 1892. Apud Henderson, 1987: 223). Essa consciência era mais emocional do que intelectual: o intelecto racionalizante mantinha a ilusória separação entre sujeito e objeto que cegara os indivíduos para uma escondida realidade monista que precisava ser *sentida*. Nas palavras de Carpenter, “Existe uma consciência na qual sujeito e objeto são sentidos, são *conhecidos*, para serem unidos e únicos — onde o Eu [*Self*] é sentido para *ser*

percebido... ou, ao menos, onde o sujeito e o objeto são sentidos para serem partes do mesmo ser, do mesmo Eu [*Self*] que inclui tudo” (Edward Carpenter. *The Art of Creation: Essays on Self and Its Powers*, 1907. Apud Henderson, 1987: 223). Comparando a consciência do infinito à da percepção da “quarta dimensão”, ele apontou para o poder dos sentidos e dos estados alternativos, como os sonhos e a hipnose, para sublinhar que nossas mentes têm mais potencial perceptivo do que os entusiastas do racionalismo reconheceram (Henderson, 1987: 223).

De acordo com Linda Henderson, as ideias de Carpenter sobre a quarta dimensão surgiram inicialmente a partir dos escritos de Weber, após seu retorno de Paris. Particularmente, em “The Fourth Dimension from a Plastic Point of View”, publicado na *Camera Work* (1910), Weber descreveu a consciência do infinito, ou “quarta dimensão”, como uma resposta emocional a objetos e aos intervalos entre eles (Idem: 224). Esse “senso de magnitude espacial em todas as direções e em um só tempo” encorajava artistas variados, desde escultores africanos até Cézanne, a distorcer, alargar, diminuir formas arbitrárias, por meio de propostas expressivas (Weber, 1910). *The Geranium* (1911), que estava entre as obras admiradas por Hapgood e Henri na exposição da Murray Hill, é um dos estudos iniciais de Weber sobre a “quarta dimensão”. Ele chama atenção para duas mulheres em uma paisagem através de sutis e não tão sutis distorções, como a cabeça afunilada de uma das mulheres, que apoia o queixo nas mãos. Formas cúbicas quebram e achatam a cena, fundindo o primeiro ao segundo plano, como para romper as convenções de proporção e de profundidade no espaço.

Em 1913-14, quando Weber frequentava ativamente o Ferrer Center, novos avanços na técnica cubista o impactaram. As formas interpenetrando-se, imagens sucessivas, e múltiplas perspectivas em sua pintura de 1903, *Interior of the Fourth Dimension*, por exemplo, relembram as obras cubistas expostas no Armory, notavelmente *Man on Balcony*, de Gleizes.

Weber retrata um barco com velas desferradas, deslizando à noite pelo porto de Nova York, em contraste com o pano de fundo das torres dos arranha-céus de Manhattan, porém seu real assunto é o “interior” de sua própria consciência que alcançou o cósmico. Nas palavras de Henderson, “a pintura de Weber funciona como uma evocação simbolista do mistério, uma tentativa, na linguagem cubista, de expressar o infinito por meios finitos” (Henderson, 1987: 225).

Interior of Fourth Dimension também assumiu a carga anarquista. Weber abordou pela primeira vez a questão do modernismo e do anarquismo em seu catálogo para a exposição das aulas de arte do Ferrer Center, em abril-maio de 1913, no qual elogiou a atual era de “liberdade criativa”. “A mente criativa encontra novas formas e cessa com o previsto legalmente, ou mesmo, com as mentes menores e não criativas empilhadas sobre nós”, escreveu. A nova “compreensão do universo” estava revigorando a expressão pessoal na arte, gerando não apenas novas formas de arte, mas também “um novo mundo de existência, de ser, de viver”⁴⁷. Referências à chegada de um “novo mundo de existência”, estimulado por guerrilheiros da “liberdade criativa” no combate contra as leis das “mentes não-criativas”, ressoam a noção do anarquismo pragmático de Hapgood de “forças do amanhecer” opostas às tradicionais fronteiras reacionárias, desprovidas da necessária centelha criativa.

Weber desenvolveu essa questão mais especificamente em *Essays on Art*, onde novamente atacou os poderes da autoridade e das convenções. Esses ensaios foram escritos no outono de 1914, e a I Guerra Mundial estava claramente em sua cabeça — não surpreendentemente, devido a seu recém descoberto anarquismo e às amizades do Ferrer Center⁴⁸. Assim como estavam os problemas do individualismo, da luta de classes, e da exploração capitalista.

⁴⁷ Weber. “Introdução”. *Exhibition of Painting and Watercolors at the Modern School*.

⁴⁸ Weber (1916a) data seus ensaios no prefácio.

“Eu sou rico, eu sou exuberante, eu sou animado”, escreveu Weber, quando estava, através da arte, apto a inferir “no além, no desconhecido inerente — infinito, atemporal, sem espaço, sem matéria”. Nesses momentos, ele se tornava “um *eu*-mais, mais com mais dimensões imensuráveis... uma porção infinitesimal do infinito”. Este estado fecundo de “puro individual ter-ser” afirmou as qualidades únicas de cada coisa, não importando o quão mundanas. A título de exemplo, Weber descreveu a passagem por um canteiro de flores, aproveitando as cores e a fragrância, e deixando as flores para os outros “vivenciarem-nas com a mesma sensação que eu tive”. Em suma, a arte era capaz de desencadear nossa potência espiritual, na qual se “socializava mais do que o socialismo”. O estado de espírito do indivíduo veio primeiro, antes do “seco e frio intelectualismo” encapsulado no Partido Socialista, “com suas plataformas e suas banalidades” para redistribuir riquezas. Tal “materialismo” negava o valor de “cada coisa simples”, que eram todas “parte do inteiro, espiritual, vivo, cosmos em movimento”. Na luta por uma sociedade igualitária, comunista, a transformação da humanidade por meio da arte era ainda mais essencial, porque uma vez desaparecidos os valores materialistas dominantes do “capital e do trabalho”, as desigualdades sociais e o estado de guerra murchariam também. “A arte escoia a expressão espiritual e, fomentada, poderá rapidamente resolver o grande problema econômico, de forma mais eficiente do que qualquer propaganda trabalhista”, afirmou Weber (1916a: 32-22; 54-55; 61-62; 75). Novamente, a oposição binária entre a espiritualidade viva da arte e o materialismo racionalista morto retoma a crítica anarquista-pragmática de Hapgood.

Havia forças sociais agindo a favor e contra o projeto anarquista de Weber da liberação pela arte. Os trabalhadores, por exemplo, eram considerados como muito mais sensíveis ao “cosmos vivo e em movimento” do que os capitalistas “práticos”, cujas mentes eram

“repletas de contratos, medidas, pesos, preços, lucros, mapas de guerra” (idem: 34). Assim como também eram suspeitos os acadêmicos instruídos — Hoeber vem à mente — que papagueavam teorias apartadas de suas próprias experiências. Weber continuou: “passar indiferente ou cegamente por objetos de boas proporções, cores ou formas, é o mesmo que passar e tropeçar sobre coisas físicas. Isso é cegueira espiritual. Há morte espiritual dos sentidos, enquanto fisicamente eles podem estar normais e vivos. Se os sentidos são paralisados, o intelecto cresce estúpido e sem cores. Às vezes eu penso que as fábricas e os locais de trabalho são as verdadeiras universidades e que as universidades são as fábricas. É melhor um braço musculoso, uns olhos perspicazes, um toque tenro, uma mente criativa e um espírito vital, do que um indistinto, desamparado e inútil teórico” (Ibidem: 35-36).

Uma arte espiritualmente carregada era tão comunista quanto a expansão da consciência, alimentada por ela, era a antítese do materialismo possessivo conduzindo o capitalismo e o conflito de classes. “Posse e cobiça sustentam as coisas de forma infinita”, Weber escreveu: “a verdadeira liberação e democratização das raças só chegarão quando a humanidade perceber que a simples ‘posse’ aprisiona a influência moral dos homens e produz egoísmo e medo animalescos, enquanto que a arte fermenta a influência moral da humanidade e resulta em uma espiritualidade universal e em uma irmandade humana” (Ibidem: 74). A despeito da guerra, ele estava esperançoso de que a “arte” poderia, no fim, triunfar:

as melhores energias humanas e dos seres vivos não são desperdiçadas na guerra e no roubo? A arte nos proporciona o contraste disso. Apenas depois de uma terrível calamidade e da realização da futilidade da posse nós percebemos isso melhor. Ganância e guerra modificam as fronteiras geográficas dos países... A arte remove fronteiras; é universal. Guerra e materialismo limitam e atuam em sigilo; a arte abre e universaliza (Ibidem: 76).

Animando o mundo com sua própria consciência “universalizante”, Weber antecipou que suas obras poderiam mover outros para a mesma direção. *Interior of the Fourth Dimension, Rush Hour, New York* (1915) e outras obras cubistas eram manifestos anarquistas em forma de pintura, proclamando uma cultura superior fundada na liberdade criativa⁴⁹.

A opinião de Havel sobre a teoria de Weber não foi registrada: ele nunca escreveu sobre o artista, e as contribuições de Weber ao *Revolt* foram restritas à poesia. De qualquer modo, os poemas sublinhavam a antipatia que ambos os radicais partilhavam em relação ao capitalismo. Na primeira edição do *Revolt*, Weber contribuiu com um poema, “The Outcast”, no qual se descreveu como um indivíduo incompreendido e caluniado, que blasfemava contra uma ordem social na qual os que “mais dão, são os que menos recebem”. Weber era um desses que “mais dava”, que vagava pelas ruas de Nova York, repleto de pesar e de uma sorumbática e odiosa fúria (Weber, 1916b). Seu segundo poema, “The Workmass”, apareceu na sétima edição do *Revolt* e pintou um retrato terrível da moderna Manhattan. Weber comparou a população trabalhadora da cidade a uma lava que se derramava em torno da Ponte do Brooklyn às 6 horas da manhã, e que recuava da metrópole às 19 horas. Esse ciclo diário era o “final sem fim” da escravização ao capitalismo, que construía arranha-céus que vomitavam a “massa trabalhadora” (Weber, 1916c).

Enquanto, em 1916, Weber era um modernista maduro, o segundo artista a contribuir com o *Revolt*, Ben Benn, era um pintor acadêmico instruído no processo de ampliação seus horizontes. Benn estudou na National Academy of Design, de 1904 a 1908, quando se graduou, com 24 anos (Prince, 1983: 1). A primeira evidência do seu descontentamento com a educação-adestramento veio em 1912, quando se juntou às aulas de arte de Henri no

⁴⁹ Como Henri, Weber contrastou a autêntica cultura da arte modernista e a classe trabalhadora com a cultura falsificada da burguesia não-criativa. Ver Weber, 1916a: 32.

Ferrer Center e realizou sua primeira exposição com Weber.⁵⁰ Uma de suas pinturas, *Portrait* (1912), foi reproduzida em um artigo na *Modern School* escrito pelo companheiro expositor, anarquista e crítico de arte, Komroff⁵¹. O retrato de um homem de camisa e terno em contraste com uma paisagem costeira é um estudo que Benn desenvolveu sob a orientação de Henri. A obra se afasta consideravelmente da alta definição de uma obra acadêmica. É executada grosseiramente, com pinceladas soltas, que trazem a planicidade da pintura à tona. A figura domina a composição a tal nível que o recuo ilusionista na profundidade é consideravelmente reduzido e Benn negligencia dar forma às transições como o contraste entre a camisa e o terno do homem ou a passagem dos ombros da figura para a areia praiana ao fundo.

As prioridades da representação cediam, e de fato esse era o tema principal nas declarações de Benn, ao *Forum Exhibition*, de 1916, onde expôs *Flowers and Landscape* (ca. 1913-14), um retrato de uma mulher chamado de *Figure* (1913-14) e o retrato *Mother and Child* (1915). Benn escreveu sobre seu amor pela “a real superfície textural das telas” e o imperativo “moderno” de se concentrar no arranjo rítmico de cores e volumes na pintura. Pintar era um processo de “edição” até que “se eliminasse tudo que fosse supérfluo” (Benn, 1916a). Em *Figure*, Benn retrata uma mulher em pé em contraste com o plano de fundo de uma floresta, que mais parece uma tela de decoração. O rosto e os braços da mulher apresentam-se em linhas esboçadas, ela usa uma bata estampada brilhante com acabamento rígido, sem nenhuma modelagem que possa distrair das qualidades formais do trabalho⁵².

⁵⁰ A exposição é discutida em Wollf, 1913.

⁵¹ *Portrait* e *Figure* estão listados no catálogo da segunda exposição de trabalhos das aulas de arte de Henri no Ferrer Center, montada no Liberal Club, de 21 de janeiro a 4 de fevereiro de 1914. O catálogo está preservado no Ben Benn Papers.

⁵² Valores semelhantes inspiraram suas obras gráficas: após 1915 ele obteve considerável sucesso colocando figuras lineares e de natureza morta em pequenas revistas do Greenwich Village como *The Pagan* e *The Quill*.

O radicalismo político de Benn estava encerrado em dois desenhos de capa executados para *Revolt*. Para a edição de estreia, de 1º de janeiro de 1916, pincelou o título do jornal, “Revolt”, e o esboço de uma imensa explosão despedaçando a Terra. A explosão complementou a “Evoé” de Havel, onde o editor anarquista escreveu que o cataclismo da guerra, finalmente, tinha limpado o campo de batalha anticapitalista para os verdadeiros revolucionários (Havel, 1916). Sua segunda capa, “Prepare!”, foi endereçada à administração de Wilson, ao seu programa de “Prontidão” armamentista e à sua campanha de propaganda pró-guerra, que foi lançada no final de 1915.⁵³ A resposta de Benn ao jingoísmo do governo — um esqueleto armado em alerta à frente de um canhão — foi destacada na página de abertura de *Revolt* pelo poema antiguerra de De Casseres, “Potpourri”. De Casseres descreveu massas de soldados vomitando sangue em um “arco-íris carmim”, enquanto os “hosanas da nação” proclamavam: “Pró-pátria! Vive la Mort!” (De Casseres, 1916).

Além dessas capas, Benn escreveu a única resenha de arte que apareceu na curta existência do *Revolt*. Essa “Apreciação” caracterizava o terceiro pintor colaborador do jornal, Abraham Walkowitz, que estava expondo na 291 (Benn, 1916b). Como Weber e Benn, Walkowitz era filho de imigrantes judeus de família russa, que se estabeleceu em Nova York em 1878. Ele cresceu em uma empobrecida moradia na Lower East Side e frequentou aulas noturnas de arte na Cooper Union e na Educational Alliance. Durante esses anos, Walkowitz guardou dinheiro para viajar a Paris, onde viveu de 1906 a 1907. Lá, tornou-se amigo de Max Weber e acompanhou as experimentações de Picasso, Matisse, Rousseau, e Rodin. Ao retornar aos Estados Unidos, ganhou a vida escrevendo tabuletas para escritórios e negociantes, ocupação que lhe

⁵³ Em dezembro de 1915, o presidente Wilson anunciou sua campanha de “prontidão” que foi elaborada para que a população estadunidense se preparasse para entrar na guerra. Naquele momento, a maioria se opunha à intervenção, então a administração embarcou em esforços extraordinários para mudar a maré ao seu favor. Ver Weinstein, 1984: 124.

permitted to keep a studio and, periodically, take a few months of leave to paint⁵⁴. He adopted anarchism in 1912, when he began to attend art classes by Henri (Avrich, 1980: 156-157). In the same year, he met Stieglitz, who also encouraged him to follow the anarchist path (Whelan, 1995: 304). As a result of his involvement with the Ferrer Center, Walkowitz also joined the circle of John Weichsel: he joined the People's Art Guild⁵⁵ and exhibited at least thirty of his works (Swin, 1967: 55).

In a review of the exhibition of Walkowitz at 291 for the *Revolt*, Benn highlighted the artist's work for its abstract qualities, in which "colors and forms" served as visual parallels to "sounds" and "emotions" (Benn, 1916b). The "Appreciation" by Benn was published in the seventh issue of the *Revolt*, on 19 February 1916, which also contained the poem "Workmass", by Weber, and a cover illustration by Walkowitz of a nude man walking through a barren industrial landscape. This cover drawing, apparently apolitical, was a typical production of Walkowitz. He never produced a work of explicit agitation, presumably because, following the modernist anarchist discourse, he considered free artistic expression as sufficiently political in itself.⁵⁶ This was the main point of the explanatory note published in *Camera Work*, on the occasion of his first individual exhibition at 291, in December 1912: "the drawings of A. Walkowitz, of New York,

⁵⁴ Este esboço foi tirado de Whelan (1995: 305).

⁵⁵ Organização que, de 1915 a 1918, reuniu mais de 60 artistas (em sua maioria, ligados ao Ferrer Center e à 291) venderem seus trabalhos fora do circuito tradicional de galerias de arte. Eles organizavam mostras em espaços pouco ortodoxos e em regiões de Nova York habitadas por imigrantes e outras populações pobres, visando ao mesmo tempo publicizar o trabalho de novos artistas e também possibilitar o acesso a estes trabalhos por pessoas que não frequentavam as galerias tradicionais (N.T.).

⁵⁶ Os desenhos que Walkowitz ocasionalmente fez para a *Masses* também eram desprovidos de temas de agitação. Ver Zurier (1988: 39).

... [são] obras de um artista em contato próximo com os movimentos sociais atuais. O espírito que urge para que os homens se libertem das amarras de leis obsoletas e das convenções permeia sua obra... o tom metódico e digno de seus desenhos e pinturas prova que anarquia não quer dizer licença, mas sim o direito do homem de absoluta liberdade em sua vida e em sua expressão” (Camera Work, 1913).

Nós nunca saberemos se Walkowitz planejava outras ilustrações para o *Revolt*, porque foi no número em que ele publicou que o *Revolt* caiu vítima da supressão do governo: quase toda a tiragem foi confiscada pelo correio geral devido à acusação de propagação de imoralidade e violência. A oitava e última edição da *Revolt* foi um pouco mais do que um mero protesto de quatro páginas, que Havel e seus companheiros circularam de mão em mão. Datada de 11 de março de 1916, condenava a decisão do governo federal em negar privilégios de postagem ao jornal, mediante um desenho da edição que fora acusada de conteúdo ofensivo empilhada em uma prisão rotulada “O Governo”. O gigante caminhando de Walkowitz só é visível através das grades da cela⁵⁷.

Tradução do inglês por Beatriz carneiro e Flávia Lucchesi.

Referências bibliográficas

- ABRAHAMS, Edward (1986). *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- AVRICH, Paul (1980). *The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States*. Pinceto, New Jersey: Princenton Universtiy Press.
- _____. (1995). *Anarchist Voicees: An Oral History of Anarchism in America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- BENN, Ben (1916a). “Explanatory Note”. In: *Forum Exhibition of Modern American Painters* (catálogo de exposição). New York: Anderson Galleries.
- _____. (1916b). “An Appreciation”. In: *Revolt*, v. 1, February 19, 1916, p. 2.
- CAHILL, Holgar (1930). *Max Weber* (catálogo de exposição). New York: Downtown Gallery.

⁵⁷ Do lado de fora da cela, uma mão segura o Artigo 1 da Constituição dos Estados Unidos, que garante a liberdade de expressão e de imprensa. “Que mentira!” está rabiscado nas paredes da prisão. O desenho foi assinado por S. Hartman (“What a Lie!”. In: *Revolt*, v. 1, March 11, 1916).

- CAMERA WORK (1913). "Explanatory Note". In: *Camera Work*, n. 41, January, 1913, p.26.
- COON, Deborah J. Coon (1988). *Courtship with Anarchy: The Sociopolitical Foundations of William Jame's Pragmatism* (Ph.D. diss.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
- DE CASSERES, Benjamin (1914). "The Second Advent". In: HAVEL, Hippolyte (ed.) *The Revolutionary Almanac*. New York: Rabelais Press.
- _____ (1916). "Potpourri". In: *Revolt*, v. 1, January 29, 1916, p. 2.
- DARBEL, Aline (1987). *Les Temps Nouveaux: 1895-1914*. Paris: Editions de la reunion des musées nationaux.
- DIXMIER, Michel (1975). *Jossot*. Paris and Saint Denis: Le vent du Chi-min and Limage.
- DOGDE-LUHAN, Mabel (1936). *Movers and Snakers*. New York: Harcourt, Brace,.
- GOLDMAN, Emma (1914). "The Tragedy of Buffalo". In: HAVEL, Hippolyte (ed.) *The Revolutionary Almanac*. New York: Rabelais Press.
- _____ (1970). *Living my Life*. 2 vols. New York: Dover Press.
- GREAGH, Ronald (1992). "Socialism in America: The French-Speaking Coal Miners in the Late Nineteenth Century". In: DEBOUZY, Marianne (ed.). *In the Shadow of the Statue of Liberty: Immigrants, Workers, and Citizens in the American Republic, 1880-1920*. Urbana and Chicago: University of Illinois.
- HAND, John Oliver (1981). "Futurism in America: 1909-14". In: *Art Journal*, v. 41 (Winter, 1981).
- HAPGOOD, Hutchins (1912a). "What We Overlook". In: *New York Globe*, December 13, 1912, p. 10.
- _____ (1912b). "Hospitality in Art". In: *New York Globe*, February 18, 1912, p. 8.
- _____ (1913). "To My Readers". In: *New York Globe*, May 1, 1913, p.8.
- _____ (1939). *A Victorian in the Modern World*. New York: Hartcourt, Brace and Company.
- HAVEL, Hippolyte (1908). "Literature: Its Influence upon Social Life". In: *Mother Earth*, v. 3, October 1908, pp.329-331.
- _____ (1911). "Impressions of Paris". In: *Mother Earth*, v. 6, November 1911, pp. 276-281.
- _____ (ed.) (1914a). *The Revoltionary Almanac*. New York: Rabelais Press.
- _____ (1914b). "Save!". In: HAVEL, Hippolyte (ed.) *The Revolutionary Almanac*. New York: Rabelais Press.
- _____ (1915). "The Spirit of the Village". In: *Greenwich Village*, v. 1, January 20 1915, pp. 1-2.
- _____ (1916). "Évoé!". In: *Revolt*, v. 1, January 1, 1916, p. 2.
- HENDERSON, Linda (1987). "Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension". In: *The Spirit in Art: Abstract Painting. 1890-1985* (catálogo de exposição). New York: Abbeville Press and the Los Angeles County Museum Art, pp. 219-237.
- HENDERSON, Mary C. (1991). "Against Broadway". In: HELLER, Adele and RUDNICK, Louis (eds.). *1915: The Cultural Moment*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.
- HERVÉ, Gustave (1914). "Insurrection Rather Than War". HAVEL, Hippolyte (ed.) *The Revolutionary Almanac*. New York: Rabelais Press.
- KELLY, Harry (s/d). *Roll Back the Years* (autobiografia não publicada). Washington: Avrich Collection, Library of Congress.
- KROPOTKIN, Piotr (1914). "Expropriation". In: HAVEL, Hippolyte (ed.) *The Revolutionary Almanac*. New York: Rabelais Press
- _____ (1985). *The Conquest of Bread*. Introdução de Alfredo M. Bonanno. London: Elephant Editions.
- LEIGHTEN, Patricia (1989). *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism*,

- 1897-1914. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- MOTHER EARTH (1911). "Observations and Comments". In: *Mother Earth*, v. 6, September 1911.
- OLIVER, Herminia (1983). *The International Anarchist Movement in Late Victorian London*. London and Canberra: Croom Helm.
- MYERS, Jane e AYRES, Linda (1988). *George Bellows: The Artist and His Lithographs*. Fort Worth, TX: Amon Carter Museum.
- NORTH, Percy (1982). "Max Weber: American Modern". In: *Max Weber: American Modern* (catálogo de exposição). New York: Jewish Museum.
- PÈRE PEINARD (1987). *Almanach du Père Peinard pour 1897*. Paris: Père Peinard.
- PRINCE, David L. "Introduction". In: *Ben Benn: An American Painter, 1884-1983* (catálogo de exposição). New York: Hammer Galleries.
- SONN, Richard (1989). *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SOREL, George (1941). *Reflections on Violence*. Traduzido para o inglês por T.E. Hulme. New York: Peter Smith
- SWIN, Martica R. (1967). *Abraham Walkowitz: The Years at 291: 1912-1917* (Ph.D. diss.). New York: Columbia University.
- TRIDON, André (1913). *The New Unionism*. New York: B.W. Huesbsch.
- _____ (1915). "The Futurists, Latest Comers in the World of Art". In: *New York Sun*, February 25 1915, sec.6 ,9.
- WATSON, Steven (1991). *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*. New York: Abbeville Press.
- WATSON, David (1999). *Against the Megamachine: The Empire and Its Enemies*. New York: Automedia.
- WEBER, Max (1910). "The Fourth Dimension form a Plastic Point of View". In: *Camera Work*, n. 31, July 1910, pp. 25-26.
- _____ (1914). "The toilers". In: *Modern School*, v. 1, Autumm 1914, p. 6.
- _____ (1916a). *Essay on Art*. New York: William Edwin Rudge.
- _____ (1916b). "The Outcast". In: *Revolt*, v. 1, January 1, 1916, p. 5.
- _____ (1916c). "The Workmass". In: *Revolt*, v. 1, Febrary, 1916, p. 5.
- WEINSTEIN, James (1984). *The Decline of Socialism in America, 1912-1925*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- WHELAN, Richard (1995). *Alfred Stieglitz: A Biography*. New York: Little, Brown.
- WOLF, Adolf (1913). "The Art Exhibit". In: *Modern School*, v. 1, Spring 1913, p. 10.
- ZURIER, Rebecca (1988). *Art for "The Masses": A redical Magazine and Its Graphics*. Philadelphia? Temple University Press.