

## intencionalidade, anarquismo e arte<sup>1</sup>

*pietro ferrua*

Em uma coleção de cartazes da CNT-FAI espanhola, existe um cujo tema é um automóvel de luxo. Se não fossem as siglas do movimento anarcossindicalista, ter-se-ia podido crer que se tratava de uma publicidade do tipo daquela impressa em papel *couché* e em policromia distribuída pelos representantes de automóveis de ponta.

Bastam algumas letras “mágicas” para transformar uma mensagem publicitária em propaganda política ou, melhor ainda, em signo artístico? A resposta a essa retórica é sem dúvida negativa. E, no entanto... Exceção feita ao pequeno *frisson* agradável que a maioria de nós ressentiu ao descobrir um “A” no círculo, ou qualquer outro símbolo ou sigla reconhecida num quadro, qual é o elemento determinante que faz de uma tela uma obra “anarquista”? Neste caso, penso que, por falta de uma metodologia ou de um parâmetro bem definido, as respostas variarão.

Como não existe uma estética oficial nem oficiosa do anarquismo, presto homenagem a André Reszler<sup>2</sup> por ter

*Pietro Ferrua foi professor emérito no Lewis & Clark College, Portland, Estados Unidos, e fundador do Centre Internationale de Recherche sur l'Anarchisme (CIRA). Viveu no Brasil entre 1963 e 1969.*

tentado extrair uma. Seu trabalho foi fundamentalmente dissecar os textos dos teóricos clássicos cuja formação era extra artística. A propósito de Proudhon, um de seus pontos de referência, Champfleury não disse que ele era desprovido de qualquer sensibilidade artística? E Courbet<sup>3</sup> não se vangloriou por ter fornecido a Proudhon inúmeras páginas de notas para que ele pudesse elaborar sua argumentação? Kropotkin por sinal, era um homem de ciência, e no campo do imaginário artístico só podemos conceder-lhe uma “autoridade” moral e completamente teórica. Não seria melhor perguntar aos artistas anarquistas o que eles pensam da arte “anarquista”, admitindo que ela exista?

Eu mesmo, sem dúvida, perdi-me quando tive de organizar, há uns doze anos, uma exposição<sup>4</sup> apenas suficiente — porquanto não poderia ter sido exaustiva — da gesta anarquista através dos tempos. Eu tinha arbitrariamente decidido que a arte anarquista não existia, mas que existiam obras inspiradas no anarquismo, imprimindo assim a essa exposição<sup>5</sup> uma dimensão histórica e documentária que pretendia ser uma ilustração do anarquismo em seu conjunto, todas as tendências confundidas. Havia uma abundância de autorretratos de Camille Pissarro ou de retratos de Félix Fénéon. O que isso podia ter de “anarquista”? Era preciso considerar isso simplesmente como uma galeria de cabeças de militantes, uma iconografia sistemática, e não era indiferente para a posteridade saber que o anarquista Fénéon fora retratado por Émile Compard bem como por Sacha Guitry, por Severino Rappa, assim como por Henri de Toulouse-Lautrec, por Theo Van Dongen ou por Maximilien Luce, e tantos outros, mas sobretudo por Paul Signac. A questão é saber se ele era pintado porque era bonito ou porque era anarquista, porque era um amigo a quem se amava ou um

pietro ferrua

crítico a quem se admirava, ou por quem nutria o sentimento de reconhecimento por ele ter contribuído para fazer conhecer a obra de tal ou qual artista. Dotado de um *flair* infalível, é evidente que Fénéon foi o exegeta ou o mentor de várias gerações de artistas, impressionistas ou neoimpressionistas, simbolistas ou nabis, pontilistas ou fauvistas, ou outras coisas ainda.

Pissarro, pintado por seus filhos, por Gauguin, Cézanne, Luce, Piette, Forain, etc., o foi porque era anarquista ou porque era judeu, porque era o “pai do impressionismo” ou um grande protetor dos jovens artistas? Ou por outras razões ainda? Signac chamou-o de “Mestre” por toda sua vida, ele que sem dúvida o ultrapassou.

Para retornar à exposição mencionada, fizeram-me igualmente observar que havia uma superabundância de reproduções de Flavio Constantini, o qual não era “mais” anarquista ou nunca tinha sido militante. A questão pareceu-me tão secundária, que mesmo quando nossa amizade<sup>6</sup> estreitou-se, eu nunca o questioneei a respeito. Ele conferiu tal expressividade à técnica do *guache*, que sua pincelada é inevitável, e isso me parece mais importante que uma profissão de fé política (excetuando o fato de que ele tenha se tornado uma espécie de “*chantre* da anarquia”). Todavia, a propósito, falemos um pouco de fé política dos artistas “anarquistas” e examinemos até que ponto esta enfraqueceu sua arte.

Michel Ragon mostrou-nos como Courbet edificou, graças a Baudelaire e a Proudhon, uma teoria do realismo pictural. Courbet escreve a respeito de Proudhon: “Fazemos juntos uma obra importante que liga a minha arte à sua filosofia e sua obra à minha”<sup>7</sup>. Quando *Sur le*

*Principe de L'Art et de sa Destination Sociale* aparece, o pintor envia um exemplar da obra a seus pais, dizendo-lhes: “É a coisa mais maravilhosa que seja possível ver e é o maior serviço e a maior honra a que um homem possa aspirar em sua existência”<sup>8</sup>. Ganho à causa proudhoniana, Courbet vai doravante a ela dedicar-se de corpo e alma, conquanto isso lhe custe a prisão, de início, e a morte no exílio, em seguida. Courbet consegue viver de sua pintura, sem ceder ao compromisso, e fez a arte que queria fazer. Escreve a seu amigo de Montpellier, o pintor Bruyas; “uma causa santa e sagrada que é a causa da liberdade e da independência, causa à qual consagrei toda a minha vida, assim como vós”<sup>9</sup>. Courbet foi nomeado presidente das Artes durante a Comuna de Paris de 1871, e teve entre seus colaboradores artistas tais como Corot, Daumier, Millet e Manet. Comportou-se como libertário. “Eu acreditava que para fazer uma revolução social não era preciso cometer qualquer violência ou exação de qualquer ordem que fosse”<sup>10</sup>, e fiel a seus princípios, opôs-se sempre aos decretos violentos. Uma das primeiras medidas que ele adotou foi a de preservar as obras de arte do Louvre e de todos os outros museus parisienses; uma outra, foi a de pregar a independência dos artistas em relação ao poder. Os estatutos das Federações artísticas da Comuna fazem-se o eco das ideias de Courbet e de Proudhon e podem servir-nos, ainda hoje, de exemplo. Conquanto acreditassem na função social da arte, os partidários da Comuna atestam uma sensibilidade extraordinária do ponto de vista anarquista, bem como artístico. Eles questionam inclusive o ensino da Escola de Belas Artes: “Sendo a Arte a expressão livre e original do pensamento, disso resulta, do ponto de vista do ensino, que toda direção

oficial impressa ao julgamento da obra é fatal e condenada; que ela não pode nem mesmo pertencer a uma maioria artística, visto que, admitindo inclusive essa direção como boa, ela tende, contudo, a destruir a individualidade”<sup>11</sup>.

O realismo de Courbet está longe, conforme o vemos, do realismo socialista do tipo stalinista. Benito Recchilongo observou-o muito bem: “o que Courbet propõe é um ateliê da Renascença, em vez de uma nova escola”<sup>12</sup>.

Alguns anos após a morte de Courbet, em plena época impressionista, os anarquistas são uma legião entre os pintores. A revista *L'Art Social* considerava-se um tipo de “academia” da anarquia. Camille Pissarro, militante por toda a sua vida, colaborador e subscritor das publicações anarquistas, propagandista no seio de sua própria família, a tal ponto que todos os seus filhos se tornarão pintores e anarquistas, não se associa, contudo, a *L'Art Social*. Muito pelo contrário, ele declara: “Seria um erro — no qual incorreram os revolucionários mais bem intencionados, como Proudhon — querer exigir sistematicamente uma tendência socialista exata na obra de arte, porque essa tendência será muito mais forte e eloquente junto aos estetas puros, revolucionários por temperamento, os quais, afastando-se dos caminhos trilhados, pintam o que veem pela frente, tal como o sentem e desferem inconscientemente, na maioria das vezes, um belo golpe de picareta no velho edifício social”<sup>13</sup>. Se na arte, Pissarro pensa o lado estético de sobrepular, o mesmo não ocorre na vida cotidiana. Numa carta de Eragny a seu filho Lucien, que se encontra em Londres, Camille escreve: “Enviaram-me — não sei quem — o livro de Kropotkin. Eu lhe envio. Também te mando *La Révolte* que te fará ver alguns novos aspec-

tos dos acontecimentos recentes. Pouget e Grave foram presos na batida policial feita entre os companheiros, em virtude das leis que até mesmo os jornais burgueses começam a crê-las imprudentes. A república defende seus capitalistas, é compreensível. É fácil perceber que estamos em plena revolução — e isso ameaça de todos os lados. As ideias não se detêm nas leis”<sup>14</sup>.

Lucien responde a seu pai confirmando o recebimento do livro de Kropotkin e declara que o que está lendo: “É muito bom e está em relação com o que dizemos hoje”<sup>15</sup>. Em seguida, conta-lhe ter ido a Hyde Park no 1º de Maio, e ter assistido à comemoração feita por Louise Michel.

O mais militante dos filhos de Pissarro (e sem dúvida o mais bem dotado dentre todos como pintor), Lucien, colaborou regularmente com a imprensa anarquista, mas não partilhava da concepção da arte “engajada”. Disse: “não vejo absolutamente a paisagem anarquista! Ou melhor, eu a vejo claramente, mas não pela escolha do tema. Carot, Monet, Pissarro pintaram-na, interpretando-a de maneira nova e, por isso mesmo, demolindo as convenções estéticas dominantes...”<sup>16</sup>. Havia entre pai e filho uma total comunhão de ideias, tanto no campo da arte quanto no da política. A influência, por sinal, não era em mão única e foi o filho quem converteu o pai (graças às conversações com Signac e Seurat, por ele apresentados) ao divisionismo, ainda que por um curto período.

Signac aderiu em sua juventude ao movimento anarquista e permaneceu a ele ligado até o fim. Estava sempre disponível, artística e financeiramente, e deixou-nos algumas “belas” obras convincentes de sua “fé” anarquista, dentre as quais. *A destruição do Estado, O Demolidor e No*

pietro ferrua

*País da Harmonia*, visão idílica da sociedade futura situada no quadro suntuoso de Saint-Tropez, e cujo verdadeiro título devia ser *No País da Anarquia*. A coerência anarquista de Signac foi, por sinal, superior àquela de Jean Grave e de Piotr Kropotkin, que aceitaram apoiar a intervenção na guerra contra a Alemanha, o que o pintor não deixou de censurar Grave com muito tato e bem *a posteriori*, da seguinte maneira: “De minha parte, permaneci com as mesmas ideias que me pusestes no coração e na mente, e preferi crer que, apanhado no turbilhão da tormenta, tivestes um momento de erro em vez de supor que vós vos tínheis equivocado — de modo involuntário — durante trinta anos. A mudança de meu grande amigo Verhaeren, Luce recusando-se a assinar a homenagem a Romain Rolland, meu amigo Jean Grave admitindo a guerra!... O desmoronamento de tudo o que eu acreditava. O golpe foi duro: durante três anos não pude pintar”<sup>17</sup>. Isto mostra que, às vezes, o artista vê mais claro que o militante experimentado, mesmo nas questões políticas, enquanto, quando os teóricos quiserem discutir arte, tomaram amiúde um caminho equivocado.

Maximilien Luce, malgrado o fato de que militava havia aproximadamente vinte anos no movimento anarquista, e que tinha fornecido ao *Père Peinard* mais de duzentas gravuras, recuou quando da Grande Guerra, ainda que se tenha recusado de um lado, a associar-se à declaração de solidariedade com Romain Rolland, não assinou, por outro lado, o “Manifesto dos Dezesesseis”. Signac perdeu Luce e o substituiu como presidente na Sociedade dos Artistas Independentes (da qual já era desde há muito vice-presidente), quando este renunciou em 1934.

Signac, malgrado seu flerte com a anarquia como tema de arte, não deixará de pensar que “o pintor anarquista não é aquele que representa quadros anarquistas, mas aquele que, sem preocupação com lucro, sem desejo de recompensa, luta com toda a sua individualidade contra as convenções burguesas oficiais por uma contribuição pessoal. O tema não é nada, ou quando muito uma das partes da obra de arte, não mais importante do que os outros elementos: cores, desenho, composição”<sup>18</sup>. Mesmo Théophile-Alexandre Steinlen, que ilustrou *L’Assiette au Beurre, La Rue, La Feuille, La Révolte* e vários livros e brochuras de Kropotkin, Reclus, Faure, Grave, Rictus, Bruant, Lemonnie, Malato, Zo d’Axa, formulou reservas quanto à utilização do desenho com objetivo de propaganda. Com efeito, em 1912, escreveu a Jean Grave: “Tentei em vão elaborar um desenho para o que me pedistes; não consegui. Não vejo a relação que permitiria fazer um desenho e não um enigma”<sup>19</sup>.

Esse ponto de vista “formalista” era partilhado por Théo Van Rysselberghe, um outro anarquista dessa época: “Um desenho qualquer, mas tendo interesse puramente plástico, tem suficientemente sua razão de ser se tem algum valor; ele terá seu papel educador tanto, senão melhor, quanto um desenho de significação literária ou filosófica”<sup>20</sup>.

Folheando a imprensa anarquista da *Belle Époque*, poder-se-ia encontrar tantos testemunhos nesse sentido entre os simbolistas (notadamente Jan Toorop e seu *Anarchie*), os nabis (Félix Vollandon e suas madeiras gravadas de temas anarquistas), os cubistas (com *O Meeting anarquista de Barcelona* por Picasso)<sup>21</sup>, os futuristas (sobretudo Carlos Carrà, ilustrador de nossa imprensa e autor célebre *I Funerali dell’anarchico Galli*), a abstração

(com o anarquista tcheco Kupka<sup>22</sup>, ilustrador de Reclus e Kropotkin e amigo de Ferrer), os dadaístas (notadamente Man Ray)<sup>23</sup>, os surrealistas (Arturo Schwarz, José Pierre e eu mesmo<sup>24</sup> tratamos disso alhures) e assim por diante.

O âmbito desse colóquio não é tal que se possa estabelecer um inventário, mesmo aproximativo, da contribuição dos artistas à causa do anarquismo. É chegado o momento de extrair algumas ideias-mestras que nos permitam estabelecer distinções úteis entre a arte política, social ou engajada, e o formalismo, que devemos cessar de crer contraditórios. Se minha própria visão historiográfica há uma década<sup>25</sup> era demasiado redutiva — mas, por sinal, causa involuntária de um mal-entendido com Arturo Schwarz quando do colóquio “Arte e Anarquismo” realizado em Veneza<sup>26</sup> em setembro de 1984 —, creio tê-la enriquecido por um novo componente, o da “intencionalidade” que acrescentei a meu ponto de vista em consequência de uma longa conversa como o diretor de cinema brasileiro Carlos Reichenbach<sup>27</sup>. É assim que várias obras, cujo tema não é aparentemente anarquista, podem tornar-se tal se seu autor quis que assim o fosse, visto que atribui um sentido “anarquista” à combinação das cores, das formas, dos signos e dos símbolos presentes. Se voltarmos ao cartaz que mencionei no início, mas lhe insuflando o componente da “intencionalidade”, chegamos, talvez, a conceber de maneira diferente esse automóvel, por exemplo, admirando o caráter escultural da carroceria, ou concebendo o refinamento do perfil ou do gabarito como uma glorificação do trabalho, ou ainda a mensagem política segundo a qual o sindicato dos trabalhadores da indústria automobilística está nas mãos da CNT-AIT.

A intencionalidade pode ser uma chave sedutora de abordagem da arte, mas ainda é preciso colocá-la em perspectiva à luz da teoria da “recepção”. Este será o tema de uma outra discussão. Enquanto aguardamos, trata-se de decidir qual seria a atitude desejável do artista anarquista. Sem dúvida, a de um artista independente, heterodoxo, aberto à novidade, sempre pronto a questionar-se. Uma atitude do gênero Dada, tipificada pela posição filosófica de um Tzara ou de um Feyerabend, ou pela prática de um Jean-Jacques Lebel<sup>28</sup> (para citar apenas um francês) que viveu a aventura surrealista, o neodadaísmo, o *happening*, a poesia sonora, a arte-ação etc., e está pronto a partir, creio, para novas experiências.

Chegou o momento de concluir. O que tenho a propor a esta mesa redonda? Um duplo programa: uma parte concernindo o passado, a outra visando ao futuro.

Para o passado, proponho um triplo inventário que permitiria fazer conhecer as riquezas enterradas (demasiado ignoradas pelos militantes bem como pelos artistas) da arte “anarquista” sob forma de: a) uma grande exposição retrospectiva exaustiva num museu parisiense; b) a publicação de uma série de monografias sobre os artistas anarquistas; c) a fundação de uma diapoteca podendo servir de base de pesquisa a professores, jornalistas, críticos, historiadores, tarefa que conviria perfeitamente ao *Centre International de Recherche sur l'Anarchisme* (C.I.R.A) de Lausanne.

Para o futuro imediato, poderíamos também sonhar com algumas iniciativas:

1. Um ateliê de arte, do gênero, a título de exemplo, do Centro Ferrer de Nova York, que, no início do século,

pietro ferrua

desempenhou tão grande papel graças ao ensino livre e gratuito de Robert Henri e George Bellows, e que foi determinante para a evolução de muitos artistas. Basta citar Man Ray.

2. A abertura das colunas de nossos jornais aos artistas da nova geração (o que começou a fazer André Bernard com a série Potlatch) a quem se podia pedir para ilustrar revistas, capas de livros, cartazes etc.

3. A disponibilização de um espaço de exposição para os novos Pissarro, Seurat, Signac, que poderia desentocar Michel Ragon (incansável descobridor de novos talentos, à maneira de Félix Fénéon) e à intenção dos quais essa “galeria” poderia tornar-se um trampolim artístico ou uma tribuna política ou, por que não, ambas juntas.

## Notas

<sup>1</sup> Publicado em Pietro Ferrua; Michel Ragon; Gaetano Manfredonia; Et Ali. *Arte e anarquismo*. São Paulo, Nu-Sol/Soma/Imaginário, 2001, pp. 9-22. O texto original, muito provavelmente, se refere ao mesmo publicado na compilação *Art et anarchie: actes du Colloque Les Dix ans de Radio-Libertaire, Paris, mai 1991*. Marseille, Via Valeriano; Roquevaire, Vache folle, 1993. (N.E.).

<sup>2</sup> Conquanto nós nos tenhamos perdido de vista, conheço-o desde que nossa amiga em comum Mercês de Quevedo Pessanha anunciara-me da Alemanha que chegaria na Suíça esse emigrado húngaro do qual eu certamente apreciaria a inteligência e a cultura. Na época, fins dos anos 1950, ele não se interessava pelo anarquismo, e fui com certeza o primeiro a mencionar esse tema, levando em conta as pesquisas que eu tinha realizado sobre o movimento anarquista húngaro.

<sup>3</sup> Ver Michel Ragon, *Courbet*. Paris, Éditions des Vergueures, 1981.

<sup>4</sup> Foi em 1979, quando comecei a preparar o *First International Symposium on Anarchism*, que foi em seguida realizado em fevereiro de 1980 no Lewis and Clark College de Portland, no Oregon.

<sup>5</sup> Esperávamos poder realizá-la no Portland Art Museum, mas isso não foi possível. Além disso, sendo o espaço limitado, tivemos de reduzir a uma centena as mil obras por nós repertoriadas. Enfim, por questões de seguro, direitos alfandegários e prazos, bem poucas obras originais foram mostradas, sendo a maioria reprodução fotográfica.

<sup>6</sup> A tal ponto que ele se ofereceu gentilmente para ilustrar a capa de meu próximo livro sobre Ítalo Calvino. Uma honra e uma oportunidade que se somam ao prazer de ter um livro ilustrado por Yaacov Agam, e outros por Santiago de Santiago e Guadalupe Posada.

<sup>7</sup> Ragon, op. cit., p. 10.

<sup>8</sup> Idem, p. 12.

<sup>9</sup> Philippe Bordes, *Courbet à Montpellier*, Montpellier, Musée Fabre, 1985. Carta ao pintor Bruyas de maio de 1855, p. 54.

<sup>10</sup> Reproduzido por H. Dubief in *L'Actualité de l'Histoire*, nº30 de janeiro-março de 1960, pp. 27-37, em “Défense de Gustave Courbet par lui-même”, p. 33.

<sup>11</sup> Ver p. 21 do opúsculo de Paul Hippeau, *Les Fédérations Artistiques sous la Commune* (Souvenirs de 1871), Paris, Comptoir d'éditions lettres, sciences et arts.

<sup>12</sup> Ver seu *Camille Pissarro. Grafica anarchica*, Roma, Instituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, p. 48.

<sup>13</sup> Tradução de Recchilongo, op.cit., p. 123.

<sup>14</sup> Datada de 26 de abril de 1892, pp. 278-280 de Camille Pissarro, *Lettres à son Fils Lucien* (apresentadas, com a assistência de Lucien Pissarro, por John Rewald), Paris, Albin Michel, 1950.

<sup>15</sup> Idem, pp. 281-282, carta de Lucien a Camille, datada de Bayswater, 5 de maio de 1882.

<sup>16</sup> Tradução de Recchilongo, op.cit., p. 126. A respeito de Lucien Pissarro ver também: W.S. Headmore, *Lucien Pissarro: um coeur simple*, NewYork,

pietro ferrua

A. Knopf, 1963. Sua obra gráfica de interesse anarquista é conservada no Ashmolean Museum de Oxford.

<sup>17</sup> Françoise Cachin, *Paul Signac*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1971, p. 111.

<sup>18</sup> Idem, p. 69.

<sup>19</sup> Catálogo da Exposição sobre Steinlen na Galeria des Arts Décoratifs S.A. Lausanne (13 de dezembro de 1973 - 2 de fevereiro de 1974), Lausanne, Gad, 1973, p. 44.

<sup>20</sup> Maurice Pianzola. *Théophile-Alexandre Steinlen*. Lausanne, Rencontre, 1971, p. 44.

<sup>21</sup> Picasso era notoriamente membro do Partido Comunista, mas se esquecem facilmente que durante sua juventude ele colaborou em revistas anarquistas, e inclusive codirigiu uma; ele era muito ligado aos anarquistas de Barcelona e cercado de anarquistas (André Salmon, Mécislas Colberg, Steinlen, Fénéon etc.) quando de suas primeiras estadas parisienses. A fonte mais completa a consultar em relação a isso é a tese de doutorado de Phoebe Pool, parcialmente publicada em: Anthony Blunt e Phoebe Pool, *Picasso: the Formative Years, a Study of his Sources*, London, Studio, 1962.

<sup>22</sup> Em relação ao passado anarquista de Kupka, poder-se-á consultar proveitosamente a obra de Ludmila Vachtová: *Frank Kupka, Pioneer of Abstract Art*, New York-Toronto, McGraw-Hill Book. Ver igualmente de D. Fédit, *L'Oeuvre de Kupka*, Paris, Musées nationaux, 1966.

<sup>23</sup> Ver Man Ray. *Self-Portrait*. New York, McGraw-Hill; Maurizio Fagiolo dell'Arco. *Man Ray: l'Occhio e il suo Doppio*, Roma: Assessorato Antichità Belle Arti, 1975; Arturo Schwarz. *Man Ray: the Rigour of Imagination*, New York, Rizzoli; Francis N. Naumann, "Man Ray and the Ferrer Center: Art and Anarchy in the Pre-Dada period", in *Dada/Surrealism*, nº14 de 1986.

<sup>24</sup> Arturo Schwarz. *Breton, Trotskij e l'Anarchia*, Milano, Multhipla, 1980, e *Anarchia e Creatività*, Milano, La Salamandra, 1981; José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969*, tomo II, Paris, 1983; Pietro Ferrua, *Surréalisme et Anarchisme*, Paris, Le Monde Libertaire, 1982.

<sup>25</sup> No catálogo da exposição de Portland, *Anarchists seen by Painters*, Portland, Lewis and Clark College, 1980.

<sup>26</sup> Tendo sem dúvida entrado atrasado na sala e, por consequência, perdido a explicação inicial que justificava a presença de obras de artistas estranhos

ao anarquismo, pelo fato de que o tema (cena ou personagem) o era, ele insurgiu-se com veemência quando da projeção de uma pintura mural de Siqueiros representando o grupo “anarcomagonista” — precursor da Revolução Mexicana de 1911, que já tinha organizado, em 1906, a primeira greve revolucionária em Cananea —, e ainda que meu comentário tivesse sido textualmente: “No México, Orozco, Rivera e Siqueiros pintaram cenas revolucionárias ocasionalmente ligadas a eventos anarquistas. Siqueiros, todavia, é denunciado como stalinista empedernido por André Breton, num manifesto publicado em *Le Libertaire*”.

<sup>27</sup> Na segunda edição de *Anarchists seen by Painters* (1988), mencionei essa discussão ocorrida em São Paulo, Brasil, em dezembro de 1985.

<sup>28</sup> Foi uma aluna brilhante que eu “converti” ao surrealismo, e que estabeleceu relações — até esta data unicamente epistolares — mais diretas entre mim e os surrealistas parisienses. Liliane Segall (em arte, hoje, Liliane Lijn, após ter assinado seus primeiros quadros Lilian ou Naill), apresentou-me um dia, em Genebra, Jean-Jacques Lebel, com quem simpatizei de imediato. Tendo a minha amiga, em seguida, desposado o escultor grego Takis, as notícias de Lebel diminuíram, e nós nos perdemos de vista. Mas continuei a acompanhar de longe suas atividades artísticas e políticas.

pietro ferrua

*Resumo*

*O que é uma obra de arte anarquista? O artista nem sempre é um militante, mas está pronto a questionar-se e abrir-se ao novo. A arte anarquista rompe com a barreira entre a forma e o conteúdo. Neste texto, Pietro Ferrua se debruça sobre a anarquia na arte, trazendo a questão da intencionalidade, a partir de diferentes experiências artísticas, da Comuna de Paris, Revolução Espanhola, à arte DADA.*

*Palavras-chave: arte, anarquia, anarquismo.*

*Abstract*

*What is an anarchist work of art? The artists are not always militant but are ready to question themselves, and open to what is new. Anarchist art disrupts the line between form and content. In this text, Pietro Ferrua addresses the question of anarchy in art. He brings the issue of intentionality from different artistic experiences in the Paris Commune, the Spanish Revolution, and DADA art.*

*Keywords: Art, anarchy, anarchism.*

*Indicado para publicação em 16 de agosto de 2021.*

***Intentionality, Anarchism and Art, Pietro Ferrua.***