

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

As Artes Incoerentes e suas nada incoerentes propostas

PROJETO DE PÓS-DOCTORADO

Proponente: Denis Donizeti Bruza Molino

Supervisão: Ricardo Nascimento Fabbrini

Resumo

Não pouca historiografia, empenhada em retrazar os passos da modernidade até as chamadas “vanguardas artísticas” do início do século XX, move-se no interior de um arco de estilos abrangendo românticos, realistas, impressionistas, neoimpressionistas, simbolistas, no que ignora uma manifestação cultural igualmente relevante. É que nos anos 1880, época na qual os pintores impressionistas passam a abalar a instituição acadêmica com seu Salão ainda preponderante, surge em Paris um grupo jovial, eclético, iconoclasta autointitulado as “Artes Incoerentes” [*Arts Incohérents*]. Suas exposições trazem, ao lado de desenhos humorísticos, trabalhos ainda mais jocosos que inauguram formas artísticas reverberantes mesmo na atualidade. Nas mostras dos Incoerentes não é raro haver pinturas cujas superfícies acolhem em estado bruto elementos heteróclitos de toda sorte (sapato masculino, meia feminina, cabelo humano, pão ázimo, selo postal, pena de ganso, calça de tecido, cano de aquecimento, fragmentos de jornais, recortes de fotografias), colapsando, assim, os contornos da arte vigente. A galeria teratológica dos Incoerentes, uma mescla dos Salões Caricaturais com os antigos Gabinetes de Curiosidades e com as modernas Exposições Universais, chegou a abrigar obras feitas à base de vegetal (um repolho fresco), como de laticínio (uma escultura de queijo gruyère), além de ser ocupada por animais vivos (um coelho instalado em gaiola, um pônei tingido com as cores da bandeira francesa) ou mortos (arenques pendurados em tela por meio de fios).

Este estudo discute as Artes Incoerentes sob três determinações: os nomes principais do grupo; as exposições e outros eventos que realizam de modo intermitente entre 1882 e 1893; os procedimentos inerentes à tal produção artística, mostrando como replicam antigos preceitos do cômico e do paradoxal remissivos às autoridades gregas e latinas.

Daí o interesse consignado na presente pesquisa pós-doutoral: contribuir com a reflexão estética voltada aos modernos, dando visibilidade a uma arte oitocentista apagada dos manuais, pouco debatida na França e desconhecida no Brasil.

Apresentação

“Artes Incoerentes” nomeia um grupo heterogêneo de jovens artistas¹ e amadores que, sob a liderança de Jules Lévy (1857-1935), marca o panorama finissecular francês por meio de exposições zombeteiras e da promoção de mais acontecimentos lúdicos, como teatro de revista, bailes de máscaras.

Foram recenseadas cerca de mil obras no decurso das seis mostras² do grupo, remanescendo pouquíssimos exemplares. Uma pequena parte desse conjunto, contudo, conhecida por meio de resenhas críticas, ressalta pelo alcance visionário: são objetos de textura mista, “hibridismo” segundo a nomenclatura oitocentista ainda hoje em voga, que subverte as técnicas canônicas e os suportes artísticos normalizados pelas belas artes. O modelo de figuração incoerente transparece em *O Carteiro Rural* (1882), pintura de Alexandre Ferdinandus a chamar atenção menos pelo funcionário do correio disposto a céu aberto do que o pormenor tridimensional de sua indumentária: o calçado do carteiro, em vez de pintado, é um sapato³ de verdade atado à tela. Por falta de categoria disponível e excesso de motejo envolvido, a obra de Ferdinandus recebeu ao tempo a alcunha de “pintura em relevo”.⁴ De acordo com o léxico artístico moldado pelos movimentos artísticos vintecentistas, entretanto, o mesmo *Carteiro Rural* poderia ser definido em termos de “colagem”, “assemblagem”, “*objet trouvé*”, a depender do talento do classificador e do teleologismo implicado.

A invenção de Ferdinandus impõe-se porque longe de representar um caso isolado de objeto heteróclito, é modelar de um novo gênero artístico aclamado pela crítica desde Félix Fénéon como “drolático” [*drolatique*]⁵. A incoerência intervém no plano dos rudimentos, validando no ato de elaboração a inclusão de artefatos cotidianos quaisquer, o que corresponde a produzir um corpo anômalo, protuso, assim, uma bota a botar em movimento a personagem do carteiro e a botar abaixo a platitude da tela, os limites da moldura, as bases do *trompe-l'œil*. A ilusão de relevo pictórico, critério de excelência

¹ Entre os participantes constam pintores, escultores, ilustradores, caricaturistas, fotógrafos, dançarinos, músicos, dramaturgos, poetas, romancistas.

² Com durações variadas (de um dia a cinco meses), as exposições ocorreram nos anos de 1882, 1883, 1884, 1886, 1889, 1893. Acrescenta-se mais uma se se levar em consideração a exposição que Jules Lévy toma parte (organiza obras em uma das barracas montadas), por ocasião de uma quermesse com visada caritativa, também realizada em 1882.

³ Alguns comentários falam de um calçado, enquanto outros indicam tratar-se apenas de uma sola colada à tela.

⁴ PARTOUT. Les Arts Incohérents. *La Réforme*, Paris, p. 1, 2 de outubro de 1882.

⁵ FÉNEON, Félix. Les Arts Incohérents (Exposition, du 15 octobre au 15 novembre). *La Libre Revue*, Paris, p. 68, 15 de novembro de 1883.

artística, é alvo de ironia: o calçado apresentado como calçado, tautologia cômica, arrasta a ficção ao literal.

Vê-se, na mesma mostra de 1882, *Vista de Paris*, uma paisagem feita com brinquedos baratos colados em folha de papelão. Situada na entrada, a imagem da capital francesa montada com jogos infantis descortina o dispositivo lúdico das obras circundantes: *Vista de Paris* condensa no micro o que a exposição dá a ver no macro. Percorrendo a sala, o visitante se depara com um pequeno balão vermelho flutuante no ar a levar uma casca de noz, como também com um cabo de vassoura revestido de tule, indiciador cadavérico de uma bailarina. Não sem ironia, uma resenha de época sintetiza os propósitos das Artes Incoerentes: “Morte ao desenho! Morte à linha! Morte à forma! – Viva a ideia!”.⁶ Esses enunciados, convertidos em palavras de ordem, fazem sucesso nas vanguardas e movimentos ulteriores.

A historiografia costuma situar, *grosso modo*, duas das principais rupturas artísticas no segundo decênio do séc. XX, sendo uma marca de inflexão associada aos *papiers collés* e *collages* produzidos por Braque e Picasso⁷, ao passo que a outra diz respeito aos *ready-mades* postos em circulação por Duchamp⁸ e por outros sob o qualificativo de “*objet trouvé*”. Todavia, ambos os meios de expressão, tidos como inaugurais e identificados com Cubistas e Dadaístas, repisam o terreno aberto pelos Incoerentes, como se disse, muito embora os nomes dados e as visadas conceituais sejam diferentes em uns e outros. Interessados na blague, os Incoerentes não levavam a sério as coisas que expunham e costumavam jogá-las na lata do lixo ao término das exposições. Por isso, quase nada remanesce. Ademais, o dinheiro arrecadado⁹ com as mostras incoerentes era doado às instituições cidadinas ou caritativas. O mesmo não ocorre com as artes sequentes, conquanto os Dadaístas sejam conhecidos também pelo senso de humor e ações iconoclastas.

O referido gênero drolático lançado pelos Incoerentes, por ser inclusivo, transitivo, combinatório, evidencia a potência associativa dos materiais, que admitem inúmeras maneiras fantasistas de agenciamento. A título de exemplo, duas obras assinaladas na exposição de 1883: *O Vale das Letras* corresponde a uma “paisagem romântica”, segundo o subtítulo do catálogo, em que os álamos são umas penas de ganso, enquanto o sol

⁶ PARTOUT. Les Arts Incohérents. **La Réforme**, Paris, p. 1, 2 de outubro de 1882.

⁷ Cf. por exemplo, *Natureza-morta com Cadeira de Palha*, 1912, corda e óleo sobre papel encerado. Paris, Musée Picasso.

⁸ *Roda de Bicicleta [Roue de Bicyclette]* de 1913; *Suporte de Garrafas [Porte-Bouteilles]* de 1914.

⁹ A entrada era tarifada, variando o preço do ingresso conforme o dia da semana.

poente, uma hóstia. Esses objetos, no cruzamento do grâmico com o gráfico ou do lisível com o visível, indiciam o ocaso do romantismo, os álamos assimilados à morte remetem a uma velha tradição não só europeia, assim como vislumbram na aurora do novo dia a dessacralização das artes em curso desde o realismo de Courbet e o naturalismo de Zola, apesar do trabalho de sapa dos simbolistas, que montam a última grande trincheira em favor do sagrado. *Paris de Nossos Dias*, por sua vez, faz-se no acúmulo de coisas manufaturadas: uma obra resumida a bueiros, pás, picaretas, paralelepípedos, o que dá margem a múltiplas interpretações sobre a atualidade cidadina no rastro dos escombros advindos do Barão de Haussmann, da Guerra Franco-Prussiana e da Comuna insurrecional.

Objetivos

Este estudo tem triplo interesse. Pôr em relevo, em primeiro lugar, os protagonistas dos Incoerentes, procurando discernir suas contribuições diretas e indiretas. Destacam-se nisso as figuras de Jules Lévy, Alphonse Allais, Émile Cohl, Émile Goudeau, Caran d'Ache, Jules Chéret, Charles Angrand, Arthur Sapeck. Por contribuições diretas, entendem-se os textos e imagens vinculadas às manifestações que levam o nome do grupo. Contribuições indiretas consistem, com efeito, em textos ou imagens sem vinculação explícita ao círculo artístico, mas que, prolongando-o, lança luz sobre seus processos construtivos. Assim ocorre com o *Album Primo-avrilesque*, livreto com prefácios, figuras e partitura da lavra de Alphonse Allais, o qual só veio à luz em 1897, mas que repercute uma obra de Paul Bilhaud registrada na mostra de 1882.

Em segundo lugar, rastrear através das exposições e outras manifestações as diversas acepções enlaçadas no gênero drolático. E finalmente, ampliando o campo nocional do drolático, deslindar historicamente as Artes Incoerentes: por mais que elas visem a provocar indeterminação, operam com postulados determináveis. Conseqüentemente, a incoerência recortando os objetos, sendo antes um efeito de superfície, nada tem de incoerente na esfera procedimental, dado que opera no horizonte do cômico e do paradoxal forjados desde a Antiguidade greco-latina por meio de preceitos como a inversão, a paródia, a paronomásia, entre outros jogos semânticos de duplicidade.

Dá-se assim com a inversão, que trata das coisas impossíveis (*ἀδύνατα*, *impossibilia*), pelo que ela põe o alto no baixo, o mais no menos, o melhor no pior, o grande no pequeno, e *vice-versa*. Esse mundo às avessas, operador do farsesco e do fantástico, abole a ordem natural com o propósito de efetuar prodígios: em desenho de

Hope [fig. 1], convertido em cartaz da exposição de 1884, vê-se uma escultura marmórea com forma humana, de martelo e cinzel à mão, impelida a vingar-se das feridas a que foi submetida por parte de seu artífice, ou seu “carrasco” de acordo com a legenda da obra. O brasão incoerente na frente, o sol radiante no fundo, a mosca voejante no alto completam a cena ridicularizadora das práticas das belas artes. Para tanto, recorre ao mito de Pigmalião, em que o escultor homônimo logra, sob a intervenção divina, animar a estátua que havia plasmado, dando-lhe vida; enquanto aqui, na direção oposta, é a própria estátua, Galatea transformada em laureado donzelo de porte atlético, que anima-se a tirar a vida daquele que a talhou: um escultor, devidamente paramentado, resignado a levar o golpe fatal no topo da cabeça. Em outros termos, o Pigmalião enamorado dá lugar ao Galateo irado. Tal cambiamento de papéis, por rebaixamento paródico, figura em mais obras incoerentes: em *Revanche da História*, o chiste tem por objeto um líder revolucionário e sua algoz, pois, a contrapelo da pintura davidiana¹⁰, representa-se um Marat a matar Charlotte Corday em sua banheira.



Fig. 1. HOPE. *Esboço do Cartaz*. Catálogo da Exposição das Artes Incoerentes, 1884, p. 121.

Já a paronomásia constitui o artifício mais cultivado pelos Incoerentes, operando ora como trocadilho verbal que, a serviço da equivocidade, abusa do parentesco dos sons, ora como calembur visual, assim, suscita estranhamento na intersecção imagem e texto. O primeiro caso paronomástico prolifera na parte introdutória dos Catálogos Incoerentes dedicada a delinear o perfil de cada participante e a enumerar os objetos expostos, sobressaindo nisso dois elementos biográficos: (i) o local de nascimento do artista, em

¹⁰ Jacques-Louis DAVID. *La Mort de Marat*, 1793, óleo sobre tela. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

que a forma verbal [*est*] *né* (nasceu) ou seu correlato nominal *né* (nascido) são cambiados em outros verbetes de artistas por termos homófonos, em especial *nez* (nariz) e o advérbio *ne* (não), de maneira a deslocar a referência identitária, vinculada a uma determinada região, por um traço facial facecioso (“nariz grego”, “nariz acima de um par de bigodes”) ou por sentenças denegatórias de toda sorte; (ii) a filiação artística, na qual a designação *élève* (aluno, discípulo), gozadora dos protocolos acadêmicos com suas exigências de hierarquia e estilo, é substituída em certos registros por um vocábulo de mesmo valor como *élève*, terceira pessoa do verbo *élever* (subir, elevar, erguer, levantar, educar, criar, cultivar), no que este termo flexionado fornece digressivamente atributos pitorescos acerca dos participantes (“eleva a voz quando fica colérico”, “ergue seu chapéu diante das damas”, “cria uma cobra-d’água”). Com esse jogo de palavras, a instrução artística, ligada à imagem de elevação do espírito por meio do exercício junto a um mestre, é confrontada com atitudes triviais e atividades zootécnicas.

Quanto ao segundo caso paronomástico, ele perfaz no domínio da figuração a ironia inscrita na legenda, desdobrando seus efeitos risíveis. Por ocasião da mostra de 1889, Ernest Van Drin apresenta, entre outras obras, *La Vénus de Mille Eaux* (*A Vênus das Mil Águas*), cujo qualificativo “*mille eaux*” joga foneticamente com o topônimo “Milos”, a ilha grega no mar Egeu onde foi escavada a notória estátua consagrada à deusa do amor. O termo “mil águas” encontra tradução imagética no acúmulo de logomarcas de água engarrafada, as quais estampam a veste feminina [fig. 2]. Como divindade dos mil rótulos, Vênus vira um suporte de divulgação publicitária na linha do homem-sanduíche, corpo-anúncio em exposição que marca a paisagem urbana europeia oitocentista. Com efeito, a mulher-sanduíche de Van Drin, réplica em gesso do mármore helenístico instalado no Louvre, replica criticamente ou não o estratagema comercial levado a cabo no mesmo Catálogo das Artes Incoerentes em que ela figura, pois as últimas páginas deste contêm anúncios promocionais de estabelecimentos parisienses, como o de uma loja de brinquedos, uma casa de artigos orientais etc.

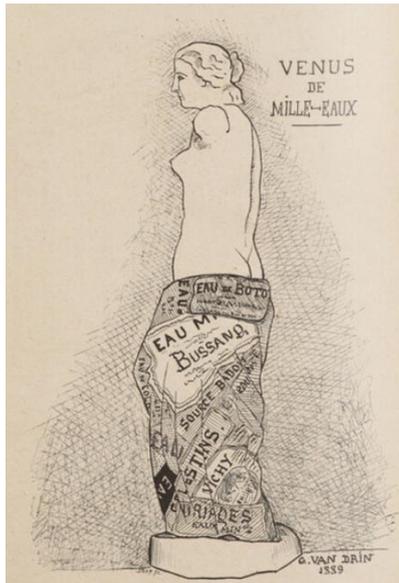


Fig. 2. Ernest VAN DRIN. *A Vênus das Mil Águas*. Catálogo da Exposição das Artes Incoerentes de 1889, p. 56.

Émile Cohl põe a nu a montagem da incoerência em obra apresentada em 1886 sob o título *Abuso das Metáforas (Abus des Métaphores)*, tendo a seguinte legenda:

“Animal obtido por cabeça quadrada; cabelos em forma de baquetas de tambor; fronte de alabastro; sobrancelhas de ébano; olhos em forma de bolas de loteria; nariz arrebitado; orelhas de bezerro; boca em forma de forno de padeiro; queixo de galocha; tez de pão de especiarias; pescoço de cisne; costas arqueadas; braços em forma de pás de moinho; barriga de hipopótamo; traseiro de cavalo de cervejeiro; pernas de galos; pés em forma de tampos de violino”.¹¹

O assim chamado “abuso” concerne tanto ao exagero de predicados implicados na representação, quanto ao fato de estes não se enfeixarem numa só isotopia figuradora de “animal”, que é o termo metaforizador matricial ao qual se encadeiam mais termos pertencentes a campos de significação distantes uns dos outros, por catacrese. O bicho surge progressivamente da cabeça aos pés numa rede associativa de atributos; analogias tão irônicas quão engenhosas, em que qualquer coisa pode virtualmente ocupar o lugar de qualquer outra no jogo formal e semântico de transposição. Assim, baquetas de tambor convertem-se em cabeleira eriçada, bolas de loteria viram olhos numéricos, reentrância de forno de padeiro transforma-se em cavidade bucal, tampos de violino são assimilados a par de sapatos lustrosos etc.

¹¹ *Exposition des Arts Incohérents. Catalogue Illustré*. Paris: Georges Chamerot, 1886, p. 17-18.

Tal justaposição de símiles improváveis é uma antiga convenção para efetuar monstro, mostrado aqui no desenho de uma ave com cabeça humana [fig. 3], pelo que a invenção teratológica de Cohl, heurísticamente greco-latina, leva em conta o galináceo depenado de Diógenes, gozador do homem de Platão,¹² e brinca não menos com a zoologia verossímil de Horácio, cuja regra prescreve mimeticamente que serpentes não se misturam com aves, nem cordeiros, com tigres.¹³ Varrida a unidade do ser, cabe de tudo na ornamentação dessa figura mista que, subversora de reinos, espécies, escalas, retém dos animais partes provenientes de bípedes (cisne, galo) e partes de quadrúpedes (bezerro, hipopótamo, galo), bem como inclui matérias de extração mineral (alabastro) e vegetal (ébanos).

O título da obra, operando como índice dos excessos e estranhezas que tomam de assalto uma criatura sem nome, é metáfora de metáfora acionador de metáforas de desproporção. O processo de construção fica patente, pois evidencia o preceito de produzir incoerência à medida que vai efetuando-a sob os traços de um monstro.

O monstro de Cohl, a um tempo agudeza cômica e programa de ação, encena o convivalismo caracterizador do grupo dos Incoerentes mediante elementos relativos ao jogo, à música e ao cabaré, sendo o primeiro desses representado pelas bolas lotéricas, o segundo, pelas baquetas de tambor e tampos de violino, enquanto o último, pelas pás de moinhos de vento identificadas a estabelecimentos como o *Moulin Rouge* e o *Moulin de la Galette*, portanto, os bailes dançantes de Montmartre. Além disso, os cabelos eriçados do homem-ave remetem aos *Hirsutos*, um dos clubes literários ligados à boêmia parisiense, do qual fez parte Jules Lévy.

¹² DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, VI, 40.

¹³ HORÁCIO. *Epístola aos Pisões*, 13.

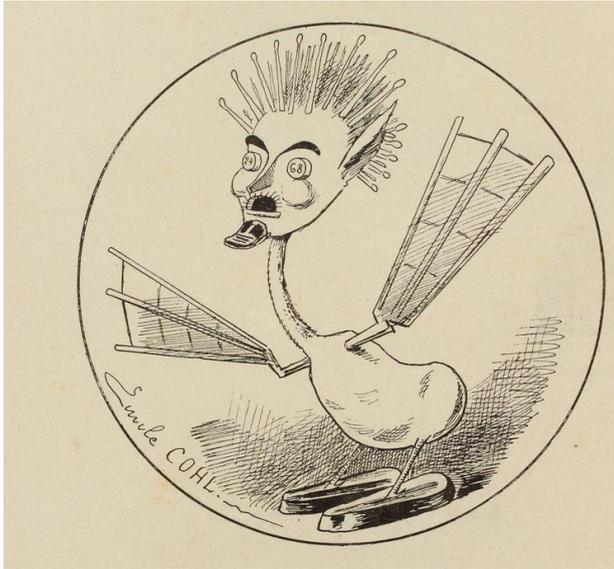


Fig. 3. COHL, Émile. *Abuso das Metáforas*. Catálogo da Exposição das Artes Incoerentes de 1886, p. 74.

Plano de trabalho

A compreensão das Artes Incoerentes passa pelo mapeamento e análise de variada documentação mais ou menos dispersa. Certas expressões culturais e conviviais correlatas fornecem, ademais, chaves de entendimento. Consideram-se então quatro eixos didáticos:

I. As mostras dos Incoerentes.

Fazer o levantamento delas por meio das resenhas e outras notas críticas divulgadas em jornais, revistas ou brochuras. A documentação abrange quer o final do século XIX, quer o início do XX, período em que ainda há registros pontuais rememorando tais eventos públicos. Trata-se de uma pesquisa relevante, uma vez que hoje remanescem perto de três dezenas de obras da lavra dos Incoerentes. Sob esse aspecto, impõem-se os catálogos publicados por ocasião da abertura de cada exposição: brochuras, por vezes ilustradas, que enumeram o conjunto em exibição. Vale dizer que nem todos os catálogos foram digitalizados. Esse material bibliográfico encontra-se parcialmente disponível em sítios especializados, dos quais a Gallica, plataforma de pesquisa virtual da Biblioteca Nacional de França, é a principal referência. Já a fortuna crítica começa a ganhar

espessura reflexiva a partir dos anos 1980, quando estudiosos tiram os Incoerentes do limbo, reabilitando-os inicialmente sob a ótica de “uma vanguarda esquecida”.¹⁴

II. Os círculos artísticos.

Os protagonistas dos Incoerentes circulam por vários grupos de jovens boêmios, todos de breve duração, conhecidos genericamente sob a alcunha de “fumistas” e particularizados com outros qualificativos. Assim, Jules Lévy está entre os fundadores dos *Hirsutos*, bem como escreve a respeito dos *Hidropatas*, um clube literário liderado por Émile Goudeau. “Hidropata” também designa um jornal que traça o perfil de seus representantes e faz circular suas ideias. Do mesmo modo, *Le Chat Noir*, um cabaré frequentado pelos Incoerentes, empresta seu nome a uma revista que, além de propagandear o próprio estabelecimento de Montmartre, dedica-se ao debate das artes.

III. A caricatura francesa desde Grandville e Daumier.

Tomar como pano de fundo a tradição do desenho de humor, consolidada nos idos de 1830-1840, importa em termos comparativos e históricos, porquanto não poucos expositores entre os Incoerentes têm o seu ofício associado à caricatura, à ilustração ou ao cartaz (Caran d’Ache, Jules Chéret, Henry Gray, Alexandre Ferdinandus, Paul-Eugène Mesplès, Arthur Sapeck). Isso ganha materialidade nos referidos catálogos ilustrados do grupo, cujas imagens em parte correspondem a charges publicadas em periódicos que, emancipadas destes, ganham as paredes expositivas. Três formas de caricaturas, alusivas ao repertório cômico e fantástico de Grandville e de Daumier, entram no horizonte de discussão: a de vertente política, a de cunho cotidiano em geral, e a que brinca especificamente com o meio artístico ou faz paródia de obras renomadas. Paradigma do último caso é Sapeck arremedando, antes de Duchamp (*L.H.O.O.Q.*, 1919), a célebre tela leonardiana, no que faz uma Mona Lisa fumando cachimbo e deste sobem anéis fumegantes [Fig. 4].

¹⁴ Cf. GROJNOWSKI, Daniel. Une avant-garde sans avancée. Les Arts incohérents, 1882-1889. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, Paris, n° 40, p. 73-86, 1981.



Fig. 4. SAPECK, Arthur. Ilustração para *Le Rire*, livro de Coquelin Cadet. Paris: Ollendorff, 1887, p. 5.

IV. O cômico e o paradoxal.

A caricatura moderna constitui uma modalidade de arte gráfica inserida no plano geral do cômico delineado por autores antigos. Como técnica de exagerar os traços de certa personagem a fim de sublinhar no exterior uma deformidade presente na alma (desvio de ordem moral), a caricatura francesa reatualiza a comediografia ateniense de Aristófanes e de outros; máscaras e estátuas helenistas também entram nesse repertório de tipos teatrais grotescos. O grupo de Lévy leva ainda em conta a maior autoridade francesa em matéria burlesca, François Rabelais. Quer por meio de citações diretas, quer por meio de alusões às personagens de *Pantagruel* e *Gargântua*, o escritor move o riso dos Incoerentes: na exposição de 1882, por exemplo, uma bandeirola aparece estendida sobre a porta de entrada com a seguinte máxima rabelaisiana: “Melhor é rir do que lágrimas redigir, pois o riso é próprio do homem”. Uma publicação especial dedicada ao grupo¹⁵ estampa em formato clipeo a efígie de Rabelais, em volta da qual dançam e bebem pessoas fantasiadas à moda quinhentista.

Quanto ao paradoxo, exercício de eloquência de base sofística apto a afirmar a validade de uma tese e seu oposto segundo as circunstâncias, ele é reivindicado por Émile Goudeau em *L'Incohérent*. É que neste artigo de 1887,¹⁶ o mesmo Goudeau instala o paradoxo na origem da arte incoerente, afirmando que o paradoxo, alheio à mentira, tem por equivalente a caricatura e o sorriso. A argumentação do autor apoia-se em uma das variantes bufas atinentes ao nascimento do Cosmos, mito segundo o qual a Verdade teria

¹⁵ *Le Courrier Français*, 4 abril de 1888.

¹⁶ *Revue illustrée*, 15 de março de 1887.

gerado o mundo em seis dias e só repousado no sétimo, quando dá lugar ao Paradoxo, sendo este a personificação do jogo prazeroso, o lazer domingueiro.

O paradoxo assume duas acepções entre os Incoerentes. No plano teórico, corresponde à formulação de enunciados antitéticos que amplificam o campo semântico da coisa apresentada ou a deixam em aberto. “Fazer uma exposição de desenhos executados por gente que não sabe desenhar”, eis a ideia norteadora da exposição de 1882, nas palavras de Jules Lévy. Este, apesar de persistir por mais de uma década na produção de mostras e catálogos de arte, insiste em afirmar que os Incoerentes em hipótese nenhuma fazem arte e que nunca quiseram fazê-la.¹⁷ Já no plano figurativo, paradoxo quer dizer obras que provocam o estranhamento, enredando o espectador em armadilhas, enigmas, calembures, monstros.

Cronograma

1º semestre

Voltado ao recenseamento da supramencionada documentação bibliográfica concernente aos eventos promovidos pelo grupo, que envolve-se em mostras coletivas, bailes de máscaras, teatros de revista, caminhadas e banquetes. De modo complementar, é ocasião para se discutir as acepções que gravitam em torno das “artes incoerentes”, pois a imprensa à época expande o escopo de significação desse termo. No campo político, por exemplo, ganha conotação pejorativa equiparável a um disparate, no que serve para denunciar certa atitude de um homem público, bem como um projeto parlamentar em tramitação, uma e outro considerados coisas dignas de “figurar em uma exposição das artes incoerentes”, segundo o bordão de ocasião disseminado em matérias jornalísticas.

2º semestre

Além da leitura do material compilado, avança-se pelo estudo da caricatura francesa, tomando-se por base os escritos de Baudelaire,¹⁸ Champfleury¹⁹ e outros²⁰ sobre a matéria. Interessa ainda pesquisar os preceitos ligados ao cômico e paradoxal com vistas a pensar as linhas de força intervenientes nas artes incoerentes, de sorte a destacar as continuidades, assim como as singularidades que estas alcançam.

¹⁷ Cf. *Le Chat Noir*, 30 de outubro de 1886. E também o prefácio incluído na segunda tiragem: *Exposition des Arts Incohérents*. Paris: Georges Chamerot, 1886.

¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'Art suivi de Critique Musicale*. Paris: Gallimard, 1992, p. 157-234. Corresponde ao conjunto de artigos: *Le Salon Caricatural de 1846*; *De l'Essence du Rire et Généralement du Comique dans les Arts Plastiques*; *Quelques Caricaturistes Français*; *Quelques Caricaturistes Étrangers*.

¹⁹ CHAMPFLEURY. *Histoire de la Caricature Moderne*. Paris: E. Dentu, 1885.

²⁰ GRAND-CARTERET, John. *Les Moeurs et la Caricature en France*. Paris: À la Librairie Illustrée, 1888.

3º semestre

Dedicado à tradução de textos basilares para o entendimento do movimento artístico em questão (cf. *Resultados*). Está prevista ainda uma viagem de estudo à Paris com o fito de colher em instituições diversas uma documentação (imagens, artigos, catálogos) só acessível *in situ*.

4º semestre

A última fase se destina à redação de um ensaio sobre as proposições e práticas levadas a cabo pelos Incoerentes, mostrando que se eles, por um lado, não se deixam aprisionar em sistema, nem unificar em escola, por outro, menos ainda andam ao sabor das contingências, como a rubrica “incoerentes” poderia à primeira vista dar a entender. Trata-se de um objeto escorregadio: os Incoerentes ziguezagueiam por entre ambivalências, deslocando sem cessar as artes sob as marcas do cômico. E sua ação desestabilizadora permite antever significações diversas para as mesmas coisas apresentadas, no que ficam abaladas as crenças e mais posições rígidas que acompanham as pessoas quando buscam uma resposta unívoca para tudo quanto atravessa o seu campo perceptivo.

Deslizantes, deceptivas, as Artes Incoerentes desaguam no nada, nada cheio de humor em relação aos movimentos artísticos vigentes, dos quais elas tomam distância irônica, por isso não são nem “impressionistas, nem visualistas, nem intencionistas, nem garatujistas, nem qualquer-coisistas”,²¹ como declaram ser duas *personas* do grupo, ambas refratárias a estilos e escolas, tidas na conta de críticos de arte que assumem a tarefa de formular juízos sobre uma das mostras organizadas por Jules Lévy.

Donde a ideia de o referido ensaio ressaltar a posição excêntrica dos Incoerentes, exemplar de um movimento que avança à margem das correntes artísticas coetâneas. Isso implica levar as formas expressivas a seus limites, desmanchando as fronteiras separadoras entre pintura, escultura, desenho, de modo que quaisquer materiais e suportes podem fundir-se com quaisquer outros, no que vão de enfiada objetos cotidianos.

Percurso

A pesquisa que ora se inicia é o momento oportuno para um aperfeiçoamento intelectual, uma vez que desdobra sob novas perspectivas dois campos conceituais de

²¹ *Avant-propos*. Texto introdutório ao Catálogo da Exposição das Artes Incoerentes de 1884, n.p.

interesse empenhados precedentemente em âmbito acadêmico. No mestrado,²² com efeito, o estudo voltou-se para a obra gráfica de Odilon Redon, trazendo o Simbolismo francês à luz da noção de sugestão, pelo que o cotidiano e a percepção imediata da natureza – elementos determinantes entre Realistas e Impressionistas – são aliçados em nome de uma arte atemporal animada pelo mistério, *i. e.*, constituída por camadas que convidam o espectador, participante ativo, a desvendar os sentidos da obra. Por mais que Simbolistas e Incoerentes tenham posições artísticas divergentes, estes e aqueles mantêm laços de afinidade no papel que conferem à imaginação, insistindo no primado da fantasia. A hipótese de trabalho aqui lançada é a de que a Incoerência, alçada a nome de grupo e lançada na elaboração de obra, corresponde à fantasia, no que esta – ligeira e liberta do peso da lógica cartesiana firmada nas ideias claras e distintas –, opera com agudezas jocosas, mercê de imagens incongruentes, sinuosas. A arte incoerente, sinônimo de fantasia, põe em cena algo que diverte enquanto surpreende.

Nisso intervém a contribuição do doutorado:²³ um estudo focado na tradução do grego, com notas e textos complementares, de uma viagem fantástica escrita por Luciano de Samósata (séc. II d.C.), conhecida como *Das Narrativas Verdadeiras*. Tal pesquisa, alheia aos anacronismos da crítica que associa o discurso luciânico ao “romance grego” e à “ficção científica”, firma-se em doutrinas retóricas e poéticas da época Imperial sobre o cômico e o paradoxal, em particular os preceitos de paródia, inversão, mistura etc. E estes artifícios técnicos fornecem, em sua generalidade de convenção, o instrumental teórico para também discutir os fundamentos de uma figuração moderna animada pelo cômico, as Artes Incoerentes. Pode-se, com isso, avaliar os prolongamentos e examinar as singularidades desse movimento no panorama cultural *fin-de-siècle*.

Trazer à baila as provocações do grupo de Lévy é, em última análise, um convite à revisão dos cânones em que se assentam não pouca manifestação de arte vanguardista, cuja força disruptiva inaugural se dissolve no confronto com o riso corrosivo dos Incoerentes. O escárnio artístico dos Incoerentes é mais eficaz do que o dos Dadaístas, pois, enquanto estes têm a pretensão de acabar com tudo e é sua antiarte que, estetizada,

²² BRUZA MOLINO, Denis D. **Interpretação e Ilustração: Obra Gráfica e Reflexão Artística de Odilon Redon**. Orientador: prof. dr. Leon Kossovitch. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia, área de Estética). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

²³ BRUZA MOLINO, Denis D. **A Paradoxologia de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudo de Das Narrativas Verdadeiras**. Orientador: prof. dr. Leon Kossovitch. 2022. 223 f. Tese (Doutorado em Filosofia, área de Estética). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

acaba virando pop perfumaria nos anos 1960, aqueles não têm pretensão alguma, a não ser promover a “*rigolade sans méchanceté*”²⁴, e quedam ainda hoje à espreita, clandestinos, sorrateiros, prometeicos.

Bibliografia (parcial)

I. Catálogos do grupo

Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents. Paris: *Le Chat Noir* (suplemento especial), 1 de outubro de 1882, 2 p.

Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents au Profit des Pauvres de Paris. Paris: Imprimerie Chaix, 1883, 36 p.

Catalogue Illustré de l'Exposition des Arts Incohérents 1884, Suivi de Souvenir Rétrospectif des Expositions 1882-1883. Paris: E. Bernard Et Cie., 1884, 180 p.

Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents au Profit des Œuvres de Protection de L'Enfance. Paris: Georges Chamerot, 1886, 141 p.

Catalogue Illustré de l'Exposition des Arts Incohérents. Paris: [s.n.], 1889, 116 p.

Catalogue Illustré de l'Exposition des Arts Incohérents. Paris: [s.n.], 1893, 83 p.

II. Periódicos oitocentistas contendo artigos ou notas informativas sobre os Incoerentes (sem menção de autores)

Le Chat Noir, Paris, p. 2, 07 de outubro de 1882.

Le Chat Noir, Paris, p. 2, 30 de outubro de 1886.

La Chronique Parisienne, Paris, p. 5, 30 de julho de 1882.

La Chronique Parisienne, Paris, p. 6, 21 de outubro de 1883.

La Chronique Parisienne, Paris, p. 3-6, 24 de outubro de 1886.

Le Courrier Français, Paris, p. 3, 8 de março de 1885.

Le Courrier Français, Paris, (número especial), 12 de março de 1885.

Le Courrier Français, Paris, (número especial), 4 abril de 1886.

Le Courrier Français, Paris, p. 3, 26 de setembro de 1886.

Le Courrier Français, Paris, p. 6, 24 de outubro de 1886.

Le Courrier Français, Paris, p. 3, 20 de março de 1887.

Le Courrier Français, Paris, p. 2, 25 de janeiro de 1891.

²⁴ LÉVY, Jules. L'Incohérence. Son Origine. Son Histoire. Son Avenir. **Le Courrier Français**, Paris, (número especial “Les Incohérents”). p. 3, 12 de março de 1885.

Le Courrier Français, Paris, p. 2-3, 1 de março de 1891.

L'Écho de Paris, Paris, p. 1, 21 de outubro de 1884.

L'Écho de Paris, Paris, p. 1, 30 de março de 1889.

L'Écho de Paris, Paris, p. 1, 14 de maio de 1889.

L'Écho de Paris, Paris, p. 3, 19 de janeiro de 1891.

L'Événement, Paris, p. 2, 16 de outubro de 1883.

L'Événement, Paris, p. 2, 17 de outubro de 1884.

Le Figaro, Paris, p. 1, 2 de outubro de 1882.

Le Figaro, Paris, p. 1, 18 de outubro de 1884.

Le Figaro, Paris, p. 1, 17 de outubro de 1886.

Le Figaro, Paris, p. 1, 18 de março de 1887.

Le Gaulois, Paris, p. 1-2, 15 de outubro de 1883.

Le Gaulois, Paris, p. 2, 20 de outubro de 1884.

Le Gaulois, Paris, p. 2, 24 de outubro de 1884.

Le Gaulois, Paris, p. 1, 13 de maio de 1889.

Le Gaulois, Paris, p. 3, 18 de janeiro de 1891.

Le Gil Blas, Paris, p. 2, 1 de outubro de 1882.

Le Gil Blas, Paris, p. 1, 14 de outubro de 1883.

Le Gil Blas, Paris, p. 2, 27 de março de 1886.

Le Gil Blas, Paris, p. 2, 19 de março de 1887.

Le Gil Blas, Paris, p. 2, 30 de março de 1889.

Le Gil Blas, Paris, p. 3, 18 de janeiro de 1891.

Le Gil Blas, Paris, p. 1, 11 de abril de 1893.

La Libre Revue, Paris, p. 68-69, 15 de novembro de 1883.

Lutèce, Paris, p. 3, 7-14 de setembro de 1883.

Lutèce, Paris, p. 1, 19-26 de outubro de 1883.

Lutèce, Paris, p. 2-3, 02 outubro-02 novembro de 1884.

Le Monde Illustré, Paris, p. 247-253, 17 de abril de 1886.

Le Monde Illustré, Paris, p. 86-97, 31 de janeiro de 1891.

Le Parisien, Paris, p. 3, 14 de maio de 1889.

Le Petit Caporal, Paris, p. 2-3, 19 de outubro de 1883.

Le Petit Messenger Parisien, Paris, p. 4-5, 21 de outubro de 1884.

Le Petit Messenger Parisien, Paris, p. 3-4, 28 de outubro de 1884.

Le Petit Messenger Parisien, Paris, p. 4-5, 4 de novembro de 1884.

La Presse, Paris, p. 2, 3 de outubro de 1882.

La Presse, Paris, p. 2, 19 de outubro de 1884.

La Réforme, Paris, p. 1, 2 de outubro de 1882.

Revue Illustrée, Paris, p. 226-233, 15 de março de 1887.

Le Temps, Paris, p. 2, 24 de outubro de 1886.

L'Univers Illustrée, Paris, p. 739, 24 de novembro de 1883.

L'Univers Illustrée, Paris, p. 690, 30 de outubro de 1886.

L'Univers Illustrée, Paris, p. 706, 06 de novembro de 1886.

L'Univers Illustrée, Paris, p. 206, 22 de abril de 1893.

La Vie Parisienne, Paris, p. 606, 27 de outubro de 1883.

Le Voltaire, Paris, p. 2, 5 de agosto de 1882.

Le Voltaire, Paris, p. 1, 3 de outubro de 1882.

Le Voltaire, Paris, p. 1, 15 de outubro de 1883.

Le Voltaire, Paris, p. 1, 19 de outubro de 1884.

Le Voltaire, Paris, p. 1-2, 14 de março de 1885.

Le Voltaire, Paris, p. 1, 18 de outubro de 1886.

Le Voltaire, Paris, p. 1, 19 de março de 1887.

III. Documentação geral

- ABÉLES, Luce; CHARPIN, Catherine. *Arts Incohérents. Académie du Dérisoire*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- ALLAIS, Alphonse. *Album Primo-Avrilesque*. Paris: Ollendorff, 1897.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo F. Alberto e Abel do N. Pena. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.
- BRETON, André. *Anthologie de l'Humour Noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- CHABANNE, Thierry. *Les Salons Caricaturaux*. Paris: Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- CHARPIN, Catherine. *Les Arts Incohérents (1882-1893)*. Paris: Éditions Syros Alternatives, 1990.
- CHOCRON, Anne (ed.). *Honoré Daumier. Paris et les Parisiens*. Paris: Olbia, 1999.
- GOUDEAU, Émile. *Dix Ans de Bohème*. Paris: La Librairie illustrée, 1888.

GRANDVILLE, J. J. *Un Autre Monde: Transformations, Visions, Incarnations, Ascensions, Locomotions, Explorations, Pérégrinations, Excursions, Stations [...] et Autres Choses*. Paris: H. Fournier, 1843.

GROJNOWSKI, Daniel; RIOUT, Denys. *Les Arts Incohérents et Le Rire dans les Arts Plastiques*. Paris: Éditions Corti, 2015.

GROJNOWSKI, Daniel; SARRAZIN, Bernard. *Fumisteries. Naissance de l'Humour Moderne 1870 - 1914*. Paris: Omnibus, 2011.

HERSZKOWICZ, Sophie. *Les Arts Incohérents*. Paris: Éditions de la Nuit, 2010.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

LÉVY, Jules. *Les Hydropathes. Prose et Vers*. Paris: Delpeuch, 1928.

MARQUES JUNIOR, Ivan Neves. **O Riso segundo Cícero e Quintiliano: Tradução e Comentários de *De oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio Oratoria*, Livro VI, 3 (*De risu*)**. Orientador: prof. dr. Jose Rodrigues Seabra Filho. 2008. Dissertação (mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MURGER, Henry. *Scènes de la Vie de Bohème*. Paris: Garnier Frères, 1912.

NOËL, Marie-Pierre. L'Enfance de l'Art. Plaisir et Jeu chez Gorgias. **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, Paris, n°1, p. 71-93, março de 1994.

ONFRAY, Michel. *Les Anartistes. Le Trésor Retrouvé des "Arts Incohérents"*. Paris: Albin Michel, 2022.

RABELAIS. *Œuvres*. Paris: Librairie Garnier Frères, tomos I-II (ed. Louis Molland), 1928.

RENONCIAT, Annie (ed.). *J. J. Grandville*. Paris: Delpire, 2006.

TAUNAY, Corinne. **Pour un Catalogue Raisonné des Arts Incohérents**. Orientador: prof. dr. Pascal Bonafoux. 2013. Tese (Doutorado em Artes Plásticas). Université Paris VIII. Paris, 2013.