

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5


1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5




9 788570 680105



21. Artistas Brasileiros e Portugueses em Paris no Entreguerras

Luciene Lehmkuhl¹



Liciei a pesquisa nos arquivos franceses interessada nos artistas brasileiros que receberam os prêmios de viagens oferecidos pela ENBA, pela Exposição Geral de Belas artes e pelo Salão Nacional de Belas-Artes, especialmente porque muitos deles haviam participado da exposição de Arte Contemporânea levada pelo Brasil para as Comemorações Centenárias em Lisboa, no ano de 1940, no âmbito da Exposição do Mundo Português². No entanto, a maior parte dos nomes encontrados nos arquivos franceses não se refere a esta parcela de artistas, mas permite visualizarmos a diversidade de artistas brasileiros presentes na capital francesa naquele período. A pesquisa realizada no âmbito de um estágio pós-doutoral ganhou outros contornos e nesse momento de sistematização da documentação e elaboração de textos, permite vislumbrar outras possibilidades. Optei por apresentar neste evento um recorte do material consultado que me permite pensar acerca da presença de artistas brasileiros e portugueses na Paris do entreguerras. No entanto, a documentação que possuo de um e outro grupo é bastante desigual e não me permite o mesmo tipo de abordagem para os dois grupos. Assim, apresento neste momento dados ainda parciais dos artistas brasileiros e dos artistas portugueses, interessa-me, acima de tudo, abordar o meio artístico parisiense e as peculiaridades que nele me chamam atenção para pensar a presença dos artistas brasileiros e portugueses que por lá estiveram.

¹ Profa. Dra. Instituto de História PPGHIS/PPGArtes, Universidade Federal de Uberlândia.

² Este foi tema estudado na tese de doutorado, defendida no ano de 2002 e recentemente publicada em livro: LEHMKUHL, Luciene. **O café de Portinari na exposição do mundo português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

A Paris do entreguerras

“A história da arte nos mostra, justapostas num mesmo momento, sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas”³. Com esta afirmação de Henri Focillon em *La vie des formes*, de 1934, Gérard Durozoi inicia sua reflexão acerca das artes plásticas na cidade de Paris, entre os anos 1919 e 1939. Para o autor,

*certos artistas apressados em esquecer os excessos do fauvismo e do cubismo, efetuaram voluntariamente um “retorno à ordem” ou variantes da pintura realista; outros constituíram grupos mais ou menos duráveis para tentar impor uma arte abstrata que se difunde na Europa mas, quase nada na França. Todos pretendem lutar contra um academismo institucional, que não para de se reativar por suas encomendas e pelas exposições que ritimam o período.*⁴

A cidade de Paris no fim da Primeira Guerra Mundial foi marcada por toda sorte de decepções e frustrações vivenciadas por aqueles que lutaram e por aqueles que esperaram o retorno de seus amigos e companheiros. A vitória da França sobre a Alemanha não foi sentida como uma entrada no século XX, mas ao contrário, como uma volta ao passado. Houve uma celebração dos valores morais, das tradições longínquas do país, como uma espécie de vitória do espírito sobre a matéria, que demarcou um “retorno a ordem”, como destaca Pierre Daix no texto *Le retour français à l'ordre* de 1984⁵.

No ano de 1919, Paul Valéry publica seu texto *La crise de l'esprit*, no qual se refere à “desordem de uma Europa mental”, que teria chegado ao limite do seu modernismo em 1914, o qual ultrapassa as aparências da pintura e das artes, fundando-se no espírito. Para Valéry aqueles seriam tempos de uma “remodelagem intelectual”, uma “reconstrução de cérebros”, vale lembrar que estes termos também fizeram parte das ideologias totalitárias em ascensão na Europa do entreguerras⁶.

³ DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET, Vincent; DUROZOI, Gérard. **Paris 1919-1939**: art, vie et culture. Hazrn, 2009, p. 193.

⁴ Idem.

⁵ Le retour français a l'ordre. In: DAIX, Pierre. **L'Ordre et l'aventure**: peinture moderne et repression totalitaire. Paris: Arthaud, 1984, p. 119.

⁶ Ibidem, p. 123. Ver também: VALÉRY, Paul. **La crise de l'esprit**, 1919. Disponível em: <http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/>

Pouco antes, no ano de 1917, nas páginas da *Nouvelle Revue Française* (mesmo periódico em que foi publicado o texto de Valéry) André Lhote defendia a necessidade de “reintegrar na tradição clássica aquilo que, no esforço da última geração de pintores é compatível com a verdade eterna da pintura”⁷. No meio artístico e intelectual dos anos após o fim da guerra de 1914-1919, a produção artística valorizada pela crítica é aquela que se volta às lições clássicas de Raphael, passando por Cézanne. São rejeitadas as produções qualificadas como Dada, especialmente vindas de Berlim, mas também o cubismo de Picasso e de Braque em sua inspiração africana, bem como a herança que deixam à arte ocidental. São também rejeitados o impressionismo, o pós-impressionismo, o expressionismo e o fauvismo, vistos como integrantes de uma época destinada ao fracasso.

É neste contexto que se dirigem a Paris artistas das mais variadas nacionalidades em busca de formação e aperfeiçoamento em suas experiências artísticas. Em meio aos russos, poloneses, húngaros, americanos, mexicanos, espanhóis, italianos e japoneses, entre outras nacionalidades, encontram-se nos espaços destinados à arte, artistas brasileiros e portugueses. Na documentação existente nos arquivos parisienses referente à *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA), a *Académie Julian*, aos Salões de *Beaux-Arts*, dos *Indépendants*, de *Automne* e de *Tuilleries*, estão presentes nomes e dados dos artistas que passaram por estas instituições. Esses registros se apresentam como possibilidades de leitura dos encontros e desencontros desses jovens artistas no meio artístico parisiense, levando-nos a refletir acerca da cidade e do meio artístico por eles vivenciado.

Artistas brasileiros

Alguns dos artistas brasileiros que se encontravam na cidade de Paris no período entreguerras, foram vencedores dos prêmios de viagem ao estrangeiro oferecidos pela Escola Nacional de Belas-Artes, pela Exposição Geral e pelo Salão Nacional de Belas-Artes. Sabe-se da importância desses prêmios para a vida profissional dos artistas, tanto na época do Império quanto no período da República.

⁷ LHOTE, André, apud DAIX, 1984, p. 121.

Motivos diversos foram identificados por autores como Ana Maria Cavalcanti, Angela Ancora da Luz, Ana Paula Simioni e Arthur Valle, entre eles: a maturidade que a vivência nos principais centros artísticos europeus poderia proporcionar ao pintor; a ideia de competência profissional; a maior possibilidade de obtenção de encomendas públicas e particulares; a legitimação de uma carreira no meio acadêmico brasileiro⁸.

Outros artistas brasileiros se dirigiram à Europa com bolsas dos governos dos seus próprios Estados, como as bolsas oferecidas pelo governo do Estado de São Paulo, e ainda, outros artistas faziam suas viagens e bancavam suas estadas europeias com seus próprios recursos ou contavam com auxílio de mecenas. O estudo realizado por Marta Rossetti Batista, (sua tese de doutoramento de 1987 e recentemente publicada em livro), aborda a estada na cidade de Paris de artistas brasileiros ligados ao modernismo de 1922, fazendo especial relação com a Escola de Paris⁹.

Uma parcela desses artistas que ficou em Paris frequentou aulas em escolas, academias e ateliês e tentou uma inserção no meio artístico. Apresento aqui uma relação de arquivos consultados em Paris e de nomes de artistas brasileiros encontrados na documentação. A maior parte dos nomes encontrados não se refere aos artistas que receberam os prêmios de viagens oferecidos pela ENBA, pela Exposição Geral de Belas-Artes e pelo Salão Nacional de Belas-Artes, mesmo assim, considero importante explicitá-los neste momento para visualizarmos a diversidade de artistas brasileiros presentes na capital francesa naquele período.

Os documentos que integram o fundo *Academie Julian* guardam dados acerca dos pagamentos das mensalidades efetuados pelos alunos inscritos, trata-se de algumas listas pertencentes aos livros de contabilidade – *livres de comptabilité*.

⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXe siècle**: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944). Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), SORBONNE, França. 1999. Doutorado em História da Arte. LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos Salões de Arte**: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. 251 p. VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas-Artes na 1ª República (1890-1930)**: da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. Doutorado em História e Crítica da Arte. SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista**: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922. Universidade de São Paulo, USP. 2004. Doutorado em Sociologia.

⁹ BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris**: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012. 695p.

Essa documentação permite verificar a diversidade de artistas, de diferentes nacionalidades, que frequentavam as aulas dessa academia e inferir contatos, relações, amizades e trocas realizadas entre eles. Permite também refletir acerca dos espaços urbanos ocupados e trilhados por esses artistas, uma vez que seus endereços de moradia aparecem nesses registros. Anteriormente a essa pesquisa a lista de nomes de artistas oriundos do Brasil a passarem pela *Academie Julian*, conhecida na historiografia brasileira, restringia-se aos anos de 1882 a 1922. A consulta aos documentos permitiu alargar essa data até 1932 e acrescentar nomes e dados à lista existente.

Dentre os artistas brasileiros matriculados na *Academie Julian* entre 1919 e 1932 está¹⁰: René Pinheiro. 1918, 1919, 1920; Antonio Lima. 1919; Henrique Cavalleiro, 1919, 1920; Nelson Netto. 1920; Ismael Nery. 1920; Rando. 1921; Oswald Teixeira. 1925; Nepomuceno. 1925; Azevedo. 1926; Alves Leite. 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931; Pacheco, 1926, 1927, 1930; Eugène Latour, 1927, 1928; Alfredo Galvão. 1928; José Guimarães. 1928, 1929, 1930, 1931; Gastão Worms. 1929; – Wladimir Guimarães. 1929, 1930; Raoul Pedroza. 1929, 1930; Barreto. 1929, 1930; Boy.1930; Campofiorito. 1930; Aires Leite. 1932.

A consulta aos documentos pertencentes ao fundo da ENSBA¹¹ possibilitou confirmar a escassa presença de alunos oriundos do Brasil nessa instituição. Foi possível, no entanto, identificar os nomes e informações referentes a três brasileiros, especialmente no período das décadas de 1920 e 1930.

Alfredo Galvão é o único brasileiro que apresenta um registro de matrícula na ENSBA nesse período. Sua inscrição aparece no ano letivo de 1928-1929 como aluno livre de atelier – *Elèves libres d'Ateliers*. Os nomes de dois outros brasileiros aparecem nos registros da ENSBA, Gastão Worms aparece vinculado a um pedido de inscrição, no ano de 1928 – *Demande d'inscription* – no entanto, nenhum documento que confirme a inscrição foi encontrado. Uma correspondência do Ministério da Educação da França e datada de 1933 solicita que Raul Pedrosa tenha

¹⁰ Os nomes dos artistas foram transcritos tal qual aparecem na documentação consultada. Série 63AS – Inventaire/Archives de l'Academie Julian. 1890-1929. F. Hildesheimer. 1987-1990. Archives Nationales de France, Paris.

¹¹ Série AJ52 – Inventaire/Archives de l'École Nationale Supérieur des Beaux-Arts. 1793-1968. Brigitte Labat-Poussin et Caroline Obert. 1998. Archives Nationales de France, Paris.

acesso a informações sobre a Escola para fins de um estudo que realiza acerca da organização artística no país.

Os catálogos dos salões de arte são documentos bibliográficos de significativa importância para a pesquisa realizada. Eles permitem verificar a listagem de nomes dos artistas participantes dos diversos salões e relacioná-la com a listagem dos alunos da *Académie Julian* e da ENSBA. Nesses catálogos os salões são classificados por ano de realização e os nomes dos artistas são acompanhados da indicação de nacionalidade, do local de residência e da relação das obras apresentadas. O cruzamento desses dados permite a visualização mais alargada da presença e circulação de artistas brasileiros no meio artístico e na cidade de Paris, no período estudado.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts¹² – 1919-1925: Visconti. 1919, 1920; Angelina Agostini. 1924, 1925; Henrique Cavalleiro. 1923, 1924; Garcia Bento (Edoardo). 1921, 1922; Domingos Toledo-Piza. 1921, 1922; Mario Tozzi. 1921, 1922.

Salon des Indépendants¹³ – 1920-1950: Victor Brecheret. 1925, 1928, 1929, 1930; Roberto Augusto Colin. 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1934, 1935; Waldemar da Costa. 1930, 1931; Ivan da Silva Bruhms. 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1936; Samson Flexor. 1937, 1941, 1946, 1948; Gaston de Simões de Fonseca. 1921, 1923, 1924, 1925, 1926, 1933, 1936, 1937, 1943; Alberto da Veiga Guignard. 1929; Gaston Infante. 1928; Annita Malfatti. 1926; 1927; 1928; Vicente de Rego Monteiro. 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929; Lasar Segall. 1932; Domingos Toledo-Pizza. 1921, 1923, 1924, 1925, 1927, 1928.

Salon des Tuilleries¹⁴ – 1923-1962: Victor Brecheret. 1929, 1930, 1931, 1932; Lucy Dora Ferreira. 1934; Samson Flexor. 1936, 1938, 1939; Gastão Simões de Fonseca. 1932. Bruno Giorgio. 1938, 1939; Anita Malfatti. 1927. Vicente de Rego Monteiro. 1923, 1924; Manuel de Assunção Santiago. 1931; Domingos

¹² DUGNAT, Gaïte. **Les catalogues des salons de la Société Nationale des Beaux-Arts.** Dijon: L'Échele de Jacob, 2000. Tome V: 1911-1920; Tome VI: 1921-1925.

¹³ SANCHES, Pierre. **Dictionnaire des indépendants:** repertoire des exposants et liste des oeuvres presentees, 1920-1950. Dijon: L'Échele de Jacob, 2008. Tome I: A-E; Tome II: F-MI; Tome III: NO-Z.

¹⁴ SANCHES, Pierre. **Dictionnaire du salon des Tuilleries:** repertoire des exposants et liste des oeuvres presentees, 1923-1962. Dijon: L'Échele de Jacob, 2007. Tome I: A-G; Tome II: H-Z.

Toledo-Piza. 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1934, 1935; Gastão Worms. 1931, 1932.

Salon d'Automne ¹⁵ – 1911-1945: José de Andrada. 1922; Quirino Campofiorito; 1933; Celso Antônio de Meneses. 1924; Pedro Correia D'Araujo. 1911, 1912; Ivan da Silva Bruhns. 1912, 1913, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1938, 1944; Alberto da Veiga-Guignard. 1927, 1928; Ernesto De Fiori. 1927; Sanson Flexor. 1927; Annita Malfatti. 1924, 1925, 1927. Vicente do Rego Monteiro. 1925; Domingos Toledo-Piza 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1930, 1931; Gastão Worms. 1929, 1930.

Artistas portugueses

Os artistas portugueses nos anos 1920 e 1930 continuaram se dirigindo a Paris, como fizeram seus pares em décadas anteriores, no entanto, o trajeto a ser percorrido havia se modificado com os desdobramentos da Grande Guerra. O meio artístico português continuava não recebendo os artistas modernos nos espaços oficiais dedicados à arte, eles viam-se obrigados a ocupar espaços diversos da cidade. Este cenário só começou a se transformar no final da década de 1930 com a entrada de António Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional. Enquanto isso, com suas estadas em Paris, os modernos, “se identificavam sobretudo com percursos de relativa marginalidade, cuja matriz era essencialmente expressionista”¹⁶.

José Augusto França lembra que ao fim da guerra, Paris “perdera algo de mágico para os novos artistas”. E exemplifica sua afirmação com a fala de um dos artistas pensionistas na cidade. “Referindo-se a sua experiência dessa época, em relação a que fizera antes da guerra, o pintor Dórdio Gomes manifestará seu desencantamento: ‘Havia qualquer coisa de mudado, parecendo outro o ar, mais

¹⁵ SANCHES, Pierre. **Dictionnaire du Salon d'Automne**: repertoire des exposants et liste des oeuvres presentees, 1903-1945. Dijon: L'Échele de Jacob, 2006. Tome I: A-E; Tome II: F-ME; Tome III: MF-Z.

¹⁶ SILVA, Raquel Henriques da. Sinais de ruptura: livros e humoristas. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. v. 3. Lisboa: Temas e Debates, 1999, p. 389.

rarefeito, compenetradas as pessoas não sei por que ar solene e pouco confiante que já não permitia ilusões nem atrevimentos”¹⁷.

Nomes de artistas portugueses foram identificados na documentação referente à *Academie Julian*, no entanto, para este trabalho não foi possível relacionar seus nomes, por motivo de falha no registro das informações coletadas nos arquivos. Mas uma pesquisa na documentação existente demonstra a presença dos artistas portugueses naquela escola.

A documentação da ENSBA apresenta um levantamento da quantidade de alunos estrangeiros matriculados a pedido de M. Honoré, então diretor da Cité Universitaire de Paris, com o intuito de planejar o desenvolvimento da Cité. Nestes documentos é possível verificar o número reduzido de portugueses matriculados naquele estabelecimento.

A documentação que apresenta o levantamento por décadas demonstra que na década de 1900 havia apenas 1 matrícula em pintura e 1 em arquitetura; na década de 1910 havia 1 em pintura e 1 em escultura; na década de 1920 havia 1 em escultura e na década de 1930 havia 1 em arquitetura. A documentação referente aos anos de 1920 e 1930, mais detalhada, mostra que nos anos de 1920 havia 2 matrículas em pintura/escultura/arquitetura, 1 em galeria. No ano de 1924, 3 matrículas em pintura/escultura/arquitetura, 1 em galeria. No ano letivo de 1925/1926 2 matrículas são contabilizadas, sem especificação de modalidade. No ano de 1926/1927, 1 também sem especificação de modalidade. No ano de 1927/1928 nenhuma matrícula. No ano de 1928/1929 apenas 1 em arquitetura, igualmente nos anos de 1929/1930, 1930/1931 e de 1932.

Já nos Salões existentes na cidade, naquele período, a presença de artistas portugueses é maior que nos demais espaços de arte. Vejamos a relação identificada na documentação:

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts – 1921-1925: Ernesto Canto da Maia. 1923; Joaquim Costa. 1921,1924; Albert Costa. 1923; Antonio Da Costa. 1922, 1923; Henrique Franco de Souza. 1922, 1923, 1923, 1923,1924; Gaston Infante. 1922; Luiz Eduardo de La Rocha. 1924; Diogo de Macedo. 1922, 1923;

¹⁷ FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XX: 1911-1961**. Venda Nova: Bertrand, 1991, p. 102.

Abel Manta. 1923; Francisco Merenciano. 1924; Gustavo Pimenta. 1921; Andre de Santa Maria. 1921, 1923.

Salon des Indépendants – 1920-1950: Manuel Gonçalves Bento. 1926, 1927, 1928, 1929; Ernesto Canto da Maia. 1923, 1926, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936; Alberto Cardoso. 1935, 1936, 1937; Alice Aurea Rose de Castro. 1929; Eduardo Gandon. 1932, 1933; Vieira da Silva. 1931.

Salon des Tuilleries – 1923-1962: Alfredo Alves Leite. 1936; Ernesto Canto da Maia. 1933, 1935; Eduardo Malta. 1939; Manuel Antonio Redon. 1926, 1927, 1928, 1929 e 1946; Maria Helena Pereira da Silva. 1933.

Salon d'Automne – 1920-1945: Ernesto Canto da Maia. 1920, 1922, 1923, 1924, 1926, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1938; Antonio da Costa. 1922; Dordio Gomes. 1922; Francisco Franco de Souza. 1921, 1922, 1928, 1929; Henrique Franco de Souza. 1922, 1924; Mily Possoz. 1927, 1928; Maria Helena Vieira da Silva. 1930.

É possível imaginar que artistas brasileiros e portugueses, enquanto viveram na cidade de Paris, estabeleceram relações, algumas fortuitas, em encontros casuais, outras mais profundas, em encontros frequentes e regulares. É possível imaginar a diversidade existente no meio artístico parisiense nessa época, as galerias alternavam artistas e tendências, os Salões e as exposições mostravam com frequência artistas de opiniões divergentes, os ateliês e escolas recebiam alunos que experimentavam variadas possibilidades estilísticas. Talvez seja mais conveniente pensar essa diversidade como complexidade que envolve as artes, a política, a economia e os diversos segmentos sociais. Assim, vejamos alguns dos acontecimentos do meio artístico que, possivelmente, foram vivenciados por artistas brasileiros e portugueses que estiveram na Paris do entre guerras e, certamente, marcaram suas produções artísticas.

O meio artístico parisiense

Se o retorno à ordem triunfa na França com a última venda dos bens sequestrados da galeria Kahnweiler em 1923 e o cubismo, aos olhos dos críticos e marchands, faz parte do passado, na pintura ocorre uma volta à “realidade tangível e

positiva”, denominada em 1925 como “nova objetividade”¹⁸. É nesse ambiente que André Lhote, em 1920, afirma que “a renascença encontrou em Derain seu primeiro artista”¹⁹.

Alçado pela crítica e pela historiografia da arte como a personificação do retorno à ordem na França, André Derain se inscreve no âmbito de uma pintura de “ordem mais elevada, de natureza espiritual e capaz de transcender o que há de trivial na realidade cotidiana”, como aponta Gérard Durozoi. *Pierrot e Arlequin* [Figura 21.1] é uma pintura emblemática da produção de Derain deste período. Pintado em 1924, por encomenda de Paul Guillaume,

*o quadro de formato quadrado, coloca os dois personagens, com máscaras impassíveis, diante de um cenário que evoca uma tela pintada para teatro: estamos em frente a uma afirmação franca de artifício, ao ponto mesmo que os instrumentos musicais são privados de cordas; em frente ao Pierrot uma natureza morta se oferece em recorte para conquistar sua autonomia, mas a coerência da composição é afirmada pelo jogo de cores quanto pela presença massiva dos dois personagens, inscritos numa profundidade não naturalista.*²⁰

Para o autor, o Derain dos anos 1920 pode ser visto como realista, se quisermos, mas a realidade que ele figura é uma realidade corrigida pelas exigências daquilo que o próprio pintor nomeia como “A” pintura, uma realidade transformada pela esperança de atingir a uma figuração que toca o “grande estilo”, digno dos museus²¹.

A Escola de Paris pode ser vista como uma corrente artística que reuniu artistas franceses e estrangeiros no *quartier* de Montparnasse, espaço de liberdade, no qual, os baixos preços de locação de ateliês e alojamentos atraíam artistas, modelos, escritores críticos, *marchands* e simpatizantes das artes. Montparnasse, em função dos seus bares, cafés e hotéis, possuía um ambiente cosmopolita, o qual aproximava pela pobreza ou pelo gosto mundano aqueles dedicados a uma vida de boêmia. Nomeada inicialmente como uma reunião de artistas estrangeiros, que passa a incluir artistas franceses, a Escola de Paris existiu a partir da chegada na cidade dos artistas Van Dogen (1897), Pascin (1905), Modigliani (1906), Lipchitz

¹⁸ Le grand tournant. In: DAIX, 1984, p. 135.

¹⁹ Le retour français a l'ordre. In: DAIX, 1984, p. 121.

²⁰ DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET e DUROZOI, 2009, p. 201.

²¹ Ibidem, p. 202.

(1909), Kisling (1910), Chagal (1910), Chana Orloff (1911), Soutine (1913), Foujita (1913), Larionov (1914), Natalia Gontchov Gontcharova (1914), Pevsner (1922), Henri Nouveau (1925) e muitos outros jovens artistas de diferentes nacionalidades (russos, húngaros, escandinavos, poloneses, americanos, romenos, japoneses). Esses artistas evitaram frequentar a ENSBA e preferiram as academias livres como a *Russe* de Marie Vassilieff, a *Julian*, a *Grande Chaumière* e a *Moderne*. Não participavam do Salão oficial, preferindo o *Salon d'Automne*, o *Salon des Indépendants* e o *Salon des Tuileries*²².

Para estes pintores, tratava-se não de “aprender as regras oficiais da arte, mas de se apropriar dos meios que lhes permitiria exteriorizar o que eles tinham vontade de formular”²³. Para Durozoi, a Escola de Paris pratica uma figuração de modalidades variáveis, mas que mantém com os temas abordados uma ligação suficiente para seu reconhecimento, no entanto, ao comparar a produção desses artistas com a produção dos artistas alemães, expressionistas ou da nova objetividade, o autor constata nos parisienses a ausência de uma dimensão política ou crítica, afirmando que a cidade é para eles “não um espaço de afrontamentos ideológicos ou de confrontação entre classes, mas um simples contexto no qual certos lugares (interiores, públicos e de prazer), merecem ser tratados”²⁴.

A pintura *Temple of Beauty* [Figura 21.2], de Jules Pascin (presente no Salon des Independents de 1921, 1923 e 1924), aborda a cidade a partir de seus bordéis, suas *maisons closes*, das quais o artista era frequentador. Hemingway apresenta Pascin em um capítulo e outras passagens no seu *Paris é uma festa*: “Pascin était un très bon peintre et il était ivre, constamment, délibérément ivre, et à bon escient”²⁵. No texto do escritor o pintor aparece rodeado por duas irmãs, jovens modelos, que junto a ele bebem, comem e se divertem no Dôme, café frequentado por artistas, escritores e intelectuais em Montparnasse. Pascin oferece a companhia de uma das jovens a Hemingway e o grupo o convida a acompanhá-los noite a dentro. O escritor recusa dizendo que retornará à casa e ficará com sua esposa. Pascin se despede do escritor, desejando boa-noite a ele, Hemingway retribui e o

²² Ibidem, p. 217-218.

²³ Ibidem, p. 218.

²⁴ Ibidem, p. 222.

²⁵ HEMINGWAY, Ernest. **Paris est une fête**. (Édition revue et augmentée). Paris: Gallimard, 2011, p. 117-118.

pintor responde: “Je ne dors jamais”²⁶. Assim, o escritor nos ajuda a imaginar o pintor em sua vida cotidiana e relacioná-lo com as obras que produziu.

Em 1925, teve lugar na cidade a Exposição de Artes Decorativas, que ratifica a fusão das influências cubistas com a preocupação em embelezar o cotidiano, sendo um de seus efeitos impor um estilo *art deco* que tornou compatíveis pinturas, mobiliários, adereços e bibelôs capazes de demonstrar a capacidade produtiva francesa. Nesse meio, desenvolve-se uma pintura que “privilegia uma rica coloração, um tratamento volumétrico dos corpos, abundância de detalhes decorativos e figuras que evocam, em suas posturas, um heroísmo espetacular”²⁷ e aparecem tanto nos Salões quanto nas galerias, nas exposições e posteriormente nos transatlânticos, como no caso da pintura *Les Perruches* [Figura 21.3] de Jean Dupas, exposta no salão do *hôtel du collectionneur*, um dos pavilhões da Exposição de Artes Decorativas de 1925. Ainda na mesma exposição, outro pavilhão é dedicado à epopeia da *Croisière noir de Citroen* e, no teatro do *Champs-Élysées*, é apresentada a *Revue Nègre* com o sucesso de Joséphine Baker. As artes decorativas são “inspiradas” por motivos africanos e na música o jazz, tocado em Paris, se mescla com ritmos antilhanos.

Os anos 1930 trouxeram mudanças. Os efeitos da crise econômica, o retorno dos estrangeiros aos seus países de origem, a diminuição da imigração e a revisão pela crítica do papel da Escola de Paris em ralação a existência de uma arte francesa (Waldemar George, Camille Mauclair), colocam em causa seu cosmopolitismo em detrimento da valorização de características étnicas francesas. Este movimento ocorre também, de maneira muito evidente no comércio e na indústria que são protegidos por leis nacionalizantes nesses anos²⁸.

Em 1931, a Exposição Colonial explicitou a ideologia da colonização, para a qual “as características originais das colônias não podem ser evocadas senão na condição de serem rapidamente modificadas pelas benfeitorias vindas da metrópole. No domínio artístico, é o ponto de vista ocidental, ou francês, que se encontra necessariamente privilegiado”²⁹. Contrariamente ao que se poderia esperar ver nos pavilhões construídos na Porte Dorée, nessa exposição são raras as obras originárias

²⁶ Ibidem, p. 120.

²⁷ DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET e DUROZOI, 2009, p. 212.

²⁸ Ibidem, p. 223-224.

²⁹ Ibidem, p. 230.

das colônias. Aparecem com maior frequência a ornar os pavilhões, pinturas, afrescos, murais, relevos e esculturas realizados por artistas franceses que narram a vida colonial.

Apresento aqui um detalhe do afresco pintado por Louis Bouquet em 1931 para o Salão da África e da Ásia, então sala do ministro das colônias no Palácio das Colônias (um dos pavilhões da Exposição Colonial de 1931, edificação que posteriormente se torna o museu da África e da Ásia e atualmente abriga a Cité National de l'Immigrations, em Paris) [Figura 21.4]. Neste detalhe do afresco Apolo com sua lira, acerca-se de uma musa negra que pode ser vista como uma representação da África. O artista aborda a “contribuição das colônias francesas da África na ordem intelectual e artística”³⁰, seguindo o programa pretendido para os dois salões construídos em ângulos opostos, na entrada do Pavilhão, dedicados à África e à Ásia. No painel referente à África, Bouquet opta por representar corpos alongados, motivos vegetais de cunho fantástico e aplicar elementos decorativos ao longo das paredes, na apresentação do “ciclo à glória da cultura da África muçulmana e da África negra”³¹, mas acaba por instaurar um marcante diálogo com a tradição europeia da pintura e da representação dos corpos, especialmente ao gosto *art deco*.

Para Durozoi a Exposição Colonial oficializa, de alguma maneira, a passagem do primitivismo de vanguarda ao exotismo Arts déco, levando os artistas que nela atuaram, a encontrarem lugar no Salão oficial, após 1931, no qual, seus envios juntaram-se aos gêneros habituais, como retrato, nus e telas regionalistas, com um toque especial no cenário e nas vestimentas³². A mesma Exposição Colonial, também suscitou forte reação no meio artístico e político. O grupo surrealista divulgou um manifesto *Ne visitez pas l'Exposition colonial* e o partido comunista organizou a *Anti-exposition coloniale*, no pavilhão da URSS da Exposição de Artes Decorativas reinstalado em novo endereço, na avenida Mathurin-Moreau.

³⁰ JARRASSÉ, Dominique. Le décor du Palais des colonies: un sommet de l'art colonial. In: **Les palais des colonies: histoire de musée des arts d'Afrique et d'Océanie**. Paris: Éditions de la Réunion des musée nationaux, 2002, p. 113.

³¹ Idem.

³² DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET e DUROZOI, 2009, p. 233-234.

Para finalizar é preciso lembrar, entre a diversidade de manifestações artísticas do entreguerras, as ações Dada e as Surrealistas, os artistas que se dedicaram à Abstração e também os realistas, bem como a Exposição Internacional de 1937, realizada em Paris, que contou com a participação de artistas de diferentes percursos como Raoul Dufy com seu imenso painel *La Fée Électricité*, Robert e Sonia Delaunay com a decoração do *Pavillon de l'air*, Fernand Léger e a encomenda de um grande painel para o *Palais de la Découverte*, no *Grand Palais*, a exposição da Fonte de mercúrio de Calder e da pintura *Guernica* de Picasso, no pavilhão da República espanhola. E, ainda, a construção do *Palais de Tokyo* com o *Musée National d'Art moderne*, criado por Jean Cassou, inaugurado em 24 de maio de 1937, apresentando uma exposição das obras-primas da arte francesa em paralelo a uma exposição, organizada pelo *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, com os mestres da arte independente (os mesmos considerados na Alemanha como degenerados).

É nesse quadro diverso que podemos imaginar os jovens artistas brasileiros e portugueses a perambularem pelas ruas, pararem nos cafés, visitarem galerias e salões, frequentarem ateliês, escolas e academias, cada qual à procura de seus pares e dos elementos de possível aproximação entre eles, como a língua materna e a visualidade de suas obras, especialmente das obras que, juntos, poderiam apreciar e comentar.

Retomando a visualidade apresentada na Exposição do Mundo Português, tanto na Mostra de Arte Contemporânea do Pavilhão do Brasil, quanto nos demais pavilhões criados por artistas e arquitetos portugueses, podemos notar a marca da passagem dos artistas dos dois países por Paris. Suas experiências urbanas e a visualidade que contemplaram, foram de alguma maneira, registradas nas obras que produziram. Sendo assim, não basta apreciarmos estes artistas e suas produções do ponto de vista do modernismo e seus diversos grupos e movimentos, é necessário olharmos atentamente aos inúmeros acontecimentos artísticos do período e com eles, multiplicar nosso olhar aos artistas que passaram por Paris nos anos entreguerras.



Figura 21.1 - André Derain,
Arlequin et Pierrot, 1924.



Figura 21.2 - Jules Pascin,
Temple of Beauty, 1923.



Figura 21.3 - Jean Dupas,
Les Perruches, 1925.



Figura 21.4 - Louis Bouquet,
Apollon et sa muse (detalhe), 1931.