



ANDREA SOBREIRA - 2019

MULHERES BRASILEIRAS E A ÉCOLE DE PARIS: Da legitimação artística através dos Salões

LA FEMME BRÉSILIENNE ET L'ÉCOLE DE PARIS: La légitimation artistique à travers des Salons

Madalena ZACCARA[•]

RESUMO

A École de Paris foi um espaço de trocas e produção artística, gerado pela intensa movimentação que aconteceu em Paris no início do século XX. A presença da mulher artista na École de Paris foi tolerada, mas não respeitada. Resgatar informações sobre as mulheres que também participaram daquele momento, principalmente as provenientes de eixos não hegemônicos, é renovar o olhar, trazer luz a uma parte da história ainda pouco ou nunca contada. No texto, refletimos sobre os Salões artísticos franceses, como instância de identificação e legitimação da mulher artista brasileira no período da modernidade compreendido como École de Paris.

Palavras-chave: Decolonização, mulheres artistas, École de Paris, Salões.

RÉSUMÉ

L'École de Paris était un espace d'échanges et de production artistique généré par l'intense mouvement qui s'est déroulé à Paris au début du XXe siècle. La présence de la femme artiste à l'École de Paris était tolérée, mais non respectée. Récupérer des informations sur les femmes qui ont également participé à ce moment, en particulier celles issues d'axes non hégémoniques, revient à faire la lumière sur une partie de l'histoire qui est encore peu ou pas racontée. Dans le texte, nous considérons les salons d'art français comme un exemple d'identification et de légitimation de la femme artiste brésilienne dans la période dite l'École de Paris.

Mots-clés: Décolonisation, femmes artistes, École de Paris, Salons.

- Madalena Zaccara é bacharel em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco e bacharel em Direito pela Universidade Católica. Ela tem doutorado em História da Arte pela Université Toulouse II, França, com bolsa CAPES e pós-doutorado pela Escola de Belas Artes da Universidade de Porto, Portugal, também como bolsista CAPES. É professora do Departamento de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco, onde ensina no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA. Atualmente atua como professora visitante e pesquisadora no CEAQ, Sorbonne, França, também como bolsista CAPES. Madalena Zaccara é líder do grupo de pesquisa Arte, cultura e memória, cadastrado no CNPQ. Ela tem vários livros, artigos e capítulos de livros publicados e é coeditora da revista CARTEMA do PPGAV. Contato: madazaccara@gmail.com.

MULHERES BRASILEIRAS E A ÉCOLE DE PARIS: Da legitimação artística através dos Salões

“A Escola de Paris existe. Mais tarde os historiadores de arte poderão, melhor do que nós, definir o caráter e estudar os elementos que a compõem”.

(André Warnod).

A invenção do termo Escola de Paris¹ (École de Paris) é atribuída ao crítico André Warnod, que reconheceu a importância dos artistas estrangeiros, no início do século XX, que trabalhavam em Paris e que viam a cidade como meca. Os participantes dessa escola, aqueles que acorriam à cidade em busca de maior liberdade de expressão, não se preocupavam com uma unidade de linguagem ou uma harmonia política, mas a sua existência, mesmo fugindo aos padrões que definem institucionalmente uma escola, reuniu depois de 1900, artistas de diversos países, tendo como currículo a vontade de criar e buscar sua expressão pessoal.

Se bem que os curadores da Exposição “L’École de Paris, 1904 -1929”, organizada pelo Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris em 2000, escolheram o ano de 1929 para fechar o período de sua existência considerando que, com a crise, essa época havia chegado ao seu fim. É necessário estar-se atento ao fato de que, se alguns artistas estrangeiros partiram, outros chegaram durante os anos 30, grande parte fugindo de sua pátria de origem por conta da escalada dos totalitarismos italianos, alemães e espanhóis.

A arte aceita oficialmente na cidade, durante o período em questão, era a acadêmica, o que não limitava o espaço artístico parisiense às linguagens da modernidade. As tendências se misturavam, conviviam. O mercado também. O que elas tinham de uniforme era apenas a vontade de estar em Paris e participar. Dentro desse contexto, nomes que marcaram a história da arte na modernidade conviveram com aqueles que o tempo apagou.

Se inicialmente esses artistas ocuparam Montmartre, depois da primeira guerra, Montparnasse tornou-se o núcleo aglutinador. Em Montparnasse, ideias e vendas aconteciam nos terrasses de La Rotonde, do Dôme e de la Coupole, reforçando a ideia de que a École não era um estabelecimento destinado ao ensino e à aprendizagem (embora o estar perto de novas ideias fosse didático) mas, antes, um grande mercado artístico que envolvia, em maior ou menor escala, os artistas, críticos e marchands que ali se encontravam.

¹ “Escola de Paris” é um termo que se refere à comunidade de artistas franceses e estrangeiros que trabalharam em Paris durante a primeira metade do século XX. Não tem a ver com um estilo, escola ou movimento estritamente definido. Trata-se, na realidade, do reconhecimento de Paris como centro do mundo da arte até a Segunda Guerra Mundial.

Esse encontro de artistas que constituiu a École de Paris, inserido a um processo de internacionalização e de mercado; essa busca pelo novo simbolizado pelas vanguardas artísticas da Cidade Luz, porém, nem sempre foi bem-vista pela crítica de arte francesa, e suscitou debates na imprensa parisiense entre 1922 e 1923. O mercado da cidade idealizada por Hemingway no seu livro *Paris é uma festa* (1964) se sentia ameaçado. Não aceitava que pintores estrangeiros representassem a arte francesa. Exceção para Picasso, que se naturalizou francês e que, portanto, não representava um risco no sentido de que as artes visuais francesas não parecessem estrangeiras. Jean Robiquet, no periódico *L'Information*, resume as preocupações com a “pureza” da pintura francesa: “Sans être taxé de xénophobie, on peut dire que la majorité des incohérences, des niageries, des déformations volontaires auxquelles s’ amuse une certaine école portent des signatures étrangères” (ROBIQUET, 1922, apud JOEUX-PRUNEL, 2017, p. 64)².

Foram tempos de retorno a um nacionalismo artístico. As instituições, imprensa e mercado reagem ao que consideravam uma ameaça. O cubismo feito por estrangeiros não era tão bem aceito como o realizado pelos da casa, por exemplo. A consolidação do conceito de École de Paris pôde, dessa maneira, reconhecer os estrangeiros que trabalhavam em Paris, mas também destacar o Classicismo parisiense dessa produção.

Fazer parte desse momento significava, portanto, viver uma realidade estruturada a partir de rivalidades e de cooperações. A disputa por um lugar ao sol no mercado envolvia artistas tradicionais acadêmicos e aqueles que queriam romper com a academia. Nativos e metecos disputavam a visibilidade do momento. Essas diferenças na Paris que aparentemente era uma festa, levavam em conta posicionamentos estéticos, ideológicos, políticos e principalmente financeiros.

No que diz respeito aos artistas brasileiros que estavam em Paris nesse momento específico, vamos encontrar criadores financiados pelo governo, atrelados à Escola de Belas Artes e que, portanto, estavam bem menos à vontade em relação às novas linguagens do que aqueles que vinham participar por conta própria³ da grande aventura modernista parisiense, com todas as suas implicações.

A École de Paris era, portanto, um grupo incoerente estilisticamente e socialmente, e os artistas estrangeiros que ali trabalharam naquele momento foram convenientemente etiquetados em colônias ou grupos que disputavam com os locais o espaço artístico da cidade.

A partir dos estudos pós-coloniais, sabemos um pouco mais sobre os artistas em geral que participaram daquele momento e que, com a ajuda de determinados *marchands* e críticos, conseguiram ser reconhecidos mais do que outros, bem como ter ideia daqueles que se perderam no tempo. Podemos, também, buscar determinar o papel da mulher artista brasileira nessa realidade parisiense do início do século XX.

²“Sem ser rotulada xenofobia, pode-se dizer que a maioria das inconsistências, tolices e distorções voluntárias com as quais se diverte uma certa escola tem assinaturas estrangeiras” (tradução da autora).

³Desde a criação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, a viagem à Europa representou um espaço estratégico a ser atingido pelos artistas brasileiros, principalmente no que dizia respeito à importação de modelos franceses através dos exercícios atribuídos aos bolsistas, como a cópia dos grandes mestres que deveriam orientar os mais jovens na academia brasileira. Aqueles que não se inseriam nesse contexto e que vieram por conta própria podiam pensar de uma maneira menos comprometida com o aprendizado e repasse dos conhecimentos acadêmicos.

2 Vanguardismo e Colonidade de Gênero: um olhar sobre a mulher na École de Paris

Teoricamente, o artista de vanguarda é aquele que rompe com o antigo para instaurar um novo sistema de valores. Trata-se de uma ruptura com os mestres, com a autoridade, com o patriarcado, enfim, com aquilo que estabelece uma relação de dominação: do pai sobre o filho, do marido sobre a mulher, do patrão sobre o trabalhador, do masculino sobre o feminino.

Entretanto, publicações recentes, como a de Beatrice Joyeux-Prunel intitulada *Les avant-gardes artistiques 1918 - 1945*, afirmam que a história das vanguardas (que engloba também o momento denominado como École de Paris) “celle de groupes d’hommes. Elles ‘est modelée sur des pratiques et des représentations proprement masculines, qui excluient les femmes” (2015, p. 14)⁴, e que “S’il a toujours été possible a une femme d’entrer dans le monde de l’art ou de côtoyer les milieu avant-gardistes (...) jamais elles ne furent percues par leurs collegues telles des rivales” (2015, p. 14)⁵.

A presença da mulher artista na École de Paris era, portanto, tolerada, mas não respeitada. Marie-Josèphe Bonnet reforça a luta das mulheres por um lugar naquele mundo em transição, perante uma política que só legitimava a mulher artista através de suas ligações com artistas masculinos:

C’est un combat dans lequel les femmes ne font pas le poids et pour lequel elles ne sont pas armées. Et pour cause: les quelques individualités qui pourraient tenir la dragée haute aux mâles dominants sont contraentes de s’appuyer sur le couple et le mariage pour avoir une existence” (BONNET, 2012, p. 183)⁶.

As duas historiadoras comungam a ideia da dificuldade e marginalidade da mulher artista em um momento que propunha a liberdade de criar e viver, liberdade sem a qual a arte não poderia teoricamente existir. Elas não estavam preparadas para a batalha, e quando a enfrentavam, era ainda sob a tutela masculina. Ou seja: elas necessitavam a presença de um homem, quer ele fosse pai, marido, amante. Assumir um status de casal facilitava a inserção no meio artístico.

Se uma reflexão sobre o espaço da mulher na modernidade engloba artistas como Mary Cassat, Berthe Morissot, Alexandra Esther, Natalia Gontcharova ou Sonia Delaunay, entre outras que sobreviveram em uma história da arte branca, hegemônica, androcêntrica e ocidental, como pensar sobre as mulheres que também participaram daquele momento e que vieram de eixos não hegemônicos, das margens, e em nosso caso particular, do distante Brasil, da “exótica” América do Sul?

⁴ “É aquela de grupos de homens. Ela foi modelada em práticas e representações masculinas, que excluía mulheres” (tradução da autora).

⁵ “Se existiu sempre a possibilidade de uma mulher entrar no mundo da arte e roçar nos ambientes vanguardistas [...] elas nunca foram percebidas por seus colegas como rivais” (tradução da autora).

⁶ “É uma luta na qual as mulheres não pesam e para a qual elas não estão armadas. E por consequência as poucas individualidades que poderiam fazer frente aos machos dominantes são estrangidas a se apoiar no casal e no casamento para ter uma existência artística” (tradução da autora).

O debate nas margens apenas se iniciou, e a bibliografia é rara, bem como as ações. São, portanto, ainda bem poucas as pesquisas e publicações que se voltam para artistas mulheres ou para o seu registro. Tentaremos trazer, nesse texto, alguma luz sobre essas mulheres brasileiras que, apesar de hoje esquecidas, em sua maioria, também fizeram parte da École de Paris. Para melhor compreender esse processo de inserção, analisaremos, a seguir, o seu papel nos Salões parisienses, que funcionavam como uma das instâncias legitimadoras dos artistas na capital francesa.

3 Os Salões Artísticos Como Instância de Identificação e Legitimação da Mulher Artista Brasileira no Período Compreendido Como École de Paris

"Car n'est pas la plus grande erreur de la plupart des femmes artistes :elles veulent surpasser l'homme et perdent dans cet effort leur goût et leur grâce."
(Guillaume Apollinaire).

Os *Salons*, grandes exposições que surgem ligadas ao desenvolvimento das academias de belas-artes na França, irão disseminar-se e expandir-se a partir do século XVIII, e de maneira mais marcante ainda durante o século XIX. Essa tradição expositiva remonta ao Salon du Louvre da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada por Colbert em 1667.

As exposições tornaram-se uma vitrine obrigatória para os pintores e escultores. Nelas se consolidavam reputações e novos talentos eram revelados. Com o tempo, aumentou a quantidade de obras exibidas, a visitação das exposições e sua repercussão pública. No início do século XX, durante o período aqui estudado, referente à École de Paris, o *Salon* era uma passagem obrigatória para todo artista que quisesse ser conhecido e reconhecido.

A mais antiga instituição é o Salon des Artistes Français (1881), herdeiro do Salão de pintura e escultura criado por Colbert. Entretanto, seu rigor em relação à seleção dos artistas provocou reações no meio artístico francês e outros salões foram abertos em consequência, como, por exemplo, o Salon des Indépendants, fundado por Paul Signac em 1884, que recebia os recusados do Salon des Artistes Français. Esses locais de visibilidade e legitimação também abrigaram os estrangeiros que queriam participar dessas vitrines parisienses e que contribuíram, assim, para a internacionalização das vanguardas artísticas francesas. Dentre esses estrangeiros, alguns brasileiros se fizeram presentes. Entre eles algumas mulheres. Poucas delas foram preservadas pela história da arte, outras foram parcialmente ou totalmente esquecidas. Analisaremos aqui os principais Salões, identificando as mulheres artistas brasileiras que deles participaram. Dessa forma, as exposições funcionam como fonte para o resgate daquelas que estavam na capital francesa no momento intitulado "École de Paris".

4 O Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts

A Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA), também chamada em seu início de La Nationale, é uma denominação que designa duas associações de artistas franceses. Uma delas organizou algumas exposições durante o Segundo Império e a segunda, que lhe sucedeu, passou a organizar um Salão anual a partir de 1890, que acontece até os dias atuais. A tradição do Salão, entretanto, remonta ao Salon du Louvre da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada por Colbert em 1663.

Ao longo de sua história, o Salon destacou-se por pequenos e grandes escândalos, disputas, encontros e rupturas, bem como por ser um espaço de emergência da crítica de arte e de afirmação de personalidades artísticas.

Fundada em 1861, em Paris, por Louis Martinet e Théophile Gautier, essa primeira versão da Société Nationale des Beaux-Arts tinha por objetivo tornar os artistas menos dependentes das encomendas estatais. Seu primeiro presidente foi o escritor e crítico de arte Théophile Gautier. Em 1864, após a morte de Delacroix, a sociedade organizou uma retrospectiva de suas obras: sua primeira mostra. Em geral, essas exposições aconteciam na galeria de Louis Martinet, no Boulevard des Italiens. Em 1890, sob a presidência do pintor Meissonier, a segunda versão da sociedade inicia suas exposições no Salon du Champ-de-Mars. A proposta era abrir o espaço para novas ideias, o que provocou o apoio de críticos e amantes da arte.

Vários artistas brasileiros expuseram nos Salões da SNBA. Entre as mulheres artistas brasileiras que nele mostraram seu trabalho no intervalo de tempo pesquisado (1900-1939), encontramos as expositoras Angelina Agostini⁷ (fig. 1), que mostrou suas pinturas nos salões de 1924 e 1925; Julie de la Bourdonnay G. Roque Sistello⁸, também pintora, expôs nos salões de 1905, 1906, 1910 e 1913; e a escultora Julieta de França⁹, que expõe em 1903 e 1904 (DUGNAT, 2000).

⁷ Pintora. Inicia seus estudos de arte com o pai, Ângelo Agostini. Entre 1906 e 1911 é aluna de Zeferino da Costa, Baptista da Costa e Eliseu Visconti, na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). A partir de 1911, estuda no ateliê de Henrique Bernardelli. Em 1913 ganha o prêmio de viagem à Europa, com a tela Vaidade. Viaja em 1914, estabelecendo-se em Londres. Apresenta trabalhos no salão da Société Nationale des Beaux-Arts, no Salon des Tuileries e no Salon de l'Amérique.

⁸ Nascida em Paris, de nacionalidade brasileira, foi aluna da Academie Julian e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1896, 1901, 1902, 1913 e 1922

⁹ Nasceu no final do século XIX, em Belém do Pará. Iniciou seus estudos artísticos com Domenico de Angelis e em 1897 seguiu para o Rio de Janeiro para estudar na Escola de Belas Artes. Em 1900 ganhou o maior prêmio que a instituição concedia aos seus alunos: uma bolsa de estudos para o exterior. A artista estudou na Academia Julian e na École des Beaux-Arts de Paris.

Figura 1 – Vaidade, de Angelina Agostini, 1913.



Fonte: Registro fotográfico Sérgio Guerini apud Enciclopedia Itau Cultural.

5 O Salon des Artistes Français

Este Salão ainda continua a abrir suas portas em fins de abril ou começo de maio, a cada ano, desde 1881, data em que recebeu o nome de Salon de la Société des Artistes Français.

A sociedade dos artistas franceses tem como objetivos principais representar e defender os interesses gerais dos artistas da França, principalmente pela organização de exposições anuais de Belas Artes, bem como de prestar assistência a seus membros em todas as ocasiões que isso puder lhes ser útil. Enquanto sociedade, ela está aberta a todos os artistas franceses que forem admitidos por um júri ao menos uma vez na exposição anual dos artistas vivos, ou seja: no seu Salão ou nas exposições universais francesas¹⁰.

O evento se apresentava no início do século XX como o mais ambicionado espaço expositivo de Paris. Além de ser o mais frequentado, ele funcionava oficialmente como um espaço de difícil acesso e, portanto, de caráter mais legitimador, uma vez que seus expositores eram submetidos a um júri qualificado e podiam, através da seleção, obter desde prêmios em dinheiro a recompensas honoríficas.

Sua visibilidade implicava na chance de seus expositores serem admirados e, conseqüentemente, comprados, além da sua premiação ser significativa para aqueles que participavam da seleção não só sobre questões pecuniárias, mas principalmente pelo prestígio obtido. Outro dado a agregar valor à mostra era a participação de artistas de prestígio no mundo artístico acadêmico francês (LOBSTEIN *In*: SANCHES,

¹⁰Preface du Catalogue de la Société des artistes français. Exposition annuelle des Beaux-Arts. Salon de 1914. 132

Sua história remonta a dezembro de 1880, quando Jules Ferry solicita aos artistas admitidos no Salão da SNBA que constituam uma Sociedade dos artistas franceses. Em 1881 essa sociedade recebe a missão de organizar uma exposição anual. Ela inicia, assim, suas mostras enquanto herdeira direta do Salão Real criado por Colbert. Dessa forma, o Salão acontece todo ano (com exceção daquelas cujas interrupções foram devidas às guerras), tendo, desde 1901, lugar no Grand Palais des Champs-Élysées.

O Salão dos artistas franceses se revestia, no início do século XX, de imensa importância. Um de seus maiores atrativos era o sistema de recompensas, que compreendia desde as medalhas a serem conquistadas – de primeira, segunda e terceira classe, que serviam como fonte de encorajamento e legitimação para os participantes, pois eram conferidas por um júri especializado – às recompensas financeiras. No Salão de 1905, como exemplo, ela concedeu os seguintes prêmios: Prix Brizard, (3000 francos); Prix Eugène Piot (2000 francos); Prix Meurand (1000 francos); Prix Edmond Lemaître (300 francos); Prix Maxime David (400 francos); Prix Deprez (1000 francos) (LOBSTEIN *In*: SANCHES, 2011).

Outro elemento que contribuía para o sucesso e respeitabilidade do Salon des Artistes Français era o número de citações e de matérias publicadas na imprensa da época. A influência da crítica, a dimensão e frequência dos comentários faziam a diferença para o prestígio da exposição e, conseqüentemente, para o artista participante. Entretanto, nem todas as críticas no início do século XX viam com bons olhos esta mostra, considerada por muitos acadêmica e, portanto, ultrapassada. Apreciações negativas de escritores e jornalistas conceituados contrapunham-se às elogiosas. Os tempos mudavam e a arte oficial acadêmica dividia espaço com a modernidade que se implantava no espaço artístico francês. Apollinaire (2017, p. 124-125), por exemplo, referindo-se ao Salão de 1910, criticou o número de expositores, a falta de uma maior harmonia e a qualidade das obras expostas:

Et l'on est étonné tout d'abord du nombre prodigieux des oeuvres exposées; oeuvres de toutes sortes comprenant le grand tableau historique et la fleur artificielle, la fontaine monumentale et la miniature sur l'ivoire. On est plus étonné encore que cet ensemble, où ne manquent pas les oeuvres puériles et inutiles [...] Et voilà les gens sincères, habiles dans leur métier, condamnés trop souvent à une médiocrité perpétuelle.¹¹

Entretanto, pintores, escultores, arquitetos, gravadores ilustres ou pouco conhecidos participaram da organização e das exposições deste Salão. Entre os conhecidos, lembramos algumas poucas mulheres nesse universo, onde a presença masculina é infinitamente superior. Podemos citar a pintora e escultora Rosa Bonheur¹², entre as mais antigas, e mais recentemente a escultora Camille Claudel¹³.

¹¹“Nos espanta de início o número prodigioso de obras expostas; obras de toda qualidade que compreendem desde o grande quadro histórico à flor artificial, a fonte monumental e a miniatura de marfim. Nós nos espantamos mais ainda com esse conjunto onde não faltam obras pueris e inúteis [...]E pessoas sinceras, hábeis em seu ofício, condenadas seguidamente a uma mediocridade perpétua.”

¹²Marie-Rosalie Bonheur (1822 - 1899) se especializou na representação de animais. Expôs no Salão de 1841, obteve uma medalha de terceira classe no Salão de 1845 e uma medalha de primeira classe no de 1848 (CATÁLOGO, 2014, prefácio).

¹³Camille Claudel (1864-1943) expôs na Société Nationale des Beaux-Arts em 1899 (CATÁLOGO, 2014, prefácio).

Algumas mulheres brasileiras expuseram no Salon des Artistes Français. Entre elas, a pintora pernambucana Fedora do Rego Monteiro (1914)¹⁴, a escultora carioca Adriana Janacópulos (1914)¹⁵, a pintora paulista Helena Pereira da Silva Ohashi (1923,1930)¹⁶, a escultora do Rio de Janeiro Helena Level (1895; 1896 e 1906)¹⁷, Marie Antoniete Luz de Cuvillon¹⁸ de Campinas, São Paulo (1905; 1906; 1910 e 1912), a pintora Marie Barbosa (1909)¹⁹ e a escultora Nicolina Vaz de Assis (1905)²⁰, de São Paulo.

¹⁴Fedora do Rego Monteiro (1889 - 1975) nasceu em Recife, filha de Ildefonso do Rego Monteiro e de Elisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro, professora normalista que era prima em terceiro grau dos também pintores Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo. Era irmã de dois pintores, um dos quais, Vicente do Rego Monteiro, tornou-se bastante conhecido como representante do modernismo brasileiro. De família abastada e com padrões intelectuais e de comportamento diferentes de seus conterrâneos e contemporâneos, Fedora pôde seguir para o Rio de Janeiro em 1908, onde estudou pintura na Escola de Belas Artes, tendo como mestres pintores conceituados: Modesto Broco, Zeferino da Costa e Eliseu Visconti. De lá, em 1911, seguiu para Paris, onde estudou na Académie Julian. Entre 1911 e 1913, recebeu aulas de vários professores, entre eles o pintor toulousano Paul Gervais, que era um dos principais mestres da academia. No Salão, ela se apresenta como aluna de Paul Gervais, Désiré Lucas, Guetin, Schommer, Visconti e Virgílio Maurício (CATÁLOGO, 2014, prefácio).

¹⁵Proveniente de família abastada, Adriana Janacópulos nasce em 1897, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, mas ainda cedo parte para Paris, onde foi educada. Adriana estudou escultura com os artistas Laporte-Blairzy (1865 - 1923), Raoul Larche (1860-1912) e Antoine Bourdelle (1861-1929). Conheceu Modigliani, Jacques Lipchitz e artistas da colônia russa, uma vez que se casou com o escultor russo Alexandre Wolkowyski. Entre 1922 e 1929, a escultora participou dos salões de Outono, Tuileries e da Exposição de Arte Latino-Americana de 1924. Ver: CERCHIARO, Marina Mazze Construções do feminino nos anos 1930: a trajetória da escultora Adriana Janacópulos. Labrys, études féministes/ estudos feministas. No Salão ela se apresenta como aluna de M. Laporte. (SANCHEZ, 2011).

¹⁶Helena Pereira da Silva Ohashi (1895 - 1966) pintora, musicista e professora brasileira. Filha do pintor Oscar Pereira da Silva, seu primeiro mestre. Posteriormente adere ao modernismo. Em 1911, Helena expõe seus quadros no ateliê de seu pai. O deputado paulista Freitas Valle, conhecido dele, gostou das artes, e por meio de sua iniciativa, Helena foi selecionada para participar do programa Pensionato Artístico, criado pelo Governo do Estado de São Paulo, que subsidiava estudos de artistas paulistas na Europa. Com a bolsa, foi à Paris mais de três vezes, estudando nas academias de Julian e de Colarossi. Além da Academie de la Grand Chaumière, onde ingressou em 1920 e teve contato com técnicas pictóricas menos convencionais.

¹⁷Ver : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des salons des artistes français*. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

¹⁸Ver : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des salons des artistes français*. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

¹⁹Ver : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des salons des artistes français*. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

²⁰Nicolina Vaz de Assis nasceu em Campinas, em 1874. Em 1904, ganhou bolsa do Pensionato, ingressando na Academia Julian, em Paris. Nicolina morou em Paris até 1907, e neste período teve seus trabalhos aceitos no Salon des artistes français.

Figura 2 – O Segredo, de Nicolina Vaz de Assis.



Fonte: Wikipedia

6 O Salão de Outono

Em 1902 o Salão de Outono foi criado por Frantz Jourdain e inicia suas exposições em 1903, como parte de um momento de reação à arte acadêmica oficial. Em torno do arquiteto Frantz Jourdain, personalidades como Guimard, Carrière, Desvallières, Bonnard, Rouault, Vallotton, Vuillard, Matisse e muitos outros decidiram organizar uma exposição independente, para promover a vanguarda e as ideias inovadoras de seu tempo. Defendendo o conceito de multidisciplinaridade e igualdade nas artes.

Segundo o seu site oficial, o Salão abrigou e precipitou o surgimento das principais tendências artísticas do século XX. Acolheu artistas da École de Paris e de outros períodos. O Salão de Outono ainda acontece a cada ano se perpetuando até nossos dias.

Béatrice Joyeux-Prunel (2007), este Salão foi importante principalmente por abrigar os fauves em 1905 e ser o epicentro xenófobo da polêmica contra os artistas estrangeiros em 1912, sendo de um internacionalismo relativo naquele período, além de conservador em relação às novas vanguardas que vinham de outros centros:

Le Salon d'Automne est connu en général par deux « grandes dates » : la « naissance du fauvisme » en 1905 et la querelle xénophobe et « antimoderniste » de 1912. En 1912, la salle xi, où étaient exposées des œuvres cubistes, fut à l'origine d'une polémique contre les avant-gardes et les étrangers. (JOYEUX-PRUNEL, 2007, p.148)²¹.

²¹O Salão de Outono é conhecido geralmente por duas grandes datas: o nascimento do fauvismo em 1905 e a querela xenófoba e antimodernista de 1912. Em 1912 a sala XI onde estavam expostas as obras cubistas, foi a origem de uma polemica contra as vanguardas e os estrangeiros. (tradução da autora).

Esse pavor do que vinha de fora (principalmente da Alemanha) escondia uma crise mais profunda: a da definição de uma arte moderna nacional e o esgotamento da herança impressionista centrada em Paris. A partir dessas preocupações, a lógica mercantil e midiática - que vinha por trás dos movimentos de vanguarda - se posicionava contra a ideologia e produção modernista que aconteceu depois do fim do século XIX e dos primeiros anos do século XX.

Os inimigos das vanguardas então contemporâneas eram pessoas importantes no mundo da arte parisiense, mas de gosto conservador, ou representantes de antigas instituições artísticas, bem como críticos moderados em relação as inovações vanguardistas, principalmente as de origem não francesas.

Toda essa conjuntura possibilitava uma presença concreta dos artistas estrangeiros fazendo jus ao seu apregoado cosmopolitismo? Joeux-Prunel afirma que não deve ter sido fácil para um estrangeiro participar do Salão:

Contrairement aux affirmations de ses détracteurs cependant, le Salon n'était pas si facile d'accès pour un étranger fraîchement arrivé à Paris. La plupart des étrangers du Salon d'Automne sont installés dans la capitale, et souvent depuis quelques années (JOYEUX-PRUNEL, 2007, p.153).²²

Joyeux-Prunel (2007) afirma ainda que, uma vez que o artista não era associado ao Salão, francês ou estrangeiro, devia apresentar trabalho a um júri, que podia saber a nacionalidade do candidato. Tendo a sua obra aceita, o expositor, que não era membro da Sociedade, devia pagar uma taxa de instalação que correspondesse à cotização dos associados (vinte e cinco francos), soma esta importante para a época.

Os expositores contumazes eram menos numerosos e eram legitimados no meio artístico parisiense. Os estrangeiros, além das dificuldades para participar, tinham seus trabalhos expostos em locais menos visíveis. Mesmo assim, em 1912 eles foram objeto de um posicionamento xenófobo por parte da direção do Salão e da imprensa parisiense. Contrariando a propaganda da internacionalização das vanguardas, o Salão de Outono se mostrou, em determinados momentos, conservador e xenófobo.

No que se refere às mulheres artistas, encontramos Anita Malfatti²³, que em 1924 apresenta dois trabalhos, intitulados *Petit Canard* e *Interieur d 'Eglise*; em 1925 expõe *Tropicale* e em 1927 mostra *La femme du Para* (fig. 3) e *Villa d'Este* (SANCHES, 2006).

²²"Contrariando as afirmações de seus detratores, o Salão não era de fácil acesso para um estrangeiro recém-chegado à Paris. A maioria dos estrangeiros do Salão de Outono estavam já instalados na capital e frequentemente depois de alguns anos" (tradução da autora).

²³Anita Catarina Malfatti (1889 - 1964). Pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e professora. Inicia seu aprendizado artístico com a mãe, Bety Malfatti. Reside na Alemanha entre 1910 e 1914, frequenta por um ano a Academia Imperial de Belas Artes, em Berlim. Nesse período também se dedica ao estudo da gravura. De 1915 a 1916 reside em Nova York e tem aulas na Arts Students League of New York e na Independent School of Art. Sua primeira individual acontece em São Paulo, em 1914, no Mappin Stores, mas é a partir de 1917 que se torna conhecida, quando em uma exposição recebe críticas de Monteiro Lobato no artigo A Propósito da Exposição Malfatti, mais tarde transcrito em livro com o título "Paranóia ou Mistificação?" Estuda pintura com Pedro Alexandrino e com Georg Elpons e exercita-se no modelo nu. Em 1922, participa da Semana de Arte Moderna expondo 20 trabalhos. No ano seguinte, recebe bolsa de estudo do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo e parte para Paris, onde estuda na Academie Julian.

Figura 3 – La femme du Para, de Anita Malfatti



Fonte: Apud RENATA GOMES CARDOSO in Anita Malfatti em Paris, 1923-1928.
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300650820_ARQUIVO_RenataGomesCardosoANPUH.pdf

7 O Salão dos Independentes

Remonta a 1846 a considerada pré-história do Salon des Refusés (Salão dos Independentes). Naquele ano o Salão Oficial recusou várias obras de Gustave Courbet, o que provocou a ira de Charles Baudelaire e do crítico Jules Champfleury. Courbet toma a decisão de criar seu próprio pavilhão dedicado ao realismo, para dar ao público a competência do júri, o que faz em 1855.

Em 1863 o imperador Napoleão III atende ao pedido dos que haviam sido recusados pelo salão oficial e cria o Salon des Refusés, que permitia ao público ver as obras rejeitadas pelo júri.

O novo salão foi objeto de piadas na imprensa, mas acolheu em sua primeira exposição *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet*, que havia provocado escândalo em Paris tanto por fugir das regras acadêmicas de perspectiva quanto por pintar nus que não estavam cobertos pelos véus da mitologia.

Seguindo a filosofia "sem júri, sem prêmios", o salão anual expunha todas as obras que lhe eram enviadas, contribuindo significativamente para a consolidação das vanguardas. Homens e mulheres, franceses e estrangeiros, participaram de suas exposições (embora a grande maioria ainda masculina). Consultando o Dictionaire des Independants 1884-1914 vemos, por exemplo, que a artista emblemática da Academie Julian, a russa Marie Bashkirtseff, expôs em 1884 a tela *Les trois rires*, e que a brasileira Fedora do Rego Monteiro participou das versões de 1913 e 1914. Em 1913 mostrou as telas *La danseuse em rouge* (fig. 4), *Rayon de Soleil* e *Tete de jeune fille bretonne*, e em 1914 ela compareceu com um *Nu étude*, *Petites filles jouant* e *Santa Maria de la Salute* (Venise). Já a pioneira do modernismo em São Paulo, Anita Malfatti, expôs no Salão dos Independentes em 1926, 1927 e 1928 (LOBSTEIN, 2003).

Figura 4 – La danseuse em rouge, de Fedora do Rego Monteiro.



Fonte: HERKENHOFF, 2006

Como observamos anteriormente, o espaço acolheu franceses e estrangeiros, chegando em 1922 a ter sua montagem por ordem alfabética. Alguns artistas deixaram de frequentá-lo após conhecerem uma determinada notoriedade, mas, olhando a relação dos expositores no dicionário acima citado, constatamos que artistas importantes, franceses em sua maioria, frequentaram-no repetidamente. Marie Laurencin, por exemplo, que ocupou um papel muito importante da vanguarda francesa, expôs de 1906 até 1914. Laurencin foi amante e musa de Guillaume Apollinaire que, sobre sua presença na versão 1908, assim se expressa:

Je ne trouve pas de mots pour bien définir la grâce toute française de Mlle Marie Laurencin. Sans avoir aucun des défauts virils, elle est douée du plus grand nombre possible de qualités féminines. Car n'est-ce pas la plus grande erreur des femmes artistes: elles veulent surpasser l'homme et perdent dans cet effort leur goût et leur grace (APOLLINAIRE, 2017, p.63)²⁴.

O poeta e crítico, em seu elogio aos méritos da artista, a coloca, entretanto, dentro dos limites da sua condição de mulher. Mesmo enquanto criadora ela deve se manter dentro dos limites do seu gênero: “de sua graça”

²⁴“Eu não tenho palavras para definir a graça toda francesa de Mlle Marie Laurencin. Sem ter nenhum dos defeitos viris, ela é dotada do maior número possível de qualidades femininas. Porque é esse o maior erro das mulheres artistas: elas querem sobrepujar o homem e perdem nesse esforço seu gosto e sua graça” (tradução da autora).

Em 1924, os organizadores do Salão resolveram separar os estrangeiros em salas especiais por país e, apesar dos protestos da própria Sociedade dos Artistas Independentes, eles foram agrupados em 55 salas (BATISTA, 2012). A xenofobia mais uma vez mostrou sua cara, mesmo em uma das exposições cujos princípios foram os mais libertários e internacionalizadores.

8 Como Se Fosse Uma Conclusão

Em quatro salões que funcionavam, entre tantos outros, no período onde aconteceu na capital francesa a École de Paris, se estabelece a presença de artistas mulheres brasileiras. Onze artistas aparecem em seus catálogos, que funcionam como fonte para a História da Arte. Algumas sobreviveram ao tempo, tornaram-se célebres e, mesmo, populares, como é o caso da emblemática Anita Malfatti. Outras estão sendo resgatadas e estudadas, como as escultoras Julieta de França e Adriana Jaconopoulos ou as pintoras Angelina Agostini, Helena Pereira da Silva, Fedora do Rego Monteiro e Nicolina Vaz de Assis. As demais tombaram em tal esquecimento e delas só restaram os nomes, alguns títulos de obras, registros escondidos em catálogos de salões ou matriculas de alunos nas academias.

REFERÊNCIAS

APPOLINAIRE, Guillaume. **Chronique d'Art.**: 1902-1918. Paris: Gráfica Veneta, 2017.

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

BONNET, Marie-Josèphe. **L'avant-garde, un concept masculin? Itinéraires** [Online], Paris: Pleiade, 2012, p.173-184. DOI: 10.4000/itineraires.1336. Disponível em: <http://journals.openedition.org/itineraires/1336>. Acesso em: 06 set. 2018.

DUGNAT, Gaite. **Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts.** Dijon: L'échele de Jacob. 2000.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris est une fête.** Paris: Éditions Gallimard, 1964.

JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. **Les avant-gardes artistiques 1848-1918.** Une histoire transnationale, Paris: Gallimard, Folio Histoire, 2015, 964p.

JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. **Les Avant Gardes Artistiques 1918-1945.** Une histoire transnationale, Paris: Gallimard, Folio Histoire, 2017, 1181p.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **L'art de la mesure**: le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française. Histoire et Mesure [Online], Guerre et statistiques, XXII - 1, 2007, p.145-182. DOI : 10.4000/histoiremesure.2333. Disponible em: <https://journals.openedition.org/histoiremesure/2333?id=2333>. Acesso em: 06 set. 2018.

LOBSTEIN, Dominique. **Dictionnaire des Independants 1884-1914**. Editions de L'echele de Jacob, 2003.

SANCHEZ, Pierre. **Les catalogues des salons XXI (1905-1907)**. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

SANCHEZ, Pierre. **Les catalogues des salons des artistes français**. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

SANCHEZ, Pierre. **Dictionnaire du Salon d'Automne**: repertoire des exposants et liste des oeuvres presentees - 1903-1945. Dijon: L'Echelle de Jacob, 2006.

SOCIETE DES ARTISTES FRANCAIS. **Catalogue d'Exposition annuelle des Beaux-Arts**: 132 Exposition. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie. Paris: Grand Palais des Beaux-Arts, 2014. Imp. Dupont s/d.

ZACCARA, Madalena. **De Sinhá prendada a artista visual**: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. Recife: CEPE/FUNCULTURA, 2017.

WARNOD, André. **Les Berceaux de la jeu e peinture**. Ecole de Paris. Paris: Éditions Albin Michel, 1925.

FONTES PRIMARIAS

Archives du Grand Palais

Catalogues du Salon des artistes français. Catalogue du Salon d'automne

Archives Nationales

Archives Nationales. 63A5-16. Eleves dames. Academie Julian