



## TRAMA COMUNIDADE/TERRITÓRIO E BRECHERET, AGENTE DA ESCOLA DE PARIS

Daisy V.M.Peccinini. MAC/USP

A pesquisa em torno do tema do texto que segue abaixo resultou em contribuições para uma nova perspectiva do papel dos artistas da chamada primeira geração modernista de 22.

Reconhecendo o importante trabalho de Marta Rossetti Batista, que rastreou a presença e atuação dos artistas brasileiros da Escola de Paris; o citato texto através de vozes de críticos, poetas, pensadores, faz uma reconstrução do momento, espaço e mentalidades constituintes do fenômeno que se denominou Escola de Paris. As fontes primárias que definem esta escola, os dois livros de André Warnod, criador do termo Escola de Paris que apresentam nos seus prefácios iluminadores da proposição do que seja a Escola de Paris. Tentei responder o desafio que Warnod faz aos historiadores e críticos de arte para que forneçam conceitos sobre a escola de Paris. Aplicou-se na busca de uma clareza histórica conceitual a hermenêutica na íntegra dos textos dos dois livros. Seguindo os conceitos de Jacques Derrida, na questão do processo criador sobre a estreita relação de mandala, entre artista e sua obra; bem como, apoiando-se nos argumentos de Giulio Carlo Argan a cerca de cosmopolitismo da Escola de Paris como citado no texto. A sua existência como um movimento artístico sem ideologias ou manifestos próprios das vanguardas, e mesmo sua sobrevivência constituíam-se ou fundamentavam-se numa frágil vital trama de relações humanas de comunidade heterogênea, advindos dos quatro cantos do planeta “dos montes Urais ao Mississipi” segundo André Salmon.

A um espaço especial, um território livre que recebe os atores desta comunidade artística primeira Montmatre, a partir do século 19 e primeira

década d século 20 e depois até a segunda guerra mundial Montparnasse será o território expandido dos artistas que respondem pelas inovações das artes convertendo definitivamente Paris como a capital mundial das Artes. Warnod já indica como problemas chaves a questão dos territórios da Escola de Paris como estão enunciados como subtítulo de uma das edições livro fundador da Escola.

Neste sistema de relações e troca as vezes polemicas de informações e conceito sobre arte,a liberdade é a lei universal nesta cadinho de culturas heterogêneas . Exercida e desfrutada segundo um sentido de furor de vida como esta no texto.

Outra contribuição importante foi revelar o destaque de Victor Brecheret no cenário da Escola de Paris citado pelo próprio Warnod no livro bem como, por em relevo a importância da obra de Brecheret e seu percurso não só como artista fundador da Escola de Paris entre outros, mas também como os destaques e prêmios que seus trabalhos vinham ganhando nos Salões de Outono em especial o premio de Arte urbana de 1923, o interesse da compra da Porteuse de Parfum para a cidade de Paris em 1924 e finalmente o destaque que a Deanseuse recebe por parte do criador da Escola de Paris em artigo específico com citações no texto e finalmente considero um posicionamento decorrente de historiadora latino-americanista terminar este texto com definições relativas a arte e artistas da Escola de Paris citando um artigo dos mais per claros deste período artístico de um grande intelectual brasileiro Antonio de Alcântara Machado, mais que Sergio Milliet, mais que Paulo Prado que viveram anos a Escola de Paris, Alcântara Machado é uma voz poderosa que articula os conceitos sobre o que é arte moderna e artista moderno tendo como referencial a obra de Brecheret como grande envergadura conceitual que poderia definir como um padrão adequado a complexidade e dinâmica de transformação próprios desta escola.

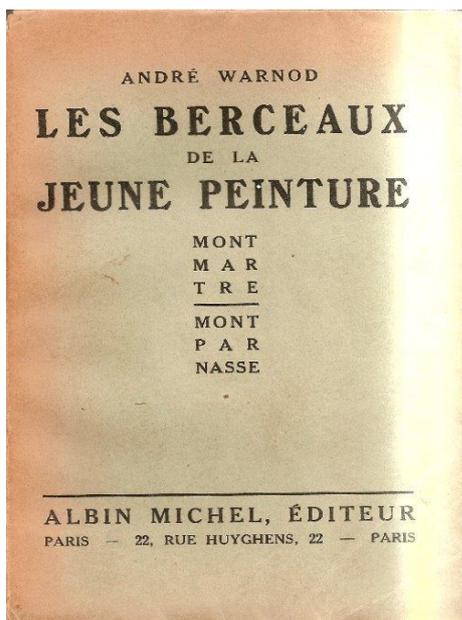
No panorama histórico da *Folle époque*, período dos anos vinte, 1925 se constitui em um ano extraordinariamente importante em Paris.

De fato, acontece a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de março a outubro de 1925, visitada por milhares de pessoas de diferentes partes do mundo, foi geradora do estilo *Art Déco*. Outro acontecimento relevante se dá, ao iniciar o ano, a emergência da expressão *Escola de Paris*, criada por André Warnod, (1885-1960), escritor, desenhista e crítico de arte. Ele dá vida a esta denominação dentro de uma série de artigos publicados no *Comoedia*, entre 04 e 27 de janeiro, sobre os artistas e o que estavam produzindo no momento.

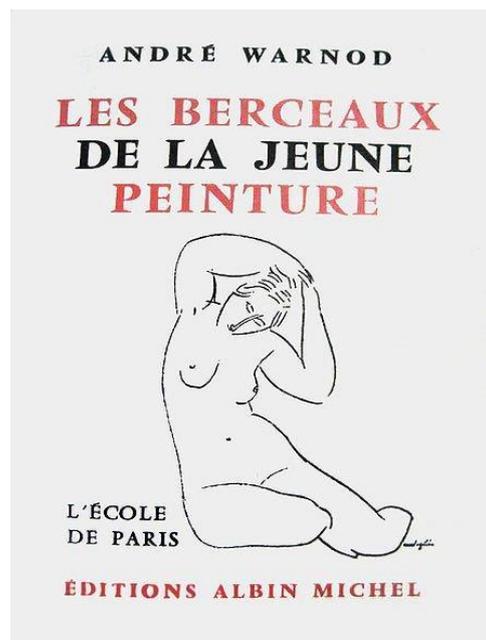
Começa por lançar o nome de *Escola de Paris* pondo em destaque a arte francesa viva e atual, em oposição à arte da Academia e à arte oficial, amortecidas. Especificamente, o artigo intitulado *Escola de Paris* de 27 de janeiro, o crítico amplia a definição desta, integrando os artistas estrangeiros na mesma condição dos destacados artistas franceses, na contribuição de uma arte atual e moderna. Desde a sua origem, a *Escola de Paris* exibe uma ambivalência, entre a afirmação da singularidade da arte francesa e a sua vocação universalista integrando o mundo. De forma audaciosa, Warnod faz desta acepção, *Escola de Paris*, uma reafirmação moderna da supremacia da arte francesa e da cidade de Paris como o centro mundial das artes, estabelecendo uma perspectiva real do cosmopolitismo artístico.

---

Posteriormente, em outubro do mesmo ano, publica o livro *Les Berceaux de la Jeune Peinture. Montmartre. Montparnasse (il.1)*, no qual ele retoma a expressão *Escola de Paris* em sua introdução (avant-propos). Concomitantemente a mesma editora do livro, Albin Michel, imprime a mesma publicação com outra capa, que mostra o desenho de um grande nu feminino de Amedeo Modigliani (1884-1920), e ostenta como subtítulo a nova expressão lançada por Warnod, isto é, *Les Berceaux de la Jeune Peinture. L'École de Paris (il.2)*, desaparecendo assim o subtítulo que faz referência aos bairros de Montmartre e de Montparnasse.



**il.1 ANDRÉ WARNOD " LES BERCEAUX DE LA JEUNE PEINTURE. MONTMARTRE/ MONTPARNASSE ".**  
Albin Michel Éditeur. Paris 1925.  
Arquivos Victor Brecheret Filho.



**il.2 ANDRÉ WARNOD " LES BERCEAUX DE LA JEUNE PEINTURE. L'ÉCOLE DE PARIS".**  
Éditions Albin Michel. Paris 1925.  
Arquivos Victor Brecheret Filho.

Nas duas publicações de capas diferentes, ambas de 1925, a mesma apresentação ressalta a existência de um novo fato na história da arte, a Escola de Paris.

A reflexão sobre a aparição de uma nova nomenclatura, no seu sentido mais pleno, pode revelar a sua natureza de validação, quase uma constatação de um processo que vinha se desenvolvendo há mais de 20 anos, historicamente desde os primeiros anos do século XX, e em dois territórios da cidade de Paris; Montmartre e depois Montparnasse. Articulado por uma comunidade de artistas vindos dos quatro continentes que promovem um contexto de livre criação e experimentação, Warnod escreve as primeiras linhas da introdução do livro em tom de pontuar, de constatar um fato real:

“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; mas podemos sempre afirmar sua existência e sua força atrativa, que faz vir aqui os artistas do mundo inteiro.( ...)(tradução da autora) \

“L'Ecole de Paris existe. Plus tard, les historiens d'art pourrons, mieux que nous , en définir le caractère et les éléments qui la composent; mais nous pouvons toujours affirmer son

existence et sa force attractive qui fait venir chez nous les artistes du monde entier.(...)“ (texte original)<sup>1</sup>

Se neste momento pareciam pouco claras ao autor todas as injunções relativas à emergência da Escola de Paris, contudo ele aponta um elemento comum e forte que é o amor pela arte que faz o artista buscar Paris, como “a terra prometida, terra abençoada dos pintores e dos escultores”. Continua na introdução afirmando a sedução que Paris exerce desde o século XIX, pelo reconhecimento dos seus grandes mestres de pintura, dos acervos de museus e pelo desejo de respirar o ar, ver as belas perspectivas da cidade, contemplar a luminosidade e “conhecer enfim a felicidade de viver e desfrutar desta liberdade sem a qual a arte não pode se desabrochar”<sup>2</sup>.

O Cosmopolitismo artístico está no cerne da própria formação da Escola de Paris. O que não é um fato novo, pois desde o final do século XIX o objetivo de muitos artistas plásticos e poetas estrangeiros era o de permanecer em Paris, para assim ampliar seus horizontes e enriquecer a produção artística. A diversidade de culturas dos artistas e a longa permanência de muitos deles formam um cenário artístico-cultural cosmopolita.

Na obra de Warnod o autor relata as origens da *Escola de Paris, da jovem pintura*, na colina de Montmartre, bairro popular mais próximo ao centro da cidade. Ali se instalaram artistas, estrangeiros e franceses, como Picasso, Derain, Van Dongen, Dufy, Galanis, Braque, Modigliani, Utrillo; e os poetas Salmon, Apollinaire, Max Jacob, entre outros.

Estes viviam em ateliês precários, com baixos recursos em meio a uma boemia brutal e colorida. Um exemplo deste tipo de ateliê era o conjunto *Bateau Lavoir* onde viveram Pablo Picasso, Gris, Braque, Van Dongen, Salmon, Max Jacob, entre outros, lugar aonde nasceria o Cubismo. E lá viveriam, posteriormente, Brancusi, Pascin, e Modigliani.

Montmartre será o bairro precursor na acolhida dos artistas estrangeiros nos primeiros anos do século XX, mas a partir de 1910 vai deixar de polarizar a cena artística, em favor de Montparnasse.

De fato, no correr dos anos de 1910, Montparnasse atraiu numerosos artistas, uma migração massiva, vindos de todas as partes. Era um bairro ainda relativamente barato, com partes semi-rurais, terrenos descampados, que oferecia ateliês de aluguel a preços módicos, um conjunto de cafés baratos que facilitavam a sociabilidade, a emulação e os contatos. Na década dos anos 20, a comunidade artística e literária de Montparnasse viveu o seu apogeu.

Em seu livro Warnod mapeia a comunidade artística estrangeirada Escola de Paris, e, ao mesmo tempo, define agrupamentos nacionais, os quais chama de colônias, os mais expressivos e de maior contingente, dedica a cada um, um capítulo: -os russos; os poloneses, os escandinavos, os americanos e os japoneses. No tocante aos latino-americanos, não constituíam um forte grupo para se destacar entre as outras colônias, e no caso dos artistas brasileiros, menos ainda. Durante os anos 20 não houve nenhuma manifestação coletiva marcante, se bem que alguns deles, como Victor Brucheret e depois Anita Malfatti tiveram destaques individualmente em Salões enquanto que Tarsila fez sua exposição individual na Galeria Percier em 1926. No livro, Warnod faz referências aos brasileiros, pontuando o lugar onde costumeiramente se reuniam, um restaurante italiano: “chez Gismondi, la colonie Brésillienne prend ses repas - on y rencontre les peintres Mugnaini, Cavallero (sic), Pinheiro, Dutra, Rego Monteiro, Jeanne Simon, les sculpteurs Brucheret (sic), Joaquim de Rego Monteiro<sup>3</sup>.” Estranha-se a ausência de nomes como: Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Paralelamente à publicação do livro sobre a Escola de Paris, o escultor Brucheret, Victor Brucheret, chamou a atenção de Warnod, com a escultura Danseuse, exposta no Salão de Outono, e este escreveu um entusiasmado artigo “La Danseuse de Brucheret”, publicado no Comoedia de 18 de outubro.(il.3)



**II.3 ANDRÉ WARNOD La Danseuse de Brecheret . Comoedia**  
**Paris, le 18 octobre 1925**  
 Arquivos Victor Brecheret Filho

“A escultura pode fazer surgir sem disfarce a nova face da arte, através de belas superfícies e volumes harmoniosos, a pesquisa de arabescos felizes, a observação de uma disciplina severa que submete a natureza às regras da geometria. Assim o estatuário responde à estética do presente e colabora estreitamente com o arquiteto que ergue edifícios despojados de decorações supérfluas.(...)”<sup>4</sup>.

Misturados ao contingente de centenas de artistas, intelectuais, havia refugiados políticos, como, por exemplo, os russos brancos, que faziam proselitismo nos cafés e que convidavam a participar da contra revolução bolchevique. Existia um movimento migratório, quase clandestino, com pessoas vindas de diferentes partes do globo, de leste a oeste, “do Ural ao Mississipi”, como dizia o poeta André Salmon, através de fronteiras da Europa e de outros continentes, cruzando mares em direção a Montparnasse<sup>5</sup>.

Essa migração atinge grande volume após a I Guerra Mundial, na medida em que cresce o mito de Paris como a nova capital das artes. O exílio político, o desejo de emancipação ou atração pelo mito da Cidade Luz, não só capital das artes, mas acima de tudo dos direitos humanos. Por esta característica, atrai um fluxo crescente de estrangeiros que transformaram Montmartre e depois Montparnasse em territórios de nômades e cosmopolitas. Somavam nos anos de pós-guerra cerca de quatro mil refugiados na França, dos quais mil e quinhentos residiam em Paris<sup>6</sup>. Predominavam os judeus

oriundos da Europa Oriental, russos, homens e mulheres, geralmente de esquerda, que fugiam de regimes autoritários.

Portanto o mundo artístico de Montparnasse era caracterizado por uma forte presença desta comunidade judaica, mais de três quartos, entre promotores da arte, marchands, artistas, críticos e colecionadores, eram judeus<sup>7</sup>.

No período dos anos 20, dos chamados *Années Folles*, os membros da comunidade internacional dos *Montparnos* partilhavam suas esperanças e ideais nos cafés, nos terraços dos bistrôs. Franquear as fronteiras do Carrefour Vavin, de imediato, tinha-se impressão de respirar a liberdade, segundo Philippe Soupault. Após a I Guerra Mundial afirmava:

(...) “produziu-se uma espécie de explosão. Todos sentimos a necessidade de nos libertar completamente quanto aos costumes ou padrões ... Da mesma forma os moços e as moças foram bruscamente liberados de todo preconceito, de todo princípio. Mas não havia nenhuma espécie de provocação, era um bairro simples onde nós podíamos viver intensamente. Tudo era natural, sem nenhuma espécie de hipocrisia<sup>8</sup>.”

A intensidade e a liberdade com que se vivia em Montparnasse pode ser definida como o furor de viver (*la fureur de vivre*)

Outro depoimento, de Leuke Foldès, jovem húngara, discípula do escultor Bourdelle, que se encontrou com Brecheret, em 1925, quando expunham seus trabalhos no Salon des Tuilleries, descreve a euforia de se viver na capital francesa da década de 20, e o cosmopolitismo do ambiente artístico.

“Nos anos 20, Paris era o centro artístico indiscutível do mundo. Artistas de todos os continentes se juntavam ali como um enxame de mariposas voando em torno de uma luz brilhante no meio da escuridão. Não querendo ser desleal para com seu país, eles tendiam a esquecê-lo completamente enquanto mergulhavam naquela atmosfera mágica de liberdade sem limites, de criatividade e de vitalidade borbulhante que era Paris. Eles sabiam que nunca poderiam ser franceses, mas ao menos tentavam se tornar parisienses o mais rápido possível! <sup>9</sup>.”

Quanto às questões do cosmopolitismo e da liberdade da arte da Escola de Paris, Argan muito bem definiu:

(...) mais que internacional, a Escola de Paris é cosmopolita. Não se procura uma unidade de linguagem todas as linguagens são igualmente admitidas.....

.....Naturalmente a Escola de Paris não segue uma linha política: condição fundamental da liberdade da arte. Era a sua independência de qualquer diretriz política e religiosa, bem como de qualquer das tradições nacionais. Assume, apesar disso, um acento político, quando não só a liberdade da arte, mas qualquer forma de liberdade é suprimida em alguns países europeus. Então o artista da Escola de Paris torna-se automaticamente defensor da liberdade, não somente da arte”(...) <sup>10</sup>

Viver em Montparnasse era desfrutar das diversões deste bairro de prazeres, onde se concentravam filósofos, artistas plásticos e escritores misturados às modelos e prostitutas, para beber, dançar, conversar e se atualizar sobre as novas tendências.

A atmosfera de Montparnasse que ancorava a Escola de Paris é muito bem definida pelo poeta Leon-Paul Fargue (1876-1947):

“À côté de ce Montparnasse de terrasses,  
de tangos, de cacahuètes et de boissons originales,  
existe dans l’air, comme une mélodie,  
le vrai Montparnasse, celui qui n’a ni murs, ni portes et qui,  
plus que tout autre sanctuaire,  
pourrait revendiquer le célèbre mot de passe  
un peu retouché: “Nul n’entre ici s’il n’est artiste.  
Montparnasse doré, aérien, tendre,  
qui met en fuite les démons de la solitude” <sup>11</sup>

Este processo de congregação artística urbana e cosmopolita, que fez de Montparnasse a base dinâmica do Moderno. A construção da modernidade se realizava como bem assinalava Warnod, no prefácio do livro na conjugação da criatividade dos artistas das vanguardas dos anos anteriores à I Guerra Mundial, principalmente os cubistas com a vontade dos que chegavam de enriquecer sua arte. Na verdade, estes recém-chegados estavam sedentos por absorver as novas experiências e as práticas artísticas dos consagrados criadores da arte moderna e estes estrangeiros agora mais numerosos em Montparnasse, que outrora, criam uma agitação muito profícua, segundo

Warnod. Uma dinâmica de trocas de informações, debates de conceitos de arte e literatura, inquietações e proposições as mais excêntricas, díspares eram colocadas nas mesas dos cafés com toda liberdade e sem a coerção das críticas, forjadas por princípios acadêmicos ou das tradições.(il.4,5,6) “Era uma efervescência de teorias artísticas, de confrontações loucas, ao mesmo tempo fascinantes”, segundo Joseph Kessel <sup>12</sup>.

Nestes cenáculos enfumaçados, desfrutando de aquecidos ambientes e às vezes acompanhados das bebidas alcoólicas, (quando tinham dinheiro) os montparnos de múltiplas nacionalidades passavam noites em discussões. Ao amanhecer, excitados saíam nem pensavam em dormir, “os pintores iam para os ateliês a fim de pintar e os escritores e poetas para escrever, como relatam Soupault e Kessel.



*il.4* LA ROTONDE Paris, 2009  
Arquivos Victor Brecheret Filho  
Foto: Cidó Brecheret.



*il.5* LE DÔME Paris, 2009  
Arquivos Victor Brecheret Filho  
Foto: Cidó Brecheret.



*il.6* LA COUPOLE Paris, 2009  
Arquivos Victor Brecheret Filho  
Fotos: Cidó Brecheret.

Não só os bares e cafés funcionavam como criadouros de idéias e inovações, havia as academias e ateliês, pontos de reunião dos mais variados tipos de estudantes, grupos heterogêneos de nacionalidades diversas, estudantes e artistas, como apontava Warnod, em seu livro fundador da Escola de Paris:

“As grandes Academias, como as da Grande Chaumière, Colarossi, Ranson, são centros muito importantes, frequentados pelos artistas de todos os países do mundo. Eles aí encontram locais iluminados, os modelos e os conselhos dos professores. Ateliês de pintura,

de escultura que se frequenta ao mês; há também os ateliês livres, onde se pode entrar de passagem, depois de haver pago na porta o direito de desenhar”<sup>13</sup>

Ressalta ainda o crítico o curso de croquis, como o mais procurado, tanto por estudantes, como por artistas, que após haver trabalhado em seus ateliês, vão efetuar registros, que podem servir mais tarde como anotações a ser desenvolvidas. Descreve o público heterogêneo, formado de eslavos, norte-americanos, jovens modestos; todos comprometidos, dedicados aos trabalhos. Alunos de toda parte do mundo, onde predominavam os eslavos e norte-americanos, com numerosos japoneses. Além destas academias mais antigas havia outras, às vezes de existência efêmera, onde um professor podia seguir de perto seus alunos, em menor número. Destacava o autor a Académie Moderne, chefiada por Othon Friesz, onde lecionaram Marie Laurecin, Fernand Léger e Amedée Ozenfant. Ainda André Lhote, extraordinário professor, tinha sua escola, bem como outro cubista Metzinger junto com Kiesling, abriu seu curso de pintura.

Eram numerosos os ateliês de artistas, esparramando-se pelas vizinhanças das Academias até os confins de Montparnasse. Ocupavam vielas em agrupamentos de 20, 30, 40 até 100 ateliês. Serviam de local de trabalho e até de moradia; muitas destas vilas ou cités de artistas eram instaladas em estrebarias, em desuso, pela adoção do ônibus, transporte público. Outras construídas a partir das sobras dos pavilhões das Exposições Universais de 1889 e de 1900, de que é exemplo a famosa “La Ruche”, a Colmeia, no extremo sul de Montparnasse. O escultor acadêmico Alfred Boucher adquiriu os restos de pavilhões, para construir “La Ruche”, a Colméia, com ateliês em forma de alvéolos, onde alojava 200 artistas, por um pequeno aluguel. Lá trabalharam antes da I Guerra, alguns artistas franceses e muitos estrangeiros em sua maioria, advindos a Paris: Chagall, Archipenko, Czaky, Lipchitz, Diego Rivera, Zadkine, Kisling, Soutine e Modigliani, Henri Laurens e Fernand Léger. e aos quais se juntavam escritores- Apollinaire, Salmon e Blaise Cendrars.

Havia outras cités ou villas, conjunto de ateliês . sempre instalações precárias, mas considerados como espaços de felicidade e liberdade para trabalhar, criar sua arte (il.7)

Qual seria então o denominador comum que poderia justificar tantas diferenças em torno do termo École de Paris, reunindo obras de Modigliani, Van Dongen, Fougère, Soutine, Chagall, Kisling, unanimemente considerados como os primeiros da Escola de Paris?<sup>14</sup>



*il.7* RUELA COM ATELIÊS DE ARTISTAS Atual Museu de Montparnas Paris, 2009

Arquivos Victor Brecheret Filho.  
Foto: Cidó Brecheret.

A explicação da sua coesão, mesmo sendo de natureza complexa e polifacética está no fato de que a Escola de Paris tinha a sua razão de ser, na existência de uma comunidade internacional, unida por um modo de vida boêmio, rebelde e por interesses espirituais e materiais comuns. O eixo comum estava na crença dos artistas de expressar o espírito da época, com suas obras. Eram conscientes do seu tempo, de um momento no qual a modernidade se opunha à tradição, o individualismo ao nacionalismo, de serem uma nova civilização em construção. Conhecer a cultura do outro é um dever, um enriquecimento humano e uma garantia de paz. Opunham-se à xenofobia e ao antissemitismo de uma faixa não pequena da sociedade francesa <sup>15</sup>.

Os artistas estrangeiros vão transformar a cena artística parisiense, radicalizando o abismo entre a arte oficial e a arte independente. A importância crescente dos participantes estrangeiros nos salões dos Independentes e de Outono valorizam estas exposições em detrimento do Salão dos artistas franceses e do Salão Nacional. Estes se fecham cada vez mais sobre os valores convencionais do *métier* do bom gosto.

Por outro lado a participação maciça dos estrangeiros nos citados salões era considerada uma ameaça de diluição da identidade da arte francesa, pondo em causa a concepção de sua hegemonia diante dos Modernos, que eram amantes da mudança, pró-europeus ou universalistas. Antes da I Guerra algumas vozes tinham se erguido contra a proliferação dos artistas estrangeiros em Paris, enquanto que outras vozes os defendiam. No pós guerra, com a vitória da França, de um lado se reforça o nacionalismo, mas a conversão de Paris em polo mundial das artes é o fator atenuante para a aceitação dos artistas estrangeiros, atraídos pelo processo do Moderno, e até o final da década de 20 as ações xenófobas são atenuadas. Em 1925, quando criou a expressão Escola de Paris, Warnod preocupou-se mais em nomear a realidade de um território do que em definir um conceito <sup>17</sup>.

Na verdade, o conceito de Escola traz a ideia de conjunto de ensinamentos e um grupo de seguidores, o que não acontecia. Ao contrário, a sua característica essencial era a liberdade, com a qual cada um dos seus integrantes procurava a sua expressão pessoal. Consequentemente, não sendo “escola”, não define uma corrente estética, mas um conceito amplo, que engloba todos os artistas modernos que trabalhavam em Paris entre as Guerras Mundiais, residentes ou bolsistas, bons e medíocres, todos produziram uma arte com o sentimento do seu tempo, da atualidade, esta atenção ao espírito do tempo, de ser intérpretes de sua época nova e moderna pode explicar o denominador comum da arte moderna dos mais diferentes matizes da cosmopolita Escola de Paris, que é a predominância da arte figurativa. Nesse sentido, Argan entendia a Escola de Paris “como confluência de linguagens figurativas”. Observa-se que nas diferentes linguagens figurativas se misturam as contribuições francesas, e as dos mais diversos países, as de outros séculos e de outras culturas - arte negra, egípcia,

asiática, arte pré-colombiana, etc. Adicionando-se a estas confluências a bagagem cultural de cada participante

A Escola de Paris, uma construção eventual, complexa, era dependente de dinâmicas externas, históricas, que acabam por arruiná-la. A crise econômica de 1929, e o decorrente desemprego, no decorrer dos anos 1930, a ascensão de ideologias nacionalistas e governos autoritários europeus. Voltam a erguerem-se as vozes xenófobas e antissemitas, em defesa da identidade francesa, em busca da integridade da cultura do país, pedindo a dissolução da Escola de Paris. Ao final dos anos 1930, com a II Guerra ela desaparece. Na década de 1950, acontece a sua revitalização, mas nunca atingiu o alto grau de força vital criativa dos anos 1920 :furor de viver, liberdade, vertigem e fruição da *criatividade*.

Para finalizar, a voz de um crítico, escritor e jornalista brasileiro Antônio de Alcântara Machado, escrevendo sobre a arte de Victor Brecheret em sua primeira individual, em S. Paulo, em dezembro de 1926, após cinco anos de Pensionato Artístico em Paris, com prêmios no Salão de Outono, destaques nos salões des Tuileries, des Indépendents

Alcântara Machado estivera em Paris, visitara o escultor em seu ateliê meio arruinado, era homem culto, ligado ao Modernismo brasileiro literário, apreciara o que viu da Escola de Paris seu texto é de extraordinária clareza e qualidade quanto à tradução do que era ser artista da cosmopolita Escola de Paris nos anos 20:

“..A ânsia do diferente, a procura do novo e do desconhecido. O artista evoluindo de obra em obra, modificando-se, purificando-se, buscando-se. Arte sempre ascendente...

Cada trabalho marcando uma conquista a mais. O último melhor que o penúltimo e muito melhor que o antepenúltimo. A descoberta incessante de novos horizontes, a revelação progressiva de novas possibilidades.

Uma quase onipotência criadora e plástica. A audácia de tudo tentar. Mas audácia consciente, governada por uma autocrítica implacável. A justa avaliação de suas forças. A certeza “e seu destino...”<sup>18</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> WARNOD, André. Les Berceaux de la Jeune Peinture. L'École de Paris. Paris: Albin Michel, 1925. p.7

<sup>2</sup> WARNOD, André. Les Berceaux de la Jeune Peinture. L'École de Paris. Paris: Albin Michel, 1925. p.8

<sup>3</sup> WARNOD, André. *Les Berceaux de la Jeune Peinture*. Paris Albin Michel, 1925. p.204

<sup>4</sup> Warnod, André. *La Danseuse de Brecheret*. Comoedia. Paris, 18 de outubro de 1925

<sup>5</sup> DROT, Jean-Marie. Les Heures Chaudes de Montparnasse Paris :Musée du Montparnasse, 2007 p.15

<sup>6</sup> MARÈS, Antoine. *Porquoi des étrangers à Paris?*. In *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. 30 novembre 2000 – 11 mars 2001. P. 138.

<sup>7</sup> FABRE, Gladys. *Qu'est-ce que l'École de Paris?*. In *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. 30 novembre 2000 – 11 mars 2001. p. 26.

<sup>8</sup> DROT, Jean-Marie. SOUPAULT, Philippe. *La fureur de vivre des années vingt* In *Les heures chaudes de Montparnasse*. Paris: Musée de Montparnasse, 2007. P. 95.

<sup>9</sup> Depoimento de Leuke Foldès, escrito por Lajos Földès, filho da artista, enviado à autora em 1981.

<sup>10</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna !770-1970*. Firenze: Sansoni, 1971. p.424.

<sup>11</sup> FARGUE, Léon-Paul. *Le Pieton de Paris, 1939* In DROT, Jean-Marie. *Les Heures Chaudes de Montparnasse*. Paris: Musée de Montparnasse, 2007. p. 5.

Ao lado desse Montparnasse de terraços / de tangos, de amendoins e de bebidas originais / existe no ar, como uma melodia: o verdadeiro Montparnasse, aquele que não possui nem muros, nem portas e que / mais que qualquer outro santuário / poderia reivindicar a célebre senha / um pouco retocada: "ninguém entra aqui se não for artista" / Montparnasse dourada, aérea, doce / que afugenta os demônios da solidão. Tradução Izabel Muanis Rocha.

<sup>12</sup> DROT, Jean-Marie. KESSEL, Joseph.. *La fureur de vivre des années vingt* In *Les heures chaudes de Montparnasse*. Paris: Musée de Montparnasse, 2007. p. 96.

<sup>13</sup> WARNOD, André. Les Berceaux de la Jeune Peinture. L'Ecole de Pais. Paris: Ed. Albin Michel, 1925. p.217.

<sup>14</sup> FABRE, Gladys. Qu'est-ce que l'École de Paris? *L' École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. 30/11/2000 – 11/03/2000. p. 25.

<sup>15</sup> Idem ibidem-pp.29-30

<sup>17</sup> DROT, Jean-Marie. *Les heures chaudes de Montparnasse*. Paris: Musée du Montparnasse, 2007 p.15

<sup>18</sup> MACHADO, Antonio de Alcântara. *Victor Brecheret*. Seção Cavaquinho. Jornal do Commercio, São Paulo, 04 de dezembro de 1926.

### Daisy Valle Machado Peccinini

Possui graduação em História pela FFCL/USP (1963), mestrado em História da Arte pela FFCL/USP (1968) e doutorado em História da Arte pela ECA/USP (1987), Pós-Doutorado com bolsa da FAPESP em História da Arte e Informática, no Collège de France (1989) e Livre Docente com distinção em Estética e História da Arte pela ECA/USP (2003). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte MAC/USP.