

## GUILLAUME APOLLINAIRE E OS SALÕES DE ARTE NA PARIS DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo trato de textos que Apollinaire escreveu sobre os Salões de arte parisienses do início do século XX. Procuo evidenciar as posições críticas do autor bem como suas preferências no que se refere à arte praticada na época, período em que enfatizava a defesa da "jeune peinture" francesa, que ele procura opor ao que designa de "peinture démocratique", que era a pintura exibida nos Salões oficiais. Nesses textos, os primeiros que Apollinaire escreve sobre os salões de arte de Paris, é possível entever o delineamento do que se converterá na marca da crítica de arte do autor: a defesa da pintura de vanguarda.

**Palavras-chave:** Guillaume Apollinaire. Salões de Arte. Crítica de Arte.

## GUILLAUME APOLLINAIRE AND THE ART SALONS IN PARIS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

### Abstract

In this article I deal with texts that Apollinaire wrote about the Parisian art salons of the beginning of the 20th century. I try to highlight the author's critical positions as well as his preferences regarding the art practiced at the time, a period in which he emphasized the defense of the French "jeune peinture", which he seeks to oppose to what he calls "peinture démocratique", which was the painting displayed in the official salons. In these texts, the first that Apollinaire writes about the art salons of Paris, it is possible to understand the outline of what will become the hallmark of the author's art criticism: the defense of avant-garde painting.

**Keywords:** Guillaume Apollinaire. Art Salons. Art Criticism.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Atualmente é pesquisador de pós-doutorado vinculado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo e professor do curso de Letras da Universidade Metropolitana de Santos. ORCID <http://orcid.org/0000-0003-4706-0265>. E-mail: [fogagnoliconrado@gmail.com](mailto:fogagnoliconrado@gmail.com)

*Salão da Escola Francesa, Salão das Mulheres Pintoras e Escultoras, Salão dos Pastelistas Franceses, Salão dos Aquarelistas Franceses, Salão dos Humoristas, Salão de Arte Religiosa, Salão dos Pintores de Montanha, Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, Salão da Sociedade dos Artistas Franceses, Salão dos Artistas Independentes, Salão de Outono*: são muitos os salões anuais dedicados à exposição de obras de arte na Paris do início do século XX<sup>2</sup> e Apollinaire é um dos críticos de arte da época que se ocupa em escrever sobre todos eles.

Os primeiros textos que o autor publica sobre Salões de artes em Paris saem em 1907 no periódico *Je dis tout*<sup>3</sup>, quando escreve sobre o Salão de Outono. À primeira vista, ainda não é o mesmo crítico de arte cujos textos lemos a partir de 1910, quando Apollinaire se torna crítico "oficial" ao ser contratado pelo jornal *L'Intransigeant* para assinar uma coluna sobre artes de publicação quase diária, *La Vie Artistique*.

O texto que lemos no *Je dis tout* é ainda o de um escritor que se inicia no ofício de escrever sobre as artes plásticas<sup>4</sup>. Embora nele não encontremos as astúcias do futuro defensor do cubismo, encontramos já o engenhoso crítico que se destacará defendendo a pintura de Picasso, Delaunay, Matisse, Chagall, Chirico, e tantos outros artistas que se consagraram a partir dos anos de 1910.

Ao invés de se dedicar ao comentário das obras expostas no Salão fundado poucos anos antes da publicação do artigo, em 1903, o autor expõe a estrutura sobre a qual ele é erigido, demonstrando conhecer os meandros da vida artística da capital francesa.

---

<sup>2</sup> Esta profusão de Salões existentes na Paris do início do século XX oriunda das cisões operadas nas décadas finais do século XIX nos Salões ditos, então, oficiais. Controlados pelo Estado e regulados pelo *Institut de France*, órgão responsável pela *Académie des Beaux-Arts* de Paris, os Salões que anualmente são arquitetados por estas instituições diminuem gradativamente de meados para o fim do século XIX. A razão desta diminuição é que os próprios artistas, para fugirem da tirania do comércio artístico controlado por estes últimos, passam eles mesmos a se organizarem e organizarem seus próprios Salões. Neste sentido é comum que artistas praticantes de uma determinada técnica ou adeptos de um determinado gênero proponham anualmente exposições conjuntas, Salões, com a simples finalidade de divulgar e comercializar a sua arte. A situação das instituições artísticas do século final do XIX é estudada por Jean-Paul Bouillon (1986) em artigo intitulado, "Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle".

<sup>3</sup> Não se encontrou referências sobre este periódico, o que se sabe é que, com este mesmo título, circula um *Journal du high-life mondain, politique, financier, littéraire, artistique, illustré*. por Paris, Aix-les-Bains, ichy, Biarritz, Cannes, San Remo, Trouville, Nice. A referência foi localizada na base de dados da BNF: [http://data.bnf.fr/32795503/je\\_dis\\_tout\\_\\_cannes/](http://data.bnf.fr/32795503/je_dis_tout__cannes/)

<sup>4</sup> Antes dele, Apollinaire publica apenas sete outros textos concernentes às artes, distribuídos entre os anos de 1902, 1903, 1905 e um outro em julho de 1907.

Apollinaire inicia o texto com uma crítica contra aqueles que ele julga inferiores na organização da mostra: Frantz Jourdain, Georges Desvallières, Georges Rouault e Abel Truchet. Valendo-se de muita ironia, não apenas inferioriza os artistas-organizadores mas também expõe a sua incapacidade para executar a tarefa de selecionar as obras que devem figurar na exposição, como a exemplo das de Paul Cézanne, artista cuja obra é objeto de uma grande mostra retrospectiva realizada neste mesmo Salão.

Valendo-se da ficção, Apollinaire narra uma viagem imaginária expondo cenas que poderiam ter sido protagonizadas pelo presidente de honra do Salão, Frantz Jourdain, no momento da escolha das obras, como no trecho em que ele escreve:

Você entende, [diz Jourdain a Desvallières] sou a favor da liberdade da arte, da cor. Esse retrato de Mme Cézanne, por exemplo, acho-o espantoso. Realmente, essa dama era uma bela mulher. Mas essa boca, essa boca... Acredita você que essa boca seja real? É o que me pergunto. Que diabos poderia fazer com uma boca como essa! (APOLLINAIRE, 1991, p. 86, tradução nossa)

A passagem presta-se a um duplo papel no texto: o primeiro deles é o de descreditar a autoridade que Frantz Jourdain supostamente se outorga, enquanto presidente do Salão de Outono<sup>5</sup>, na escolha das obras que nele seriam expostas: ironizando o presidente do Salão, Apollinaire desdenha de sua capacidade para escolher as obras que figurariam na mostra. O segundo papel desempenhado pela passagem é o de expor que tipo de pintura, que visão de pintura é defendida pelo senhor Jourdain: uma pintura que presta-se para imitar o real: "Mas esta boca [...]. Acredita você que essa boca seja real?".

Com a mesma ironia, Apollinaire escreve sobre Georges Desvallières destacando a intervenção deste em favor da aceitação dos envios do pintor Othon Friesz. Na passagem, narra o autor o seguinte:

Peço indulgência pelas pinturas do nosso amigo Friesz que é um homem admirável não só como artista, mas sobretudo como homem. Ele tem uma amiga que, em seus acessos de raiva, quebra voluntariamente suas pinturas e fala javanês com perfeição. (APOLLINAIRE, 1991, p. 92, tradução nossa).

---

<sup>5</sup> Tal autoridade é ilustrada por Apollinaire na seguinte passagem do texto: "On l'entourait, on se pressait autour de lui [de Jourdain]. Un membre du jury tendit le drageoir, un autre le crachoir, un troisième le mouchoir. Tout au long du chemin ce bon Samaritain s'exclamait: 'Moi, je fonce comme un taureau!'" (APOLLINAIRE, 1991, p. 84).

A passagem é clara: para ser aceito no Salão não basta a qualidade do trabalho enviado mas, antes disso, é preciso ter, como se dizia na época, "*la combine*", ou seja, boas relações, melhor ainda se com os membros responsáveis pela organização do Salão.

Ilustra e resume a opinião de Apollinaire acerca da incapacidade dos organizadores do Salão, a passagem em que ele ficcionaliza uma discussão em torno de uma das telas enviadas por Henri Matisse, *La Coiffeuse*, a qual não é exposta na mostra<sup>6</sup>. Apollinaire compõe uma verdadeira cena bufa para expor os organizadores do Salão:

As pinturas de M. Henri Matisse foram, portanto, aceitas. M. Frantz Jourdain se levanta e traz de volta *La Coiffeuse*, a maior das pinturas enviadas por Matisse.

"Senhores, diz Frantz Jourdain, peço, no interesse do Salon d'Automne e do próprio Matisse, que este quadro seja recusado. "

Desvallières protesta como homem mundano:

"Vemos como amigos a tela do nosso amigo Matisse. É fato que ela pode parecer indignada aos olhos pouco exercitados na pintura. No entanto, o voto é adquirido e seria bom observar o regulamento."

Rouault protesta à parte, com menos graça. Ele também invoca os famosos regulamentos. Ele se torna violento e gesticula diante do presidente que, com mãos de ferro, o agarra pelo pescoço e o sacode como uma ameixeira.

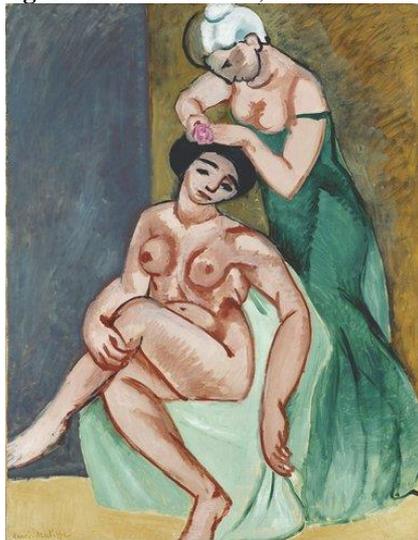
"Eu sento nas regras", exclama Frantz Jourdain, enquanto Rouault começa a ficar roxo sob seu abraço. "Eu sento nisso, está me ouvindo. Eu sei que serei devorado por animais selvagens, mas eu não me importo..."

E ele não se mexeu. Enquanto o infeliz Rouault, afundado em uma cadeira, recuperava o fôlego, reconsideramos um voto adquirido e recusamos *La Coiffeuse* de Matisse. (APOLLINAIRE, 1991, p. 91-92, tradução nossa)

---

<sup>6</sup> No catálogo da exposição do Salão de Outono de 1907 constam as seguintes obras de Henri Matisse: 757 - *Tête d'expression*, 757 bis - *La Musique (esquisse)*, 758 - *Le Luxe (esquisse)*, 759 - *Paysage (esquisse)*, 759 bis - *Paysage (esquisse)*, 760 - *Dessin*, 760 bis - *Dessin*. A numeração segue a do próprio catálogo. Breunig afirma em nota da edição por ele organizada das *Chroniques d'art* de Apollinaire que se trata da *La Coiffure* e não de *La Coiffeuse*, como grafava Apollinaire (Cf. APOLLINAIRE, 1960, p. 562).

**Figura 1** - La Coiffeuse, Henri Matisse



Fonte: Staatsgalerie, Stuttgart, Alemanha. (1907)

Aos que supõem que a estratégia empregada por Apollinaire é um artifício para fugir do assunto, a pintura, é bom lembrar que neste mesmo ano ele publica dois outros textos dedicados à pintura de Matisse, sendo um deles uma entrevista com o pintor, a qual Apollinaire reproduz em partes no artigo publicado na revista *La Phalange* em dezembro de 1907. No outro, *Médaille Fauve*, Apollinaire indica pontos importantes da concepção pictural do artista, como seu interesse pela chamada "art nègre" que nestes anos começava a despertar a curiosidade de muitos outros pintores. Ainda que não se trate de análise, os textos de Apollinaire evidenciam a proximidade entre as suas ideias e as que Matisse cultivava sobre a pintura na época - ideias que ele, Matisse, expõe no ano seguinte em artigo intitulado *Notes d'un Peintre*, publicado na *Grande Revue* em dezembro de 1908.

Neste ano de 1908 Apollinaire publica texto sobre um outro Salão de artes de Paris, desta vez, sobre o Salão dos Artistas Independentes. O texto difere bastante do que é publicado em 1907, sobre o Salão de Outono. Se naquele predomina uma espécie de ironia crítica, neste lemos já um crítico empenhado em evidenciar ao leitor o que, da exposição, lhe parece representativo da pintura que se praticava na França de então.

O texto é muito significativo no que concerne às escolhas de Apollinaire, pois tais escolhas nos servem para mensurar a importância e o sentido da crítica de arte praticada por ele nos anos iniciais do século XX e, inclusive, até mesmo para debelar

algumas acusações de leviandade crítica da qual ele será alvo em algumas ocasiões<sup>7</sup>. Dentre milhares de obras expostas<sup>8</sup>, as que chamam mais a atenção de Apollinaire são aquelas cujos autores ocuparão um lugar sempre destacado em suas colunas de arte: Félix Vallotton, André Derain, Georges Braque, Othon Friez, Maurice Vlaminck, Marie Laurencin, Kees Van Dongen, Charles Manguin, Raoul Dufy, Paul Signac, Edvard Diriks, Henri Rousseau, Henri Charles Manguin, Jean Puy, entre os principais.

Apesar de serem curtos os comentários feitos por Apollinaire, até por força do condicionamento espacial do jornal para o qual ele escrevia, eles são capazes de indicar, com um pouco de empenho do leitor, direções de interesse para se entender ou ao menos para se vislumbrar algumas questões que interessam a uma ala de artistas, críticos e amadores da pintura dita "nova". Uma destas direções é expressa por uma frase de Apollinaire ao comentar o trabalho de André Derain. Após considerar, de um modo bem geral, a obra deste artista, Apollinaire escreve: "não falamos mais de abstração. A pintura é a arte mais concreta" (APOLLINAIRE, 1960, p. 65). Ainda que breve, a frase indica um ponto de inflexão na discussão sobre a pintura que se praticava nestes anos.

Antes de tudo, me parece importante considerar como se dava a circulação da pintura nestes anos para que o leitor entenda o significado dos Salões na Paris deste início de século. Temos os Salões "oficiais", como o dos *Artistes Français* ou o da *Société Nationale de Beaux-Arts*, que são os espaços institucionais destinados à exposição e ao comércio de obras. Neles, no entanto, é baixo o número de adesão dos pintores ditos de vanguarda, como os que Apollinaire destaca em seus textos. Ao curioso, basta folhear alguns catálogos destes Salões para se dar conta de que, entre 500, 600 pintores expondo, é comum por vezes não encontrarmos 10 nomes de pintores que se fixaram com destaque na história da pintura francesa. Quando consideramos as obras reproduzidas nestes mesmos catálogos - e elas não são muitas - temos um índice do tipo de pintura que supostamente interessava aos organizadores ou então estavam de acordo com o "gosto" da época. Além destes Salões "oficiais", haviam as galerias que serviam

---

<sup>7</sup> Neste sentido vale destacar o texto em que Apollinaire responde à crítica feita por Gaston Thiesson, pintor e colaborador da revista *L'Effort Libre*, de que sua crítica seja "crítica de poeta". Entre outros argumentos, Apollinaire menciona em sua defesa o fato de que muitos dos pintores defendidos por ele nos anos anteriores à publicação do artigo - "Matisse, Picasso, Derain, Braque, Léger, Marie Laurencin" - eram pintores sobre os quais poucos críticos se davam ao trabalho de escrever, com exceção dele mesmo e de alguns de seus colegas (Cf. APOLLINAIRE, 1991, p. 671, II).

<sup>8</sup> No texto sobre o Salão do Independentes de 1909 Apollinaire fala em **sete mil obras expostas no Salão de 1908** (Cf. APOLLINAIRE, 1991, p. 113, II).

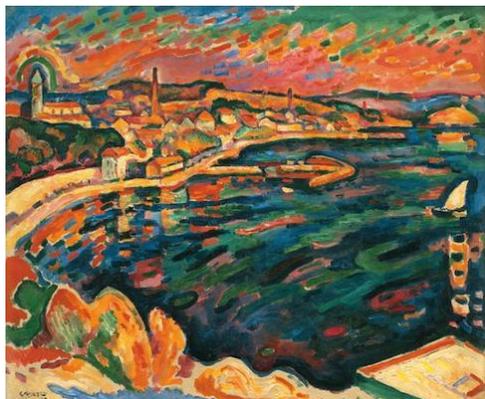
ao mesmo propósito, com a diferença de que funcionavam em diminutos espaços, relativamente aos dos Salões, e recebiam, em consequência disso mesmo, um número muito inferior de visitantes. Era nelas, porém, que se poderia ver e comprar a pintura mais audaciosa da época. Isso, com a condição de que o galerista ou o marchand estivessem de acordo em representar determinado artista, o que não era definitivamente a regra.

Dito isso, voltemos a Derain e à formulação de Apollinaire: "não falamos mais de abstração. A pintura é a arte mais concreta" (APOLLINAIRE, 1960, p. 65). A "abstração" que nela se lê se deve a um modo de recepção de pintura que possivelmente entende como abstrata a pintura que não figura o visto, o real, como o real da boca do *Portrait de Mme. Cézanne* a que se teria referido Frantz Jourdain - "Você acredita que seja real?" - na fabulação de Apollinaire quando ele escreve sobre a viagem subterrânea feita pelo presidente do Salão de Outono até a Galeria Bernheim para escolher as obras de Cézanne que deveriam nele figurar. O que é mais interessante ainda é reter esta ideia, a da pintura como "a arte mais concreta", ou seja, uma arte que parte da matéria. No caso de Derain, das tintas, matéria que por ele é manipulada com a finalidade de produzir um objeto outro, distinto e distante de um sempre suposto "real", um objeto plástico, enfim. Note-se, portanto, que esta síntese composta por Apollinaire contém em essência uma discussão sobre as possibilidades da pintura que vinha sendo feita na França desde um pouco mais de meados do século XIX, e que após anos de maturação passa então a ser expressa materialmente por alguns dos artistas que circulavam por ali, em Paris principalmente, nos anos iniciais do século XX.

Esta contínua maturação de ideias sobre o fazer plástico é explicitada também por Apollinaire quando ele escreve a respeito dos envios do pintor Georges Braque, a quem considera "o esforço mais novo deste Salão" (APOLLINAIRE, 1960, p. 65). Apollinaire destaca o empenho construtivo do artista, "sua vontade de construir", e afirma que "a ciência da construção propõe ao pintor muitos problemas ainda não resolvidos". Sabendo-se do diálogo existente entre o crítico e o artista, é possível imaginar que sua afirmação se baseie em conversas com Braque e no acompanhamento que aparentemente Apollinaire faz de seu trabalho. Hipótese plausível, considerando-se que ambos se conhecem - é Apollinaire quem apresenta Picasso a Braque em 1907 - e a partir de 1908 iniciam uma correspondência que se manterá ativa por dez anos. Além disso, o mesmo é indicado no texto, quando ele considera, por exemplo, que

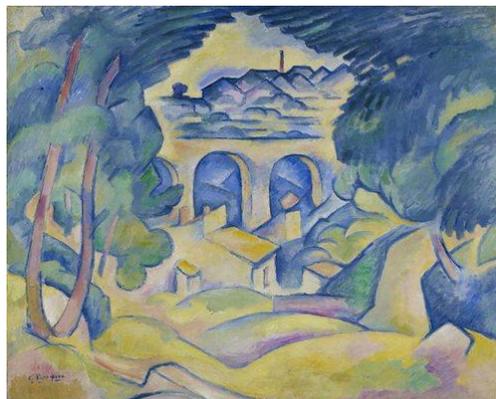
desde a tela *Le Vallon* o caminho percorrido pelo artista "até sua nova composição é considerável". Assim, solta, a frase não parece significar muito. Mas pegue-se por exemplo telas produzidas por Braque nestes anos e compare-se-as.

**Figura 2** - Port à l'Estaque, Georges Braque



Fonte: Museu Nacional de Arte da Dinamarca, Dinamarca. (1906)

**Figura 3** - Viaduc de l'Estaque, Georges Braque



Fonte: Instituto de Artes de Minneapolis, EUA. (1907)

**Figura 4** - Maisons à l'Estaque, Georges Braque



Fonte: Museu de Belas Artes de Berna, Suíça. (1908)

É conhecida a passagem de Braque pelo chamado fauvismo, ilustrado aqui por *Port à l'Estaque*. Sabe-se que ele dá um salto, em um prazo de dois anos, de uma "maneira" a outra, mas entre elas há uma passagem na qual ele se aproxima de Cézanne, como a exemplo de *Viaduc de l'Estaque*, antes chegar nas primeiras formulações cubistas, como *Maisons à l'Estaque*. Este trânsito, esta circulação de distintas ideias plásticas na cabeça e nas telas do artista é sugerido por Apollinaire no texto,

especialmente quando ele nota, relativamente aos envios de Braque para este Salão que, no entanto, os quadros foram pintados com seis meses de intervalo.

O que me parece também importante destacar deste texto é o que eu chamaria de "honestidade crítica" do autor. Como se lê nos diversos volumes de correspondências mantidas por Apollinaire com os artistas de sua época, ele é próximo, amigo de muitos deles. Essas relações pessoais, que tanto pesam no julgamento de muitos, não impede, no entanto, que ele seja rigoroso quando escreve sobre artistas de seu círculo. É o caso, aqui, de Othon Friesz. Friesz é um dos artistas que mantém diálogo com Apollinaire. Ele inclusive encomenda a Apollinaire um prefácio para o catálogo da exposição que ele e outros pintores organizam no Havre em junho de 1908<sup>9</sup>. Ao comentar os envios de Friesz, Apollinaire elogia um deles, *Travail à l'Automne*, considerando o sucesso de sua recepção no Salão. Apesar do elogio, Apollinaire adverte que, por ter Friesz interrompido suas pesquisas plásticas, seu quadro "excede em disparates". Considera também que a falta de pesquisa produz uma obra com pouca profundidade, de composição superficial.

A conclusão do texto de Apollinaire sobre este Salão dos Independentes pode surpreender o leitor habituado à ideia de que as vanguardas se caracterizam, em parte, por uma atitude de "ruptura com o passado", pois, como mostra Apollinaire, essas mesmas vanguardas devem muito ao que se fez antes delas e, mais ainda, são decorrentes em parte do que foi feito antes delas. Isto, Apollinaire expressa ao reproduzir, na última linha do texto, uma frase extraída do texto *Crise de Vers*, de Stéphane Mallarmé: "... Eu não vejo o apagamento de nada que tenha sido belo no passado". Vale lembrar, neste mesmo sentido, a reconstrução que o autor propõe da trajetória, no texto em questão, das artes na França a partir do Impressionismo até chegar ao que se fazia na pintura de sua época.

No ano seguinte, em 1909, Apollinaire escreve, mas não publica, um outro texto sobre o Salão dos Independentes, que merece atenção pelas informações que oferece. Em primeiro lugar, me parece razoável destacar um problema para crítica de arte que é acusado por Apollinaire nesse texto. Como se viu, o Salão dos Independentes do ano

---

<sup>9</sup> Trata-se da III exposição do *Cercle d'Art Moderne* organizada no Hotel de Ville do Havre em junho de 1908. Para esta exposição Apollinaire redige o texto *Les Trois Vertus Plastiques*. O texto é importante por inúmeras razões, entre elas, pelo fato de ter sido reutilizado na composição de seu único volume publicado sobre as artes plásticas: *Méditations esthétiques, les peintres cubistes* (Cf. APOLLINAIRE, 2009, p. 240).

anterior contava, segundo ele, com sete mil obras em exposição. Neste de 1909, Apollinaire constata a diminuição dos envios e aproveita para considerar:

Não vejo o apagamento de nada de belo do que foi feito no passado. Certamente foi mais fácil do que nos anos anteriores, pois as proporções sendo reduzidas, para se ter uma idéia das tendências gerais desta exposição, que era como a síntese das jovens tendências artísticas que se manifestaram há cerca de dez anos. (APOLLINAIRE, 1991, p. 113, tradução nossa)

Entre outras observações, vale frisar e considerar a passagem em que se apresenta um dado importante a respeito da atividade *crítica de arte* realizada nesta época por muitos escritores. Trata-se de considerar o número de envios e a impossibilidade de comentá-los, mesmo nos catálogos, com um mínimo de informação acerca os mesmos. É normal, precisamente por essa razão, que os comentários sobre obras sejam, no melhor dos casos, meros comentários. É normal, que o crítico eleja um número de obras para comentar e se limite a este número, já que ultrapassá-lo é uma impossibilidade imposta pelo meio de circulação da informação, o jornal, que não permite que se exceda um número "x" de páginas, o que porventura daria ao crítico a possibilidade de uma "análise", ou ao menos de um comentário mais atento das obras.

As limitações do meio impõem, assim, uma polarização na crítica de arte francesa da época que deve ser considerada para que ela seja honestamente entendida: há a crítica de jornal, ligeira e eletiva; a crítica feita em suplementos de jornais, um pouco mais extensa que a que se faz nos jornais e a crítica de revista, um pouco mais adensada e permitindo ao crítico comparações e alguma expressão de análise crítica. Isso afeta profundamente o modo de se escrever sobre arte e se deve sempre ter isso em conta antes considerar como *bom* ou *ruim* um determinado crítico.

Uma outra observação que cabe fazer sobre a passagem são duas, na realidade. A primeira é a indicação às "tendências gerais" do Salão, às quais se refere Apollinaire. Esta ideia, a de predominância de um modo de se pintar, que ele chama de tendência, é uma ideia que se rebate em diversos outros textos sobre os Salões de Paris que Apollinaire escreveu. Esta ideia de tendência, ele a pensa não como um correspondente ou equivalente de uma ideia de *grupo* ou, pior seria dizer, *escola* artística, mas sim de um modo que particulariza o fazer artístico dos pintores que ele elege como sendo os principais da época. A segunda, derivada por sua vez desta primeira, é a ideia de uma "jovem tendência artística". *Jeune peinture, peinture nouvelle, jeunes-peintres, peintres*

*nouveaux, nouveaux venus*, são expressões que encontramos empregadas para designar o que de novo se fazia na pintura da época. Arriscaria dizer, uma categoria para designar esses artistas que, posteriormente, ou ainda nesta época, passariam a ser designados de *avant-gardistes*. Apressa-se, no entanto, aquele que vê na ideia de novo apenas o clichê da revolta contra o passado. Como já exemplificado, Apollinaire não despreza as artes produzidas no passado quando defende os *nouveaux peintres*. Ao contrário, ele enxerga no passado, ainda que em um passado recente, os passos iniciais de uma revolta no futuro, o que é expresso na última linha, onde considera que estas mesmas tendências se manifestaram "há cerca de dez anos".

Aparece também nesse texto uma informação de interesse para se entender a posição de Apollinaire relativamente aos Salões da época. Ao escrever sobre envios de Kees Van Dongen, por exemplo, o crítico elogia a sua *Valse Chaloupée*, mas critica o seu *Enfant à l'ours*, que ele julga parecer com as telas que são expostas no Salão da *Société Nationale* e no dos *Artistes Franceses*, salões, como dito, nos quais se expunha a pintura "oficial" da época.

É o caso também do Salão de Outono que, criticado por ele em 1907, volta a ser objeto de suas críticas neste mesmo ano de 1909. Apollinaire expõe nesse texto sobre as seções "*ennuyeuses*", entediantes, do júri do Salão, afirmando que muitos artistas se abstêm de enviar suas obras para esta exposição, como Bonnard, Vuillard, Roussel e Denis, artistas que participam desde a primeira mostra em 1903, e que a abandonam neste ano de 1909. Queixa-se também da ausência daqueles artistas que ele vinha defendendo desde o Salão sobre o qual escreve em 1907: Derain, Braque, Friesz, Marie Laurencin, Raoul Dufy ou o Douanier Rousseau. A explicação de Apollinaire para tais abstenções e ausências vem no texto, quando escreve: "Disseram-me que o júri havia feito o possível para eliminar tudo o que, em sua opinião, apresentasse novidade, gosto e ciência artística" (APOLLINAIRE, 1991, p. 117).

Essa atitude do júri inquieta Apollinaire. Segundo o crítico, eliminar a pintura que apresentava novas possibilidades plásticas era o mesmo que desprezar a pintura que, em sua opinião, vinha construindo a "glória da arte francesa" nos últimos vinte anos. Apollinaire se inquieta e também se incomoda, especialmente com o fato de que, tendo rejeitado as obras que ele julga inovadoras, o júri aceita outras, particularmente as vindas de outro país:

Não acha esta comissão que traiu os interesses da arte francesa em particular, e da arte francesa em geral, ao autorizar a grotesca exposição de pintores italianos a monopolizar cinco ou seis salas? É realmente surpreendente que ainda se encontre em Paris um lugar para expor essas coisas. É uma vergonha. (APOLLINAIRE, 1991, p. 113, tradução nossa).

É interessante destacar também que a esta seção de pintura italiana Apollinaire se refira como uma "*manifestation futuriste*". Mais interessante ainda é sabermos que nessa mesma seção figuram obras de artistas tais como Umberto Boccioni e Giacomo Balla, nomes que estarão na proa do movimento futurista da pintura italiana que começa a se desenhar naqueles anos. Sim, em setembro de 1909 o *Manifesto Futurista* já havia sido publicado no *Le Figaro*, no entanto, como se sabe, ele se destinava à poesia, e não às plásticas, e o primeiro manifesto futurista relativo à pintura é publicado no ano seguinte, pelo mesmo Boccioni. E Apollinaire não está sozinho nesta posição crítica que assume em relação às escolhas de obras dos membros do júri deste Salão de Outono. O crítico do *Gil Blas*, Louis Vauxcelles, escreve em sua folha uma apreciação não menos indagadora que a de Apollinaire acerca da seção italiana:

Sejamos gentis com o país de Leonardo, com o comitê de notáveis italianos que preside este evento, com nosso zeloso colega Rosso-Sacchetti, que o organizou. Mas vamos dizer a verdade mesmo assim. Esta seção tem o endereço errado. Teria sido um excelente anexo ao *Salon des Artistes Français*. (VAUXCELLES, 1909, p.1)

Deve-se observar também que, na mesma passagem destacada do texto de Apollinaire, encontramos uma preocupação constante do autor em defender a pintura francesa relativamente à pintura que se praticava em outros países da Europa. A exemplo disso, no mesmo texto, ao escrever sobre uma exposição retrospectiva de Hans von Marees, Apollinaire afirma que a iniciativa de expo-la é útil para que o público possa reconhecer a "incapacidade dos alemães de reconhecer a arte".

Esta defesa da pintura francesa, da "*jeune peinture*" francesa, melhor dizendo, vai aparecendo gradativamente nos textos que Apollinaire escreve sobre os Salões futuros. Em 1910, ao tratar dos Independentes ele é categórico: "Hoje, nas artes visuais, a França, sem dúvida, reina" (APOLLINAIRE, 1991, p. 140). Na visão de Apollinaire, o Salão dos Independentes é o salão mais representativo do que de mais avançado se produz em pintura na França da época. Na sua visão, este é o Salão capaz de predizer o futuro da pintura, do mesmo modo como um "barômetro anuncia o tempo que fará" (APOLLINAIRE, 1991, p. 141). Não é difícil entender a posição favorável de

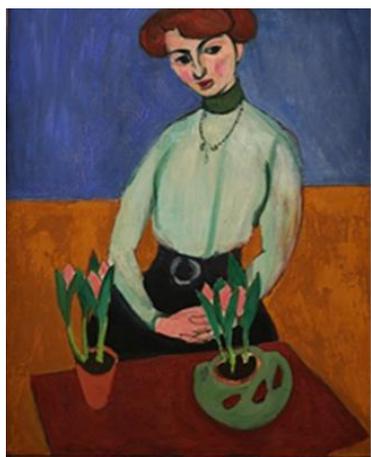
Apollinaire em relação ao Salão dos Independentes. Basta, para isso, examinar a composição do comitê deste Salão e cotejá-la com a de outros. Se, por exemplo, na do Salão de Outono figuram os nomes de Frantz Jourdain, Georges Desvallières, Abel-Truchet, artistas que ele despreza, no Salão dos Independentes deste ano encontramos muitos artistas admirados e frequentemente elogiados por ele: Paul Signac é o presidente do Salão, Maximilien Luce, o vice. Entre outros membros, figuram Albert Marquet, Henri Manguin, Henri Matisse, Tristan Klingsor, artistas que aparecem de modo positivo em seus textos.

Uma constatação que é feita de imediato por Apollinaire diante das quase 6000 obras expostas é esta: "*déroute de l'impressionnisme*". Essa derrota ele tentará ilustrar comentando as obras expostas por aqueles artistas que ele julga serem os mais importantes do Salão, a maior parte deles agrupada na Sala 18. A este exemplo, escreve sobre Matisse: "é um dos poucos artistas que se libertou completamente do impressionismo" (APOLLINAIRE, 1991, p. 142). Essa libertação do impressionismo, segundo Apollinaire, deve-se ao esforço do pintor de não mais "imitar" a natureza - coisa que os próprios impressionistas já se esforçavam por fazer - e, sobretudo, por se ocupar da matéria que é própria da pintura, ao invés de se ocupar de motivos ou outros elementos que venham do exterior. Para ilustrar o trabalho de Matisse Apollinaire se vale de uma formulação que ele recuperará anos mais tarde para tratar do que chamará de "pintura-pura": "como um poeta usa palavras do dicionário para expressar a mesma natureza e os mesmos sentimentos".

Olhando apenas para o texto sente-se a falta de argumentos que fundamentem a afirmação de Apollinaire de que neste Salão dos Independentes o impressionismo foi derrotado. Mais difícil ainda é imaginar que tal julgamento tenha sido proferido pelo autor a partir de um conjunto de quase seis mil obras em exposição. Mas, pensando mais concretamente, consideremos algumas das obras comentadas por ele.

**Figura 5** - Jeune Fille aux Tulipes, Henri Matisse

**Figura 6** - Adam et Eve, Othon Frisez

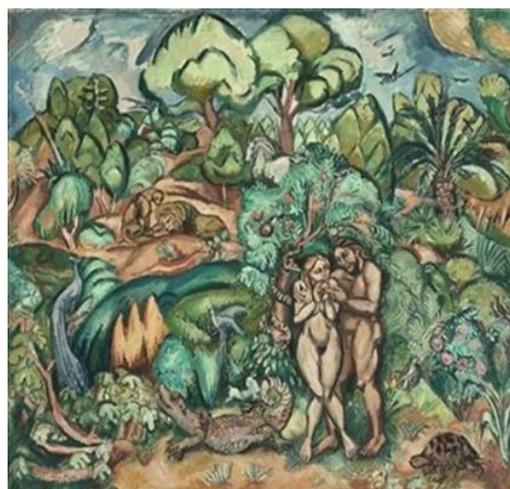


Fonte: Museu Hermitage, St. Petersburgo, Rússia. (1901)

**Figura 7** - Le Reflet, Henri Manguin



Fonte: CABANNE, Pierre. Henri Manguin. Neuchâtel, 1964, p.119. (1910)



Fonte: Museu Hermitage, St. Petersburgo, Rússia. (1910)

**Figura 8** - Portrait de M. Guillaume Apollinaire, Jean Metzinger



Fonte: Apollinaire Critique d'Art. Catalogue de l'exposition. Paris-Musées/Gallimard, 1992 p. 251. (1910)

Em que pese as especulações e experimentações feitas sobre a pintura que é produzida neste início do século XX, cujas bases estão alicerçadas no chamado impressionismo, o que vemos na obra destes quatro autores pouco lembra a pintura de um Manet, de um Monet, de um Courbet, de um Bazille, de um Boudin, de um Guillaumin, enfim, destes homens cujo trabalho foi chamado posteriormente de pintura impressionista. O que há em comum entre todos eles é que tanto para os pintores do século XIX quanto para estes jovens do século XX, o interesse é essencialmente o fazer pintura, não mais o assunto, o tema, ou motivo figurado na tela.

Apollinaire, ao contrário dos que propõem a destruição de museus e de bibliotecas, como andavam propondo os futuristas italianos na época, sabe da importância da arte produzida no passado, sendo assim, esta "derrota do impressionismo" pode ser interpretada como uma constatação que faz o crítico a partir da apreciação dos quadros expostos por estes e outros artistas que ele comenta. Essa constatação, supõe-se, pode ser a da superação de um modo de pensar e executar a pintura - que por economia chamamos impressionismo - que atinge ainda muitos artistas neste início de século XX. É possível que Apollinaire considere aí que se trata de uma nova etapa da pintura francesa, disso talvez a abundância de emprego de termos tais como *nouvelle peinture*, *jeune peinture*, *nouveaux peintres*, *jeunes peintres*, *nouveaux venus*, entre outros que ele emprega para designar estes pintores que começam a se projetar nestes anos e que expõem, sobretudo, neste Salão dos Independentes, para o qual se volta o interesse de Apollinaire.

Uma evidência do interesse que o crítico tem por este salão, sobretudo por alguma pintura que nele é exposta, são os textos que ele publica no mês seguinte, em abril, quando da abertura do Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes. Deste Salão Apollinaire pouco comenta a pintura exposta e, voltando-se para a escultura, justifica sua escolha: "Se a pintura nada oferece este ano ao Nacional, todo o interesse se volta para a escultura" (APOLLINAIRE, 1991, p. 170, II). O seu interesse pela escultura exposta neste Salão não se deve apenas aos escultores destacados por ele, Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Jules Desbois, mas por julgar que "escultura é uma arte representada por obras mais puras que a pintura" (APOLLINAIRE, 1991, p. 167, II), e ainda que a escultura possui "uma qualidade que falta em quase todos os pintores, exceto talvez alguns, que não expõem em Salões oficiais" (APOLLINAIRE, 1991, p. 167, II).

Na visão de Apollinaire, ao passo que existiria uma "verdadeira escola de escultura" - escola esta chefiada pelo mestre Rodin, "*le plus grand sculpteur moderne*" - na pintura não, já que muitos pintores se deixavam levar por "influências incertas" e se afastavam dos mestres que representavam a pintura mais avançada da época.

O interesse de Apollinaire pela escultura que é exposta no Salão da Sociedade Nacional é enfatizado no texto que o autor publica ainda no mesmo mês, sobre o Salão da Sociedade dos Artistas Franceses, no qual afirma que as esculturas apresentadas nessa exposição "est loin de valoir celle de la Nationale" (APOLLINAIRE, 1991, p. 88,

II). Apollinaire elogia a instalação e a dimensão das obras expostas no Artistas Franceses mas, ainda que afirme "um renascimento da escultura" na França, sublinha que o conjunto de esculturas "tão mal expostas" no Salão da Nacional " dá mais do que o que vemos aqui a verdadeira evidência deste renascimento" (APOLLINAIRE, 1991, p. 205, II).

Pode-se supor que Apollinaire entenda que não é possível comparar as esculturas expostas por Hypollite Lefebvre - *Évêque* -, por Georges Gardet - *Cerfs* -, por Jean Bérengier - *La Cantinière* -, por Paul Landowski - *Monuments aux Anonymes*, por Charles Perron - *Lanceuse de Globos* - por Raymond Sudre - *Monument du Peintre Perrault* - no Salão dos Artistas Franceses às esculturas expostas por Antoine Bourdelle - *Hércule Tuant les Oiseaux du Stimpale* -, *Portrait de Rodin* -, por Charles Despiau, por Jules Desbois - *La Douleur Humaine* - e, é claro, pelo "mestre" Auguste Rodin - *Torses de Femmes* - no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Uma hipótese para esta suposição seria a de considerar que a escultura exposta nos Artistas Franceses é, na avaliação de Apollinaire, como a pintura que é exposta no mesmo Salão, ou seja, uma arte ainda muito presa à ideia de "imitação", contra a qual autor declaradamente se posiciona. Neste sentido, para que se entenda a direção do texto de Apollinaire, vale destacar o que ele escreve sobre a pintura do Salão:

É muito agradável para um homem de letras passear pelo Salão dos Artistas Franceses. A história está ali consagrada da forma mais atraente possível: a das imagens; as anedotas alegres ou tristes que inspiraram pintores podem igualmente seduzir a imaginação do romancista e do dramaturgo; o arqueólogo e o historiador, podem ver com que fidelidade os artistas reproduzirem sítios famosos ou reconstituírem o traje dos heróis. (APOLLINAIRE, 1991, p.189, tradução nossa)

A passagem deixa claro o modo como Apollinaire entende a pintura que é exposta no Salão dos Artistas Franceses. Pintura muito presa a uma ideia de representação do real, imitativa se se quiser, mas de todo modo distante do que o autor entende como a pintura em sentido atual - para a época, é claro. Por isso, a alguma parcela das telas ali expostas Apollinaire dará o nome de *peinture démocratique*. Tal nome é forjado possivelmente em consideração aos assuntos, aos motivos, que subtraem a atenção dos artistas na maior parte das obras comentadas por ele, como no caso de Édouard Détaillé, que expõe *Service funèbre du Général Danrémont devant la*

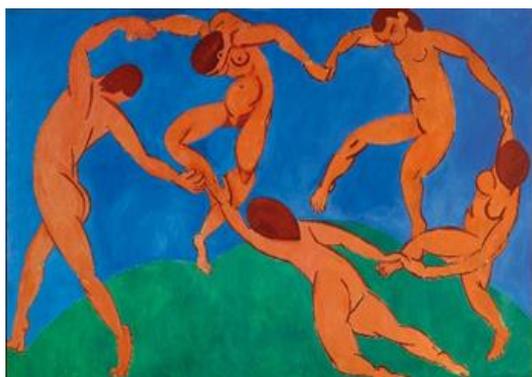
*brèche de Constantine* e *La barricade de la rue du Petit-Pont, le 29 juillet 1830*, ou então no de Béringuier, que se apresenta com tela intitulada *Vote municipal du 3 février 1793 à Clichy-la-Garenne*, tela de grande importância, segundo Apollinaire, particularmente para os habitantes de Clichy-la-Garenne.

Após constatar que a tal *peinture démocratique* "abonde aux Artistes Français", a Apollinaire parece restar poucas possibilidades, por isso, talvez recomende aos colegas críticos: "O escritor de arte deve limitar aqui seu papel quase exclusivamente a explicar as obras em exibição. Realizadas de acordo com princípios legítimos, eles escapam das críticas [...]" (APOLLINAIRE, 1991, p. 189, II). A esta constatação e recomendação, o crítico acrescenta que a pintura que ainda se apoia na ideia de "imitação", como é o caso da pintura em exposição nos Artistas Franceses, pode até atestar a "habilidade" de alguns artistas quando estão a copiar o modelo ou a natureza, mas, segundo ele, estes mesmos artistas são incapazes de criar "eles próprios um modelo e uma natureza que seria a expressão de sua arte"(APOLLINAIRE, 1991, p. 195, II), ou seja, uma arte original. Permaneceriam assim, na visão de Apollinaire, como meros imitadores, e não artistas criadores como os que ele considera ser: Matisse, Derain, Vlaminck, Friesz, Picasso, Braque, entre tantos outros, que ele defenderá em artigos como o que escreve sobre os Artistas Franceses de 1910 (APOLLINAIRE, 1991, p. 221, II).

Apesar de minguido, o envio dos pintores defendidos por Apollinaire são os mais destacados por ele, como os de Matisse, sobre os quais escreve que a "a riqueza da cor, a perfeição sóbria do desenho são desta vez inegáveis e pode-se acreditar que o público francês não vai mais desprezar um dos pintores mais significativos desta época" (APOLLINAIRE, 1991, p. 225, II), ou como escreve em um outro artigo publicado na mesma ocasião, "A cor muito rara e muito bonita é o que ele encontra com mais frequência do que qualquer outro pintor" (APOLLINAIRE, 1991, p. 228, II).

**Figura 9** - La Danse, Henri Matisse

**Figura 10** - La Musique, Henri Matisse



Fonte: SELZ, J. Matisse. Paris, Flammarion, 1964 p.23. (1909)



Fonte: SELZ, J. Matisse. Paris, Flammarion, 1964 p.23. (1910)

Além destes dois envios de Henri Matisse, Apollinaire destaca os de Othon Friesz, *Le vieux pêcheur*, de Pierre Girieud, *Baigneuses*, de Metzinger, *Paysage* e *Nu*, de Le Fauconnier, *Village dans les rochers*, de Vlaminck, enfim, dos autores cuja pintura ele admira e defende entre milhares de outras obras que são expostas nos Salões franceses destes anos.

Escolha ou não do crítico, o fato é que escrever sobre os Salões destacando mais uns do que outros responde às suas escolhas críticas e às posições estéticas assumidas e defendidas por ele ao longo dos anos em que exerce a atividade de crítico de arte. Ao crítico Apollinaire, o que interessa é a defesa da chamada "*jeune peinture*" francesa, que é a que geralmente se expõe nos salões de Outono<sup>10</sup> e dos Independentes<sup>11</sup>.

## REFERÊNCIAS

<sup>10</sup> Salão de Outono é fundado por um grupo de artistas entre quais estão Frantz Jourdain, George Desvallières, Eugène Carrière, Félix Vallotton, Édouard Vuillard, Aman-Jean, Rouault, Vuillard, entre outros. O Salão é criado em outubro de 1903 e aberto à visitação pública em dia 30 do mesmo mês. Diferentemente do Salão dos Independentes, o de Outono é composto por jury formado por artistas, críticos e colecionadores, encarregados de selecionar as obras a serem expostas.

<sup>11</sup> O Salão da Sociedade dos Artistas Independentes pode ser considerado como uma espécie de modelo para o Salão de Outono, cujas diretrizes de fundação às dele se assemelham. Fundado em 1884 por artistas como Georges Seurat, Paul Signac e Henri-Edmond Cross, os representantes mais ilustres da pintura chamada neo-impressionista, ou divisionista, a ideia principal que motiva a organização deste Salão é a de, com se lê em alguns de seus catálogos, "permettre aux artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public". Para isso, uma novidade é implementada no modo de recepção das obras a serem expostas: a supressão do júri. Suprimindo o júri, os organizadores distinguem o Salão dos Independentes de dois dos Salões ditos oficiais da época: o Salão da Sociedade dos Artistas Franceses e o Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, nos quais o modo de acesso à exposição se dava pelo julgamento das obras por uma comissão nomeada especialmente para este fim. A comissão era geralmente composta por membros destas instituições o equivalia, em termos de ideal artístico, à manutenção de uma ideia de arte ainda muito presa aos guisos da arte produzida no interior das escolas e distante, portanto, da "liberdade" que os pintores postulavam desde as mudanças operadas pelos pincéis de Monet, Manet, Courbet e tantos outros expositores do *Salon des Refusés* no qual os Independentes fincam suas raízes.

- APOLLINAIRE, Guillaume. **Chroniques d'Art 1902-1918**. Paris: Gallimard, 1960.
- APOLLINAIRE, Guillaume. **Correspondance avec les artistes 1903-1918**. Paris: Gallimard, 2009.
- APOLLINAIRE, Guillaume. **Œuvres en prose completes**. Paris: Gallimard, 1991. 2v.
- BOUILLON, Jean-Paul Bouillon. Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle. **Romantisme**, n° 54, pp. 89-113, 1986.
- VAUXCELLES, Louis. Le Salon d'Automne. **Gil Blas**. Paris, p. 1-2. 1 out. 1909.

*Submetido: 08/04/2021*

*Aceito: 16/12/2021*