

ARTISTAS LATINO-AMERICANOS EM PARIS NA VIRADA DO SÉCULO XIX

LATIN AMERICAN ARTISTS IN PARIS AT THE TURN
OF THE XIX CENTURY

Cristiélen Ribeiro Marques / PROLAM / USP

Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves / Universidade de São Paulo / ECA

RESUMO

A proposta do artigo é mostrar um momento germinal de um circuito internacional para a arte da América Latina, entre 1890 e 1910, a partir das viagens de estudo em ateliês de arte, envoltas pela ânsia por ares urbanos e cultura de vanguarda, encontrados em Paris. Se a arte produzida não é das mais profícuas pela sua respectiva historiografia, há uma riqueza em publicações com base em cartas, diários, críticas dos próprios artistas e intelectuais viajantes. “Cuadros de Viaje” é um dos livros que reúne alguns desses relatos, incluindo crônicas de Manuel Ugarte e Rubén Darío. Em pauta, estava a participação de artistas latino-americanos nos Salões de 1900-1904. Mais do que um cenário de época, são críticas às condições socioeconômicas, à necessidade de uma legitimação pelos polos dominantes e à batalha em ter uma produção artística que pudesse ter espaço como latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE

Circuito de arte latino-americana; Circuito internacional de arte latino-americana; História da arte latino-americana; Artistas latino-americanos na Europa.

ABSTRACT

The purpose of the article is to show a germinal moment of an international circuit for the Latin American art, between 1890 and 1910, from the study trips into art studios, surrounded by the desire for urban air and avant-garde culture, found in Paris. If the art produced is not the most fruitful given its respective historiography, there is a large publication based on letters, diaries, criticisms from the traveler artists and intellectuals themselves. “Cuadros de Viaje” is one of the books that brings together some of these stories, including chronicles by Manuel Ugarte and Rubén Darío. On the agenda was the participation of Latin American artists in the 1900-1904 Salons. More than a period scenario, those are critical reviews on the

socioeconomic conditions, the need for legitimation by the dominant poles and the battle to have an artistic production that could have space as a Latin American.

KEYWORDS

Latin American art circuit; International circuit of Latin American art; Latin American art history; Latin American artists in Europe.

Introdução

Os deslocamentos dos seres humanos foram, a princípio, forma de sobrevivência, para então ser meio de ocupação do território, modo de construção de paisagem, meio de experiência, conquistas e embates, numa longa trajetória até tornar-se em si um ato estético.

Em termos de modo, há o caminhar, que

“se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir em uma ação sobre o campo, no aqui e agora de transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2013, p. 33,)

Numa ocupação extensiva do território, estão as viagens sob múltiplos objetivos: comercial, científico, filosófico, artístico, dentre tantos outros. Nas artes, no período das grandes navegações e expedições, inúmeros foram os desenhos, as pinturas e as gravuras dos chamados “artistas viajantes”, que serviram de registro histórico e estético. Artistas como Eugène Delacroix recorreram às viagens como parte de seu processo criativo. Em 1832, quando partiu para o norte da África, integrando uma missão diplomática, buscava para suas criações o exótico e as inspirações orientalistas valorizadas à época, como pode-se ver nas obras “Les Femmes d'Alger dans leur appartement” (1834, Musée du Louvre) e “La Noce juive au Maroc” (1841, Musée du Louvre).

Até que o deslocamento, a caminhada, a viagem, passaram mesmo a integrar o campo da História da Arte do século XX. Isso ocorre pela relação intrínseca de alguns movimentos artísticos com a errância e o nomadismo, que constituem o ato criativo e são constituintes de uma estética, caso do dadaísmo, da Internacional Letrista e da *land art*. (CARERI, 2013, p. 28)

Pensando na produção artística moderna e contemporânea da América Latina, essa é também resultante de processos de deslocamentos. Desde o século XV e XVI, na

perspectiva da história, tem-se o deslocamento de europeus na expansão mercantil e dominação colonial, exercidas via classificação de raças, de novas formas de controle do trabalho em torno do capital, e estabelecimento do capitalismo mundial, aspectos delineados pelo sociólogo peruano Anibal Quijano. E a esse novo padrão, o intelectual acrescenta a ideia de que “a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (QUIJANO, p.121, 2005) e, nesse contexto, também da arte.

A centralidade cultural europeia e os novos trânsitos artísticos latino-americanos

Uma das marcas do colonialismo na arte é a abertura das primeiras Academias de Belas Artes na América Latina, na segunda metade do século XVIII e início do XIX. Em 1781, é fundada, no México, a “Academia de San Carlos”¹. A “Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro”², de Cuba, em 1818, então como “Escuela Gratuita de Dibujo y Pintura”, sob a direção do artista francês Jean Baptiste Vermay (1784-1833), que havia chegado à Havana em 1816 para realizar pinturas decorativas na “Catedral de La Habana”. E, no Brasil, a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Empreitada que teve início com a Missão Artística Francesa de 1816, da qual eram membros os artistas Debret e Nicolas Antoine Taunay, até a sua inauguração em 1826.

E mesmo após os processos de independência, na primeira metade do século XIX, as elites dominantes dos novos Estados latino-americanos compartilhavam muito mais de interesses econômicos, sociais e culturais com os países da Europa do que com a população local amplamente composta por índios, negros e mestiços. Esse era um momento em que a modernidade e a racionalidade eram imaginadas como experiências e produtos exclusivamente europeus, reforçando um mito de história da civilização humana como sendo “uma trajetória que parte de um estado de natureza e culmina na Europa”. (QUIJANO, 2005, p.122,).

A última década do século XIX e a primeira do XX foram marcadas por um intercâmbio América Latina e Europa bastante intensificado por suas relações econômicas e culturais. A França era um dos principais destinos de uma elite local em ascensão, atraída para a capital cultural dos intelectuais, literatos e artistas. No livro, “Tietê, Tejo, Sena. A Obra de Paulo Prado”, o autor Carlos Berriel traz um relato de Olavo Bilac, ocorrido em 1890, que ilustra essa profusão cultural do país francófono, e de seus personagens, viajantes e locais em que circulavam e se encontravam à época:

Éramos quatro: Eduardo Prado, Paulo Prado, Domício da Gama e eu. Em Paris, alojamo-nos num vagão de primeira classe, de oito lugares, ocupando os quatro lugares do lado direito. Chovia torrencialmente. O trem expresso ia já partir, quando se abriu a portinhola do vagão, e vieram ocupar os quatro lugares do lado esquerdo quatro sujeitos encapotados e encharcados, nos quais reconhecemos logo quatro figuras das mais notáveis no movimento naturalista da França: Émile Zola, Edmond de Goncourt, Guy de Maupassant, e o editor Charpentier. Partiu o trem... (BERRIEL,2013, p. 42)

Nesse mesmo arco temporal, a pesquisadora e historiadora da arte Laura Malosetti Costa³ selecionou uma série de escritos que versam sobre as viagens de artistas plásticos argentinos para a Europa e os Estados Unidos. Cartas, reportagens, crônicas, memórias desses artistas foram reunidas no livro de sua autoria “Cuadros de viaje – Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)”.

Além do cenário da época e o momento artístico europeu em pleno Pós-Impressionismo e emergir das Vanguardas, a publicação expõe as expectativas daqueles artistas em suas empreitadas internacionais, as relações estabelecidas, as dificuldades de inserção naquelas sociedades, suas visões sobre as produções artísticas, realizações e desilusões. E, sobretudo, aponta estágios iniciais de formação de um certo legado de arte latino-americana em um circuito tanto internacional, no caso em Paris – o que alguns autores chegam a chamar de uma “latino-americanização de Paris” –, quanto em seus países de origem para a arte produzida por esses artistas da América Latina.

O livro traz o prólogo da própria autora e os capítulos organizados por artistas, Graciano Mendilaharsu, Eduardo Sívori, Lola Mora, para citar alguns; à exceção do último, sob o título “Artistas Argentinos en el Salón de Paris”, em que agrega crônicas de Rubén Darío e Manuel Ugarte redigidas enquanto correspondentes em Paris dos periódicos “La Nación” e “El Tiempo” de Buenos Aires. Nessas, abordaram não apenas a presença dos artistas argentinos, mas dos latino-americanos nos Salões de 1900, 1902 e 1904.

A seguir, será apresentado justamente esse último capítulo com base nas próprias crônicas selecionadas por Costa, agregando-se referências bibliográficas que complementam esse panorama de intercâmbio de artistas latino-americanos na França, nos salões de 1900-1904, embriões de um circuito mais ampliado para a arte dos “americanos del sud”.

Embarque para Paris

Para chegarmos às crônicas de Darío e Ugarte, vale discorrer brevemente sobre as motivações e condições das viagens dos artistas latino-americanos à capital francófona, bem como as origens e o contexto de realização dos Salões de Arte, para então adentrar nos Salões de Paris de 1900-1904 com as participações da América Latina nos relatos presentes no livro “Cuadros de Viaje”.

Primeiramente, os museus de arte na América Latina, na virada do século XIX, eram essencialmente ligados às Escolas de Belas Artes, ou seja, arte acadêmica/clássica, e possuíam acervos um tanto quanto exíguos, especialmente no que dizia respeito à arte moderna. Será na segunda década do século XX que começam a estruturar-se espaços expositivos, emergir os movimentos artísticos de vanguarda, como o Muralismo Mexicano, a Semana de Arte Moderna no Brasil, e haver um certo circuito de galerias como a Chandler de Buenos Aires, a Müller em Montevideu, e uma atividade colecionista porém ainda um tanto quanto conservadora.⁴ Outro aspecto a se destacar é quanto aos métodos de reprodução da época, que não permitiam o acesso, como na atualidade, a uma cultura visual. Ver uma obra de Leonardo ou Rafael, ou dos pós-impressionistas, praticamente só era possível “in loco”.

Porém, não se podem elencar apenas razões objetivas para as incursões europeias dos latino-americanos. Há o ideal *flâneur*, as inquietações humanas, a busca por uma experiência urbana, por aventura, e a tal “jornada mítica do conhecimento”. É o que se pode identificar, por exemplo, em relatos e cartas de Domingos Faustino Sarmiento sobre sua empreitada europeia. O jornalista, escritor e posteriormente presidente da Argentina, quando em exílio no Chile nos anos de 1840, segue como enviado oficial do governo chileno para a Europa. Antes de sua partida, recebe carta de um amigo que dizia: “Para um americano, e particularmente para aquele que ama e busca pela ciência, não há maior felicidade que a de poder realizar uma viagemzinha à fonte de toda a luz e de toda verdade neste século, a Europa.”⁵ (PIERINI, 1998, p. 178, tradução nossa)

Sobre o perfil dos viajantes, pode-se observar que houve um grande fluxo de pessoas pertencentes às elites regionais e que como tal “se consideravam também descendentes dos conquistadores (ainda que muitos fossem mestiços) e continuadores de uma latinidade”. (CHEYMOL, 1987, p. 32., apud LOPEZ, 2006, p. 46) O que não era bem a realidade dos artistas latino-americanos em termos de origem e condições econômicas.

No livro “Cuadros de Viaje”, a autora aponta que raramente os “descendentes homens” das famílias abastadas se dedicavam às artes, poderiam quando muito ser

“consumidores, colecionadores ou diletantes notórios” (COSTA, 2008, p. 16) E em relação aos artistas que se destinavam à Europa, em geral, vinham de famílias de imigrantes e não tão prósperas, alguns poucos recebiam bolsa ou apoio de mecenas emergentes, e raros os casos dos que podiam contar com recursos do próprio trabalho ou subsídio público. Alguns deles conseguiam manter-se durante os muitos anos de estudos no estrangeiro graças a algum conhecimento prévio que lhes dava condições de conseguir uma remuneração, por exemplo, em artes gráficas.

Uma vez superadas essas dificuldades, esses artistas puderam se dedicar ao aprendizado da arte e alguns chegaram a conseguir reconhecimento e oportunidade de exposição de seus trabalhos ainda em país estrangeiro. E, aos poucos, formaram uma “comunidade artística latino-americana”, ainda que não tão numerosa se comparada a dos norte-americanos. Costa comenta que esse vínculo entre os “americanos del sud” era estabelecido principalmente entre frequentadores do ateliê de Jean-Paul Laurens na Academia de Colarossi de Paris. Após sua fundação em 1815 foi adquirida pelo escultor italiano Filippo Colarossi, e era considerada menos conservadora que a École des Beaux-Arts. Paul Gauguin, Amedeo Modigliani foram alguns dentre outros renomados que também que fizeram parte dessa academia.

Essa rede latino-americana passa a fazer parte do cenário artístico e cultural de “la Cité”, inclusive há registros em periódicos especializados que cobriam o modo de vida desses grupos e a produção literária hispano-americana. No início do século XX, é criado o “Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine” que depois se torna “La Revue de l'Amérique Latine”, na qual foi publicado o extrato a seguir:

A América jovem mostra-nos estadistas enérgicos e muitas vezes fortes, diplomatas de habilidade reconhecida, advogados ilustres, [...] mas do ponto de vista artístico, não é o mesmo, podem-se contar os artistas sul-americanos. Isso é tão verdadeiro quanto no Rio, em Buenos Aires, em Santiago, em Lima, onde um artista é visto como um fenômeno estranho, que se enganou de lugar, e se entregou à fantasia de nascer em um país que não foi feito para ele, que não o entenderá, e seus amigos lhes dão como um primeiro conselho, o de partir rapidamente para a Europa, de aperfeiçoar sua arte por lá e quando o público parisiense declarar que tem realmente talento, ele poderá vender suas pinturas e talvez a fortuna virá para recompensá-lo por seus esforços, porque é preciso que um artista estrangeiro conquiste Paris.

Na América, se ocupando de negócios, finanças, exportação e importação, ensino, não haverá tempo para fazer arte. Isso explica por que os artistas sul-americanos que conhecemos representam um real valor, porque precisavam de uma vontade de ferro e uma energia indomável, de vocação, em uma palavra, para superar todos obstáculos e alcançar notoriedade.⁶ (BALDASARRE; COSTA, 2011, p.40, tradução nossa)

Pode-se dizer, assim, que aqueles artistas latino-americanos que conseguiram participar de exposições e em especial do Salão de Paris estavam, então, na “vitrine mundial para a arte”. (COSTA, 2008, p. 22)

Os Salões Modernos ganharam sua forma oficial nos moldes franceses no século XVIII, mas há registros de mostras de arte desde o século XVI, e daquelas ligadas à criação das Academias no século XVII. O tal molde francês, de maneira bem sintética, queria dizer: o aval da Academia, o Salão como espaço para conferir valor à obra e seu autor, e meio de ingresso à sociedade. (LUZ, 2005, p. 41) Assim se perpetua até a segunda metade do século XIX, quando começam as revoluções da arte moderna, e nomes como Courbet, Manet e Cézanne têm obras recusadas para participar do Salão, e a instituição vai perdendo força. O ano de 1863 marca o fim do salão ligado à academia, entra em cena o conhecido “Salon des Refusés”, e daí em diante outros grupos organizam os seus próprios, como “des Artistes Indépendant” em 1884, ou o “Salon d'Automne” em 1903. Em 1881, uma organização de artistas retoma o “Salão de Paris” e a condução deste vai se alternando entre a Société des Artistes Français e Société Nationale des Beaux-Arts.

É justamente neste último, o Salão de Paris, que estarão inseridos os artistas latino-americanos cuja participação nos anos de 1900-1904 será relatada em crônicas de Manuel Ugarte e Rubén Darío.

Artistas latino-americanos nos Salões de Paris de 1900-1904

Félix Rubén García Sarmiento, nome de batismo do poeta, jornalista e diplomata nicaraguense Rubén Darío (1867–1916), é considerado um dos principais representantes do Modernismo literário em língua espanhola. Tem origem de setores médios da sociedade nicaraguense e aos quinze anos inicia carreira na imprensa. Em 1886, muda-se para o Chile, onde colabora em jornais e revistas locais. Reside em Buenos Aires entre os anos de 1893 e 1896, é enviado como correspondente na Espanha do jornal argentino “La Nación”, e em 1903 é nomeado cônsul da Nicarágua em Paris. (ZANETTI, 2007, p. 24-25)

“Pelos bulevares, nos teatros, na Exposição, sobretudo, ouve-se a cada passo o falar em castelhano. Soam todos os sotaques, desde os marcados com o ‘ceceo’ andaluz até as melodias pitorescas das Américas latinas”.⁷ (COSTA, 2008, p. 366, tradução nossa) Assim começa a crônica de Darío publicada no jornal “La Nación” de 1º de agosto de 1900. Não apresenta mais detalhes das exposições artísticas, atém-se ao cotidiano da vida dos estrangeiros, desde membros das “elites criollas” até os não tão afortunados. Mostra tanto a vida glamourosa, dos prazeres e dos “bons vivants” até o ambiente voraz para os “jovens das letras”. Vai destacar o tratamento caricato da

sociedade francesa aos “latinos”, e a ignorância em torno da história e da geografia lbero-americana.

Será nas crônicas sobre os Salões de 1902 e 1904, que se encontram mais informações críticas sobre a presença artística latino-americana. Manuel Baldomero Ugarte (1875-1951) mostra certa decepção ainda que não inesperada, na de 1902, dizendo: “[...] não aparecem naturalmente na primeira fila. [...] E os nossos compatriotas se encontram em uma posição secundária semiperdidos na penumbra dos que ainda não tiveram tempo de ser [...]”⁸ (COSTA, 2008, p. 363, tradução nossa) Esta afirmação vai ao encontro das ideologias do escritor, diplomata e político argentino. Dedicado às letras, em 1895 funda a Revista Literária sob inspiração de Rodó⁹. Em 1898, posiciona-se contra o imperialismo norte-americano após a intervenção em Cuba, e segue em uma série de viagens por quase toda a América Latina em “La defensa latina”. (BETHELL, 2009, p. 300)

Voltando à Paris de 1902, Ugarte testemunhava e reportava para o jornal “El Tiempo” de Buenos Aires, com publicação em 24 de junho do mesmo ano, a importância em apoiar os esforços dos jovens latinos presentes no Salão. Mesmo que não numerosos, formavam um conjunto considerável digno de atenção. Eram jovens artistas em formação cujas obras estavam sujeitas a críticas em termos de procedimento ou escola sob olhares mais exigentes. Porém, o jornalista vai reforçar a falta de apoio institucional dos Estados de origem e exaltar o talento e a coragem desses que representavam “nuestra intelectualidad del porvenir”. (COSTA, 2008, p. 365) Ugarte enxergava naquela exposição uma oportunidade:

[...] nos encontramos hoje com um núcleo compacto que luta com sucesso para dissipar a névoa que nos rodeia. Essa tarefa de tornar conhecida a intensa atividade sul-americana na Europa e esmaecer a lenda imerecida que nos apresenta como incapazes. Nossa América do Sul começa a emergir na vida intelectual, assim como surgiu a da América do Norte recentemente. E esse florescimento, para ser eficaz, deve ser produzido e sancionado em Paris.¹⁰ (COSTA, 2008, p. 363-364, tradução nossa)

Nessa crônica, esses artistas estão nomeados e, alguns deles, como detalhado em artigo de Costa em conjunto com a pesquisadora e historiadora da arte Maria Isabel Baldasarre, “París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispano-americano”, eram nascidos em território ibero-americano, descendentes de europeus que haviam vivido na América do Sul e então regressado com as famílias para os países de origem. Ao se checar, assim, os nomes e sobrenomes, não só se reconhecem as ascendências europeias, como também se veem artistas que não chegaram a ficar conhecidos abaixo dos trópicos nem suas trajetórias e produções a serem mapeadas nas buscas pela historiografia da arte da América Latina. Para citar

alguns: Alberto Lynch, um peruano que já estava em Paris há muitos anos e atuava como ilustrador; o uruguaio U.M. Sumaran; o argentino Emilio Artigue; o brasileiro Pierre-Louis Vauthier; residentes que identificavam-se como americanos do Sul. Situação diferente dos demais artistas que também estavam no Salão, mas que haviam imigrado para seguir com os estudos da arte em Paris: o venezuelano Emilio Boggio, os chilenos Rafael Correa e Juan Eduardo Harris (originalmente de sobrenome Arris), e a única artista mulher referenciada nesse grupo, a argentina María Obligado de Soto y Calvo. (BALDASARRE; COSTA, 2011, p. 40-41)

Chega-se então ao Salão de 1904 e à crônica de Rubén Darío para o jornal “La Nación”, em que começa destacando a quase ausência de artistas latino-americanos. O jornalista vai atribuir essa baixa representatividade à falta de recurso e apoio governamental e a critérios questionáveis para o destino de algum suporte a artistas de pouco talento. E ao narrar a trajetória de dois artistas, ficam ainda mais claros os impactos dessa existência ou não de subsídios: Domingo Bolívar, cujo apelido era “El Libertador”, que entre exposições em Salões, produção de algumas obras, mostrava desalento frente as difíceis condições de vida, e acaba cometendo suicídio; e Alfredo Ramos Martínez, do México, que recebe apoio de uma mecenas de Nova York, e vem a ser reconhecido como “Pai do Modernismo Mexicano”. E, então, Darío coloca a questão que parece não ter reposta até os dias atuais:

Porque acontece esta coisa espantosa que nunca vou me cansar de repetir: nós, que nos gloriamos da Latinidade, da Loba e da herança grega, nos preocupamos malfadadamente com nossos artistas; e os ianques de Porcópolis, os práticos, os *trusters*, os bárbaros, protegem, ajudam de forma concreta seus artistas?¹¹ (COSTA, 2008, p. 375, tradução nossa)



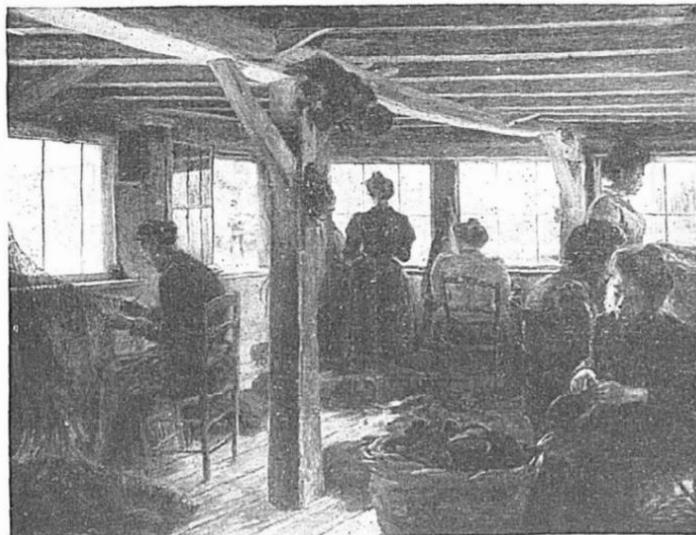
VAUTHIER (P.-L.). H. C. Paris; le petit bras au pont Marie.
Paris; Seine at Marie Bridge.

Figura 1. Reprodução de obra de Vauthier no Salão de Paris, do *Catalogue Illustré du Salon de 1902*, p. 90.



CORREA (R. . *Paysage, effet de neige.* — *Landscape, effect of snow.*

Figura 2. Reprodução de obra de Correa no Salão de Paris, do *Catalogue Illustré du Salon de 1902*, p. 130.



SOTO Y CALVO (M^{lle} M. O. DE). *En Normandie.* — *In Normandy.*

Figura 3. Reprodução de obra de Soto y Calvo no Salão de Paris, do *Catalogue Illustré du Salon de 1902*, p. 143

Considerações finais

Deslocamentos, rotas e desvios estão presentes nessa empreitada de artistas latino-americanos pela Europa na virada do século XIX, percursos que constituem e são constituintes de histórias, que narram e são narrativas. Parecem compor um período de interstício, de seus antecedentes e da ebulição dos “*années folles*” que estava prenunciada. Momento protagonizado por artistas de uma cultura híbrida e que em idas e vindas, origens, jornadas e destinos se mostravam também no jogo do “*espelho eurocêntrico*”, em tempo de afirmar identidades e, parafraseando Quijano, também de deixar de ser o que não eram¹².

Notas

¹ Academia de San Carlos. Disponível em <<http://academiasancarlos.unam.mx/>> Acesso em 04 jun. 2020

² Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Disponível em:

<https://www.ecured.cu/Escuela_de_Artes_Pi%C3%A1sticas_San_Alejandro> Acesso em: 04 jun. 2020

³ Laura Malosetti Costa, doctora en Historia del Arte, Investigadora Independiente de CONICET, Profesora de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es autora de varios libros de historia del arte argentino, entre ellos *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (FCE, 2001) *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar* (Co-ed. Paidós, 2005), *Fermín Eguía (Artemúltiple, 2005)* y *Collivadino* (El Ateneo, 2006) así como numerosos artículos en libros y revistas especializadas. Fue curadora de las exposiciones *Pampa, ciudad y suburbio* (espacio IMAGO) y *Primeros Modernos en Buenos Aires* (Museo Nacional de Bellas Artes) en 2007. Disponível em <<http://www.unsam.edu.ar/profesores/LauraMALOSETTICOSTA/index.asp?modo=cv>> Acesso em: 07 de mai. 2020.

⁴ BAYÓN, 1974, p. 62-63

⁵ No original: “Para un americano, y particularmente para aquel que ama y busca la ciencia, no hay mayor felicidad que la de poder verificar un viajecito a la fuente de toda luz y de toda verdad en este siglo, Europa.” (PIERINI, 1998, p. 178)

⁶ No original: La jeune Amérique nous montre des hommes d’Etat énergiques et souvent très forts, des diplomates d’une habileté consommée, des médecins célèbres, des avocats illustres [...] mais au point de vue artistique, il n’en est pas tout à fait de même, car on les compte les artistes sud américains. Cela est si vrai qu’à Rio, Buenos-Aires, Santiago, Lima un artiste est regardé un peu comme un phénomène étrange, qui s’est trompé de place, qui s’est donné à la fantaisie de naître dans un pays que n’est pas fait pour lui, qui ne le comprendra pas et ses amis lui donnent comme premier conseil celui de partir bien vite pour l’Europe, de s’y perfectionner dans son art et quand le public Parisien aura déclaré qu’il possède réellement du talent, il arrivera à vendre ses tableaux et peut-être la fortune viendra-t-elle le récompenser de ses efforts, car il en faut à un artiste étranger pour percer à Paris.

En Amérique, en s’occupe d’affaires, de finances, d’exportations, d’importations, d’élevage, on n’a pas le temps de faire de l’art. Ceci explique pourquoi les artistes Sud Américains que nous connaissons représentent une réelle valeur, car il leur a fallu une volonté de fer une énergie indomptable, la vocation, en un mot, pour surmonter tous les obstacles et parvenir à la notoriété. (BALDASARRE; COSTA, 2011, p.40)

⁷ No original: Por los bulevares, en los teatros, en la Exposición sobre todo, se oye a cada paso hablar en castellano. Suenan todos los acentos, desde los marcados con el ceceo andaluz hasta las tonadas pintorescas de las Américas latinas. (COSTA, 2008, p. 366)

⁸ No original: [...] no aparecen naturalmente en primera fila. [...] Y nuestros compatriotas quedan en un lugar secundario semiperdidos en la penumbra de los que todavía no han tenido tiempo de ser. (COSTA, 2008, p. 363)

⁹ José Enrique Rodó, (1871-1917), juntamente os autores uruguaios Victor Perez Petit (1871-1947), Carlos Martínez Vigil (1870-1949) e Daniel Martínez Vigil (1867-1940), funda a “*Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*”, em Montevideu, editada entre 1895 e 1897.

¹⁰ No original: [...] nos encontramos hoy con un núcleo compacto que lucha con éxito por desvanecer la bruma que nos envuelve. Esa tarea de dar a conocer en Europa la intensa actividad sudamericana y desvanecer la leyenda inmerecida que nos presenta como incapaces. Nuestra América del Sur empieza a surgir a la vida intelectual, como surgió hace poco la del Norte. Y ese florecimiento, para ser eficaz, ha de ser producido y sancionado en Paris. (COSTA, 2008, p. 363-364)

¹¹ No original: Porque sucede esta inaudita cosa que nunca me cansaré de repetir: nosotros, los que nos regodeamos de latinidad y de la Loba y de la herencia griega, nos preocupamos malhadadamente de nuestros artistas; y los yanquis, de Porcópolis, los prácticos, los *trusters*, los bárbaros, protegen, ayudan prácticamente a sus artistas? (COSTA, 2008, p. 375)

¹² Frase original do autor: "É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos" (QUIJANO, 2005, p. 139).

Referências

BALDASARRE, Maria Isabel; COSTA, Laura Malosetti. **París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano.** In: XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina. Oaxaca, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011. Disponível em <<http://www.librosoa.unam.mx/xmlui/bitstream/handle/123456789/1786/afef01964b6a1d87b0ddb90085bc3e80.pdf?sequence=3>> Acesso em: 7 mai. 2020.

BAYÓN, Damián. **América Latina en sus artes.** México: Siglo XXI, 1974.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena. A Obra de Paulo Prado.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BETHELL, Leslie. **O Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica.** Estud. hist. (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, Dec. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862009000200001&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 04 jun. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-21862009000200001>.

CARERI, Francesco. **Walkscapes, O caminhar como prática estética.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

COSTA, Laura M. **Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos 1880-1910.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

FUNDACIÓN BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. **Cronología de Manuel Ugarte.** Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/cronologia/#anyo_1875> Acesso em 04 de jun. 2020.

LOPEZ, Pierre. **Encuentros y desencuentros de la cultura francesa en el campo literario ecuatoriano de los años 1920-1930.** Cahiers d'études romanes [Online], 32 | 2016, posto online no dia 07 abril 2017, consultado o 03 junho 2020. URL: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/5119>; DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.5119>

LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil.** Rio de Janeiro: Calibrama, 2005.

PIERINI, Margarita. **Sarmiento en París: Viaje al corazón de la Modernidad**. Actual Investigación, [S.l.], n. 38, p. 177-194, ago. 2011. ISSN 1315-8589. Disponível em: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2608/2541>>. Acessado em: 04 jun. 2020

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: Leher, Roberto & Setúbal, Mariana (org). Pensamento Crítico e Movimentos Sociais: Diálogos para uma nova Práxis. São Paulo: Ed. Cortez, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf> Acesso em: 02 jun. 2020.

SOCIETE DES ARTISTES FRANÇAIS. **Catalogue illustré du Salon de 1902 (Vingt-quatrième année)** Paris: Bibliothèque des Annales (Paris), 1902. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110432f>> Acesso em: 08 jun. 2020.

ZANETTI, Susana. **O intelectual modernista como artista: Rubén Darío**. Tempo soc., São Paulo, v. 19, n. 1, p. 19-31, June 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100002&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 04 jun. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702007000100002>.

Cristiélen Ribeiro Marques

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM / USP, sob a orientação da Profa. Dra. Lisbeth Rebollo. Especialista em Curadoria de Arte pelo Senac São Paulo e em Comunicação Corporativa pela Escola de Comunicação e Artes, ECA / USP. Possui MBA em Administração de Empresas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) e graduação pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Contato: cristielenmarques@gmail.com

Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Professora titular da ECA / USP. Foi Diretora do MAC/USP (1994–1998, 2006–2010), Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (2000–2006, 2010–2016). Docente e orientadora do PGEHA USP e Vice Coordenadora; Coordenadora e Vice Coordenadora do PROLAM/USP. Desde novembro de 2017 é Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte. Tem diversos ensaios e livros publicados. É editora colaboradora da revista ArtNexus, especializada em arte na América Latina. Contato: lisbethrebollo@gmail.com