


Entre modernismo e tradição: notas sobre a recepção da obra de Marie Laurencin no Brasil e na França

Between modernism and tradition: notes on Marie Laurencin's recognition in Brazil and in France

DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15115

LETÍCIA ASFORA FALABELLA LEME

Mestranda em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP

 0000-0001-9385-6163

MARIANA GAZIOLI LEME

Mestranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da USP

 0000-0002-8501-1678

Resumo

Artista moderna e ao mesmo tempo ligada à tradição, Marie Laurencin foi celebrada na primeira metade do século XX por mobilizar imagens idealizadas do feminino. Buscamos discutir, neste artigo, os significados relacionados à sua obra quando inserida em dois contextos: o brasileiro das décadas de 1940-1950 e o francês do pós-guerra. O que se nota em ambos os casos é que o sucesso da artista se dá de maneira ambivalente, entre as vanguardas históricas e o caráter essencialista atribuído às mulheres brancas que retratou. No percurso, discutimos aspectos de sua obra que foram ofuscados pela prerrogativa de uma arte “feminina”, sobretudo os ideais de raça e gênero, articulados em torno de disputas políticas e acentuado nacionalismo.

Palavras-chave: Marie Laurencin. Pintura francesa. Modernismo. Tarsila do Amaral. Feminilidade. Branquitude.

Abstract

A modern artist also associated with tradition, Marie Laurencin was celebrated in the first half of the 20th century for her idealized images of the feminine. Our aim, in this article, is to discuss the meanings of her artwork within two contexts: in Brazil between the 1940s and 1950s, and in interwar France. In both cases Laurencin was acclaimed in an ambiguous way, amidst the historical avant-garde and the essentialist nature associated with the white women she depicted. In the course, we discuss aspects of her work that were overlooked by the concept of a “feminine” art, especially the ideals of race and gender, in relation with political rivalries and nationalist discourses.

Keywords: Marie Laurencin. French painting. Modernism. Tarsila do Amaral. Femininity. Whiteness.

A ambiguidade em Laurencin¹

A canção se eleva, intacta, mais alto, ao céu mais puro,
mais uno, liberta em echarpes vazias, e esta canção é a
da cotovia, Marie, nossa pintora!²

Em janeiro de 1920, o crítico francês André Salmon (1881-1969) elogiou a obra de Marie Laurencin (1883-1956) como se fosse uma sinfonia tipicamente francesa. Um alento, talvez, para um país dilacerado, pouco mais de um ano depois de terminada a Primeira Guerra Mundial, em novembro de 1918. Espécie de “paraíso perdido”, a obra de Laurencin carrega a ambivalência entre modernidade e tradição, entre um lugar idílico e ao mesmo tempo estranho, “quase doentio”,³ reiterando estereótipos de um feminino essencial, que estaria fora da história e, portanto, da própria modernidade. Em suas pinturas de cores pastéis, mulheres passeiam numa natureza ornamental, tocam violões, descansam e deleitam-se com a presença de cachorros e corças, como é o caso de *Les Biches* (*As corças*, 1923, Musée de l’Orangerie), *Guitarrista e duas figuras femininas* (1934, Museu de Arte de São Paulo) [Figura 1], *Danseuses* (*Dançarinas*, 1938, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris), *Three Dancers* (*Três dançarinas*, c. 1945, Aberdeen Museum) e tantas outras.

A artista atravessou o entre-guerras, sob a necessidade de reconstrução de uma cultura percebida como decadente; em seguida, viveria a Segunda Guerra Mundial, o regime de Vichy e a posterior liberação da França, paralelamente aos crescentes conflitos coloniais. Ainda assim (ou precisamente por causa disto), reinventou o esquema idílico das festas campestres, com um colorido artificioso e pouco naturalista, retirando de cena os personagens masculinos. Críticos de arte e historiadores interpretaram tais imagens como a encarnação de um “eterno feminino”, sem, no entanto, investigar o fato de que as mulheres de Laurencin são sempre brancas, quase fantasmagóricas.

Num ambiente social profundamente tenso, as imagens raramente são aquilo que aparentam na superfície; “feminilidade”, “graça” e “artifício”, se entendidos em contexto, parecem carregar as tintas sombrias de um nacionalismo exacerbado. Talvez não seja por acaso que a obra de Marie Laurencin tenha sido tão bem recebida no Brasil conservador, que ao mesmo tempo desejava modernizar-se.

¹ Artigo escrito em colaboração, que parte das pesquisas individuais desenvolvidas pelas autoras: Letícia Leme conta com financiamento da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp, processo de nº 2020/05928-5, e é orientada pelo Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias. Mariana Leme faz parte do Programa de Excelência Acadêmica (Proex) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli.

² SALMON, André. Médaillons artistiques: Marie Laurencin. *L’amour de l’art*, n. 1, jan. 1920, p. 65. Exceto quando indicado, todas as traduções são de nossa autoria.

³ AUCLAIR, Marcelle. Marie Laurencin portraitiste. *Les Annales politiques et littéraires*, Paris, 1 out. 1928, p. 322.



Figura 1:
Marie Laurencin (1883-1956)
Guitarrista e duas figuras femininas
1934
óleo sobre tela, 50,5 x 61,5 cm
Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand (MASP)

Este artigo investiga a ambivalência de sua produção em dois momentos. Partindo da entusiasmada recepção de sua obra no Brasil, buscaremos estabelecer as relações simbólicas que mobiliza frente ao contexto de institucionalização do modernismo no país e, em seguida, investigaremos os significados dessa mesma produção na França do pós-guerra, em que os experimentos das vanguardas vinham sendo atacados em favor a uma volta à tradição — supostamente autóctone, não corrompida e livre de excessos.

A obra de Laurencin embaralha a narrativa modernista de progresso em relação à arte abstrata e talvez seja um exemplo interessante para que se possa pensar uma história da arte mais complexa e contraditória. A este respeito, Griselda Pollock nos alerta que, no esforço de compreender a história das mulheres artistas, abordagens tradicionais mostraram-se insuficientes, ao mesmo tempo que “incluí-las” ao cânone acaba por reforçar a narrativa de superioridade masculina e branca.⁴ Assim, um olhar para a arte moderna a partir de sua circulação e recepção crítica, “permite fugir do beco sem saída da hierarquização e da exclusão em que a história modernista é tradicionalmente construída”.⁵

Apesar de reforçar estereótipos de um feminino “decorativo” e “menor” em suas obras, Laurencin alcançou enorme sucesso entre o público e a crítica especializada. Talvez seja possível dizer que o ambiente conservador do pós-guerra europeu tenha colaborado para tal admiração. De maneira semelhante, foi muito bem recebida no Brasil, em que artistas e intelectuais buscavam uma modernidade menos radical se comparada aos experimentos das vanguardas dos anos 1900-1910. Em ambos os contextos, porém, a “feminilidade” das mulheres brancas que povoam a obra de Laurencin parece carregar significados mais profundos que a diferença sexual binária.

Na França do início do século XX, o “feminino” trazia em si um ideal de civilização, artificiosa e galante, tal qual pinturas de Antoine Watteau (1684-1721) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). É possível especular que Laurencin estivesse em busca de um tempo perdido — para citar o famoso romance de Marcel Proust (1871-1922) —,⁶ ao visitar a iconografia dos passeios da antiga corte.

O procedimento da citação foi caro aos artistas do início do século XX, sendo o caso mais conhecido *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo Picasso (1881-1973), que se valeu — ao contrário de Laurencin — de culturas visuais subalternizadas para retratar cinco prostitutas e foi celebrado como o grande representante da arte moderna. Este é o ponto-chave: se a apropriação de uma visualidade africana foi notada e festejada à época, a obra de Marie Laurencin parece encenar a fantasmagoria

⁴ POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art**. Londres: Routledge, 1988; Idem. **Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories**. Nova York: Psychology Press, 1999.

⁵ KAUFMANN, Thomas; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (orgs.). **Circulations in the global history of art**. Nova York: Routledge, 2016, p. 189.

⁶ *Em busca do tempo perdido* foi publicado com enorme sucesso de público e crítica, entre 1913 e 1927. Pelo segundo volume, de 1919, Proust recebeu o Prêmio Goncourt.

daquilo que hoje se conhece por “branquitude” e, talvez por isso, o procedimento pode ter passado despercebido. Afinal, este lugar de poder apresenta-se como neutro, referencial e transparente.

A hierarquia racial baseada na cor, teorizada no Ocidente desde a segunda metade do século XVIII,⁷ pressupõe não apenas um descompasso mas a ideia de progresso e, nas palavras do filósofo Achille Mbembe, a “raça branca seria a única a possuir a vontade e a capacidade de construir um percurso histórico”.⁸ Embora o termo “branquitude” não fosse utilizado na primeira metade do século XX, ele se tornou, nas últimas décadas, uma importante ferramenta de análise, “cujo objetivo é revelar as estruturas invisíveis que produzem e reproduzem o privilégio e a supremacia branca”.⁹ Interpretada simplesmente como “imagens de mulheres elegantes”, a obra de Marie Laurencin é permeada por esta espécie de fantasmagoria,¹⁰ o que constitui a radicalidade e, ao mesmo tempo, sua ambiguidade, pois em nenhum momento fica claro se a artista critica a ideia de uma “civilização” ideal ou lamenta sua perda.

Em seu diário, ela diz, por exemplo, que nas noites que os artistas passavam no ateliê de Picasso, no número 13 da rue Ravignan, “eu [Laurencin] jamais me ocupava deles; lia histórias de amor, *Marianne* de [Pierre de] Marivaux, e creio mesmo que detestava sentir-lhes tão contrários a mim, sobretudo suas estátuas negras me envenenavam”.¹¹ A passagem é notável: Laurencin se volta às histórias de amor e a um dos romances memorialistas mais famosos do século XVIII, publicado entre 1731 e 1742, ao mesmo tempo em que se diz “envenenada” pelas estátuas africanas. No entanto, a ficção e as histórias de amor europeias muitas vezes escondem um discurso político, de dominação. No Brasil, um artigo anônimo publicado na *Revista da Semana*, em 1951, elogiava as pinturas da artista e a “brancura quase espiritual das faces”.¹² Ou seja, à excessiva palidez dos personagens foi atribuído um sentido positivo, transcendente, “quase espiritual”.¹³

Duas mulheres modernas: Marie Laurencin e Tarsila do Amaral

Em publicação no ano de 1936 no *Diário de São Paulo*, Tarsila do Amaral (1886-1973) conta-nos sobre uma recepção no apartamento do colecionador Rolf de Maré (1888-1964), anos antes, em Paris. Na ocasião, a artista fica sabendo de uma “briga amável” entre Marie Laurencin e André Lhote (1885-1962),

⁷ BUFFON, Georges Louis Leclerc, conde de. **Histoire naturelle**. Tome II: Histoire naturelle de l’homme. Paris: 1749.

⁸ MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2008, p. 85.

⁹ APPLEBAUM, Bárbara. Critical Whiteness Studies. **Oxford Research Encyclopedia**, 2016. Disponível em: <https://oxfordre.com/education/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-5>. Acesso em: 20 abr. 2021.

¹⁰ GIKANDI, Simon. **Slavery and the culture of taste**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2011.

¹¹ LAURENCIN, Marie. **Le carnet des nuits**. Genebra: Pierre Cailler, 1956, p. 40.

¹² MARIE LAURENCIN. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 19, 12 mai. 1951, p. 37.

¹³ Sobre a branquitude no contexto brasileiro ver, entre outros: GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Patologia social do “branco” brasileiro**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.

revelada a ela pelo próprio Lhote. Segundo a artista brasileira, a insistência de Laurencin em suas “pequenas manias” — como a de “pintar figurinhas pálidas com um leque na mão”¹⁴ —, com o decorrer do tempo se desenvolveria na reivindicação de “direitos de propriedade” sobre elementos de suas telas, “não concordando que tal leque fosse parar num quadro de Lhote”: “Lhote roubou meu leque...”,¹⁵ teria declarado Laurencin.

André Lhote, que seria professor de Tarsila em 1923, é descrito pela artista na ocasião como o próprio “traço de união entre a estética do passado e a cubista”.¹⁶ O encontro entre modernismo e tradição em Lhote é ainda reverenciado por ela em outras publicações no *Diário de São Paulo*,¹⁷ onde caracteriza-o como um pintor que “soube tirar partido do surto revolucionário cubista”¹⁸ e “criou uma escola de conciliação, bem sua”.¹⁹ Segundo ela, seu desenho “admirável pela solidez” seria inspirado em Michelangelo (1475-1564), e em sua academia “advertia constantemente os alunos que observassem as fotografias e obras do grande artista de Moisés”.²⁰ Na verdade, não é apenas Tarsila que qualifica o cubismo como um “surto”. Como se verá adiante, os experimentos das vanguardas vinham sendo atacados nos meios artísticos parisienses desde a Primeira Guerra Mundial, como anti-nacionais ou de um individualismo exacerbado.

Quanto “à maior pintora atual de França, Marie Laurencin”,²¹ Tarsila conta que seria apresentada em abril de 1923 por Valery Larbaud (1881-1957), que iria “com ela almoçar uma feijoada em meu ateliê”.²² Sobre a ocasião da recepção de Maré, a brasileira descreve-a no texto de 1936 como “a primeira mulher que se incorporou no grupo dos cubistas”,²³ mas que teria se mantido “íntacta na rebeldia contra os cânones da nova corrente e nunca se amoldou por completo à estética convencionada”.²⁴ De acordo com Tarsila, a francesa “cedeu à sinceridade consigo mesma na realização de quadros com assunto, com

¹⁴ AMARAL, Tarsila do. **Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral**. Organização de Laura Taddei Brandini. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 88.

¹⁵ “Lhote à chipé mon éventail...”. Laura Taddei Brandini, em nota à crônica dentro do compilado de escritos da artista, revela que uma das telas de Lhote em que figuram o “leque de Marie Laurencin” — *Nature Morte avec éventail* (1912) — encontra-se no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), doado por Francisco Matarazzo Sobrinho. AMARAL, T., op. cit., p. 88.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ O jornal *Diário de São Paulo* publica, entre 1936 e 1956, mais de 230 crônicas e textos produzidos pela artista, que começa a colaborar com os Diários Associados comandados por Assis Chateaubriand na década de 1930. Esses textos estão compilados na publicação já citada, organizados por Laura Taddei Brandini.

¹⁸ AMARAL, T., op. cit., p. 60.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 88.

²² Apud AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2010, p. 98.

²³ AMARAL, T., op. cit., p. 88

²⁴ *Ibidem*.

figuras humanizadas, sem a dissecação imposta pelas teorias cubistas”.²⁵ Tais pinturas teriam, além do mais, um caráter específico, que revelava a “feminilidade” de Laurencin:

São todas o retrato da artista que vive nelas a própria vida em manifesto narcisismo, tranquila no caminho encontrado, sem preocupações de pesquisas técnicas, sem ousadia nem inquietação, feliz como mulher essencialmente feminina que sublima na rela todo o instinto maternal, pintando criaturinhas de olhos negros para divertir-se com elas.²⁶

Ao contrário de Lhote, que encontraria um contraponto ao cubismo na tradição do Renascimento, para a brasileira, Laurencin o faria a partir de sua própria condição enquanto mulher artista; um olhar autorreferencial e “materno” transposto em suas pinturas — ainda que não tenha tido filhos. Sobre esta suposta “feminilidade”, em 1937 e na mesma coluna no jornal, Tarsila aponta que a modernidade “pôs à prova muitas aptidões femininas que permaneceram desconhecidas em épocas passadas”,²⁷ discurso que muito se assemelha ao proferido por Guillaume Apollinaire (1880-1918), anos antes, sobre a “estética feminina”, que segundo ele ainda não havia se manifestado fora das artes aplicadas.²⁸ Tal estética seria, para o poeta, desenvolvida por artistas como Marie Laurencin, explorando “outros aspectos femininos do universo”,²⁹ graças à “permissão”³⁰ de atuação dada pela modernidade às mulheres.³¹ Laurencin seria, portanto, capaz de expressar na “arte maior” (a pintura) uma estética “inteiramente feminina”.³²

Os discursos sobre as mulheres nas artes, que permeiam as narrativas sobre Laurencin e estão igualmente presentes nos escritos de Tarsila e de outros autores,³³ derivariam de uma série de construções sociais acerca da feminilidade, que como alerta Griselda Pollock é “constantemente produzida, regulada, renegociada”, e estaria “envolvida também na prática da arte”.³⁴ Esta construção ideológica se consolidaria na segunda metade do século XIX. Segundo a historiadora da arte Patrícia Mayayo,

é durante o reinado da rainha Vitória na Inglaterra [1837-1901] quando começam a ser publicados os primeiros textos específicos sobre mulheres artistas: estas aparecem sempre descritas como um grupo homogêneo em virtude de seu sexo e radicalmente separado do universo de criadores homens. Assim, se impõe na historiografia a noção

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p. 257.

²⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. Peintres nouveaux. In: **Les peintres cubistes**. Paris: Hermann, 1965, p. 78.

²⁹ Ibidem.

³⁰ De maneira paternalista, o pintor afirma, em 1913, que a “modernidade permitiu que as mulheres florescessem na arte”. Ibid.

³¹ Na obra *Tarsila: sua obra e seu tempo*, Aracy Amaral utiliza o mesmo trecho para traçar um paralelo entre Laurencin e Tarsila, ao argumentar que a frase “bem se aplicaria” para a segunda. AMARAL, A., op. cit., 2010.

³² APOLLINAIRE, op. cit.

³³ Pode-se citar André Salmon (1881-1969), Roger Allard (1885-1961), Raymond Cogniat (1896-1977), José Pierre (1927-1999) etc.

³⁴ POLLOCK, op. cit., 1988, p. 117.

da existência de uma “arte feminina”, graciosa, delicada, centrada em temas íntimos e privados, na maior parte dos casos *amateur* [...], em relação ao exercício público da “Arte” com maiúscula, reservado aos artistas do sexo masculino.³⁵

Tal paradigma — de uma inclusão um tanto quanto excludente das mulheres na arte — se assenta na ideia de que a expressão artística “feminina” seria homogênea, “natural” e restrita. Não é à toa que, nas palavras de Marie Jo-Bonnet, “a modernidade reativa as oposições de sexo e gênero, ao invés de reabsorvê-las como seria de se esperar com a evolução do status entre os sexos tendendo à igualdade”.³⁶ Para a pesquisadora, este movimento é visível no discurso de Apollinaire, “que reconstitui as referências de gênero tradicionais no mesmo momento em que os artistas construíam uma nova linguagem”.³⁷ Era necessário naquele momento “não confundir a arte feminina com a arte masculina”,³⁸ sendo que Marie Laurencin se colocava, para o poeta, muito bem em seu lugar.³⁹ A artista, que vê sua imagem consolidada no pós-guerra, permeada pelas narrativas da vanguarda, torna-se uma referência ambígua, impulsionada pelos caminhos percorridos pelo modernismo, mas ainda ligada a aspectos da tradição francesa e de uma feminilidade mítica, essencial.

Tarsila também mobilizou estereótipos do feminino e da tradição em sua obra. Apesar de se dizer “cada vez mais brasileira”,⁴⁰ em 1923 escolhe se representar em *Autorretrato (Manteau Rouge)* com um vestido luxuoso, pintado com uma notável economia de formas, preenchidas pelas cores da bandeira da França. Maria Castro nos mostra que “a mensagem da pintura é clara: *Manteau rouge* era um *statement* da nova identidade de Tarsila enquanto mulher cosmopolita moderna em Paris”.⁴¹ “Tanto paulista quanto parisiense”,⁴² a artista negociava sua imagem e seu trabalho em torno dessa dicotomia. Talvez por isso Oswald de Andrade a retrataria como a “Caipirinha vestida de Poiret”,⁴³ verso que seria retomado pelo crítico Willy Lewin ao compará-la com Marie Laurencin, que estaria, como havia dito antes Jean Cocteau, “*Entre les fauves et les cubistes/prise au piège petite biche*”.⁴⁴ Tarsila, a brasileira vestida à francesa, se colocaria

³⁵ MAYAYO, Patricia. *Frida Kahlo: contra el mito*. Madri: Cátedra, 2008, p. 13-14.

³⁶ BONNET, Marie-Jo. *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006, p. 21.

³⁷ *Ibidem*, p. 60-61.

³⁸ *Ibid.*, p. 21.

³⁹ Em comentário sobre o Salão dos Independentes em 1908, o poeta enfatiza que Laurencin não cometeria o erro da maioria das artistas de querer se sobressair aos homens, perdendo nesse esforço o gosto e a graça, afinal, Laurencin teria consciência das profundas diferenças que existem entre o homem e a mulher: “diferença de origem e diferença de ideal”. Sobretudo, além de a colocar como síntese da pintura com “qualidades femininas”, não deixaria de enaltecer sua natureza francesa. APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d'art: 1902-1918*. Coautoria de L. C Breunig. Paris: Gallimard, 1996, p. 67.

⁴⁰ AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 84.

⁴¹ CASTRO, Maria. Tanto paulista quanto parisiense: o pensamento racial em *A negra*. In: OLIVA, Fernando; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Tarsila Popular*. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2019, p. 59.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 123.

⁴⁴ Em tradução livre: “Entre os *fauves* e os cubistas/ Encurralada pequena corça”. AURIC, Georges. *Huit poèmes de Jean Cocteau*. Paris: 1918.

entre o Brasil e a França de maneira semelhante com a qual Laurencin estaria entre o modernismo e a tradição, uma corça “encurralada”, buscando “desencadear todo um complexo de sensibilidade ou ingenuidade instintiva e de refinamento civilizado, *esprit nouveau*”.⁴⁵

Ao contrário do caráter “civilizado” atribuído à Laurencin, artistas não-europeus foram quase sempre vistos como “exóticos”, ainda que estes fossem brancos, como se a própria origem territorial lhes conferisse “raça”. Neste sentido, as palavras do crítico de arte português António Ferro (1895-1956) são explícitas, ao comparar Tarsila do Amaral, que teria raça, e Marie Laurencin, que seria apenas uma artista “de hoje”.⁴⁶ Marta Rossetti Batista (1940-2007) faz a ressalva de que “O elogio mais fácil de críticos da época à obra de qualquer outra pintora era compará-la a de Marie Laurencin”⁴⁷ e, não à toa, muitas artistas brasileiras tiveram suas produções vinculadas à de Laurencin por críticos e apreciadores de arte no país, mesmo que suas obras tenham poucas semelhanças formais.

Ferro afirma que Tarsila “recebe influências, como todos, mas tritura-as, imediatamente, na sua personalidade. A pintura de Tarsila é de Tarsila e do Brasil”.⁴⁸ Em seguida, parece lamentar: “Como se está longe da pintura feminina e bela de Marie Laurencin, da pintura ‘*le petit col blanc de ta robe est tout propre*’, pintura que eu adoro como se adora um galgo ou como se adora uma mulher [sic]”.⁴⁹ Para o autor, há algo na pintura de Tarsila que acrescenta um sabor exótico à feminilidade: “Marie Laurencin não tem pátria: Marie Laurencin é de hoje. Tarsila é de hoje e é brasileira. Marie Laurencin tem individualidade. Tarsila do Amaral tem individualidade e tem raça”.⁵⁰ “Raça”, como se vê, é um termo que pode denotar tanto a cor da pele quanto os territórios das colônias e ex-colônias. Na verdade, o crítico parece reproduzir os preceitos de sua época, que entendia os europeus como o referencial “sem pátria”, cor ou etnia.

A apropriação de visualidades subalternizadas por artistas modernos, como o citado Picasso, configura uma relação de poder, ao buscar outros referenciais para sua cultura naquilo que considera “primitivo”, como se estivesse “esgotada” de tanta “civilização”. Segundo Frantz Fanon (1925-1961), que pensava tais relações de poder nos anos 1950, “Quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos”.⁵¹ A ironia de Fanon mostra que a recepção aparentemente positiva do “exótico”, na Paris do século XX, esconde uma violência

⁴⁵ LEWIN, Willy. Gertrude Stein e Companhia. **Suplemento literário**, São Paulo, ano 11, n. 528, 20 mai. 1967, p. 37.

⁴⁶ FERRO, António. Tarsila do Amaral. **Contemporânea**, Lisboa, série 3, n. 2, jun. 1926. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1926/N2/N2_item1/P41.html. Acesso em: 01 jun. 2021.

⁴⁷ BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 385.

⁴⁸ FERRO, op. cit.

⁴⁹ A passagem mal traduzida para o francês está na publicação original, e significa literalmente “o pequeno decote branco de seu vestido é muito limpo”. FERRO, op. cit.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Editora da UFBA, 2008, p. 118.

fundamental, pois como o próprio autor havia dito, “a inferiorização [do negro] é o correlato nativo da superiorização europeia”.⁵²

A violência de tal relação pode ser chamada de “fundamental” na medida em que é fundadora da própria modernidade. Nas palavras do intelectual argentino Walter Dignolo, “a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade — sua parte indissociavelmente constitutiva”.⁵³ Nesse sentido, a Europa “moderna” depende sempre de seus subalternizados para existir enquanto cultura superior.

A ideia de universalidade europeia está implícita na afirmação de António Ferro quando este diz que “Marie Laurencin não tem pátria: Marie Laurencin é de hoje”. Confundindo critérios territoriais e políticos com temporais, fica claro que o que representa o “hoje” é a Europa, ou melhor, a França. Sobre o exotismo (perversamente) bem-vindo em Paris, que agradou críticos como Ferro, Tarsila escreve aos pais, na famosa carta datada de 19 de abril de 1923:

Como agradeço ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que essa tendência brasileira em arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense.⁵⁴

A divisão cultural entre “civilizados” e “primitivos” não fazia parte apenas dos círculos europeus, mas foi bastante disseminada, inclusive no Brasil. Revelando um descompasso de poder entre a artista e seus conterrâneos mais pobres, Tarsila opera como Picasso, ao manifestar seu desejo em aprender com os “caipiras”, anônimos. Em uma entrevista de dezembro do mesmo ano, a artista afirmou: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero no interior aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias”.⁵⁵

Apesar do olhar direcionado ao Brasil, a atenção ao referencial europeu na produção modernista brasileira fica evidente quando olhamos para a circulação e a recepção de obras de artistas franceses na terra natal de Tarsila. No Brasil, a recepção de Marie Laurencin é permeada pelo constante reforço de sua identidade feminina, por vezes acompanhada da exaltação à sua origem. Uma reportagem escrita pelo francês René Delange, publicada no *Correio da Manhã* em 1952, relacionava a pintura de Laurencin à

⁵² Ibidem, p. 90.

⁵³ MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 30.

⁵⁴ AMARAL, A., op. cit., 2010, p. 101-102.

⁵⁵ CORREIO DA MANHÃ, 23 dez. 1923, apud AMARAL, Aracy (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp, 2003. p. 79.

grandeza da arte francesa: “Se há um domínio em que a França pode apresentar-se como soberana, é, por certo, o das Belas Artes, singularmente o da pintura”.⁵⁶ Ao tomar como exemplo de tal “soberania” uma exposição de obras de Laurencin em duas galerias parisienses, Delange nos conta um episódio presenciado por Henri-Pierre Roché (1879-1959) na casa de Laurencin, onde sua mãe teria exclamado: “Maria, você está dentro da mais pura tradição francesa, você acabará no Louvre”.⁵⁷ Ao celebrar na conclusão do texto a “raça daqueles cujas forças vitais estão a serviço das forças intelectuais”, Delange incorpora em seu discurso a exaltação de uma “raça” específica, francesa, que, ancorada na tradição, desempenharia um papel de protagonista também nas produções modernistas.

Mesmo os críticos mais envolvidos com a construção de uma arte “tipicamente brasileira” não hesitariam em celebrar a aparente universalidade da pintura “feminina” de Laurencin. Jayme Maurício (1926-1977) afirmou, em 1952:

*Charmant Marie! Você representa, de fato, o quanto pode ter de encantador o gênio feminino, aplicado integralmente à pintura, aos desenhos, à decoração. Ao contrário de tantas outras cujo sexo não se descobrirá facilmente em suas telas, Laurencin é gritantemente feminina nas suas aquarelas. Se não conhecem procurem a Galeria Montparnasse, em Copacabana, que tem dois trabalhos dessa mulher encantadora.*⁵⁸

Maurício, que pouco antes participara da busca por uma sede definitiva para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e se viu envolvido na construção de um ambiente modernista no país, não deixaria de incentivar o público brasileiro a contemplar a obra de uma artista que sintetizaria os traços femininos na pintura. O que se vê, além da clara articulação de um discurso em muito parecido ao proferido por Apollinaire ainda nos primeiros anos da vanguarda, é o reconhecimento de uma qualidade totalizante na obra da artista, principalmente no que diz respeito à identidade de gênero.

Um ano antes, em 1951, a *Revista da Semana* havia publicado: “Dir-se-ia que ela [Laurencin] foi reveladora da mulher de transição: nem as figuras manequinizadas do princípio de novecentos, nem a mulher torturada dos pintores modernos”.⁵⁹ Segundo a revista, as telas Laurencin revelariam ao público um novo modelo de feminilidade:

O grande segredo da arte poética de Marie Laurencin está nesse tipo de mulher que ficará pra sempre associado à fisionomia e à alma da mulher do princípio do século, rompendo a monotonia dos retratos femininos que nos deram os pintores da Belle

⁵⁶ DELANGE, René. Crônica de Paris: A mocidade de Marie Laurencin. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 18309, 27 nov. 1952. 1952.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ MAURICIO, Jayme. Artes plásticas: Laurencin, Da Vinci, Arquitetura... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 18248, 17 set. 1952.

⁵⁹ MARIE Laurencin. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 19, 12 mai. 1951.

Época, principalmente pelo mistério que veio juntar às fisionomias, pela vida interior com que enriqueceu os rostos de mulher, antes dela apresentados como simples máscaras, cheias de beleza, sim, mas sem nada mais do que essa beleza.⁶⁰

Além de conferir universalidade à pintura “feminina” da artista, o autor celebra sua obra justamente por se colocar como uma alternativa aos extremos. Nem ligadas completamente à tradição da retratística, nem comprometidas com os “excessos” modernistas, as mulheres de Laurencin foram valorizadas na imprensa brasileira daquele momento, em compasso com a circulação de suas obras em exposições e entre colecionadores.

Várias são as evidências do interesse pela artista no país, e dentre elas chama a atenção a aquisição de uma de suas obras pelo então em formação Museu de Arte de São Paulo (MASP). A primeira leva de obras comprada pelo museu viria da coleção da poetisa franco-uruguaia Beatrix Reynal (1892-1990), casada com o pintor brasileiro Reis Júnior (1903-1985). Como resultado da crise econômica do pós-guerra, o casal, engajado com a resistência política francesa dos anos 40 contra o governo nazista, vê grande parte de sua coleção migrar para o MASP. Uma reportagem da época narra que “Seus quadros, todos de grandes nomes da moderna pintura francesa, salvaram-se felizmente da dispersão”,⁶¹ integrando agora o novo “museu dos ‘Diários Associados’, onde eles lembrarão sempre o seu magnífico exemplo de devotamente patriótico e idealismo”.⁶² Como afirmaria posteriormente o responsável pela construção do acervo do MASP, Pietro Maria Bardi (1900-1999), “a vontade inicial do nosso Fundador era colecionar arte europeia, de modo que, inicialmente, foi dada pouca atenção à produção nacional”⁶³. Mais do que colecionar arte europeia, era notável a atenção dada à pintura francesa.

Após a reportagem, há uma pequena biografia de cada um dos artistas, dentre as quais se encontra a de Marie Laurencin,⁶⁴ que “esteve filiada ao grupo cubista Braque-Picasso-Apollinaire, mas sua arte, entretanto, está bem longe do radicalismo do cubismo em seus primeiros anos”.⁶⁵ Outra matéria que destacava as primeiras aquisições do museu aponta que “a austeridade do cubismo se adorna com as

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ MUSEU Moderno para o Brasil. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 8003, 2 jun. 1946.

⁶² Ibidem.

⁶³ BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Quadrante, 1992, p. 28.

⁶⁴ Apesar do percurso da obra “Guitarrista e Duas Femininas” até sua chegada no Museu não constar em sua ficha presente no Masp - segundo a documentação do acervo do MASP, consta como doador o Banco Hipotecário Lar Brasileiro - , foram encontradas inúmeras reportagens da época que o situam na coleção de Beatrix Reynal pelo menos desde 1936, apenas dois anos após sua produção em 1934, como descreve a reportagem do *Cruzeiro* ao reproduzir uma foto do quarto do casal: “Recanto no quarto de dormir, vendo-se parte da cama em estilo provençal, bibliotheca e cadeira do mesmo estylo. Sob a estante, vasos de Sèvres e uma pequena estátua de Brecheret. No alto, quadros de Marie Laurencin, Maurice Utrillo e Reis Júnior.” CHEZ Beatrix Reynal. *O Cruzeiro*: Revista, Rio de Janeiro, n. 42, 22 ago. 1936. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/17771>. Acesso em: 09 ago. 2019.

⁶⁵ MUSEU, op. cit.

graças frágeis de Laurencin”⁶⁶. Ambas, ao promoverem a importância da aquisição de uma obra da artista ao museu, destacam sua ligação com a vanguarda cubista sem deixar, contudo, de destacar sua escolha pelo gracioso em detrimento do radicalismo plástico das vanguardas. Mais uma vez, a artista seria colocada entre a tradição e o modernismo.

O mesmo discurso é visto ainda em 1949, no *Diário Carioca*. No esforço de divulgar o IV Salão da Escola de Paris no Museu Nacional de Belas Artes em 1949, Antônio Bento, crítico de arte e cofundador do MAM-Rio, sai em defesa dos artistas: “E não há dúvida que, por ignorância e má fé, os mestres da Escola de Paris são ainda acusados de fabricantes de horrores, tristezas e fealdades. Nada mais injusto e tendencioso do que esse ataque indiscriminado”. O radicalismo, característico das vanguardas, era preterido pelo público carioca, a quem o crítico apelava:

Evidentemente, há muitos modernistas cuja arte, à imagem do mundo atual, é essencialmente trágica, amarga, desagradável. Mas existem outros, entre os quais precisamente os maiores mestres dessa Escola, cuja pintura pode ser considerada como obedecendo aos princípios não somente do Belo tradicional como até do belo agradável.⁶⁷

É curioso que Antônio Bento (1902-1988), um dos maiores apoiadores da arte com identidade nacional e um entusiasta da cultura popular, em plena véspera dos anos cinquenta mostrasse tanto apelo à arte tradicional, e, mais do que isso, à arte “essencialmente francesa” de Laurencin:

Haverá pintura hoje mais harmoniosa, repousante e agradável que a de Marie Laurencin? Mesmo na época de maior *secura escolástica* do estilo cubista, Apollinaire não hesitou em louvar o encanto de sua pintura, *cuja graça permanece essencialmente francesa*. Evidentemente, as “jeunes filles” de Marie Laurencin são diversas das de Renoir ou das de Proust. Participam um pouco do irrealismo dos tempos presentes, com os seus olhos enormes e seus corpos alongados. Mas, exercem uma grande sedução, pelas visões que despertam, através da magia das cores em que estão envolvidas: cinza esbranquiçado ou cinza pérola, azuis esbatidos, verdes claros, amarelos de palha e uma maravilhosa gama de rosas, que baixam e sobem de tom.⁶⁸

As ressalvas feitas pelo crítico à pintura de vanguarda da qual teria participado a artista no tempo passado de “secura escolástica do estilo cubista” não retirariam dela um apelo à tradição da “graça” francesa, reverenciada por Bento. Suas mulheres, apesar de se referirem de certa maneira ao “irrealismo” do presente, seduzem o espectador com cores pastéis que tornam sua pintura “harmoniosa, repousante e agradável”.

⁶⁶ A MULHER na Arte: Suzanne Valadon. *Diário carioca*. Rio de Janeiro, n. 6177, 15 ago. 1948.

⁶⁷ BENTO, Antonio. Grandes Mestres Modernos. *Diário carioca*. Rio de Janeiro, n. 6397, 6 maio 1949.

⁶⁸ *Ibidem*. Grifos nossos.

A defesa de Antônio Bento à arte figurativa e tradicional de Laurencin aproxima sua crítica à de seu amigo pessoal, Mário de Andrade (1893-1945), que como nos revela Tadeu Chiarelli, esteve “muito mais ligado ao que se convencionou chamar de ‘retorno à ordem’, do que, propriamente, à explosão dos códigos éticos e estéticos empreendida pelas vanguardas históricas”.⁶⁹ Mário “deixava aberta a possibilidade para que outros críticos modernistas — e até ele próprio, no final da vida —, se aprofundassem numa crítica de arte que se valia de um repertório muito mais conservador do que moderno.”⁷⁰ O que se vê notadamente nas mais de seiscentas⁷¹ menções à artista na imprensa nacional é que esta era uma tendência geral, e que a ideia de criação de um ambiente modernista no país foi, de fato, ambígua e, em seus termos, conservadora.

O modernismo refreado e conservador de Marie Laurencin foi, no contexto brasileiro, extremamente conciliatório: aqueles que foram tomados pelo ímpeto do sentimento vanguardista saudavam-na por suas relações com os artistas cubistas; os que consideraram os experimentos modernistas excessivos e perturbadores, encontravam em sua pintura um alento e uma esperança de que nem toda tradição e nem toda a beleza estariam perdidas. Não sendo a mais moderna, agradou os conservadores, e estando em meio às vanguardas, ocupou os espaços modernistas.

Exibir uma tela de Laurencin em uma residência no Rio de Janeiro na década de 1940 significava, para o anfitrião, ter consciência e atitude modernistas e, ao mesmo tempo, exibir um gosto refinado alinhado ao que havia de mais francês na pintura das vanguardas já consagradas. Da mesma forma, o apego ao feminino representava mais do que um simples esforço em enfatizar estereótipos de gênero — ainda que naturalmente o fizesse —, esboçando um contexto conservador que, apesar de apresentar um entusiasmo à arte “verdadeiramente brasileira”, não seria capaz de se desvencilhar completamente dos tão estimados referenciais franceses.

Tradição, nostalgia e artifício

Na França, os significados de uma arte “verdadeiramente nacional” estavam em disputa no debate público desde pelo menos a década de 1910, com particular hostilidade em relação à Alemanha. Segundo o historiador da arte Kenneth Silver, “a acusação mais popular e menos sofisticada dos franceses

⁶⁹ CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Um modernismo que veio depois: arte no Brasil: primeira metade do século XX**. São Paulo: Alameda, 2012, p. 37.

⁷⁰ Ibidem, p. 44.

⁷¹ As reportagens foram identificadas no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, e estão disponíveis online no site: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

contra os alemães durante a [Primeira] guerra era aquela de barbárie”.⁷² Esta seria uma nação grosseira, violenta e destituída de cultura. Vários discursos da época acusam os alemães (e particularmente os judeus alemães) de terem sido nocivos à cultura francesa. Um deles, proferido em 1915 pelo pintor Tony Tollet (1857-1953), traz uma nota mórbida para o leitor de hoje em dia, já que o autor usa a metáfora de “gases asfixiantes”.

Intitulada “Sobre a influência do cartel em Paris de galeristas judaico-alemães de pintura francesa”, Tollet faz referência a importantes *marchands* como Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), que era alemão, e também a Berthe Weill (1865-1951) e Georges Wildenstein (1892-1963), nascidos em Paris, que haviam promovido vários artistas de vanguarda. O autor condena as correntes modernistas como sendo bárbaras, que “intoxicaram” a verdadeira cultura francesa:

Eu gostaria de mostrar aos senhores por quais manobras eles [os galeristas] acabaram por falsificar o gosto francês; qual influência exerceram para forçar os espécimes com os quais mobiliaram primeiro seus escritórios em nossas grandes coleções públicas e como impuseram obras marcadas com a cultura alemã — pontilistas, cubistas e futuristas etc. — ao gosto de nossos esnobes...

Tudo — música, literatura, pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas, moda, tudo — sofreu os efeitos nocivos dos gases asfixiantes de nossos inimigos.⁷³

Num sentido semelhante, o arquiteto Adolphe Dervaux (1871-1945) havia reivindicado em 1916:

Voltemo-nos à tradição francesa! A única capaz de satisfazer as condições de nosso temperamento, através da implementação de nossos recursos materiais, sob nosso clima. Esqueçamo-nos de todos os esforços estrangeiros [*i.e.* arte de vanguarda] se estes se opõem a estas condições.⁷⁴

Se intelectuais brasileiros buscavam *construir* uma arte marcadamente nacional e ao mesmo tempo alinhada com os valores modernos, na Europa a necessidade de *reconstrução* era urgente. Não apenas em termos morais, culturais e artísticos, mas também fisicamente. Nas palavras da historiadora da arte Romy Golan,

Em 1918, os franceses saíram vitoriosos, mas também profundamente traumatizados, do conflito e da destruição que aconteceu quase que inteiramente em seu próprio

⁷² SILVER, Kenneth. *Esprit de corps*. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 6.

⁷³ TOLLET, Tony. On the influence of Judeo-German Cartel of Parisian Painting Dealers of French Art, 1915, apud SILVER, Kenneth, op. cit., 1989, p. 8.

⁷⁴ Dervaux é conhecido por ter desenhado os candelabros *Art déco* do metrô de Paris, em 1920. DERVAUX, Alphonse. Le beau, le vrai, l'utile et la réorganisation de la cité. *La Grande Revue*, Paris, n. 584, abr. 1916, p. 33.

solo, deixando o ambiente natural e construído como um lugar opressor (e visível) de memória.⁷⁵

Tempos adversos ensejam a nostalgia de um passado feliz. Mas nem por isso as imagens deixam de ser políticas: no mais das vezes, suavizam ou mesmo escondem contradições, criando uma narrativa idealizada para o sujeito do presente. Embora de maneiras muito diferentes entre si, os artistas do chamado Retorno à Ordem do entre-guerras europeu, e particularmente Marie Laurencin, parecem responder às dificuldades que enfrentavam, buscando refúgio num passado em que a civilização teria vivido em harmonia.

A crise na França era, na verdade, muito maior que o saudosismo da identidade pré-guerra, e envolvia um processo violento que só seria abalado depois das emancipações das “novas” colônias entre as décadas de 1960 e 1970. Ao contrário do que pode parecer, a nação, devastada pelas guerras e pela segunda ocupação alemã nos anos 1940, fazia o mesmo em seus domínios coloniais espalhados pelo mundo, que se contavam às dezenas.⁷⁶

Em 1955, o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) publicou em Paris seu severo *Discurso sobre o colonialismo*. A citação é longa e quase sem respiros, como num discurso falado, mas é também uma das mais pungentes afirmações sobre a relação íntima entre colonialismo, civilização e os regimes autoritários que emergiram durante os anos 1930:

As pessoas espantam-se, indignam-se. Dizem: “Como é curioso! Ora! É o nazismo, isso passa!” E aguardam, e esperam; e calam em si próprias a verdade—que é uma barbárie, mas a barbárie suprema, a que coroa, a que resume a cotidianidade das barbáries; que é o nazismo, sim, mas que antes de serem as suas vítimas, foram os cúmplices; que o toleraram, esse mesmo nazismo, antes de o sofrer, absolveram-no, fecharam-lhe os olhos, legitimaram-no, porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus; que o cultivaram, são responsáveis por ele, e que ele brota, rompe, goteja, antes de submergir nas suas águas avermelhadas de todas as fissuras da civilização ocidental e cristã. [...]

[O] burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX [...] traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu *demônio*, que se o vitupera é por falta de lógica, que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o *crime* em si, o *crime contra o homem*, [...] é o crime contra o homem branco, a humilhação do

⁷⁵ GOLAN, Romy. *Modernity and Nostalgia*. Art and politics in France between the Wars. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1995, p. ix.

⁷⁶ Colônias francesas no século XX: Argélia francesa, Protetorado da Tunísia, Protetorado do Marrocos, Zona Internacional de Tânger (espécie de “consórcio colonial” entre vários países europeus), Fezzan, Congo francês, Oubangui Chari (atual República Centro Africana), Senegal, Costa do Marfim, Haute Volta (atual Burkina Faso), Guiné francesa, Sudão francês, Mauritània, Níger, Daomé (atual Benin), Madagascar, Líbano, Síria, Camboja, Laos, Vietnã e algumas ilhas de menor importância estratégica.

homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os “*coolies*” da Índia e os negros de África estavam subordinados.⁷⁷

Historicamente, a hierarquia racial foi percebida também em termos de uma diferença de gênero, extrapolando limites nacionais. Nas palavras de Éric Michaud, “assim como Thomas Carlyle [1795-1881] havia oposto o ‘princípio masculino’ dos germânicos ao ‘princípio feminino’ dos latinos, [Arthur de] Gobineau [1816-1882] também dividiu os povos da Terra entre ‘masculinos’ e ‘femininos’.” E acrescenta que “esta distinção sempre envolveu uma relação de dominação”.⁷⁸ Michaud cita uma declaração do etnólogo francês Gustave d’Eichthal (1804-1886) em que não há espaço para dúvidas sobre qual “raça” e qual gênero passaram a ser, na França moderna, percebidos como superiores: “Os Negros parecem ser a ‘raça feminina’ na família humana, assim como os Brancos são a ‘raça masculina’.”⁷⁹

Como é notável, gênero e raça são conceitos que se articulam e produzem sentidos diversos. A “raça” latina seria “feminina” em relação aos germânicos, mas de uma “feminilidade” diversa daquela atribuída a povos não brancos. Ou seja, o artifício e a “graça” da cultura francesa, que não era bárbara como a alemã, opõe-se por sua vez ao primitivismo dos povos africanos, americanos ou caribenhos, que estariam ligados à natureza. Estes eram considerados povos “femininos” porque passivos.

A “feminilidade” da cultura francesa seria construída, codificada, “civilizada”, como uma mulher culta que aprecia as belas-artes e usa maquiagem. Talvez seja possível afirmar — pela repetição de estereótipos em sua obra — que Laurencin estava bastante ciente de tais atributos, a ponto de ter se apropriado deles, como se fosse algo “natural” de sua personalidade, embora seus escritos e depoimentos sejam vagos. De qualquer maneira, o conjunto de mulheres e meninas “branquinhas”⁸⁰ que passeiam na paisagem fez com que críticos e historiadores interpretassem tais pinturas como sendo um reflexo “narcisista” de sua própria personalidade — e não como os estereótipos de um capital cultural marcadamente colonial-imperialista.

Se a artista produziu variações de um esquema iconográfico durante décadas, há uma atitude deliberada nisto, e não uma falha (menos ainda uma falha “de gênero”, como sugeriu recentemente o

⁷⁷ CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noémia de Souza. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978, p. 18. Grifos do original. *Coolie* é um termo racista usado nos séculos XIX e XX para designar trabalhadores subalternizados de origem asiática, sobretudo indianos e chineses.

⁷⁸ MICHAUD, Éric. **The Barbarian Invasions**. A genealogy of the History of Art. Cambridge/Londres: MIT Press, 2019, p. 167. Gobineau, que esteve no Rio de Janeiro entre 1869-70, é um nome importante para as teorias racistas no Brasil. A este respeito ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ AMARAL, Tarsila do. “Marie Laurencin”, 2 jun. 1936, apud AMARAL, Aracy (org.). **Tarsila cronista**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 74.

editor da revista *Artforum*, Bruce Hainley).⁸¹ A dificuldade talvez resida em entender os *significados* de tais imagens, tidas simplesmente como decorativas e femininas.

Sobre a semelhança dos personagens retratados pela artista, o escritor Jean Cocteau (1889-1963) havia escrito um bilhete em que se lê:

Descrição do passaporte de Marie Laurencin: (os poetas diplomatas, ou melhor, os diplomatas poetas são os responsáveis por escrever uma peça tão importante)

Cabelos — não humanos
 testa — oculta
 sobrancelhas — invisíveis
 olhos — negros
 nariz — ausente
 boca — entreaberta
 queixo — vago
 rosto — triangular
 pele — cinza perolado⁸²

Cocteau mostra, com alguma ironia, o quanto Laurencin repetiu um esquema pictórico, o que parece sinalizar muito mais que um “capricho” pessoal. Quando, em 1929, o crítico francês Raymond Cogniat havia afirmado que “é preciso se deixar seduzir, porque a encantadora o desejou”,⁸³ talvez ele estivesse chamando a atenção para a ambiguidade de sua obra, como se houvesse algo de “encantado” na superfície, que disfarça uma realidade mais profunda.

Um artigo não assinado, publicado na revista *Vogue* em 1921, reitera esta multiplicidade de sentidos: “A arte de *Mademoiselle* Marie Laurencin é essencialmente feminina. Ele ainda tem uma feminilidade exacerbada e quase doentia”.⁸⁴ Mas não se trata de uma diferença de gênero, simplesmente. O(a) autor(a) argumenta que, felizmente, a artista não abandonou o *métier* em favor de experimentalismos exacerbados, não comprometendo, assim, o “gosto francês”:

Seu temperamento a impele para as manifestações mais modernas. Ela adora os cubistas, os futuristas, talvez os dadaístas, não tanto pelas suas qualidades reais, mas pelo intelectualismo que aí descobre, e que é a única razão que permite explicar as distorções estéticas que aparecem em nossos dias. [...] Os exemplos dramáticos que

⁸¹ HAINLEY, Bruce. Dear Marie. *Artforum*, v. 59, n. 1, set. 2020. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/202007/bruce-hainley-on-the-art-of-marie-laurencin-83693>. Acesso em: 01 jun. 2021.

⁸² “Marie Laurencin vu par Cocteau et par elle même”. Manuscrito de três folhas, datadas de 1921-23. Leilão Sotheby’s, Books and Manuscripts, Paris, 18 mai. 2011, lote 74. Disponível em <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/livres-et-manuscrits-pf1103/lot.74.html> Acesso em: 12 jun. 2021.

⁸³ COGNIAT, Raymond. Marie Laurencin. *La femme de France*, 2 jun. 1929, p. 24.

⁸⁴ VOGUE, Paris, v. 3, n. 10, 15 nov. 1921, p. 33. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6540371m.item>. Acesso em: 10 dez. 2020.

abundam em todas as galerias de pintura e a paixão do público por bobagens estúpidas provaram que o gosto francês foi seriamente afetado. *Mlle Marie Laurencin*, felizmente, não é revolucionária o suficiente.⁸⁵

Mary Hutchinson (1889-1977), escritora britânica que assinava seus artigos para a *Vogue* sob o pseudônimo de Polly Flinders, publicou em 1924 um texto sobre arte em que defendia uma estética essencialmente feminina. A autora traça um paralelo entre as mulheres das festas galantes e a obra de Marie Laurencin que não era — felizmente — revolucionária demais como outros artistas de vanguarda. Segundo a pesquisadora Amanda Juliet Carrod, “Flinders passa da invocação histórica das damas de Watteau às mulheres da modernista Marie Laurencin e, ao fazê-lo, habilmente insinua que o âmago da feminilidade essencial [...] só pode ser retratada por uma mulher”.⁸⁶ A autora celebra a “feminilidade” da artista, não mais desculpando este atributo por considerar que Laurencin teria “raça”, mas argumentando que, apesar de ser moderna, havia algo de tradicional:

Por esta razão algumas de nós amamos Marie Laurencin, que, embora seja moderna, tão moderna quanto possível, há em sua pintura delicada e sensível algo *démodé* em relação aos sujeitos retratados; [...] tão primorosa e delicadamente, esses tipos de nossa época emergem manchados por uma inesperada melancolia, como se estivessem conscientes de seu papel inevitável numa época em que o caráter feminino está fora de lugar [...].⁸⁷

“Assim como se diz que Marie Laurencin opera em suas obras” — segundo a argumentação da jornalista da *Vogue* — “passado, presente e futuro devem ser necessariamente incorporados para aceitar e compreender plenamente as condições da mulher e o lugar da feminilidade”.⁸⁸ A escritora enxerga neste atributo algo de positivo e sugere às leitoras que revisitem a pintura francesa para (re)encontrar um caráter feminino que estaria, naqueles anos 1920, “fora do lugar”. Laurencin seria, segundo Flinders, herdeira de Watteau e também capaz de superá-lo, afinal “apenas as mulheres poderiam adequada e perfeitamente expressar a consciência do feminino”.

Talvez uma consequência importante desta visão essencialista de Flinders seja sua implícita defesa em relação à profissionalização das mulheres. Os pintores do Rococó, como Watteau, teriam representado a “feminilidade”, mas seriam incapazes de captá-la integralmente. O que é notável neste ponto de vista, a princípio conservador, é que ele pressupõe um posicionamento das próprias mulheres e

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ CARROD, Amanda Juliet. “**A plea for a renaissance**”: Dorothy Todd’s Modernist experiment in British Vogue, 1922-1926. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Inglesa) - Keele University, Keele, 2015, p. 316.

⁸⁷ FLINDERS, Polly. Femininities. *Vogue*, Paris, ago. 1924, apud CARROD, op. cit., p. 316.

⁸⁸ CARROD, op. cit., p. 316.

não de terceiros — além de reforçar a feminilidade da cultura francesa do século XVIII e corrigir o “excessivo” experimentalismo das vanguardas.

Como se viu, a predileção de Laurencin pela tradição não passou despercebida, e nem sempre foi vista como uma atitude negativa, como seria possível supor, hoje em dia. Alguns deles elogiaram o fato de a artista não ter sido “revolucionária”; outros apoiaram-se em noções como a de “gosto francês”, para perdoar-lhe o “excesso” de feminilidade. O crítico Albert Flament, por sua vez, comparou a obra Marie Laurencin à de Rosalba Carriera (1673-1757), artista muito influente no período Rococó:

Marie ama o luxo, que lhe atrai; seus concertos se destinam ao público principal. A morbidez é-lhe aristocrática. [...] Seus retratos fixam, de nossa época fugitiva, apressada, charmosos fantasmas. Ela é a Rosalba do tempo de Citroën.

Para além das mulheres excessivamente brancas, parece que a obra de Laurencin esteja mesmo povoada de fantasmas de um passado francês que teria sido glorioso: trata-se da reinvenção de imagens de uma aristocracia fantasmagórica e “charmosa”; um lugar quase mítico. Tal nostalgia parece ter sido muito bem-vinda aos tempos fugitivos, apressados e extremamente nacionalistas da primeira metade do século XX.

A ambivalência do feminino em relação à cultura francesa está presente também num artigo de Raymond Cogniat, datado de 1929. Segundo ele, a presença recorrente de mulheres na obra de Laurencin seria uma espécie de narcisismo, limitado e artificioso, como se a artista retratasse mulheres elegantes da maneira como ela gostaria de ser vista:

Marie Laurencin não é... inominável. Ela é muito limitada a ela mesma, cheia de defeitos e erros que faz passar por talento e habilidade. Dissimulação, e nada mais, é o feitiço que opera. Um pincel é uma bela varinha mágica.⁸⁹

Segundo o crítico, Laurencin seria “Mulher acima de tudo, a ponto de ser sincera no artifício, de confundir atitude e verdade [...] sempre com uma elegância de grande raça”. Tal “elegância” seria um corretivo à dissimulação “feminina” da artista, como se a obra de Laurencin encarnasse uma “feminilidade” essencial, sugerindo também certa melancolia de uma grandeza perdida.

Cogniat, ao atribuir a ideia de artifício a um certo feminino “elevado”, não explicitou que nas obras de Laurencin há apenas um tipo muito específico de mulheres, quase fantasmagóricas. Elas são sempre jovens, esguias e habitam paisagens idílicas. Em outras palavras, o crítico parece estar se referindo à

⁸⁹ COGNAT, op. cit.

grande “civilização” francesa que tomou forma com a representação de pessoas brancas e refinadas que, em seus passeios, encarnaram o tipo ideal de seres humanos, por contraste aos *outros* inventados pelo discurso do Ocidente.

Assim, apesar de excessivamente “feminino”, o trabalho de Laurencin traz também, segundo o crítico, a “raça” dos franceses de outrora — resgatando positivamente aquela civilização que, no século XVIII, foi marcada pelos “pecados menores”: frivolidade, artifício, autoindulgência. Na primeira metade do século XX, a sociedade da antiga corte — colonial e escravocrata — era percebida como uma espécie de “paraíso perdido”, reino das belezas e dos prazeres desinteressados. Nas palavras do historiador britânico Roger Fry (1866-1934), “Watteau oferece ao nosso paraíso terrestre uma qualidade distintamente francesa, pois foi apenas na França, talvez apenas na França do século XVIII, que o temperamento social foi levado a um ponto tão refinado e a um refinamento tão elevado”.⁹⁰

Num contexto de crescente hostilidade, xenofobia e racismo, a “feminilidade” de Laurencin assume, portanto, significados mais profundos que aqueles da diferença sexual. Em outras palavras, a artista parece estar se posicionando não apenas em relação a seus colegas homens — que tinham mais facilidade para estabelecerem-se como artistas profissionais —, mas apresenta um subtexto político, de tonalidades nacional-imperialistas. Nesse sentido, os historiadores André Fontainas e Louis Vauxcelles, em sua *História geral da arte francesa* de 1922 afirmaram que

[...] a heroína [da obra] de *Mademoiselle* Laurencin, oculta em echarpes vaporosas, harmonias leves, delicadamente azuis ou rosas com um toque de cinza, é, no entanto, de uma sensibilidade de raça — francesa.⁹¹

A escritora Marcelle Auclair (1899-1983) notou uma estranha mistura entre modernidade e “convencionalismo”, que empresta às personagens uma flexibilidade de sereia: “A atmosfera de elegância um tanto rígida [...] que permeia as pinturas de Marie Laurencin é estranhamente misturada com influências muito modernas, [...] dando-lhes a flexibilidade de sereias [...]”.⁹² Esta ambivalência entre modernidade e tradição, entre um lugar idílico e ao mesmo tempo estranho, *encantado*, talvez seja uma das marcas mais interessantes da artista.

⁹⁰ FRY, Roger E. **French, Flemish and British Art**. Nova York: Coward-McCann, 1951, p. 36.

⁹¹ FONTAINAS, André; VAUXCELLES, Louis. **Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours**. Tome I: La peinture. Paris: Librairie de France, 1922, p. 322. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3040627d/f15.image>. Acesso em 9 fev. 2021.

⁹² AUCLAIR, Marcelle. Marie Laurencin portraitiste. **Les Annales politiques et littéraires**. Grande Revue Moderne de la Vie Littéraire, n. 2319, 1 out. 1928, p. 322.

A obra de Laurencin nos convida a repensar a própria noção de feminilidade, que extrapola a hierarquia entre homens e mulheres, e diz respeito às construções simbólicas do Ocidente, travestidas de refinamento e cultura. No século XX, afirma Toni Morrison (1931-2019), “Raça tornou-se uma metáfora [...] muito mais ameaçadora para o corpo político do que a ‘raça’ biológica havia sido [anteriormente]. [...] [O] racismo continua hoje tão saudável quanto esteve durante o Iluminismo.”⁹³

Considerações finais

É singular que uma artista francesa como Marie Laurencin tenha feito tanto sucesso no Brasil em um momento chave de institucionalização do modernismo no país. Como nos lembra Ana Paula Cavalcanti Simioni, nesse contexto, “os circuitos de recepção dos movimentos e artistas vinculados à Paris e às suas vanguardas no estrangeiro desempenhavam importante papel”.⁹⁴ A criação dos grandes museus de arte, ancorada em um *ethos* moderno, não impediu que certos aspectos da arte tradicional fossem reverenciados pela crítica e pelo público.

Com efeito, a consagração desses movimentos no país parece muito mais ligada à atenção ao seu período de “retorno à ordem” que seria, como apontou antes Tarsila, tomado como um “novo classicismo”.⁹⁵ O conservadorismo brasileiro acolheria este retorno anunciado, movimento extremamente conveniente em um ambiente que nunca havia sido tomado completamente pelo radicalismo plástico proposto pelos cubistas em seus anos iniciais. Laurencin, que da mesma forma nunca havia saído completamente da “ordem”, garante um espaço restrito, é claro - pelo lugar destinado às mulheres artistas no período -, mas de certa maneira privilegiado nesse contexto. O entusiasmo sobre sua figura seria permeado pela dualidade entre atitude modernista e apego à tradição e, da mesma forma, seu esquecimento a partir da década de 1960 no Brasil e de forma geral na historiografia modernista - e feminista em seus primeiros anos - configura um desinteresse em relação a uma artista que tanto se valeu de atributos tradicionalistas e não se amoldou a estética disruptiva das vanguardas.

A obra de Marie Laurencin carrega a ambiguidade deste processo e extrapolou as fronteiras de seu país, reforçando a iconografia (e a fantasmagoria) da antiga metrópole. Algo que foi muito bem-vindo para a elite intelectual brasileira, em meados do século XX.

⁹³ MORRISON, Toni. *Playing in the Dark*. Whiteness and the Literary Imagination. Nova York: Vintage Books, 1993, p. 63.

⁹⁴ SIMIONI, Ana Paula. Cavalcanti. Modernismo no Brasil: campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira*. São Paulo: Edições Sesc/ Martins Fontes, 2015, p. 248.

⁹⁵ AMARAL, T., op. cit., 2001.