UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

LILIAN DALILA TRINDADE DE CAMARGO PAPINI

Toulouse-Lautrec

no Museu de Arte de São Paulo (MASP)

São Paulo
2015

LILIAN DALILA TRINDADE DE CAMARGO PAPINI

Toulouse-Lautrec no Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
mestre.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Ana Gonçalves Magalhães
Agência de Fomento: FAPESP

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Papini, Lilian Dalila Trindade de Camargo.

Toulouse-Lautrec no Museu de Arte de São Paulo (MASP) / Lilian Dalila Trindade de
Camargo Papini ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2015.

177 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2015.

1. Pós-Impressionismo – França. 2. Acervo Museológico – Brasil. 3. Toulouse-
Lautrec, Henri de, 1863-1901. 5. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. I.
Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

CDD 759.056

Nome: PAPINI, Lilian Dalila Trindade de Camargo

Título: Toulouse-Lautrec no Museu de Arte São Paulo (MASP)

Dissertação apresentada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte:

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves - Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior - Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Letícia Coelho Squeff - Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Helouise Lima Costa - Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni - Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Fernanda Mendonça Pitta – Instituição: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Souvent, je me suis demandé quelle chose était le plus facile à reconnaître: la
profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain !*

Lautréamont, 1869, em Les Chants de Maldoror, Chant I.

– AGRADECIMENTOS –

Aos meus irmãos, Darcy e Igor, pelo carinho e apoio incondicional.

À minha avó Isabel, pelos abraços que nos salvam.

À Aline Olmos, à Maíra Pagliuso, a Rafael Pires e a Renan Pfister, pela amizade que ultrapassa tempo e espaço; por estarem sempre comigo.

À Dunia Roquetti, por tudo que compartilhamos: de cafés aos desesperos.

Aos sempre queridos, que estão espalhados pelo mundo, mas nunca distantes: Ana Clara Galindo, Carol Marra, Mônica Bulgari, Miriam Kajiki, Maria Guillermina Torres, Joice Portes, Gleiton Bonfante, Maiara Menezes, Marú.

A todos os amigos de Paris, por tantos momentos especiais: Alex Bredariol, Jennifer Serra, Jason Kavett, Juliana Carneiro e Pol van de Wiel. Em especial, a Alice Berger, pela amizade e por me receber sempre tão bem.

A Willem Girond, pelo companheirismo e carinho.

A Bruno Pinheiro e a Mateus Pavan, pela troca de tantas ideias do mundo incrível das imagens. A Max Packer, pelos cafés, pelas músicas e pela companhia em muitas horas na biblioteca.

Às meninas da USP: Renata Rocco, Marina Barzon e Camila Silva, pelas reuniões, almoços e risadas, por tornarem o caminho mais leve.

Aos funcionários do MASP, sempre muito prestativos e atenciosos.

Aos funcionários do MAC: Águida, Joana, Sara, Andreia, Paulo e Tobita, pela atenção com todos os problemas criados e resolvidos.

À querida professora Inés Joeques e ao professor Renato Brolezzi, pelo apoio e incentivo para tentar o mestrado.

Ao professor Thierry Dufrêne, por me receber em Paris e ter dado tanta atenção ao meu trabalho.

À professora e orientadora Ana Magalhães, por abrir minha porta para história da arte em 2007, por acreditar e incentivar meu projeto.

À FAPESP pela concessão da bolsa no país e da bolsa de pesquisa no exterior.

Muito obrigada !

– RESUMO –

PAPINI, L. D. T. C. Toulouse-Lautrec no Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado) Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Henri de Toulouse-Lautrec (1863-1901) está presente no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) com onze obras que expõem diferentes momentos do percurso do artista, englobando mais de vinte anos de produção. A partir desse conjunto, o presente trabalho propõe a análise dessas obras, assim como as conjunturas de aquisição e de suas coleções anteriores à entrada no acervo do museu. Buscamos compreendê-las dentro do espaço do museu como objetos carregados de história, que permitem entender a obra e vida do artista, assim como as questões encadeadas pela trajetória dessas obras até o museu.

Palavras-chaves: Toulouse-Lautrec, MASP, Pintura Francesa, Coleções, Pós-impressionismo.

– ABSTRACT –

PAPINI, L. D. T. C. Toulouse-Lautrec no Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado) Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Henri de Toulouse-Lautrec (1863-1901) is present in the collection of the São Paulo Museum of Art Assis Chateaubriand (MASP) with eleven artworks that expose different moments of the artist's journey, encompassing more than twenty years of production. This research proposes to examine this set of artworks, as well as situations of acquisition and their previous collections at the entrance to the museum's collection, We seek to understand them within the museum space as historical objects, which allow us to understand the work and the artist's life, as well as issues posed by the trajectory of these works to the museum.

Keywords: Toulouse-Lautrec, MASP, French Painting, Collections, Post-Impressionism.

– SUMÁRIO –

INTRODUÇÃO	1
CRONOLOGIA	5
CAPÍTULO 1 - A recepção das obras de Toulouse-Lautrec do MASP no início do século XX.	8
1.1. COLEÇÃO LEO E GERTRUDE STEIN	8
1.2. COLEÇÃO OTTO GERSTENBERG, GRANDE COLECIONADOR DE OBRAS DE TOULOUSE-LAUTREC	27
CAPÍTULO 2 - A chegada do conjunto de obras de Toulouse-Lautrec no MASP.	38
CAPÍTULO 3 - Toulouse-Lautrec no MASP: análises das obras	47
3.1. O CÃO, ESBOÇO DE TOUCO (vers 1880-1881)	47
3.2. MADAME LA COMTESSE ADÈLE DE TOULOUSE-LAUTREC AU JARDIN DE MALROMÈ (vers 1883-1884)	62
3.3. MONSIEUR FOURCADE (1889)	81
3.4. MULHER SE PENTEANDO (DUAS MULHERES EM CAMISOLA) (1891)	96
3.5. MONSIEUR LOUIS PASCAL VISTO DE COSTAS (1891)	104
3.6. A BAILARINA LOÏE FULLER VISTA DOS BASTIDORES (A RODA) (1893)	111
3.7. O DIVÃ (1893)	120
3.8. HOMEM COM URSO (1893)	134
3.9. ARTISTA COM LUVAS VERDES (A CANTORA DOLLY DO STAR DE LE HAVRE) (1899)	147
3.10. RETRATO DE OCTAVE RAQUIN (1901)	156
3.11. PAUL VIAUD EM ALMIRANTE DO SÉCULO XVIII (O ALMIRANTE VIAUD) (1901)	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
BIBLIOGRAFIA	171

– INTRODUÇÃO –

Ho sempre avuto la sensazione che Toulouse-Lautrec fosse mio fratello e mio amico. Forse perché Lautrec ha intuito, prima dell'invenzione dei fratelli Lumière, le inquadrature e le schematizzazioni del cinema, ma probabilmente anche a causa dell'attrattiva che il pittore ha sempre sentito per gli esseri diseredati o disprezzati, per coloro che le persone per bene chiamano viziosi.

È difficile capire chi ci ha ispirato durante tutta la nostra carriera. Ma io so di non aver mai guardato con indifferenza un quadro, un manifesto o una litografia di Lautrec e che il suo ricordo non mi ha mai abbandonato. Questo aristocratico detestava il "bel mondo" e credeva che i fiori più belli e più puri spuntassero sui terreni in abbandono e tra i rifiuti. Amava gli uomini e le donne, quelle vere, quelle dure, quelle profondamente ferite. Disprezzava le bambole imbellettate perché detestava, più di ogni altro vizio, l'ipocrisia e l'artificio. Era semplice e vero, magnifico malgrado la sua bruttezza. Per questo Lautrec vive ancora, grazie ai suoi quadri, nel cuore di ciascuno di noi.¹

A finalidade desse trabalho é apresentar um estudo detalhado a respeito das obras de Toulouse-Lautrec no acervo do MASP. Estudar a natureza de um acervo museológico é trazer à tona também o testemunho dos valores que imperavam no momento de execução das obras, de aquisição e de formação das coleções das quais fizeram parte. Que experiências são essas que as obras de Lautrec nos conduzem a vivenciar? O percurso histórico dessas obras em outras coleções nos conduz ainda à recepção das mesmas em outros contextos, em relação a obras de outros tempos. Esse desafio nos permite criar consciência de como a coleção foi orientada no passado e, assim, como poderá se renovar para o futuro, em termos de conservação e exposição. Não poderíamos deixar de citar esses questionamentos na medida em que eles fazem parte das motivações do início desta pesquisa, para pensarmos em que tipo de história poderá o museu, MASP, ainda produzir.

¹ "Perché amo Lautrec" de Federico Fellini em HUISMAN, Philippe; DORTU, Madeleine Grillaert. *Gli Impressionisti: Lautrec*. prefazione di Federico Fellini. Edizione Fratelli Fabbri, 1971, tradução nossa. "Eu sempre tive a sensação de que Toulouse-Lautrec era meu irmão e meu amigo. Talvez porque Lautrec previu, antes da invenção dos irmãos Lumière, o enquadramento e a esquematização do cinema, mas provavelmente também por causa da atração que o pintor sempre sentiu pelos seres marginalizados ou desprezados, por aquelas pessoas boas que chamamos corrompidos. É difícil compreender quem nos inspirou ao longo de nossa carreira. Mas sei que nunca olhei indiferentemente uma imagem, um cartaz ou uma litografia de Lautrec e sua lembrança nunca mais me abandonou. Este aristocrata odiava o "belo mundo" e acreditava que as flores mais belas e puras brotavam na terra abandonada e no lixo. Ele amava os homens e as mulheres, os verdadeiros, os difíceis, os profundamente feridos. Ele desprezava bonecas embelezadas porque ele odiava, mais do que qualquer outro vício, a hipocrisia e o artifício. Era simples e verdadeiro, magnífico, apesar de sua feiura. Por isto, Lautrec ainda vive, graças a sua pintura, no coração de cada um de nós."

O primeiro capítulo foi dividido em duas partes. Como foi constatado, o conjunto, como se encontra hoje, formou-se em coleções anteriores à do MASP. Diante disso, julgamos necessário apresentar também o contexto dessas coleções. Assim, na primeira parte do capítulo, foi desenvolvido o estudo a respeito da formação da coleção de Leo e Gertrude Stein. A obra *O Divã* (1893), do acervo do MASP, provém desta coleção, foi adquirida por Leo Stein em torno de 1904, quando este inicia a coleção de sua família. Instalou-se em Paris, com o interesse de ser pintor, Leo se preocupava em educar seu próprio olhar frequentando exposições e mantendo contato com historiadores da arte, como Roger Fry e Bernard Berenson.

Nesse contexto, a família Stein foi uma das primeiras compradoras de obras de Matisse e Picasso. Impulsionaram muitas tendências no mercado de arte parisiense na primeira metade do século XX. Julgamos necessário evocar essa coleção, mesmo que dela apenas uma obra de Lautrec tenha feito parte, pois o que os Stein buscavam não era o acúmulo de obras como negociantes ou investidores, mas sim, a expressão e o reconhecimento dos artistas que admiravam. Nesse sentido, os quadros não eram simples elementos de decoração, eles eram adquiridos para se valorizarem reciprocamente, se olhavam, se completavam e se respondiam. *O Divã* do MASP não esteve lá por acaso, ele fazia parte de uma rede de significados. A evidência desse fato nos é comprovada pelas citações dessa obra nos livros de Gertrude e mesmo nas correspondências entre os irmãos e Picasso.

Na segunda parte do primeiro capítulo, apresentamos a formação da coleção do alemão Otto Gerstenberg, no início do século XX. Oito das onze obras do conjunto de Lautrec do MASP fizeram parte desta coleção. Uma coleção que teve sua história recentemente revelada, graças ao trabalho da pesquisadora Hanna Strzoda, dos Museus Nacionais de Berlin, com a publicação do *Die historische Sammlung Otto Gerstenberg*, em 2012. Podemos afirmar que Gerstenberg deteve uma das maiores coleções de obras de Toulouse-Lautrec até então conhecidas, e chegou mesmo a possuir toda a coleção de litografias de Lautrec, a partir da qual Wolfgang Wittrock organizou o *Toulouse-Lautrec: The Complete Prints*, em 1985³. O estudo dessas coleções foi realizado a fim de compreender as obras de Lautrec do acervo do MASP em um contexto de transição entre o século XIX e XX. Certamente, o conjunto do MASP, como parte dessas

³ Cf. WITTROCK, W. *Toulouse Lautrec: The complete prints*. Edited and translate by Catherine E. Kuehn, London: Sotheby's Publications, 1985.

coleções, reforça mais uma vez a qualidade de um acervo muitas vezes colocado em questão.

No segundo capítulo apresentamos o contexto de formação do MASP e da chegada do conjunto de obras de Toulouse Lautrec no museu para entendermos os atores e as questões históricas daquele momento. Após uma breve cronologia da vida de Lautrec no início dos textos, será no terceiro capítulo que nos aprofundaremos em aspectos biográficos do artista, que contextualizam a produção de cada obra presente no acervo do MASP - em suas expressões plásticas e comparativas. Com esse intuito, devido à profusão de biografias existentes de Lautrec, consideramos como base a obra de Danièle Devynk, curadora do Musée Toulouse-Lautrec em Albi, na França, há mais de 20 anos, em confrontação com a obra dos Hanson, uma das primeiras biografias completas do artista. Usamos ainda a biografia escrita por Julia Frey, a mais recente; de François Gauzi, uma biografia resumida, porém de um amigo próximo a Lautrec e, também, textos da exposição *Toulouse-Lautrec* do Grand Palais de 1992, a maior realizada até o momento, que conta com um acervo de pesquisa de grande riqueza.

As obras do acervo do MASP englobam um largo arco temporal da produção artística de Toulouse-Lautrec. Têm-se representações de suas primeiras obras, do seu período de grande produção e envolvimento com muitas experimentações em Paris, até ainda do momento final de sua vida, na qual ele executa faturas diferentes, que dividem especialistas entre um retorno ao do início da carreira e ao princípio de algo totalmente novo que não foi completamente desenvolvido. Das onze obras de Lautrec presentes na coleção do MASP, sete foram adquiridas em conjunto com a obra *Baigneuses* de Manet. Essa compra foi confirmada em uma carta de 6 de agosto de 1951 de J. P. Durand, da galeria Durand & Matthiesen, da Suíça, endereçada a Assis Chateaubriand.

As telas adquiridas na ocasião eram provenientes da coleção de Otto Gerstenberg, foram estas *Monsieur Fourcade*, *Madame la Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malromé*, *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores (A Roda)*, *Mulher se Penteando (Duas Mulheres em Camisola)*, *Retrato de Octave Raquin*, *Monsieur Louis Pascal Visto de Costas* e *Artista com Luvas Verdes (A Cantora Dolly do Star de Le Havre)*.

A primeira obra de Lautrec a entrar no acervo foi *O Cão, Esboço de Touc* em 1948. Inicialmente, pelos arquivos do MASP, a obra foi adquirida através de um leilão

do Hotel Drouot, em Paris. *Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud)* foi adquirido através da Galeria Knodler & Co. Inc. de Nova York, e entrou no acervo em janeiro de 1952. A litografia *O Homem com Urso* entra no acervo também em 1952 através de uma doação. *O Divã* foi comprado da Galeria Wildenstein durante o processo de preparação das exposições internacionais, entre 1953 e 1957, e participou da primeira mostra internacional do MASP no L'Orangerie em Paris, mas só entra no acervo oficialmente em 1958, quando todas as obras retornam ao Brasil.

- CRONOLOGIA -

1863 - Casamento de Alphonse de Toulouse-Lautrec e Adèle Tapié de Céleyran.

1864 - Nascimento de Henri de Toulouse-Lautrec no Hôtel du Bosc em Albi.

1872 - Instalação da família em Paris. Lautrec entra no Lycée Fontanes (Condorcet). Fica amigo de Louis Pascal e Maurice Joyant (1864-1930).

1873 - Primeiros desenhos de Toulouse-Lautrec. Frequenta o ateliê de René Princeteau (1839-1914).

1874 - Retorno de Toulouse-Lautrec com sua mãe para Albi. Período de tratamento em Amélie-les-bains.

1878 - 30 de maio: fratura da perna esquerda em Albi. Períodos em Amélie-les-bains, Nice, Barèges.

1879 - Agosto: segundo acidente, fratura da perna direita. Permanece em repouso.

1880 - Permanece convalescente em Nice, Albi e Céleyran. Ilustra *Cocotte*, conto manuscrito de Etienne Devismes.

1881 - Não tem sucesso no exame do Baccalauréat em Paris. Passa o verão em Nice. Período de tratamento em Lamalou-les-Bains, Céleyran e Château du Bosc. Em outubro obtém sucesso no exame do Baccalauréat em Toulouse. Interrompe seus estudos. Em Paris mostra seus desenhos a Princeteau, que o orienta a buscar o ateliê de Pierre Bonnat. Salis funda o *Le Chat Noir* em Montmartre.

1880-1881 (ca.) - Realização da obra *O Cão, Esboço de Touc*.

1882 - Trabalha em Paris com Princetau. Encontra Forain. Em maio entra no ateliê de Bonnat.

1883 - Lautrec entra no ateliê de Cormon e, por pelo menos quatro anos, conviveu ao lado de Anquetin, Gauzi, Grenier e Bernard. Bernard o leva chez Père Tanguy, que expõe Cézanne. A Condessa Adèle compra o Château de Malromé.

1883-1884 (ca.) – Realização da obra *Madame la Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malromé*.

1884 - Lautrec trabalha na casa dos Grenier, 19 rue Fontaine, onde mora Degas. Pinta no jardim de Forest. Lautrec se instala em Montmartre. Atelier 7 rue Tourlaque. Executam a paródia do *Bois Sacré* de Puvis de Chavannes.

1885 - Aristide Bruant abre o cabaret do Mirliton. Lautrec encontra Suzanne Valadon e frequenta os cabarets de Montmartre.

1886 - Lautrec desenha para jornais parisienses (*Courrier Français*, *Mirliton*, *Paris Illustré*). Seu primeiro desenho para a imprensa, *Gin-Cocktail*, foi publicado no *Le Courrier* de Jules Roques. Encontra Van Gogh. Expõe obras no Mirliton.

1887 - Executa o retrato de Van Gogh em pastel. Estuda o interior para Moulin de la Galette. Expõe em Toulouse sob o pseudônimo de Tréclau. Expõe no restaurante do Châtelet com Bernard e Anquetin.

1888 - Lautrec participa da exposição dos XX em Bruxelas. Executa *L'écuyère au cirque Fernando*.

1889 - Encontra Degas. Expõe no Indépendents: *Le Bal du Moulin de la Galette*. Passa o verão em Arcachon, participa das regatas. Théo Van Gogh compra seus quadros. 5 de outubro: abertura do Moulin Rouge.

1889 – Realização da obra *Monsieur Fourcade*.

1890 - Participa do banquete dos XX em Bruxelas. Conferência de Mallarmé nos XX. Van Gogh visita Lautrec em Paris. Fim de setembro: Joyant torna-se diretor da Galeria Goupil. Lautrec executa *Au Moulin-Rouge*, *La dance*. Encontra Jane Avril. Passa um período na maison close da rue des Moulins.

1891 - Gabriel Tapié de Céleyran se instala em Paris para terminar seus estudos de medicina. Ele leva seu primo Lautrec para assistir as operações do Dr. Péan. Lautrec expõe no Le Barc de Boutteville com Anquetin, Bernard, Bonnard e Maurice Denis. Primeiro cartaz, Moulin Rouge, o torna conhecido.

1891 – Realização da obra *Mulher se Penteando (Duas Mulheres em Camisola)* e *Monsieur Louis Pascal Visto de Costas*.

1892 - Primeiras litografias *Loïe Fuller aux Folies Bergère*, *Le Divan japonais*. Expõe mais uma vez nos XX de Bruxelas.

1893 - Expõe com Charles Maurin na galeria de Joyant. Le Café-Concert, álbum de litografias de Lautrec e Ibels. Lautrec ilustra canções e realiza cartazes. Entra no milieu da Revue Blanche: Natanson, Tristan Bernard, Romain Coolus. Apaixona-se pelo teatro. Interessa-se por Yvette Guilbert. Decora a "maison" da rue d'Amboise. Capa de *Estampe Originale* (Jane Avril), expõe 12 litografias na quinta exposition des Peintres-Graveurs.

1893 – Realização da obra *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores (A Roda)*, de *O Divã* e da litografia *Homem com Urso*.

1894 - Participa da exposição *Libre Esthétique* em Bruxelas. Na volta se instala em uma das maisons da rue des Moulins. Executa o álbum de Yvette Guilbert. Encontra Oscar Wilde e Whistler. Visita Jules Renard.

1895 - La Goulue pede para Lautrec decorar sua barraca na Foire du Trône. Viagem a Londres com Joyant. Amizade com May Belfort. Execução de muitas litografias inspiradas pelo teatro. Retrato de Marcelle Lender (litografia em 8 cores para a revue Pan). Viaja com Maurice Guilbert de Le Havre até Lisboa. Interessa-se pelo ciclismo com Tristan Bernard.

1896 - Exposição na Galeria de Manzi e de Joyant. Publicação de Elles.

1897 - Instala-se no ateliê rue Frochot. Viaja pela Holanda.

1898 - Exposição na Galeria Goupil em Londres. Álbum de Yvette Guilbert é publicado em Londres. Ilustra Histoires Naturelles de Jules Renard.

1899 - Lautrec é internado em Neuilly. Realiza 39 desenhos com a temática circence. Retorna a Paris e volta a beber.

1899 – Realização da obra *Artista com Luvas Verdes (A Cantora Dolly do Star de Le Havre)*.

1900 - Lautrec deixa Paris e vai a Le Havre e Arcachon, depois Bordeaux.

1901 – Realização da obra *Retrato de Octave Raquin e Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud)*.

1901 - Lautrec volta a Paris. Execução de suas últimas obras. Morre em 9 de setembro de 1901 em Malromé.

– CAPÍTULO 1 –

A recepção das obras de Toulouse-Lautrec do MASP no início do século XX.

1.1. COLEÇÃO LEO E GERTRUDE STEIN

(...) Uma vez nessa época, Picasso olhando para ela, e com uma grande ousadia, disse: mas mesmo assim, eu pinto melhor do que ele pintou. Toulouse-Lautrec havia sido a mais importante das suas primeiras influências. ⁴

Figura 1. LINIERS, Ricardo. Macanudo 10, La Editorial Comum, Buenos Aires, 2013.

Nos arquivos do MASP, em uma correspondência de 8 de abril de 1970⁵, encontramos uma informação importante: a curadora associada, na época, ao *San Francisco Museum of Modern Art*, Margaret Potter, escreve ao museu para pedir o empréstimo da obra *O Divã*, pois ela estava preparando uma exposição sobre a coleção da Família Stein. Segundo Potter, a obra foi adquirida por Leo Stein em torno de 1904-1906, quando ele começava a coleção de arte da família. *O Divã*, conforme afirma Potter, foi deliberadamente colocado ao lado de uma pintura do início da carreira de Picasso, *Au Café*, 1900 (figura 2).

⁴ Gertrude Stein, 1933, em seu livro *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York, Harcourt Brace, 1933, sobre exclamação de Picasso ao olhar a obra *O Divã* de Toulouse-Lautrec, hoje presente no MASP. Na figura 1, temos um quadrinho, do argentino Liniers, que dialoga com a exclamação de Picasso na medida em que o coloca afirmando, diretamente, a Lautrec que ele é um gigante, assim como ele próprio.

⁵ Fonte: arquivos do acervo do MASP, pasta da obra *O Divã*.

Figura 2. Pablo Picasso. *Au café*, 1900. 41 x 49 cm. Yale University, New Haven.

Muitas fotografias das paredes da casa dos Stein (figura 5; 6), em Paris, testemunham o espírito desta coleção, que era formada por grupos de obras que dialogavam entre si, Potter cita em sua carta que é possível perceber isso com *La coiffure* (figura 3), de Henri Manguin, e *La coiffure* (figura 4), de Henri Matisse, colocadas lado a lado; assim como os Paul Gauguin de tonalidade amarela e as séries de paisagens de Horta de Picasso; e o retrato de criança de Cézanne e o retrato de criança de Picasso. Em seu livro *Autobiografia de Alice Toklas*⁶, Gertrude Stein escreve:

It is very difficult now that everybody is accustomed to everything to give some idea of the kind of uneasiness one felt when one first looked at all these pictures on these walls. In those days (...) there was a Toulouse-Lautrec. Once about this time Picasso looking at this and greatly daring said: but all the same I do paint better than he did. Toulouse-Lautrec had been the most important of this early influences⁷.

⁶ STEIN, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York, Harcourt Brace, 1933. p.12.

⁷ “É muito difícil agora que todo mundo está acostumado a tudo, a ter uma idéia do tipo de mal-estar que alguém sentia quando pela primeira vez se olhava todos esses quadros na parede. Naqueles dias (...) tinha um Toulouse-Lautrec. Uma vez nessa época, Picasso olhando para ela, e com uma grande ousadia, disse: mas mesmo assim, eu pinto melhor do que ele pintou. Toulouse-Lautrec havia sido a mais importante das suas primeiras influências”, tradução nossa.

Essas informações iniciais nos conduziram ao estudo da coleção da família Stein. Contudo, mesmo no contexto da historiografia da arte, entramos em um caminho que só teve suas linhas traçadas no início dos anos 2000, a partir de publicações sobre Gertrude e Leo Stein, e também, com a exposição “*L’aventure des Stein*”, que aprofundou as pesquisas já iniciadas na década de 70 com a exposição “*Four Americans in Paris*”.

Figura 3. Henri Charles Manguin. *La Coiffure*, 1905. 116 x 89 cm. Coleção Couturat.

Figura 4. Henri Matisse. *La Coiffure*, 1907. 116 x 89 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.

A história da família Stein e de sua coleção é estreitamente ligada. Eles se instalam em Paris no início do século XX. Eram quatro: Leo com sua irmã Gertrude na *rue de Fleurus*, e Michael, o mais velho, e sua esposa Sarah, na *rue Madame*. Em princípio será Leo que se interessará em conduzir a coleção. Ele foi o primeiro a se instalar em Paris, com o interesse de ser pintor. Preocupava-se em educar seu próprio olhar a partir do contato com historiadores da arte e frequentando exposições. Nesse contexto, a família será uma dos primeiros compradores de obras de Matisse e Picasso, impulsionando, dessa forma, muitas tendências no mercado de arte. Logo, os apartamentos citados se tornaram verdadeiros “*salons*”⁸ de encontro para artistas e todos que se interessavam por arte, com as paredes repletas de quadros.

Figura 5. Interior do apartamento de Leo e Gertrude Stein, rue Fleurus.

⁸ Em geral, um *Salon* no final do século XIX e no início do XX, literário ou artístico, se caracterizava como uma reunião de pessoas interessadas em poesia, literatura, artes plásticas, e também, política, em geral, um *milieu* de intelectuais, que se encontravam regularmente para discutir tais assuntos. Curiosamente, um *Salon* era constituído em torno de uma figura feminina. Anne Martin-Fugier afirma que: "Un salon, c'est d'abord une femme, et d'abord une femme d'esprit" [Um Salão é primeiro uma mulher, e primeiro uma mulher de personalidade]. Para mais detalhes ver: MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la IIIe République: Art, littérature, politique*. Paris, Librairie Académique Perrin, 2003. No caso citado aqui, o *Salon* se formou principalmente pela figura de Gertrude Stein. assim como, De maneira semelhante foi criado o *Salon* em torno de Misia Nathanson, que contava com a presença de personalidades como Mallarmé, Vuillard e Toulouse-Lautrec, como citaremos mais adiante.

Figura 6. Interior do apartamento de Leo e Gertrude Stein, rue Fleurus.

O que eles buscavam não era o acúmulo de obras ou apenas fazer negócios e investimentos, mas sim permitir aos artistas se exprimirem, se tornarem conhecidos e reconhecidos. Cada quadro parece evocar para eles uma história ao mesmo tempo em que evocava a presença de uma pessoa querida: tanto que muitos artistas tornaram-se amigos próximos da família. Por isso, os quadros não eram simples elementos de decoração, eles eram colocados olhando um ao outro, se completavam, se respondiam e se valorizavam reciprocamente. Às vezes, os Stein vendiam algumas pinturas para adquirir outras, sem nunca deixar, porém, de estarem atentos ao desenvolvimento e contextualização das obras em torno deles e das obras presentes na coleção.

Para medir essa influência, podemos ver o que Agnès Meyer, jornalista e colecionadora de arte americana, disse ao visitar a *rue de Fleurus*, em 1909:

Le pôle d'attraction était la conversation brillante de Leo sur l'art moderne français et la remarquable collection de peintures, pour la plupart contemporaines, qu'il avait constituée à peu de frais grâce à son jugement indépendant et exigeant. Ses conflits internes le coupaient cruellement de toute communication facile avec autrui. Mais son extrême sensibilité, son introspection et son excessive autocritique éveillaient la sympathie plutôt que l'aversion. Lorsqu'on visitait la collection avec lui, il parlait peu, mais ses paroles occasionnelles et l'intensité de ses émotions révélaient le sens le plus profond des peintures modernes que l'on regardait avec lui⁹.

⁹ “O polo de atração era a conversa brilhante de Leo sobre arte moderna francesa e a notável coleção de pinturas, em sua maioria contemporânea, que ele tinha constituído com pouco gasto graças ao seu julgamento independente e exigente. Seus conflitos internos o cortavam cruelmente de toda comunicação fácil com qualquer outra pessoa. Mas, sua extrema sensibilidade, sua introspecção e sua excessiva

Aos poucos, Sarah e Michael começam a privilegiar as obras de Matisse, constituindo uma grande coleção da qual perderam uma parte em 1914, em Berlim, com o início da Primeira Guerra Mundial. O interesse pela arte moderna vai conduzi-los à arquitetura e à encomenda da construção de uma "villa" por Le Corbusier. Por outro lado, a coleção da *Rue Fleurus* não mudou muito: ela foi dividida. Gertrude tenta o desenvolvimento de uma escrita "moderna" no sentido em que busca uma forma de introduzir em suas atividades as novidades que ela descobre na pintura. Eles se separam após divergências de opinião, que tornaram Gertrude mais próxima à arte de Picasso, enquanto Leo se volta cada vez mais para sua coleção de Renoir e os renascentistas.

A coleção em questão passou a ser conhecida do público a partir da década de 1970 com a celebração da aquisição, por um grupo de *Trustees*, do que ainda restava dos quadros de Pablo Picasso e Juan Gris na coleção de Gertrude. Na época, a exposição para celebrar tal acontecimento foi nomeada justamente a partir do nome da escritora como “*Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Family*”.

De outro modo, a exposição de 2011, no Grand Palais, visou rever a história da família e a contribuição de cada membro, nomeando a participação de todos na composição do conjunto de obras. Esse trabalho, que foi realizado em 2011, é o reflexo de estudos que se ampliam desde a década de 1970, com a publicação do *best-seller* de Gertrude *Autobiografia de Alice B. Toklas*, com os estudos biográficos de Leo e Gertrude Stein, assim como o avanço nos estudos sobre Picasso, Matisse e, ainda, com a publicação da correspondência entre Gertrude e Picasso nos anos 2000. Esse conjunto de fatores nos conduz a um novo olhar sobre essa coleção, que ainda possui muitos elementos misteriosos, como quadros que aparecem nos inventários, mas não são identificados, entre outros documentos.

Uma figura central nessa história é Leo Stein, que acabou ofuscado pela projeção de sua irmã no mundo literário. Esteta livre e letrado, Leo forma seu olhar através de um *tour* ao redor do mundo em 1895 e a partir de inúmeras leituras de obras filosóficas e de história da arte. Em princípio, ele foi atraído pelas ideias de Giovanni

autocrítica revelavam mais simpatia que aversão. Quando visitávamos a coleção com ele, ele falava pouco, mas suas palavras ocasionais e a intensidade de suas emoções revelavam o sentido profundo das pinturas modernas que olhávamos com ele”, em MEYER apud DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. p. 26, tradução nossa.

Morelli, sobre a pintura italiana, e de Julius Meier-Graefe, sobre a história da arte moderna. Posteriormente, com uma estadia em Florença, entre 1900 e 1902, entra em contato com Roger Fry e Bernard Berenson. Foi também na Itália que teve seu primeiro contato com as obras de Cézanne, que o despertam a estética da busca pela forma pura.

Assim, quando se muda para Paris, uma de suas primeiras aquisições serão obras de Cézanne e litografias de Renoir e Degas junto à galeria de Vollard. Ao que tudo indica, foi sua ligação com a arte italiana que o aproxima da arte moderna francesa apoiada ainda sobre os pilares do impressionismo.

Em torno de 1905, já em Paris, depois de uma exposição coletiva na Galeria Serrurier, toma conhecimento das obras de Picasso e compra pinturas do período rosa do artista. Ele e sua irmã se fascinam pela virtuosidade do desenho de Picasso; passam a comprar periodicamente e diretamente as obras do artista. Ainda em 1905 adquire a obra *La femme au chapeau* (1905) de Matisse (figura 7), obra escandalosa para época da sala dos *fauves*. Quanto a isso, o conjunto de obras do Stein começa a despontar como uma coleção vanguardista.

Figura 7. Henri Matisse. *La femme au chapeau*, 1905. 80.7 x 59.7 cm. San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco.

Posteriormente, Leo Stein irá adquirir também *Le bonheur de vivre*, em 1906 e *Nu bleu: Souvenir de Biska* (figura 8), em 1907, quadros radicais de Matisse nesse período. No entanto, a partir de 1908, Leo se volta cada vez mais para as aquisições das

obras de Renoir. Começa, inclusive, a trocar obras de Picasso e Matisse pelas do pintor. Em 1914, ele parte para viver na Itália. Leva apenas duas obras de Cézanne e dezesseis de Renoir – que serão vendidas em 1921 ao colecionador americano Albert Barnes. Foi através do estudo das correspondências entre Barnes e Leo que a pesquisadora Martha Lucy nos mostra o papel de Leo Stein na valorização das obras tardias de Renoir.

Figura 8. Henri Matisse, *Nu bleu (Souvenir de Biskra)*, 1906. 92 x 140 cm. Baltimore Museum of Art, Baltimore.

Os Stein formam em Paris uma nova identidade de distinção intelectual e de gosto. Com o tempo, as paredes da *rue Fleurus* e da *rue Madame* se cobrem de quadros. Amigos próximos e apreciadores de arte, locais e estrangeiros, se apressam para participar dos encontros promovidos pelos membros da família. Esses espaços se tornam um lugar de confrontação e trocas. Cécile Debray¹⁰ afirma que foi esse encontro que permitiu o parentesco que encontramos entre as obras de Picasso e Matisse, por exemplo, o eco do *Nu Bleu: souvenir de Biska* de Matisse no *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso. Esses salões, entre 1905 e 1909, foram sementes que originaram os salões literários em torno da figura de Gertrude entre os anos de 1920 e 1930. Isabelle Alfandary¹¹ nos mostra em seu ensaio, como Gertrude emprega os gêneros da pintura em sua obra literária - o retrato, a natureza morta, a paisagem -, articulando-os em relação às obras que contempla.

¹⁰ DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. p. 21.

¹¹ Cf. ALFANDARY, Isabelle. *Gertrude Stein portraitiste* in Ibidem, p. 372-377.

Os Stein passariam por uma família de milionários colecionadores, mas, na verdade, não eram ricos e não foram para França com a finalidade de acumular obras e levá-las para os Estados Unidos. Eles optaram por morar em Paris e acolher aqueles que queriam ver as obras em suas paredes. Leo Stein chegou na cidade com o intuito de ser um estudante em artes e não possuía nenhuma estratégia ou método para formação da coleção. Ele chegou a dizer: “Je me suis jeté à l’eau et j’ai pioché plus au moins au hasard”¹². Leo começa sua coleção com a sugestão de Berenson de procurar as obras de Cézanne - e foi assim que, ao visitar a Galeria de Vollard, adquire sua primeira de mais de 20 obras do artista que chegará a reunir em sua coleção com Gertrude. Leo frequenta avidamente as exposições das galerias e dos museus nesse período, particularmente se fascina com a coleção dos franceses modernos de Durand-Ruel. A ávida busca de Leo por sua formação pode vir do pensamento de Berenson que, nos sugere que “quando nos confrontamos com um trabalho artístico, imaginamos um verdadeiro encontro físico através de [tal obra] (...) podemos sentir o calor do sol e do frio, da brisa nas pinturas de janelas abertas para a vista do mar de Matisse”¹³.

No entanto, a família não possui grandes recursos financeiros. Sarah Stein chega a escrever para uma amiga, em certo momento: “c’est une bonne chose de ne pas avoir d’argent devant nous, car nous serions peut-être revenus avec un ou deux tableaux, d’Henri Martin en particulier”¹⁵. Pelas aquisições do período confirmamos que, apesar de extremamente formados em questões de arte, os Stein não possuíam recursos para a compra de obras maiores de artistas consagrados.

Em outubro de 1904, aconteceu o segundo *Salon d’automne*¹⁶ no Grand Palais. Nessa ocasião houve a retrospectiva das obras de Paul Cézanne, Pierre Puvis de Chavanne, Odilon Redon, Pierre Auguste Renoir e Henri de Toulouse-Lautrec, que eram considerados artistas importantes para a jovem geração de pintores naquele

¹² “eu me joguei na água e rodei mais ou menos por acaso”. Para mais detalhes ver: STEIN apud DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l’exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l’aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. p. 52, tradução nossa.

¹³ PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin. Architecture and the sense*. Wiley Editor, Hoboken, NJ, 2012. p. 44.

¹⁵ “é uma boa coisa não termos dinheiro na nossa frente, pois nós teríamos voltado com um ou dois quadros, de Henri Martin em particular” em DEBRAY, op. cit., p. 55, tradução nossa.

¹⁶ O *Salon d’automne* [Salão de outono] se caracteriza como um exposição de arte anual que acontece em Paris desde 1903 até os dias atuais. A princípio, o objetivo era dar oportunidade de exposição aos novos artistas e possibilitar ao público popular descobrir o impressionismo e seus desdobramentos. E o período do outono foi escolhido de propósito, para que os artistas pudessem apresentar suas recentes obras executadas ao ar livre durante o verão. Fonte: <http://www.salon-automne.com/a-propos/>. Acesso em: 10 jul. 2015.

momento. Segundo Rabinow¹⁷, esse conjunto de obras causou uma forte impressão em Leo e Gertrude, que duas semanas depois compram dois Cézannes, dois Renoirs e um Maurice Denis. Os dois Cézannes fazem parte do grupo de banhistas do pintor, que pode ser comparado em termos de composição e dimensão à obra que Matisse empresta ao *Salon d'automne*. Nessa mesma época adquirem um retrato executado por Cézanne, *Madame Cézanne à l'éventail* (figura 9), uma obra que lhes custou o mesmo preço do conjunto de sete compradas anteriormente. Aos poucos, os irmãos vão transformando essas compras em uma coleção. Rabinow¹⁸ afirma que Leo tinha como objetivo reunir obras de mestres modernos que, de algum modo, exerceram influência decisiva sobre a nova geração. Ela cita que, de acordo com o que manifestava em algumas correspondências, Leo previa incluir nessa coleção obras de Pierre Bonnard, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Édouard Manet, entre outros.

Figura 9. Paul Cézanne. *La femme de l'artiste dans un fauteuil* (*Madame Cézanne à l'éventail*, ca. 1878-1888. Fondation e Collection Emil G. Bührle, Zurique.

¹⁷ DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. p. 56.

¹⁸ Ibidem, p. 57.

Figura 10. Paul Cézanne. *Baigneurs*, ca. 1899–1900. Baltimore Museum of Art, Baltimore.

Em 1904, após visitar uma retrospectiva de Toulouse-Lautrec, no *Salon d'automne*, e uma exposição de litografias no *Musée du Luxembourg*, Leo se interessa fortemente pelas obras do artista e decide incorporá-lo à lista de aquisições para a coleção. Assim, Leo escreve para Berthe Weill sobre sua intenção. Ela responde que possui um “soberbo Lautrec, um pouco arriscado, porém com um bom enquadramento pode-se suprimir as partes chocantes sem prejudicar a obra artística”. Dessa maneira, Leo e Gertrude adquirem uma das cenas de bordel que seria “menos” provocante: a obra *Au Salon: le divan* (1893)¹⁹, hoje presente na coleção do MASP. O comentário de Weill, no entanto, nos leva a pensar que a obra possa ter sido modificada, ou que talvez possa se tratar de outra obra, pois não existem indícios que a obra do MASP em questão tenha sido recortada. A obra *O Divã*, foi colocada nas paredes dos Stein entre *La femme au chapeau*, de Matisse (figura 7), e *Baigneurs*, de Cézanne (figura 10), como podemos ver na figura 12.

A ressonância das obras de Toulouse-Lautrec na nova geração é citada frequentemente²⁰, principalmente no jovem Picasso, que nesse período não participava dos salões anuais. Seus trabalhos eram expostos, mais frequentemente em galerias de exposições coletivas. Depois de uma dessas exposições em uma loja de móveis no boulevard Haussmann, foram publicadas críticas ao trabalho do pintor por Charles Morice, organizador da mostra, e Guillaume Apollinaire, amigo do pintor. Essas críticas

¹⁹ O nome da obra é citado dessa forma dentro do texto, mas refere-se claramente à obra *O Divã* do MASP.

²⁰ Cf. MUSÉE TOULOUSE-LAUTREC (org.). *Colloque Toulouse-Lautrec* (1992; Albi). [Actes du Colloque Toulouse-Lautrec organizado em maio de 1992]. Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1992.

repercutem e chegam à redação de uma nova revista, daquele momento, a *Burlington Magazine for Connoisseurs*. Leo visita essa exposição e, em seguida, compra de Clovis Sagot um guache de Picasso, *Famille d'acrobates avec um singe* (1905). Logo depois, adquire uma tela que Gertrude não apreciava: *Fillette au panier de fleurs* (1905), uma pintura quase simbolista, da qual ela dizia ser “alguma coisa horrível pelo modo que as pernas e os pés estavam desenhados”²¹ e, ao mesmo tempo, pensava ser muito caro: “quase tão alto como o preço de um Cézanne”²².

Ainda em 1905, ocorre o *Salon des Indépendents*²³, no qual encontramos um retorno de obras do pontilhismo, junto ainda a uma retrospectiva das obras de Georges Seurat. Os pintores da nova geração, nesse momento, testavam também a técnica da divisão da pincelada, como testemunhamos com inúmeras telas expostas no salão desse ano, como, por exemplo, *Luxe, calme et volupté* (1904) de Matisse. No entanto, nesse momento, os Stein ainda não são atraídos por esse estilo. Segundo Leo, “é o mais feio que já inventaram”. Nesse *salon*, Leo e Gertrude compram dois nus bem tradicionais: *une femme couchée*, de Felix Volloton, e *une femme debout*, de Henri Manguin. A obra de Manguin possuía algumas notas de amarelo forte atrás da modelo, constituindo um modelo de pintura que, posteriormente, agradará muito Leo nas obras de Matisse. O que mais chamou a atenção dos Stein nesse *salon* foi a sala 7, dos chamados “Fauves” - que alguém nomeou na porta de entrada como “Salle des aliénés dangereux”²⁴. Havia obras de Charles Camoin, André Derain, Albert Marquet, Maurice Vlaminck e Henri Matisse.

Nesse momento os Stein ainda não conheciam Matisse, apenas tinham ouvido falar dele pelos jornais da época. Mas, a partir do contato com Manguin e Vallotton, passam a ter relações em comum com o pintor. Nesse mesmo *salon*, aconteceu uma retrospectiva das obras de Ingres e Manet: seus modelos, em contraste com as linhas deformadas da *Femme au chapeau*, de Matisse, tornaram as obras do pintor ainda mais chocantes. Leo Stein declara em uma de suas cartas que nunca tinha visto tão

²¹ DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. p. 58.

²² Ibidem, p. 67.

²³ O *Salon des indépendants* acontecia em Paris anualmente desde 1884 e possuía como ideia central reunir obras de artistas que reivindicam uma certa liberdade em seu fazer artístico, livres de júris e status acadêmicos que ditavam as diretrizes. Para mais detalhes ver: VINCENT, Suzanne; BÉLONIE, Anne; MONNERET. *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants 1884-2000: les Indépendants dans l'histoire de l'art*. Paris, Éditions Eric Koehler: Salon des Indépendants, 2000.

²⁴ “sala dos alienados perigosos”, DEBRAY, op. cit., p. 59, tradução nossa.

assustadora “barbouillage”²⁵. Depois de cinco semanas, Leo e Gertrude decidem adquirir essa obra e a sua chegada à parede dos Stein marca uma mudança de direção para coleção: eles deixam de dar prioridade aos mestres franceses modernos para se arriscarem em torno dos contemporâneos mais baratos.

Posteriormente, Leo vai escrever a um amigo citando essa compra e falando que havia adquirido também duas obras de um jovem pintor espanhol chamado Picasso, que ele entende como um “gênio de uma envergadura considerável e um dos desenhistas vivos mais notáveis”. Eles não apenas compraram duas obras de Picasso, como o indicaram a dois outros amigos. Assim, Picasso se aproxima da família Stein, executa o retrato de Leo e depois de Gertrude, em sessões que os aproximam ainda mais, gerando uma obra que será emblemática como imagem da escritora.

Em 1906, Gertrude já realizava visitas regulares ao ateliê de Picasso, levando consigo, muitas vezes, convidados seus. Os Stein se fixam cada vez mais em Paris: Leo vende um quadro e continua firme na sua escolha de ser pintor; Gertrude trabalha em seu livro; Sarah estuda pintura; e Michael tenta abrir uma loja de antiguidades. Nessa época eles adquirem uma série de litografias em cores de Cézanne e Renoir. E, depois de uma exposição na Galeria de Eugène Druet, Sarah e Michael compram um Matisse. Em seguida, com o *Salon* de 1906, Matisse choca mais uma vez com sua obra *Le Bonheur de vivre* (1905-1906) (Figura 11). Leo acha apaixonante esta obra de Matisse, no entanto, sem dinheiro para adquiri-la, se lamenta para o artista que, em virtude da falta de espaço no atelier, a transfere para a *rue Fleurus*. O pagamento seria realizado apenas no ano seguinte.

²⁵ “borração de tinta”, em DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. p. 60, tradução nossa.

Figura 11. Henri Matisse. *Bonheur de vivre*, ca. 1905-1906. 175 x 241 cm. The Barnes Foundation, Filadélfia.

Os quadros de Cézanne, Toulouse-Lautrec, Manguin, Matisse, Picasso, Renoir e Vallotton cobrem as paredes da rue Fleurus. Segundo Rabinow²⁶, as salas do Musée du Luxembourg pareciam velhas em comparação com a coleção dos Stein. Paula Modersohn Becker, antes encantada com as paredes do Luxembourg, declara: “para o único lugar público de exposição de arte moderna, é um pouco lamentável”²⁷. Em oposição, as paredes dos Stein ofereciam uma experiência diferente. Eles passaram a realizar salões nos sábados à noite e a dinâmica social que se forma em torno da coleção dos Stein faz com que até marchands como Vollard mudem de opinião em relação aos artistas presentes no conjunto. Outros, como Bernheim-Jeune, passam também a rever suas seções de arte moderna. Dessa forma, sem prever, os Stein ajudaram a movimentar um mercado de arte moderna do qual eles próprios quase não poderiam participar.

Continuando a movimentação da coleção, após o *salon d'autonme*, de 1906, com uma grande retrospectiva de Gauguin, Leo decide que seria um bom momento para as vendas e negocia seu Gauguin, *Trois Tahitiennes sur fond jaune* (1899) e seu Bonnard, *La sieste*, por um Renoir, *Femme en gris-bleu mettant ses gants* (ca. 1889) – o qual os Stein penduraram de frente com a obra *La femme au chapeau* de Matisse. Rabinow

²⁶ DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. 62.

²⁷ Ibidem, p. 63.

pontua que, ao mesmo tempo por questões estéticas e de investimentos, Leo passa a se concentrar nas obras de Renoir²⁸.

Como vimos, ele e Gertrude não hesitam em se desfazer de dois quadros pela aquisição de apenas um Renoir, que, para eles, apresentava similaridades plásticas impressionantes com Matisse. Ao lado de Michael e Sarah, eles seguem o caminho de Leo e trocam obras de Maurice Denis, Fantin-Latour e Monticelli por seis obras de Matisse, que cada vez mais domina as paredes da família, mas que não impede que se interessem por outros artistas. As *Baigneuses*, de Renoir, por exemplo, eram muito apreciadas pelos Stein; porém, os preços eram proibitivos.

Em 1907, a *Olympia* de Manet, é finalmente transferida do Musée du Luxembourg para o Louvre. Esse acontecimento é fundador na história da arte, pois, como afirma Rabinow²⁹, trata-se da consagração oficial de um estilo que até então era colocado em questão nas escolas de Belas Artes. Foi nesse contexto que Matisse apresenta sua variação do tema com *Nu Bleu: souvenir de Biska* no *Salon des Indépendents*, que foi adquirido por Leo e Gertrude para substituir *La Sieste*, de Bonnard. Muitos nus começam a entrar para a coleção.

Picasso, que viu a obra de Matisse no *Salon* e depois na casa dos Stein, imediatamente começou a pintar um modelo nu, de pé, com o cotovelo levantado e as pernas flexionadas de um lado, em contraposição ao modelo vertical de Matisse. É frequentemente citado que Picasso pode ter se inspirado também no *Esclave mourant* de Michelângelo, do qual Leo Stein possuía um molde. Essa personagem retornará nos estudos da obra *Les Femmes d'Alger* (1907), no *Nu à la Draperie* (1907) e em *Trois femmes* (1908). Rabinow³⁰ nos diz que Picasso parece ter achado *Nu bleu* inacabado, como se faltasse alguma ligação entre figura e fundo. Assim, o que ele tenta fazer é encontrar elementos de ligação, como contornos, hachuras e até mesmo a escolha da paleta de cores. Essa pesquisa resulta na sua obra *Nu à la Draperie*, que ele vai chamar de “ma nue couchée”³¹. Leo e Gertrude compram alguns dos estudos para a obra, assim como Michael e Sarah.

²⁸ DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011. p. 62.

²⁹ Idem.

³⁰ Ibidem, p. 66.

³¹ “meu nu deitado” em idem, tradução nossa.

Outra produção que também surpreendeu os Stein foi *La Coiffure* (1904-1905), de Manguin, comprada em 1906. Picasso não deixou de percebê-la em suas visitas e, assim, em 1906, pintou sua *La Coiffure*. Matisse, por sua vez, executou a mesma temática em 1907. Alguns autores citam a obra de Matisse como uma resposta à obra de Picasso; no entanto, plasticamente está muito mais próxima da obra de Manguin; pela pose da personagem, seu vestido, seu coque, e até mesmo seus contornos e fundo dividido por uma linha vertical. Michael e Sarah vão adquirir essa obra, depois de venderem outras, com a ajuda do próprio Matisse. Os Stein mantêm relações muito próximas com os artistas de quem eles colecionam obras nesse período. Em suas cartas para Leo, Picasso fala do seu trabalho, marca as visitas para ver as obras da coleção, pede dinheiro, ou seja, ele esteve o tempo todo em plena sintonia com o desenvolvimento da coleção.

Numa carta de Picasso a Leo Stein de 23/11/07, Picasso escreve:

Mes chers amis, toute cete apres [sic] midi j'ai pensé à votre Toulouse Lautrec j'avais vu un dessin de Renoir chez Vollard et je pensais que si le Lautrec était à moi je aurais fait un échange avec Vollard [barré] lui.

Je aurais voulu savoir que avez vous fait de lui (du tableau de Toulouse Lautrec) Enfin nous causerons.

Bien à vous deux,

Picasso³²

O quadro citado por Picasso em sua carta trata-se justamente da obra *Sofa* ou *Au Salon* (1893), de Lautrec. A obra aparece nas paredes dos Stein por volta de 1906, como vemos nas fotografias X. Eles a tinham adquirido depois do *Salon d'autonme* de 1904.

Nas correspondências de Leo Stein³³ existem três cartas escritas por Félix Fénéon, da Galeria Bernheim-Jeune, entre 7 e 10 de dezembro de 1907, nas quais Leo negocia a troca – que foi sugerida por Picasso – de seu quadro de Toulouse-Lautrec e de

³² “Meus queridos amigos, toda essa tarde eu pensei em vosso Toulouse-Lautrec, eu tinha visto um desenho de Renoir na galeria de Vollard e pensava que se o Lautrec fosse meu teria feito uma troca com Vollard. Eu queria saber o que vocês fizeram dele (do quadro de Toulouse Lautrec) Enfim, nós falaremos. Meus cumprimentos aos dois, Picasso”. Foram mantidos os erros ortográficos do pintor em MADELINE, Laurence. *Correspondance: Gertrude Stein, Pablo Picasso*. Paris: Gallimard, 2005. p.48, tradução nossa.

³³ Correspondências hoje presentes na Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library e citadas na obra de Laurence Madeline de 2005 sobre as correspondências de Picasso e Gertrude.

um de Gauguin (possivelmente *Fleurs de tournesols dans un fauteuil*, 1901) por duas obras de Renoir. No entanto, pelos arquivos, foi apenas em 1909 que Leo adquiriu, na Galeria Bernheim-Jeune, um dos dois quadros que ele cobiçava em 1907 (*Baigneuse assise*). Porém, a obra de Lautrec não é mais citada, e nas fotos da rue Fleurus *Le Divan* não aparece novamente depois de 1907 (Figura 14). Segundo Laurence Madeline (2005), a obra foi vendida em data e a comprador desconhecidos. Ela cita também que Picasso apreciava Lautrec a ponto de representar um de seus cartazes no seu quadro *Le Tub* (1901) e, como já foi apontado Gertrude Stein afirma, em seu livro *Autobiografia de Alice B. Toklas*³⁴, que Lautrec havia exercido grande peso sobre Picasso em sua juventude, e, em seu livro sobre Picasso³⁵, de 1938, ela publica o quadro *Au Café* (1900), que foi comprado por Alice, indicado como “época Toulouse-Lautrec”.

Sobre esse período na pintura de Picasso, de fato encontramos uma declaração do pintor:

Que pensez-vous de peintres qui s'expriment avec des moyens empruntés à d'autres? - Les copieurs ne m'inquiètent pas, pourvu qu'ils copient franchement et pas très longtemps; s'ils ont du tempérament, ils finissent bien par le montrer. Pour déceler la personnalité d'un artiste, le moyen le plus sûr est de lui faire tracer un cercle parfait. Il n'y parviendra pas, mais ce cercle raté peut renseigner sur son tempérament. Ou bien demandez-lui de copier un tableau: sa copie ne sera pas exactement le modèle mais quelque chose qui lui appartiendra en propre. on a dit qu'à mes débuts à Paris je copiais Toulouse-Lautrec et Steilen. Possible, mais jamais personne n'a confondu les toiles de Toulouse-Lautrec ou de Steilen avec les miennes. Il vaut mieux copier un dessin ou un tableau qu'essayer de s'en inspirer, de faire quelque chose d'approchant. Dans ce cas on risque de ne peindre que les défauts du modèle. Un atelier de peintre doit être un laboratoire. On n'y fait pas un métier de singe, on invente. La peinture est un jeu d'esprit.³⁶

³⁴ STEIN, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York, Harcourt Brace, 1933.

³⁵ STEIN, Gertrude. *Picasso*. Dover Fine Art Publications, 1984. (A data de publicação 1938 se refere primeira edição).

³⁶ Entrevista com André Warnod, “‘En peinture tout n'est que signe’, nous dit Picasso”, in Arts, Paris, n.22, 29 juin 1945 em PICASSO, Pablo. *Propos sur l'art*. Éditions de Marie-Laure Bernardac et Andrroula Michael. Collection Art et Artistes. Paris, Gallimard, 1998, p. 56, tradução nossa: “O que você pensa de pintores que se expressam com meios emprestados de outros? - Os copiadores não me preocupam, visto que eles copiam francamente e não por muito tempo; se eles possuem temperamento, vão acabar por mostrá-lo. Para revelar a personalidade de uma artista, o meio mais seguro é de fazê-lo traçar um círculo perfeito. Ele não conseguirá, mas este círculo perdido pode informar sobre seu temperamento. Ou peça a ele para copiar um quadro: sua cópia não será exatamente o modelo mas, qualquer coisa que pertencerá a ele mesmo. Disseram que nos meus inícios em Paris eu copiava Toulouse-Lautrec e Steilen. É possível, mas nunca alguém confundiu as telas de Toulouse-Lautrec ou de Steilen com as minhas. Vale mais copiar um desenho ou um quadro que tentar se inspirar, de fazer alguma coisa próxima. Nesse caso, arrisca-se de pintar apenas os defeitos do modelo. Um atelier de pintura deve ser um laboratório. Não fazemos um trabalho de macaco, inventamos. A pintura é um jogo de espírito”.

A circulação na casa dos Stein movimentava vendas nas galerias e a crítica nos jornais. Durante esse tempo, Gertrude avança com a escritura de seu romance *The Making Of Americans*. Ela encontra inspiração nos quadros na parede. Para seus amigos, ela faz um paralelo entre o estilo de sua escrita e o das pinturas. Nos anos seguintes, a relação entre Leo e Gertrude encontram tensões: ele decide deixar a França e viver na Itália. Assim, depois de 1907, a famosa coleção de Leo e Gertrude foi dividida. Ele leva consigo apenas Renoir e Cézanne. Depois de um empréstimo de 19 obras de Matisse para uma exposição em Berlim, a coleção de Sarah e Michael foi, em grande, parte confiscada pelo estado alemão e nunca mais reunida.

Ao compararmos o *Retrato de Gertrude* (figura 13) realizado por Picasso, 1905-1906, encontramos uma similaridade com a obra *O Divã*, do MASP: ambos apresentam uma mulher sentada em um sofá vermelho; elas estão colocadas como se seus corpos fossem parte desses sofás; em ambos o olhar distante dos personagens é marcante, o primeiro se concentra para o retrato; o segundo encara o espectador desconhecido. Essa breve análise é apenas uma hipótese baseada na própria história da coleção de Leo e Gertrude Stein; o único fato que temos é que nas fotos de 1907 (figura 14) da *rue Fleurus*, não encontramos mais o quadro de Lautrec, mas encontramos o *Retrato de Gertrude* realizado por Picasso.

Figura 12. Apartamento de Leo e Gertrude Stein, 27 rue de Fleurus, Paris, em torno de 1906. Acima da cadeira do lado direito vemos claramente a obra *O Divã* do MASP.

Figura 13. Pablo Picasso. *Retrato de Gertrude*, ca. 1905-06. 100 x 81.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Figura 14. Apartamento de Leo e Gertrude Stein, 27 rue de Fleurus, Paris, em torno de 1907.

1.2. COLEÇÃO OTTO GERSTENBERG, GRANDE COLECIONADOR DE OBRAS DE TOULOUSE-LAUTREC

*A galeria pertencente ao Diretor-Geral Gerstenberg é de longe a mais importante coleção de pintura moderna em Berlim; em nenhum outro lugar na Alemanha se pode estudar o esplendor do século XIX com tantos detalhes.*³⁷

No início da pesquisa pensávamos que o conjunto de Lautrecs do MASP havia sido constituído de forma deliberada pelo museu, de modo a compor uma coleção que representava diferentes momentos da pintura do artista. Cogitou-se a possibilidade das galerias terem contribuído nessa constituição, já que a dinâmica de compra e venda junto ao Bardi era muito intensa. Nos arquivos do MASP verificamos que as galerias ofereciam lotes de obras ao museu, o que não representava uma prática comum nesse mercado. No entanto, com o avanço da pesquisa ficou claro que a hipótese mais plausível para formação da coleção, vem do acaso de oito produções, das onze obras do conjunto, terem feito parte da coleção de Otto Gerstenberg, judeu alemão, empreendedor do início do século XX. Ele foi também o maior colecionador das obras de Lautrec no início do século XX e chegou a possuir toda a coleção de litografias de Lautrec, com a qual Wittrock executará o *Catalogue Raisonné* de Gravuras de Lautrec em 1985³⁸.

Otto Gerstenberg nasceu em 1848 e foi uma personalidade importante para o campo artístico na Berlim do início do século XX. Em um período em que a pintura acadêmica ainda dominava o gosto e que o Imperador Wilhelm II, entusiasta das artes e ciências, rejeitava o impressionismo por acreditar ser muito superficial em comparação com a tradição acadêmica das artes³⁹, Gerstenberg foi pioneiro em reunir uma coleção moderna dentro desse contexto. Peter Paret⁴⁰ afirma que, dessa forma, Gerstenberg se colocava claramente do lado liberal da alta burguesia de Berlim, que rejeitava a *doktrinäre Kunstpolitik*⁴¹ do imperador, de modo que cada escolha inovadora era

³⁷ LIEBERMANN, Max, 1921. Disponível em: <http://www.hatjecantz.de/die-historische-sammlung-otto-gerstenberg-3169-1.html>. Acesso em: 19 jun. 2015.

³⁸ WITTRICK, W. *Toulouse Lautrec: The Complete Prints*. Edited and translate by Catherine E. Kuehn, London: Sotheby's Publications, 1985.

³⁹ SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008. p. 15.

⁴⁰ Para mais detalhes ver: PARET, Peter. *Die Berliner Secession Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Berlin, 1981.

⁴¹ política de arte doutrinal”, tradução nossa.

estrategicamente uma declaração política. No contexto das relações de tensão entre França e Alemanha, Strzoda e Scharf afirmam ainda que Gerstenberg tinha um papel de mediador importante fora da política cultural imposta pelo Estado⁴⁴.

Um dos colaboradores mais relevantes de Gerstenberg era o então diretor da *Nationalgalerie* de Berlim, Hugo von Tschudi, que adquiriu pinturas de impressionistas da França para o museu desde a década de 1890, indo contra a rejeição do imperador com tais obras. Ele adquire obras de Manet, Monet, Degas, Cézanne, Renoir e Rodin, que refletem também o espectro temporal da coleção de Gerstenberg. O colecionador manteve também uma forte amizade com o artista Max Liebermann, que apreciava muito a arte francesa naquele momento. Strzoda e Scharf⁴⁵ afirmam que pode ter sido através do relacionamento com Liebermann que Gerstenberg teve contato com os debates atuais com Meier-Graefe, Lichtwark e Tschudi. Ainda que ele mesmo não tenha participado de tais discussões, estava atento aos debates da época. As autoras nos lembram que mesmo com uma personalidade muito reservada, Gerstenberg possuía o lema “Geh durch die Welt und spricht mit jedem!”⁴⁶.

Depois da morte de Gerstenberg, em 24 de abril de 1935, reúnem-se com sua família mais de 100 personalidades centrais no universo artístico para a época, entre eles: Paul Graupe, Fritz Natahn e o ex-diretor da *Nationalgalerie*, Eberhard Hanfstaengl. No entanto, evidências de relações concretas com outros artistas e colecionadores são pontuais. Particularmente notável foi o relacionamento com Oskar Reinhart⁴⁷. Nos arquivos da família, Strzoda encontrou cartas e registros de contato dele com Otto Gerstenberg, que não acontecia apenas por amizade, pois Reinhart possuía grande interesse nas obras de Otto. Em 1922 ele coloca seus negociantes de arte em contato com Berlim para obterem informações de valores de compra das suas obras favoritas, em 1923 chega a visitá-lo. No entanto, essas compras tão desejadas vão ocorrer apenas em 1949, quando parte da coleção de Gerstenberg é vendida. Hoje, na coleção de Winterthur, encontramos o *Portrait de Gustave Mathieu* de Courbet, *Fugitives* e *Deux amateurs d'estampes* de Daumier e *Au Café* de Manet, quatro obras-

⁴⁴ SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008. p. 15.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ “Vá pelo mundo e fale com cada pessoa”, idem, tradução nossa.

⁴⁷ Oskar Reinhart (1885–1965) foi um colecionador de arte suíço, nascido em Winterthur. Sua coleção hoje está presente no Museu Oskar Reinhart no centro de Winterthur. Para mais detalhes ver: <http://museumoskarreinhart.ch/de/oskar-reinhart/der-sammler.html>. Acesso em: 05 jul. 2015.

primas que tinham pertencido à coleção de Gerstenberg e que foram adquiridas através da mediação de Fritz Nathan.

Gerstenberg foi um empresário do ramo de seguros que após a Primeira Guerra Mundial investiu muito na reconstrução de sua empresa, ampliou-a por anexação de outras companhias de seguros e reativou negociações estrangeiras. O sucesso dessas iniciativas permitiu a Gerstenberg ter recursos financeiros suficientes para a construção de sua coleção de arte⁴⁸. As compras de Gerstenberg, no entanto, não ocorriam pessoalmente: ele sempre sempre um representante⁴⁹. Essas pessoas entravam em contato com casas de leilão e colecionadores para adquirir as obras pré-selecionados por ele. Alguns dos catálogos de leilões do tempo Gerstenberg foram preservados na propriedade familiar (figura 15) e agora servem como fontes valiosas para a reconstrução do acervo histórico, pois nesses documentos existem observações e pedidos de compra com os limites das mesmas. Em alguns casos as aquisições concluídas foram marcadas⁵⁰.

Não é possível precisar o que tornou Gerstenberg tão ligado ao universo artístico, mas é fato que ele manteve um relacionamento constante com galerias e casas de leilão importantes do mercado de arte contemporânea – como as galerias Georges Petit, Durand-Ruel, Manzi-Joyant e o Hôtel Drouot -, o que permitiu que adquirisse o que havia de mais importante no modernismo europeu daquele momento. Adquiriu obras, também, pela Christie's de Londres.

No início de sua coleção, em 1890, Gerstenberg dedicou-se principalmente aos antigos mestres. Rapidamente, reuniu uma grande coleção de gravuras. Em 1956, Frits Lugt⁵¹ comenta a formação da coleção de Gerstenberg no início do século:

vers 1900 il commença à collectionner des estampes dont il possède maintenant un cabinet très considerable; comme anciens surtout Schongauer, Dürer et Rembrandt, puis Lucas de Leyde, Hirschvogel, van Dijck, Ostade et les portraitistes français. Comme modernes il faut signaler, parmi les allemands, Greiner, Klinger, Leibl, Liebermann, Menzel, Stauffer-Bern ; parmi les français, Corot, Daumier, Degas, Forain, Lepère, Manet, Méryon, Toulouse-Lautrec ; parmi les anglais,

⁴⁸ SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008. p. 16.

⁴⁹ Geralmente, essas intermediações eram realizadas por Simon Oppenheimer, director executivo da filial francesa da empresa; Heinrich Stahl, diretor de departamento; e pelo secretário de Gerstenberg. Idem.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ LUGT, Frits. *Les marques de collections, de dessins et d'estampes*. The Hague, 1956.

Dessa forma, artistas contemporâneos também vão preencher a coleção, sem que Gerstenberg se desfaça de suas obras iniciais. Como vemos, sua coleção se forma principalmente por exemplares de gravuras, pois eram aquisições mais baratas e sua conservação e espaço de armazenamento eram mais simples. Strzoda e Scharf⁵³ apontam esses elementos como possíveis fatores para a forte orientação da coleção nessa direção. Desde o início, a coleção contava com gravuras raras, provas de gravuras ou esboços a mão. Gerstenberg chegou a possuir a obra gráfica quase completa de Max Klinger.

Gerstenberg se interessa cada vez mais pela arte moderna. Sua coleção de impressões dos mestres do século 17 foi sendo substituída, em torno de 1910, por artistas mais contemporâneos. Essas obras foram vendidas para negociantes de arte em Londres e em Nova York e, ainda hoje, podem ser identificadas pelo carimbo de Gerstenberg e pelo carimbo de seu secretário, que supervisionava a venda⁵⁴.

Figura 16. Carimbo de Gerstenberg em uma gravura (podemos ver as iniciais “OG” abaixo da imagem da Vitória, símbolo de sua empresa).

Entre 1908 e 1915, Gerstenberg ampliou sua coleção com obras de Goya, Delacroix, Manet, Degas, Monet e Renoir - aquisições que documentam sua preferência cada vez maior pela pintura impressionista, que finalmente tornou-se o foco da coleção Gerstenberg nesse período. No entanto, o que interessava a Gerstenberg eram as qualidades gráficas dos artistas e suas relações com os precursores. As autoras dizem que esse era o motivo do porque ele possuir um Monet e três Corot, onze Courbet e vinte Daumier, um Degas e cinco Delacroix em relação nas paredes. Assim por diante, com quatro Forain, um Van Gogh, dez Manet, um Puvis de Chavannes, cinco Renoir e

⁵³ SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008. p. 16.

⁵⁴ Ibidem, p. 17.

quatorze Toulouse-Lautrec. Além de um altar de El Greco, pinturas de Goya, Constable, Sisley, Jongkind, Libermann e Menzel. Quase sem lacunas também encontramos as obras gráficas de Daumier, Goya, Klinger, Meryon e Toulouse-Lautrec incluídos na coleção⁵⁵. Gerstenberg chegou a possuir mais de 1.200 obras de arte como colecionador.

Toulouse-Lautrec tinha destaque especial dentro da coleção. Gerstenberg chegou a possuir quase toda a sua obra gráfica, bem como uma série de desenhos e pinturas. Götz Adriani, autor do catálogo *Toulouse Lautrec: The complete graphic works*⁵⁶, descreveu a coleção como "the most complete collection of Lautrec's original graphic works that has ever existed"⁵⁷. De fato, sua coleção poderia ser apenas comparada com a coleção da Bibliothèque National de Paris, formada a partir das doações da mãe do artista. No entanto, como afirma Adriani, a coleção de Gerstenberg era a única a possuir um grande número de impressões de luxo, provas de julgamento, impressões com dedicatórias e, também, um grande número de impressões únicas. Entre 360 gravuras originais realizadas por Lautrec, apenas 6 não fizeram parte da coleção⁵⁸. Sua coleção de Daumier era focada em sequências de gravuras; de Goya, muitas litografias e desenhos, bem como uma excelente seleção de pinturas, cujos três mais importantes eram: Desastres, Provérbios e Caprichos. Destaque especial eram os 35 desenhos de Goya dos chamados "álbuns de Bordeaux".

Estas obras de arte eram conservadas na casa de Gerstenberg em Grunewald, que ele havia construído em 1905. Quanto a isso, em 1909, Donath escreve em um artigo no *Internationalen Sammler Zeitung* a descrição da propriedade: "Das Palais selbst, das der Besitzer bescheiden sein Landhaus nennt, birgt die Sehnsucht derer, die sammeln: einen eigenen hohen und dabei intimen Galleriesaal mit Oberlicht. Man betritt kaum den Saal und ist schon überrascht"⁶⁰.

A casa em Grunewald foi arquitetonicamente projetada para ter uma sala central como galeria para abrigar grande parte da coleção. Após a morte de Otto Gerstenberg,

⁵⁵ SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008. p. 17.

⁵⁶ ADRIANI, Götz. *Toulouse Lautrec: The complete graphic works* - Catalogue Raisonné, New York : Thames and Hudson, 1988.

⁵⁷ "a mais completa coleção de obras gráficas originais de Lautrec que já existiu.", ibidem, p. 14, tradução nossa.

⁵⁸ Idem.

⁶⁰ "Um palácio propriamente, que o proprietário chama de casa de campo. Abriga a ânsia de quem colecciona: um altar próprio e uma galeria íntima. Mal se entra no salão e já somos surpreendidos" em SCHARF; STRZODA, op. cit., p. 17-18, tradução nossa.

em 24 de abril de 1935, a propriedade não foi mais habitada. Em 1937, sua filha Margarethe constrói uma nova casa. O destino da coleção foi determinado pelo período de pré-guerra e da Segunda Guerra Mundial.

Figura 17. Interior da casa de Gerstenberg em Grunewald.

Figura 18. Interior da casa de Gerstenberg em torno de 1927. No alto, à direita, vemos a obra *Dois Mulheres em Camisola*, 1891, do MASP.

Através de uma carta de 27 de setembro de 2007 dos arquivos do MASP, a pesquisadora Hanna Strzoda nos conta parte da história final dessa coleção. Em virtude da abertura de um novo museu dedicado à coleção de Gerstenberg, Strzoda realizou uma pesquisa que revelou que Otto Gerstenberg foi proprietário de uma das maiores coleções de arte na Alemanha dos anos 1910, mas que a maior parte de suas obras haviam sido perdidas durante a Segunda Guerra, ou pouco tempo depois. Entre os arquivos pesquisados, foi descoberta a existência de muitas cartas de Leo Swane, na época diretor do *Statens Museum for Kunst* de Copenhague, nas quais ele trata do empréstimo de obras da coleção Gerstenberg para uma exposição de Toulouse-Lautrec em 1936. A filha de Otto, Margarethe Scharf, envia, em novembro do mesmo ano, uma grande compilação de obras de Toulouse-Lautrec em empréstimo para uma exposição no *Statens Museum for Kunst*, de Copenhague. Esse empréstimo foi confirmado de acordo com documentos da alfândega aduaneira datados de 9 de novembro de 1936. Esses documentos nos apresentam uma lista de cinco caixas a serem transportadas para Copenhague⁶¹.

Nos arquivos do *Statens Museum for Kunst*, Strzoda encontrou diversos documentos sobre a história dessas obras. Eles mostram que as obras de Lautrec permaneceram na Dinamarca depois da exposição. Devido ao agravamento da situação política na Alemanha, Leo Swane ofereceu a Margarethe Scharf a possibilidade de conservá-las no depósito do museu durante os anos de guerra. Após a rendição alemã, em maio de 1945, o conjunto foi confiscado como propriedade do estado alemão, que ofereceu ao museu a possibilidade de comprar essas obras. No entanto, Swane se recusou a comprá-las. Além disso, conseguiu uma liminar que provava o empréstimo das obras antes da guerra. De acordo com documentos⁶² de 25 de junho de 1948 do Departamento de Comércio, as obras foram reconhecidas como propriedades legítimas de Margarethe Scharf. Em 27 de outubro de 1950, retorna à Margarethe uma das obras de Toulouse-Lautrec, *Le Paddock*, 1899 (figura 19). Strzoda afirma que Swane oferece a Margarethe a possibilidade de vender as obras em seu nome - não é claro o motivo, talvez pelo risco de confisco do estado alemão. Assim, em 1951, Swane organizou a venda dessas obras de Lautrec em nome de Margarethe Scharf⁶³. Segundo os

⁶¹ Todos os documentos comentados nessa passagem foram citados em cartas do arquivo do MASP.

⁶² SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008. p. 19.

⁶³ Fonte: arquivos do acervo do MASP.

documentos de Copenhagen, a venda das obras aconteceu na Galeria Matthiesen, em Londres. Uma parte desse conjunto teria sido vendida pela galeria ao Museu de Arte de São Paulo. Essas informações coincidem com as cartas de negociação de 1951, entre a galeria e o diretor artístico na época, Pietro Maria Bardi, presentes nos arquivos do MASP.

Figura 19. Toulouse-Lautrec. *Le Paddock*, 1899. 33 x 44 cm.

Foi em razão das publicações do acervo do MASP na internet que Strzoda constatou que algumas das obras da coleção Gerstenberg haviam sido adquiridas pelo museu brasileiro. Ela enviou uma lista das obras identificadas ao MASP, das quais não conseguia reconstituir a proveniência do conjunto, principalmente as precedentes às compras de Otto Gerstenberg. Na pesquisa citada pelo museu dentro do acervo não teria sido encontrada nenhuma marca similar ao carimbo de Gerstenberg. No catálogo de obras da coleção de Gerstenberg, Götz Adriani aponta quais obras especificamente vieram para o Museu de Arte de São Paulo em 1951: *Monsieur Fourcade*; *Madame la Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malromé*; *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores (A Roda)*; *Mulher se Penteando (Duas Mulheres em Camisola)*; *Retrato de Octave Raquin*; *Monsieur Louis Pascal Visto de Costas* e *Artista com Luvas Verdes (A Cantora Dolly do Star de Le Havre)*.

Ele ainda cita os outros beneficiários dessa venda da Galeria Matthiesen, como a Galeria Knoedler e a Wildenstein em Nova York, colecionadores particulares, bem

como museus americanos e de Estocolmo. A obra *O Divã* fez parte dessa venda e acabou indo para Galeria Knoedler antes de ser comprada para o MASP.

Nem todas as obras da coleção de Gerstenberg tiveram a mesma sorte. Algumas desapareceram ou foram danificadas em bombardeios da guerra entre 1942 e 1943. Nesses casos, algumas litogravuras de Lautrec chegam a apresentar marcas de queimado, como se pode constatar em algumas obras armazenadas na empresa de Gerstenberg, ou ainda na casa de Margarethe Scharf. Em consequência, Scharf tentou uma vez mais salvar a coleção enviando as obras, em 1944, para outra casa da família. Nessa ocasião, como se sabe, uma de suas empregadas vendeu 12 bustos de Daumier como sucata, por engano⁶⁴.

Em 1941, uma grande parte da coleção manteve-se sob custódia da Nacionalgalerie de Berlim, indo posteriormente para um *bunker* no bairro de Friedrichshain. Entre as obras incluíam-se um retábulo de El Greco, gravuras de Daumier, Menzel, Leibl, Millet, Delacroix, Schwind, Ingres e Greuze, além de 35 desenhos de Goya dos álbuns Bordeaux. Após a guerra, mais precisamente em 02 de maio de 1945, o *bunker* foi invadido e ocupado por tropas russas. Grande parte das coleções da *Nacionalgalerie*, que contava com obras de coleções particulares, bem como as recolhidas da coleção Otto Gerstenberg, foram passadas para a União Soviética e lá distribuídas para dois destinos, o Museu Puchkin, em Moscou, e o Museu Hermitage, em São Petersburgo. Neste último, permaneceram intocadas durante 50 anos em um depósito especial de "obras perdidas" até a exposição *Hidden Treasures Revealed*⁶⁵, de 1995, que as revelou como pinturas que fizeram parte das coleções de Gerstenberg, Krebs, Koehler e Siemens. Um ano mais tarde, alguns desenhos foram apresentados numa exposição intitulada *Master Drawings Rediscovered*⁶⁶. Conforme afirma Strzoda, a família de Gerstenberg busca até os dias de hoje a repatriação dessas obras⁶⁷.

⁶⁴ SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008. p. 19.

⁶⁵ Cf. KOSTENEVICH, Albert. *Hidden Treasures Revealed Impressionist*. St. Petersburg: Abrams, N. Editor, 1995. <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/history/historical-article/1950/Unknown+Masterpieces/?lng=>. Acesso em 05 jun. 2015.

⁶⁶ Cf. ILATOVSKAYA, Tatiana. *Master Drawings Rediscovered: Treasures from Pre war German Collections*. St. Petersburg: Abrams, N. Editor, 1996.

⁶⁷ SCHARF; STRZODA, op. cit., loc. cit.

A visita ao museu aberto com a antiga coleção de Otto Gerstenberg nos permitiu compreender que esse conjunto do MASP fazia parte de uma coleção direcionada primordialmente por gravures. Gerstenberg parecia ter interesse em reunir um leque de obras de grandes gravuristas como Daumier, Goya, Max Klinger, Toulouse-Lautrec, entre outros. Este aspecto da coleção corrobora com as pesquisas realizadas na biblioteca do Institute National d'Histoire de l'Art, em Paris, nas quais encontramos publicações sobre as obras de Lautrec relacionadas com esses artistas do início do século XX, assim como a de gravadores como Goya, ou retratista Holandeses, como Frans Hals⁶⁸.

A coleção de Gerstenberg ressoava com a ideia de formação do MASP, uma vez que objetivava reconstruir um arco temporal de 250 anos dentro da história da arte: partindo de Piranesi, passando pelas águas fortes de Goya, pelo simbolismo francês do final do século XIX, com as obras de Odilon Redon e Gustave Moreau, ela chega às obras surrealistas de René Magritte, Max Ernst, Hans Bellmer e Salvador Dalí, com a continuação da coleção por sua família após sua morte. Dessa forma, a integração de um conjunto de obras, que vinha de uma coleção ampla era pertinente para o objetivo do museu: a grandiosidade de um acervo.

⁶⁸ Cf. ROQUEBERT, Anne. *Toulouse-Lautrec au Musée* in MUSÉE TOULOUSE-LAUTREC (org.). *Colloque Toulouse-Lautrec* (1992 ; Albi). [Actes du Colloque Toulouse-Lautrec organizado em maio de 1992] Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1992. p. 7-19. “Lautrec fait ensuite ‘une station devant Frans Hals’ qu’il admire jusqu’à la fin de sa vie, la pose décontractée des modèles hollandaise correspondant à ce que Lautrec aime et utilise dans sa propre peinture”, p. 12; “(...) ses contacts avec le Greco et Goya [...] l’ont peut être incité à assombrir sa palette”, p. 15.

– CAPÍTULO 2 –

A chegada do conjunto de obras de Toulouse-Lautrec no MASP

A formação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand ocorreu paralelamente ao processo de consolidação da cidade de São Paulo como centro econômico do país. A ideia de fundar um museu de arte ocorreu a Assis Chateaubriand, jornalista e dono dos Diários Associados - um grupo de meios de comunicação que incluía imprensa, rádio e televisão por todo o Brasil, por volta de 1946⁶⁹. Ele convida Pietro Maria Bardi para ajudá-lo, um marchand de arte que havia conhecido durante uma exposição organizada pelo próprio Bardi na década de 1940.

Bardi chega ao Brasil junto com Lina Bo em 1946, envolvido com alguns atores do sistema artístico brasileiro. Viviana Pozzoli⁷⁰ afirma que a escolha de Bardi de vir ao Brasil foi, de fato, o reflexo de um planejamento consciente que se concentrava em uma rede articulada de relações que ainda devem ser aprofundadas. Em suas pesquisas Pozzoli destaca que a decisão de Bardi de vir ao Brasil estava ligada aos seus interesses em comercializar e promover a arte italiana na América do sul, o que elimina a ideia disseminada de um possível exílio político⁷¹. Essas afirmações corroboram com documentos e cartas que mostram como o Studio d'Arte Parma - a galeria de Bardi - desenvolveu um plano cuidadoso para entrar e desenvolver o comércio com o mercado latino-americano. As exposições organizadas por Bardi revelam esse interesse na promoção da arte e do gosto italiano, junto com oportunidades de mercado significativas⁷². Quanto a isso, em uma carta de Francesco Monotti, colaborador próximo de Bardi, encontramos a seguinte afirmação: "é nossa firme intenção realizar esse programa para a divulgação da arte italiana no exterior, com a maior seriedade e

⁶⁹ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 13.

⁷⁰ POZZOLI, Viviana. "1946! Porque Pietro Maria Bardi decidiu deixar a Itália e ir para o Brasil". In: Ana Gonçalves Magalhães, Paolo Rusconi & Luciano Migliaccio (orgs.) *Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*. [anais do seminário internacional organizado entre 9 e 12 de abril de 2013]. São Paulo: MAC USP/UNIMI, 2014. p. 1.

⁷¹ Ibidem, p. 2.

⁷² Idem.

diligência. Trata-se de um trabalho de penetração, que nos primeiros tempos provavelmente será lento e difícil"⁷³.

Nesse contexto, a ideia inicial por trás da formação do MASP era a de fundar um museu mais clássico, pensado nos moldes do MNBA⁷⁴. Chateaubriand imaginava apenas que o seu seria "mais sistemático e rico em obras de europeus famosos, com distinção especial para os impressionistas"⁷⁵. Chegou a hesitar em relação à localização: foi pensado o Rio de Janeiro, centro de maior repercussão cultural, mas optou por São Paulo, que era a cidade onde se concentrava mais capital e onde estavam os círculos abastados a quem caberia fornecer recursos para as compras que imaginava. Durante um almoço ele declarou a Bardi: "Nós vamos fundar um museu em São Paulo, porque é lá que está o dinheiro; o café ainda fornece"⁷⁶.

Já Bardi⁷⁷ afirmava que sentia se aproximar de um "original promotor de eventos nacionais", sendo que seus principais meios de comunicação, tais como os jornais, eram colocados a serviço de seu público. Chateaubriand vislumbrava construir um museu de arte antiga e moderna. Bardi, aos poucos, o convenceu sobre a necessidade de não fazer distinção nas artes, ideia que permaneceu e influenciou até mesmo a organização espacial das obras no museu, projetada, posteriormente, por Lina Bo Bardi. Chateaubriand era um empreendedor: entre muitas de suas ideias para preencher lacunas no campo cultural foi a do museu a que prevaleceu. Ele dizia que, com um bom acervo, o museu poderia ser bem aceito pela classe intelectual⁷⁸. O convite para fundar o MASP ia de encontro ao ambicioso projeto do Studio d'Arte Palma, que já afirmava o papel de organizador artístico que Bardi possuía: ia além do conceito da galeria de arte tradicional, ao reunir atividades comerciais, expositivas e de centro de restauração, "oferecendo também importantes serviços de expertise, radiografia e fotografia"⁷⁹.

⁷³ POZZOLI, Viviana. "1946! Porque Pietro Maria Bardi decidiu deixar a Itália e ir para o Brasil". In: Ana Gonçalves Magalhães, Paolo Rusconi & Luciano Migliaccio (orgs.) *Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*. [anais do seminário internacional organizado entre 9 e 12 de abril de 2013]. São Paulo: MAC USP/UNIMI, 2014. p. 2.

⁷⁴ Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁷⁵ BARDI, Pietro Maria. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda., 1982. p. 47.

⁷⁶ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 13.

⁷⁷ BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. p.11.

⁷⁸ Ibidem, p. 12.

⁷⁹ POZZOLI, op. cit., p. 3.

Foi no contexto da exposição *Pintura Italiana Antiga do Século XIII ao Século XVIII*⁸⁰, segundo Viviana Pozzoli⁸¹, que Assis Chateaubriand conhece Bardi e o convida a fundar e organizar um novo museu⁸². Dessa forma, suas perspectivas no país se ampliam. Ao mesmo tempo, ele continuava a levar em paralelo o projeto do Studio d'Arte Palma. Sobre seu entusiasmo com o país, temos o registro de uma carta para o poeta Ungaretti, em 7 de novembro de 1946, na qual Bardi escreve: "Brasil está em atividade, surpreendente atividade: é um grande país que precisa de um humanismo. A cultura italiana poderia fazer muito, aliás realmente deve fazer."⁸³

Raymonde Moulin⁸⁴, ao discorrer sobre Paul Durand-Ruel (1831-1922), afirma que o que o tornou um grande marchand moderno foi, de um lado, sua vontade de monopólio e, de outro, o fato de se interessar por uma pintura que não possuía demanda, acumulando assim um estoque que assegurou seu sucesso final. Chateaubriand agia dentro dessa lógica do *marchand* e, como afirma Bardi, ele também apresentava tendência a comprar de tudo, pensando em uma demanda posterior: "o acordo com Chateaubriand era adquirir tudo que eu considerasse de valorização futura para, depois, trocarmos com os outros museus ou vendermos com lucro, e assim termos disponibilidade para outras compras"⁸⁵. No entanto, esse papel efetivo de *marchand* dentro do MASP foi realizado pelo próprio Bardi, justamente por sua experiência nas galerias de arte italianas⁸⁶. Ele estava alinhado com o restabelecimento do mercado naquele momento, que depois de abalado pela crise de 29⁸⁷, foi assegurado quando chegou a 2ª Guerra Mundial. Bardi afirma que sempre teve convicção do valor da obra

⁸⁰ apresentada no Rio de Janeiro com muito sucesso em novembro de 1946 e, depois, em Belo Horizonte em fevereiro de 1947, em POZZOLI, 2014. p. 7.

⁸¹ ibidem, p. 8.

⁸² Bardi e sua galeria possuíam acordos diplomáticos e comerciais entre Itália e América do Sul. Além de suas ações na fundação do MASP, Bardi aparece ainda como uma das pontes entre Francisco Matarazzo Sobrinho e o ambiente artístico italiano nos anos 1940; tendo um papel importante também na formação da primeira coleção italiana do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, como apontam as pesquisas de Ana Gonçalves Magalhães (2014, p.39-40), e as recentes descobertas de Viviana Pozzoli (2014).

⁸³ POZZOLI, op. cit., p. 7.

⁸⁴ MOULIN, Raymonde. *Le Marche de la Peinture em France*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. p.30.

⁸⁵ BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992, p. 15.

⁸⁶ Para mais detalhes da atuação de Bardi no sistema da arte italiano ver: SALVAGNINI, Sileno. *Il sistema dele arti in Itália: 1919-1943*. Bologna: Minerva, 2000. p. 183-195.

⁸⁷ Com a crise econômica os quadros baixam de valor, pois quando não há dinheiro líquido – o que caracteriza a crise – as obras de arte caem [o preço]. Quem possui então possibilidades líquidas, pode aproveitar. Cf. MOULIN, op. cit., p. 40.

de arte, em comparação com os demais artigos que são sinônimos de valor, como o ouro e os títulos bancários⁸⁸.

No começo de seu trabalho como diretor artístico do MASP, Bardi se apresentava como marchand encarregado de formar uma grande coleção para um milionário da América do Sul⁸⁹. Entre 1946 e 1947 todas as obras passavam por sua atestação. Esses foram anos de muitas aquisições do museu. Havia muitos "caçadores de obras", segundo ele mesmo afirma⁹⁰, dentre os quais se destacavam os americanos. No entanto, enquanto estes eram muito mais interessados pelos antigos mestres, Bardi interessava-se pelos impressionistas e contemporâneos. Bardi afirma que era costume fechar negócios instantaneamente, como parte da estratégia comercial deles:

Nosso plano de aquisição (...) foi simples, baseado em dois fatos: a convicção de uma alta no mercado logo nos primeiros anos do pós-guerra; a possibilidade de se comprar a crédito. Cálculos baseados em minuciosas pesquisas de mercado nos convenceram de que, por exemplo, os impressionistas depois de 1950 subiriam entre 20 e 25% ao ano. Com esta convicção e obtendo meios a juros de 4%, iríamos conseguir um excelente negócio. Por outro lado, aparecendo no mercado com fama de compradores de rápidas decisões, tínhamos abundante massa de ofertas para escolhas de nosso agrado, ao passo que em geral as aquisições dos outros museus sofriam delongas decorrentes da necessidade de aprovação dos *trustees* (curadores)⁹¹.

Quanto a isso, a velocidade e os métodos empregados na montagem do acervo provocaram suspeita quanto à autenticidade das obras adquiridas. Como afirma Bardi, ele mesmo foi "rapidamente apontado como organizador de um museu de obras falsas"⁹³. Propriamente, por isso, o acervo foi posto em circulação na Europa e nos Estados Unidos entre 1953 e 1957, a fim de legitimá-lo. Esse empreendimento, organizado por Bardi, de fato expôs grande parte do acervo em museus estrangeiros: começou em Paris, na França, e terminou em Ohio, nos Estados Unidos.

Bardi deixa claro em seus escritos que a palavra de ordem que recebeu de Chateaubriand como diretriz para as aquisições na Europa pós-guerra era a de comprar

⁸⁸ BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. p. 14.

⁸⁹ Ibidem, p. 15.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ BARDI apud DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 128.

⁹³ BARDI, op. cit., p. 17.

artistas consagrados, com especial atenção aos impressionistas⁹⁴. Não fossem algumas desobediências cometidas, Bardi alega que no MASP não estariam telas como Brauer, Wolls, Appel, Blake, entre outros. Como consequência dessas decisões de Bardi e do desejo de alguns doadores, o acervo formou-se com alguns desvios da ideia inicial de Chateaubriand; ideias essas consideradas graves para uma coleção com pretensões de representatividade. Sobre isso Bardi afirma:

(...) sei perfeitamente que a coleção reunida poderia ser mais homogênea. Influíram em sua formação várias circunstâncias não superáveis, como, às vezes, a necessidade de se adquirirem conjuntos; o gosto dos doadores, que impunham, por exemplo, sua preferência por Renoir ou algum outro pintor; a não aceitação de artistas com tendências avançadas; e oportunidades tais como doações diretas, impossíveis de serem recusadas. A composição de uma coleção, quando não depende por completo de uma diretriz, deve, forçosamente, tolerar interferências nem sempre construtivas. Embora sabendo que com "se" não se faz história, julgamos útil frisar que, se em vez de termos treze Renoir tivéssemos somente seis, e no lugar dos outros sete tivéssemos obras de Géricault, Bonington, Sisley, Jongking, Theodore Rousseau, Daubigny, Millet e tantos outros, não passaríamos por fervorosos fãs daquele mestre [Renoir]⁹⁵.

Dentro dessa formação, a coleção francesa do MASP se sobressai em relação às outras, principalmente no que concerne ao número de obras. Segundo Luiz Marques, é uma coleção que possui assombrosa continuidade, densidade e homogeneidade qualitativa; apesar das lacunas em relação aos séculos XVI e XVII, no que se refere ao período de 1860 e 1910, consegue englobar os grandes mestres da pintura francesa⁹⁷.

A formação dessa coleção ocorreu principalmente pelo perfil de uma época, de parte do universo da elite paulistana, que eram os primeiros a consumirem as mais recentes aquisições do museu. Bardi, de fato, declara que a elite paulista - culta e rica -

⁹⁴ Entendemos que o uso do termo "Impressionistas" por Bardi é colocado com um sentido geral para diferentes artistas do final do século XIX e início do XX, mesmo os que são definidos pela literatura como pós-impressionistas. Cf. REWALD, 1961, p. 12, tradução nossa. "Le mot post-impressionisme est un terme plus commode que précis. Il couvre sommairement les quelque vingt années qui s'étendent de 1886 - date à laquelle les impressionnistes tinrent leur dernière et incomplète exposition, où apparurent pour la première fois les néo-impressionnistes - à la naissance du cubisme, aube d'une ère nouvelle qui annonce l'art du XXe siècle". [A palavra pós-impressionismo é um termo mais cômodo do que preciso. Cobre sumariamente uns vinte anos que vão de 1886 - data na qual os impressionistas realizam sua última e incompleta exposição, onde aparecem pela primeira vez os neo-impressionistas - ao nascimento do cubismo, amanhecer de uma nova Era, que anuncia a arte do século XX].

⁹⁵ BARDI apud DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 128-129.

⁹⁷ MARQUES, Luis. (coord) et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, São Paulo, SP: MASP, 1998.

era muito ligada à cultura francesa e várias famílias passavam temporadas anuais em Paris. Muitas obras foram adquiridas em decorrência disso⁹⁸.

Ainda em sua autobiografia, *Tudo em Cor-de-Rosa*, de 1976, ao falar da recepção do quadro *Baigneuse* de Renoir, Yolanda Penteado nos transmite todo o significado social que a apresentação das obras podia repercutir e o lugar que a cultura francesa representava nesse meio:

Resolvi substituir todos os meus móveis pelos que tinham pertencido a tia Olívia, que pedi emprestado a Maria Penteado. Havia objetos de época maravilhosos. Vieram até lustres de cristal. Consegui criar um ambiente Renoir. Junto à casa, construí uma enorme barraca de lona listrada de vermelho e branco. No interior da barraca, procurei reconstruir uma praça francesa, com um jardim e um bar. Ajudada por Galiberti, meu mordomo, plantei o jardim com grandes galhos de azaleias nos coloridos do pintor. [...] Paulo Assumpção personificava Renoir, vestido como no século XIX. A encenação estava perfeita para dar a ideia de que o Renoir estava ressuscitado na figura de Paulo. Ficou uma coisa surrealista. Paulo fez um discurso em francês muito bonito, era um intelectual. Mas os convidados, que não eram, ficaram impacientes⁹⁹.

Essa atenção à coleção francesa deve ser considerada também sob a ótica de Bardi, pois tendo nascido e trabalhado na Itália, teve contato com muitos artistas e intelectuais do início do século, como Boccioni, Carrá e Morandi¹⁰⁰, que tiveram parte substancial de suas formações e experiências na França. O perfil modernista da coleção francesa do MASP, para Marques¹⁰¹, vem dessa influência que o projeto modernista exercia ideologicamente sobre Bardi. Ele não descarta as razões ligadas às oportunidades de mercado que contribuíram com essas aquisições: para alguém que já possuía uma circulação no mercado italiano - por ter sido galerista ainda na Itália - o contato com *marchands* como George Wildeinstein foi fundamental para adentrar no mercado francês. Essa rede vai incluir negociações com as principais galerias desse meio, como as Galerias Knoedler e Durand & Matthiesen¹⁰².

⁹⁸ BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. p. 27.

⁹⁹ PENTEADO apud DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 115.

¹⁰⁰ MARQUES, L. (coord) et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, São Paulo, SP: MASP, 1998.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Ibidem, p. 10.

Foi o contato com esse mercado que possibilitou a solidez do conjunto francês, pois propiciou a construção gradativa do acervo com obras já consagradas. A coleção francesa do MASP possui obras-primas consideradas absolutas, de acordo com Luiz Marques, como as *Estações Hartmann* do Delacroix, a *Cigana com Bandolim* de Corot, as quatro telas de Manet, cinco de Cézanne, quatro de Van Gogh e, sobretudo, os Toulouse-Lautrec, que coroam esse conjunto com um dos "maiores monumentos da história da pintura: o *Paul Viaud em Almirante do Século XVIII*, o testamento de Toulouse-Lautrec como pintor"¹⁰³.

Em cartas de 1952, nas quais Maxime Valloton e Paul Valloton ofereciam obras para Bardi, ele respondia que era preciso entrar em contato com Monsieur Durand, da Durand & Matthiesen S.A de Genebra, na Suíça, pois eles eram os *conseillers pour l'Europe* do MASP. Concluímos então que, nesse período, a galeria em questão era responsável pela mediação de compras do MASP na Europa e foi quem executou todo processo de aquisição da maioria das obras de Lautrec. A princípio, acreditávamos que a constituição do conjunto de Toulouse-Lautrec no MASP, de forma a abranger desde as primeiras até as últimas obras do artista, poderia ter sido proposital, porém, com o desenvolvimento da pesquisa, verificamos que se tratou apenas de uma boa coincidência, e que a composição do conjunto dessa forma se deve mais às coleções de proveniência do que de um ato deliberado do museu. Em uma carta que antecede essa grande compra, em 28 de abril de 1951, Bardi escreve à Galeria Durand & Matthiesen a respeito do interesse de Chateaubriand nas pinturas de Lautrec, afirmando que: "It is our duty to let you know that Dr. Chateaubriand is very much interested on the Toulouse-Lautrec paintings. Unfortunately he cannot decide about it at present. We shall be very glad to bring back the subject as soon as we have any possibilities."¹⁰⁴

¹⁰³ MARQUES, L. (coord) et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, São Paulo, SP: MASP, 1998. p. 8.

¹⁰⁴ "é nosso dever informá-lo que Chateaubriand está muito interessado nas pinturas de Toulouse-Lautrec. Infelizmente ele não pode decidir nada sobre isso no momento. Nós ficaríamos muito felizes em retomar esse assunto em breve, assim que tivermos qualquer possibilidade", Fonte: Arquivo do acervo do MASP, tradução nossa.

Figura 20. O Jornal do Rio de Janeiro anunciando a chegada das obras Octave Raquin, Duas mulheres se penteando e Mme Comtesse de Toulouse-Lautrec em 23/05/1952.

A recepção das obras do MASP sempre ocorria em meio a muita divulgação e fervor. O Jornal do Rio de Janeiro de 23 de maio de 1952 (Figura 20) mostra a recepção da obra *Mulher se Penteando* (*Duas Mulheres em Camisola*), de 1891, junto com as obras da *Condessa de Toulouse-Lautrec* e de *Retrato de Octave Raquin*, em uma noite de festa no Copacabana Palace, na qual o primeiro ministro Nelson Hungria¹⁰⁵ exaltou em seu discurso a contribuição de três obras de Lautrec para o desenvolvimento da cultura artística no Brasil:

As três telas de Henri de Toulouse-Lautrec, aqui hoje exibidas numa etapa do seu transporte para o Museu de Arte de S. Paulo, beneficiário da generosidade de capitalistas dignos do elogio horaciano, representam mais um notável acréscimo ao tesouro artístico do Brasil.

Uma característica importante de Lautrec como artista foi ter permanecido aberto a toda ressonância artística em torno de si, incorporando ao longo do tempo diversos elementos no desenvolvimento de um fazer individual. No conjunto de sua obra podemos perceber o alcance dos trabalhos de seus mestres de ateliê e até mesmo de

¹⁰⁵ Discurso extraído do *O Jornal do Rio de Janeiro* de 23 de maio de 1952 encontrado nos arquivos do acervo do MASP.

seus colegas e das obras com que teve contato em museus e exposições durante suas viagens. Através do estudo do conjunto de obras de Toulouse-Lautrec do MASP, esse trabalho não busca refutar a ideia do “acaso”. Contudo, buscamos afirmar que esse acaso formou uma coleção de grande valor, nos apresentando obras dos diferentes momentos de Lautrec: ricas por suas qualidades plásticas, e também pela historiografia que carregam como objetos em si.

– CAPÍTULO 3 –

A trajetória de Toulouse-Lautrec no MASP: análises das obras

Un réaliste. Non pas un prisonnier de la réalité. Un peintre à qui le contact avec la réalité laisse toujours le rassurant sentiment de la plus complète indépendance, qui y trouve la satisfaction de tous ses désirs et, par conséquent, ne rêve jamais d'évasion. [...] Il a juré de parler sans haine et sans crainte, de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité. [...] Il ne vise pas à l'originalité, il est profondément original. Il est un être d'exception. Il est, avec simplicité, une très grande personnalité; mais il n'a d'autre dessein que de parler de ce qu'il connaît, de ce qu'il aime, de ce qui l'amuse, son amusement d'homme ne se différencie guère de son émotion de peintre¹⁰⁶.

3.1. O CÃO, ESBOÇO DE TOUCO (vers 1880-1881)

Técnica: Óleo sobre madeira

Figura 21. *O Cão, Esboço de Touco*, 1881. 35 x 26 cm. MASP, São Paulo.

¹⁰⁶ “Um realista. Não um prisioneiro da realidade. Um pintor a quem o contato com a realidade ainda deixa a sensação reconfortante da mais completa independência, que encontra a satisfação de todos os seus desejos e, portanto, não sonha nunca escapar. [...] Ele prometeu falar sem ódio ou medo, de falar a verdade, toda a verdade e nada mais que a verdade. [...] Não visa a originalidade, é profundamente original. É um ser excepcional. Ele é, simplesmente, uma grande personalidade; mas não tem outro propósito além de falar sobre o que ele conhece, o que ele gosta, o que ele diverte, seu divertimento de homem dificilmente é diferente de sua emoção de pintor.” em JOURDAIN, Francis apud LOBSTEIN, Dominique, et al. *Daumier, Steinlen, Toulouse-Lautrec: la vie au quotidien*. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2011, tradução nossa.

A presente pesquisa se orientou na busca de correlações entre o conjunto das obras de Lautrec do MASP e as obras de cada período do artista, para, dessa forma, entendermos que este conjunto é coerente em apresentar diferentes momentos da produção do artista. Partiremos das fases da vida de Lautrec designadas por Danièle Devynck, curadora do Musée Toulouse-Lautrec em Albi. Ela apresenta a vida do pintor em quatro momentos diferentes: a infância, entre 1864-1881; primeiros anos de formação parisiense, entre 1882-1886; os jovens anos do artista, entre 1887-1891; e os últimos momentos, entre 1898-1901¹⁰⁷.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) era filho de um conde e uma condessa e cresceu no meio aristocrático. Não era incomum, na segunda metade do século XIX, que um jovem de família nobre exercesse uma atividade artística, entre muitas outras, que faziam parte da formação básica desse meio. Devynck nos lembra que os Toulouse-Lautrec eram homens ligados aos cavalos e a caça, mas que também se alternavam entre caças e atividades artísticas. A avó de Lautrec afirmou certa vez: “si mes fils tuent une bécasse, elle leur donne trois plaisir: le coup de fusil, le coup de crayon et le coup de fourchette”¹⁰⁸.

Seus interesses e paixões transparecem na correspondência intensa que manteve com sua família, dentro da qual se encontram também alguns desenhos. Desde o princípio, o cotidiano lhe deu os mais variados motivos para o desenho. Devido ao seu estado de saúde, Lautrec passou diversos momentos isolado do convívio social. Nesses períodos, ele lia, escrevia e, principalmente, desenhava. Em 1878, aos catorze anos, enquanto se recuperava de uma fratura, ele escreveu: “Je dessine et je peins, le plus que je peux tant que ma main est fatiguée”¹⁰⁹. Os Hanson, na biografia que escrevem de Lautrec, afirmam que não convém buscar nenhuma genialidade nos trabalhos iniciais do pintor¹¹⁰. Porém, destacamos que, pelo cuidado de sua mãe com seus desenhos, Lautrec é um dos poucos artistas de quem se conhece a atividade desde sua infância (Figura 22). Justamente por sua condição de saúde delicada na infância, é corrente na bibliografia

¹⁰⁷ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003.

¹⁰⁸ “se meus filhos matam uma *bécasse*, ela lhes dará três prazeres: a fusilada, a pincelada e a garfada”, *ibidem*, p. 8, tradução nossa.

¹⁰⁹ “desenho e pinto o máximo que eu posso até minha mão estar cansada”, THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 63, tradução nossa.

¹¹⁰ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 25.

sobre Lautrec a afirmação de que o desenho foi um modo de compensar suas limitações físicas¹¹¹.

Figura 22. *La Bécasse* (troféu de uma caça), 1876, (12 anos). Coleção Particular.

A obra o *Cão, esboço de Touc* de 1881 (figura 21) do MASP, foi realizada em óleo sobre madeira numa dimensão pequena. Pelo catálogo e pelos arquivos do MASP, é datada como 1880, já no catálogo raisonné de Lautrec¹¹² aparece com a datação de 1881. No entanto, isso não é possível precisar, pois é fato que em torno desse período, Lautrec realizou uma grande demanda de pinturas, aquarelas e desenhos de animais, nas quais as imagens de cães são frequentes, fazendo com que essa obra se enquadre nesse contexto.

Como já citado, sua família era muito ligada às corridas de cavalo e à caça. Lautrec admirava muito seu pai, e foi ele, o Conde Alphonse de Toulouse-Lautrec, quem o apresentou ao pintor, também seu amigo, René Princeteau. Famoso por ser um pintor de cenas de caça, Princeteau conheceu certo sucesso com suas obras na década de 1870 do século XIX; em 1878 ele expõe na *Exposition Universelle de Paris* e torna-se um artista muito apreciado¹¹³. Como um pintor iniciante que buscava inspiração na arte acadêmica, Lautrec ainda possuía uma pintura um pouco escura, com poses duras e um

¹¹¹ HANSON, 1958; FREY, 1997; DEVYNCK, 2003.

¹¹² DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome I. Paris, L. Laget, 1971.

¹¹³ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 64.

desenho ainda rígido. Nesse período, Lautrec começou a fazer aulas de forma irregular com Princeteau; entre 1878 e 1879 são encontrados alguns trabalhos nos quais o próprio Lautrec escrevia "d'après Princeteau" [de acordo com Princeteau] (Figura 24) ou mesmo "d'après Goubie". Jean-Richard Goubie (1842-1889) foi outro pintor de cenas de caça que expôs na Exposition Universelle, de 1878. Essas ressonâncias na obra de Lautrec são chaves em sua formação. No caso de Princeteau, Lautrec estudava através de sua técnica e de seus esboços, pois acompanhava seu processo enquanto o via trabalhar em seu ateliê (Figura 23). Posteriormente, esse intenso convívio irá explicar a afirmação do crítico francês, Arsène Alexandre, em relação a proximidade da fatura entre os dois artistas: “apenas certa hesitação e inexperiência caracterizam o trabalho do discípulo, e às vezes devemos olhar duas vezes para distinguir um do outro”¹¹⁴. Como afirma Roquebert¹¹⁵, nesse período, seu interesse não era ainda a composição, mas sim alguns detalhes das obras. A partir de 1879, o estilo de Lautrec torna-se mais solto e ele se adapta aos estudos de Princeteau: começa a usar uma paleta de cores mais claras, mas ainda focado nas pinturas equestres (Figura 26).

Figura 23. Desenho em uma carta. Musée Toulouse-Lautrec, Albi. [Podemos ler o escrito "Profeta!!! Profeta!!!"]

¹¹⁴ ARSÈNE apud FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. Paz e Terra, São Paulo, 1997, p. 7.

¹¹⁵ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

Figura 24. Toulouse-Lautrec. *Cuirassier* (d'après Princeteau), 1881. Coleção Particular, Japão.

Figura 25. René Princeteau. *A dragoon on watch on a snowy hillside*, v. 1879-81, Van Gogh Museum, Amsterdã.

Figura 26. Toulouse-Lautrec. *Artilleur sellant son cheval*, 1879. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

É curioso ver como nesse primeiro período Lautrec já buscava se ver como um profissional. Em suas cartas utilizava referências emblemáticas da atividade de ser pintor, tal como "moi, ma palette et mon pinceau"¹¹⁶ ou mesmo chamando sua paleta de "Saint Palette"¹¹⁷. Por causa de sua saúde, Lautrec passou alguns períodos em Nice, litoral sul. Isso fez com que aos seus temas equestres fossem somados temas marítimos. No entanto, essa atração não durou muito, pois ele já percebia que suas facilidades com o desenho eram outras, que o afastavam tanto das marinhas como das paisagens. Como afirmam os Hanson em sua biografia:

era evidente a sua atração pelos navios. Como acontecera antes com cães e cavalos, seduzia-o a beleza em movimento (...) Não tinha em grande conta os seus debuxos [sic]. "Deves achar a minha ementa muito variada", escrevia a Devismes, "mas crê que não é; só se aproveitam os cavalos e marujos, e saio-me melhor nos primeiros". Isto era exato. Não tinha futuro o seu entusiasmo pelos assuntos náuticos, assim como as paisagens, que depressa abandonou, dizendo: "sou incapaz de as reproduzir, ou sequer de as sugerir; as minhas árvores parecem espinafres e as marinhas que faço assemelham-se a tudo o que se quiser"¹¹⁸.

Essa aversão à paisagem vai se reforçar com o tempo. Mesmo quando estava nas propriedades de campo de sua família, Lautrec priorizava a pintura de seus parentes, dos cavalos, cães e gatos que circulavam pelo ambiente:

ele não apreciava o campo e evitava desenhá-lo ou pintá-lo, ele gostava apenas de observar e desenhar os animais que por ali estavam. A "figura" diria ele mais tarde, "é a única coisa que importa, a paisagem não passa de um acessório, destinado a revelar melhor a personalidade do modelo. Pintores só de paisagens? Coitados..."¹¹⁹

No único catálogo raisonné¹²⁰ de Lautrec realizado até o momento, a obra do MASP aparece nomeada como *Esquisse de chien*. Ao que parece, a atribuição como sendo o cão Touc vem dos estudos de Camesasca, sobre as obras do MASP¹²¹, no qual ele afirma "le nôtre pourrait être, par ressemblance, qui cependant n'est pas parfaite,

¹¹⁶ "eu, minha paleta e meu pincel", Carta 37, de janvier 1879, a Etienne Devismes, citada por Anne Roquebert em THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, 1992, p. 65, tradução nossa.

¹¹⁷ "Santa Paleta", Carta 54, de 30 décembre 1880, a sua mãe, citada por Anne Roquebert em idem, tradução nossa.

¹¹⁸ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p.35.

¹¹⁹ Ibidem, p. 44.

¹²⁰ DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome II. Paris, L. Laget, 1971.

¹²¹ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988.

avec le chien que l'on aperçoit dans deux petits tableaux contemporains”¹²². De fato, no catálogo raisonné, entre 1879 e 1881, encontramos duas obras - intituladas *Touc, chien Bull-Dog* (figura 27) e *Touc assis sur une table* (figura 28) – nas quais podemos encontrar similaridades em razão da estrutura corporal dos cães. Embora em ambas as obras, assim como na pintura do MASP, a forma e o traço sejam tratadas de modo bem livre, existem três características que nos ajudam nessa comparação: o formato das orelhas de Touc, pequenas e levemente levantadas; seu focinho típico de Bull-dog; e seu peito mais claro, que no caso da obra do MASP, não aparece. A pintura apresenta largas pinceladas, bem marcadas. Podemos ver como a forma do corpo de Touc surge a partir do movimento do pincel na tela; a tinta apresenta certo empastamento e se contrapõe às superfícies de escassez de tinta de seu período em Paris¹²³. Sobre essa agitação percebida em seu pincel, Camesasca¹²⁴ vai dizer que pode ser lida como “une anticipation de la facture à l'aide de signes graphiques qui sera propre de la production immédiatement postérieure de l'artiste”¹²⁵. Essa característica ficará marcada como referência nas obras de Lautrec: com poucas pinceladas ou traços nos revela o personagem, como nesse caso que nos faz perceber a silhueta do cachorro e sua atitude de abalo, quase recuo, ou atenção, com as pernas traseiras flexionadas e a cabeça que se vira para trás.

¹²² “o nosso poderia ser, por semelhança, que no entanto não é perfeita, com o cachorro que vemos nos dois pequenos quadros contemporâneos.” em CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 204, tradução nossa.

¹²³ O procedimento de pintura diluída à *la essence sur carton* teria sido inventada por Jean-François Raffaëlli (1850-1924), que apresentou alguns exemplos por ocasião de uma exposição em abril de 1884, referências apresentadas por Roquebert em THOMSON, Richard ; ROQUEBERT, Anne ; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 73, possivelmente quando Lautrec ficou fascinado com a técnica e passou a usá-la. “Lautrec utiliza pour les peintures sur carton la peinture à l'essence, c'est-à-dire la peinture à l'huile pratiquement sans huile, le pigment étant dilué avec le médium, l'essence de térébenthine, pour permettre une application plus aisée et un séchage rapide” [Lautrec utiliza para as pinturas em cartão a *peinture à l'essence*, ou seja, a pintura à óleo praticamente sem óleo, o pigmento diluído com o meio, óleo de terebentina, para permitir uma aplicação mais fácil e uma secagem rápida] em *ibidem*, p. 59.

¹²⁴ CAMESASCA, op. cit., loc. cit.

¹²⁵ “uma antecipação da fatura livre com ajuda de signos gráficos que será característica da produção imediatamente posterior do artista.”, tradução nossa.

Figura 27. Toulouse-Lautrec. *Touc, Chien Bull-Dog*, v. 1879-1881. 12,5 x 22 cm. Coleção Particular.

Figura 28. Toulouse-Lautrec. *Touc, Assis sur une table*, v. 1879-1881. 23,5 x 14 cm. MM. E. J. Van Wisselingh, Amsterdã.

É possível ver claramente a forma do cão; no entanto, não percebemos qualquer referência a desenhos de esboço no fundo. A cobertura de tinta é uniforme no sentido de não haver vazios, como ocorrerá em obras posteriores¹²⁶. A cor do corpo do cão é ocre e o fundo apresenta apenas uma leve variação de tonalidade com o acréscimo de tinta preta - ou azul marinho. Percebemos, por variações de tons, que existe a insinuação da sombra do cachorro, e que suas patas praticamente se fundem ao chão. Há um lenço no pescoço dele que, por se misturar com o fundo da pintura, quase não é notado: se não

¹²⁶ Por exemplo, em *A Roda* do MASP, com o fundo do cartão aparente, ou mesmo na obra *Madame la Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malrom*, ou ainda em *Duas Mulheres em Camisola*, também do MASP.

fosse a nomeação da obra na documentação como "cachorro com a fita azul", isso poderia ter passado despercebido. Não é assinado, mas em seu verso há a inscrição "H. Toulouse-Lautrec" e um carimbo ilegível que começa com a palavra "Vieille" [velha], o que nos remete a uma possível referência a *Les Vieilles Histoires*, da qual também faz parte a gravura intitulada *O homem com urso*, 1893, do MASP (figura 101). Essas, no entanto, são suposições que não podem ser confirmadas. É possível que seja apenas uma classificação posterior para as obras mais antigas de Lautrec.

Em sua ficha, a obra não apresenta data de entrada no MASP, sua procedência foi registrada como "Assis Chateaubriand", e como doador está Louis La Saigne - possivelmente o empresário francês fundador das lojas Mesbla. Entretanto, no catálogo do museu de 1998¹²⁷, consta como entrada no acervo a data 02/10/1948, sendo sua procedência um leilão no *Hôtel Drouot* de 09/05/1945 e, anteriormente, uma coleção particular de Paris. Apenas esses últimos dados aparecem também na ficha da obra nos arquivos do MASP e no catálogo raisonné de Dortu¹²⁸.

No entanto, nas pesquisas realizadas nos arquivos da *Gazette de l'Hôtel Drouot*, um semanário que publicava os leilões e as vendas da casa em questão, não foi encontrada nenhuma referência a uma venda nessa data. Pelo contrário, encontrou-se uma nota da casa de leilão na qual afirmava que nessa data não houveram vendas, em virtude de um feriado. Nas crônicas de vendas encontramos as que foram realizadas no dia 7 de maio (segunda-feira), em seguida as do dia 11 de maio (sexta-feira) de 1945, juntamente com a seguinte nota: "L'Hôtel des ventes ayant fermé mardi, mercredi et jeudi pour les fêtes de la Victoire, les ventes n'ont repris que le vendredi avec une séance très animée et présentant deux ventes fort importantes"¹²⁹. Por fim, como no catálogo também aparece como referência o nº10 da *Gazette*¹³⁰, de 1945, foram realizadas pesquisas nesse número, e apenas encontramos a referência de venda de um Lautrec, "Portrait d'enfant" dessin, 18.500 fr", em 1 de junho de 1945.

¹²⁷ MARQUES, L. (coord) et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, São Paulo, SP: MASP, 1998.

¹²⁸ DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome II. Paris, L. Laget, 1971. p. 60.

¹²⁹ "O *Hôtel* de vendas permaneceu fechado terça, quarta e quinta em função das festas da Vitória, as vendas retornaram apenas na sexta, com uma sessão muito animada e apresentando duas vendas de grande importância.", *Gazette de l'Hôtel Drouot* - 54^e année - nº2, vendredi 18 mai 1945, tradução nossa.

¹³⁰ *Gazette de l'Hôtel Drouot* - 54^e année - nº10, vendredi 13 juillet 1945.

Com isso, concluímos que a procedência dessa obra permanece uma incógnita em virtude do desencontro de informações. É curioso que foi a primeira obra do conjunto a entrar no acervo do MASP e, pelos dados, exatamente após um ano da criação oficial do museu (2 de outubro de 1947), o que pode significar um erro de datação dos arquivos. É possível que tenha sido uma das primeiras obras do acervo, e que sua data de entrada tenha sido a mesma de criação do museu ou/e, talvez, origine-se de uma coleção pessoal de Chateaubriand ou de um de seus amigos e contribuintes.¹³¹

A presença de cães na iconografia de Lautrec

A representação do cachorro na história da arte está intimamente ligada à inserção do animal na cultura humana. Com o tempo, tomou um lugar cada vez mais central e o universo pictural reflete o seu papel na história da humanidade¹³². Suas imagens na arte ocidental podem parecer banais por sua inserção na vida dos homens, como nos cita Pickeral¹³³: ele é o animal que acompanha o caçador, o cavaleiro, o padre, que desliza para baixo da mesa numa festa e se senta do lado das damas, como se estivesse excluído da tela e fosse um elemento natural ou de decoração. No entanto, apesar de sua característica de presença acidental, tais aparições obedecem a um simbolismo preciso, que não lhe confere um lugar arbitrário e nem decorativo. A partir dos séculos XV e XVI, os artistas vão começar a tratar o cachorro como um elemento central das cenas na pintura. É recorrente a exaltação do animal em seu papel de caçador ou guardião, e também dos menores como animais de companhia, o que nos mostra de forma evidente suas atribuições como elemento de fidelidade e nobreza¹³⁴.

A presença de animais na obra de Lautrec é muito recorrente nos seus primeiros trabalhos. Fazia parte de seus estudos pintar o que estava em torno de si: cavalos, gatos, cães, pássaros tiveram espaço em algum momento nos trabalhos do pintor. Podemos encontrar diversos estudos de *Têtes de chien* entre 1880 e 1882 (figura 29; figura 30; figura 31). Lautrec realiza imagens de cães de caça apenas inseridos nos seus contextos, em cenas que incluem cavaleiros e outros animais como, por exemplo, em *Partie de Campagne*, 1882, e em *Chien de chasse*, 1881. Essas obras possuem tal temática

¹³¹ Em busca de encontrar qualquer informação complementar, realizamos pesquisas nas *Gazettes de l'Hôtel Drouot* antecedentes e procedentes às datas citadas; assim como nas referentes aos anos que antedecedem a entrada da obra no acervo, 1946-1948, e nada sobre a obra do MASP foi encontrado.

¹³² PICKERAL, Tamsin. *Le chien dans l'art*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2009. p. 6.

¹³³ Ibidem, p.7.

¹³⁴ Ibidem, p. 15.

possivelmente por seu contato com René Princeteau - pintor de cenas de caça por excelência - e, não podemos desconsiderar, pelo ambiente familiar aristocrático do qual participava Lautrec, no qual essa atividade se fez presente desde seus primeiros anos. Por outro lado, os retratos de cães domésticos são ligados ao universo familiar e ao seu círculo de amigos. Em muitos retratos, o animal é nomeado por anotações do próprio Lautrec.

Figura 29. Toulouse-Lautrec. Étude de têtes de chiens, et chiens, 1880. 12,4 x 21, 6 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 30. Toulouse-Lautrec. Tête de chien courant, 1880. 23,4 x 14,1 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 31. Toulouse-Lautrec. Tête de chien à oreilles courtes, 1880. 14,1 x 23,5 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

As obras aqui citadas recobrem toda produção de Lautrec. Nos seus primeiros anos encontramos *Tête de Chien Gordon*, 1880, *Dun, setter gordon du Comte A. de Toulouse-Lautrec*, 1881, *Norfdac (Tetê)*, 1881, *Margot*, 1881, *Dawn sir*, 1881, *La Flèche*, ca. 1881. Nesse período encontra-se também a obra do MASP, intitulada em seu catálogo como *Esquisse de Chien*, 1881. Ainda como retratos de cães, Lautrec realiza, em 1888, *Little Dog*, no qual encontra-se no verso a seguinte inscrição: “H. de Toulouse-Lautrec, 1888 – Portrait de la petite chienne, l’été de... que je lui ai donné pour sa mère. A. Grenier”¹³⁵. Imagens dessa mesma cadela aparecem em *Little dog couche*, 1888. Em 1889 Lautrec realiza *Blaco, chien de M. Forest*, no qual Dortu¹³⁶ afirma que esse cão teria sido batizado de outra forma: “ce chien, qu’il avait baptisé Black, fut offert par Lautrec à Monsieur Forest qui l’appela Blaco”¹³⁷.

Em torno de 1890, Lautrec realiza *Follette, chienne* (figura 32) e, em, 1891, produz a cabeça de *Boulou*, já com seu modo de pintar com tinta diluída, concentrando-se em uma parte do sujeito escolhido e deixando espaços sem tinta no cartão. Depois, em 1897, com *Bouboule, bulldog de madame Palmyre*, temos uma pintura a tinta óleo diluída e realizada sobre cartão com pinceladas escassas. Essas obras, realizadas nos últimos anos de Lautrec, são chamadas por Camesasca¹³⁸ de “retorno aos temas da infância”. No entanto, acredita-se que não seja um retorno, porque ele nunca deixou de

¹³⁵ “Retrato da pequena cachorra, o verão de... que eu lhe dei para sua mãe. A. Grenier”, DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome II. Paris, L. Laget, 1971, p. 156, tradução nossa.

¹³⁶ Ibidem, p. 178.

¹³⁷ “este cachorro, que havia sido batizado como Black, foi dado por Lautrec à Monsieur Forest que o chamou Black”, tradução nossa.

¹³⁸ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988, p. 204.

pintar esses cães que conviviam em torno dele. Esses personagens eram personificados e tinham a mesma importância, para Lautrec, que as pessoas por ele caracterizadas, no sentido de serem tratados por seus nomes pelo próprio artista.

Figura 32. Toulouse-Lautrec. *Follette, chienne*, 1890. Museum of Art Philadelphia, Filadélfia.

Figura 33. Toulouse-Lautrec. *Margot*, 1881. 35 x 26 cm. Coleção Privada.

O quadro do MASP está mais próximo plasticamente do retrato da cachorra *Margot*, 1881 (figura 33), realizado no mesmo período de *Touc*, com uma fatura semelhante à obra do MASP: empastamento de tinta, cobertura homogeneia do espaço pictural e pincelada mais difusa em relação ao tratamento do desenho, sem traçados de contorno. No entanto, a obra do MASP se distingue de qualquer obra conhecida de Lautrec dentro desse conjunto canino por sua pose: é a única que caracteriza quase um instantâneo fotográfico, como se fosse a foto de um cão surpreendido, ao contrário das outras na qual o cão aparece posando estático de frente ou de perfil. *Touc* foi o cão mais declaradamente representado. Além das pinturas já citadas, na coleção de aquarelas de Lautrec, encontramos a imagem *Touc fumant la pipe*, 1879-1881 (figura 34) em que *Touc* aparece com ares humanos totalmente aristocráticos em sua pose, com olhos fechados e com um cachimbo na boca. Nesse desenho, realizado em sépia, guache e aquarela, o tratamento dado ao traçado com linhas bem definidas nos revela a imagem e as características físicas de *Touc* com clareza; seu peitoral e patas claras em contraste com o restante do corpo em conjunto com as imagens de *Touc, chien Bull-Dog* (figura 27) e *Touc assis sur une table* (figura 28) nos permite inclusive afirmar que o cão da aquarela *Perroquet et Chien*, 1883 (figura 35), trata-se também de *Touc*.

Figura 34. Toulouse-Lautrec. *Touc Fumant la Pipe*, ca. 1879-1881. 25,5 x 15,5 cm. Coleção Particular, Suíça.

Figura 35. Toulouse-Lautrec. *Perroquet et chien*, 1883. 25,5 x 18 cm. Coleção Particular, Londres.

3.2. MADAME LA COMTESSE ADÈLE DE TOULOUSE-LAUTREC AU JARDIN DE MALROMÈ (vers 1883-1884)

Técnica: Óleo com essência sobre tela

Vous finirez par ressembler à votre portrait !¹³⁹

Figura 36. *Madame la Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malromé*, vers 1883-1884. 55 x 46 cm. MASP, São Paulo.

Um olhar geral pelas obras de Lautrec nos mostra que ele foi um grande retratista. Chegou a se apresentar como tal em uma exposição na Galeria Goupil, de Londres, em 1898, com o seguinte título *Portraits and Others Works*, e entre as 78 obras, 52 eram retratos¹⁴⁰. Entre 1880 e 1884 os trabalhos de Lautrec ainda era muito ligados ao seu ambiente familiar, imerso em um universo pictural que versava em torno de retratos da família, de animais e dos esportes, tais como a caça e as corridas. Para

¹³⁹ “você acabará por parecer seu retrato”, frase dita por Picasso à Gertrude Stein. Disponível em: <http://www.augustins.org/documents/10180/15597167/fgen02s.pdf>. p. 17. Acesso em 01 jun. 2015, tradução nossa.

¹⁴⁰ THOMSON, Richard ; ROQUEBERT, Anne ; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 132.

Anne Roquebert¹⁴¹, "il possède déjà son dessin énergique, mais parfois peu soucieux de la réalité. Sa façon de peindre brossée avec vigueur est à la fois brillante et sage à la manière de Princeteau"¹⁴². No fim de sua vida vai tratar de retratos de forma mais tradicional, como bustos carregados materialmente de tinta.

Depois de passar a adolescência seguindo as lições de Princeteau, Lautrec decidiu prosseguir seus estudos em Paris. A princípio almejava a *École de Beaux-Arts*, por isso, seguindo os conselhos de seu conterrâneo e também estudante de pintura, Henri Rachou, decide se preparar indo para o Ateliê de Léon Bonnat. Assim, em março de 1882, Lautrec foi apresentado a Bonnat pelo próprio Princeteau. Nessa apresentação Lautrec apresentou alguns trabalhos, dos quais Bonnat chegou a dizer: "Il y a quelque chose comme couleurs en vous mais il vous foudrait dessiner, dessiner"¹⁴³.

Bonnat era um dos retratistas mais famosos da França naquele período, e quase não aceitava encomendas devido ao alto número de demanda de suas obras. Possuía a fama de ser um pintor habilidoso e bom professor. Em abril de 1882, Lautrec começou a trabalhar em seu ateliê. Ficou apenas três meses, mas a lembrança do rigor do mestre ainda permaneceu no artista por mais tempo. Os estudos no ateliê de Bonnat eram orientados de acordo com as provas de admissão da *École de Beaux-Arts* e de outros prêmios de pintura, como o *Prix de Rome*. Esses concursos eram baseados no desenvolvimento de uma composição a partir de um tema pré-definido e de uma pintura da natureza. Logo, eram esses os objetos dos estudos acadêmicos dentro do ateliê. Um atividade muito relevante desenvolvida com Bonnat foram os modelos vivos, que obrigaram Lautrec a estar mais atento ao desenho da 'realidade': "à cerner le réel non plus seulement par un contour, mais pour créer la solidité et le modelé en utilisant le fusain et l'estompe pour capter la caractéristique d'un modèle"¹⁴⁴. Como Bonnat era um professor rígido, Lautrec seguia fortemente suas indicações. Escreveu a seu tio Charles em maio de 1882¹⁴⁵ um dos conselhos dados a ele pelo mestre: "Votre peinture n'est

¹⁴¹ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 66.

¹⁴² "ele já possui seu desenho energético, mas, às vezes, pouco cuidadoso com a realidade. Sua maneira de pintar com pinceladas vigorosas é ao mesmo tempo brilhante e sábia, ao modo de Princeteau", tradução nossa.

¹⁴³ "Existe alguma coisa como cores em você, mas lhe será necessário desenhar, desenhar", Carta 71A, de 6 abril 1882, destinada a sua mãe, em *ibidem*, p. 67, tradução nossa.

¹⁴⁴ "não discernir o real apenas por um contorno, mas para criar o sólido e o modelo usando o carvão e o esfuminho para captar a característica de um modelo", em *ibidem*, p. 69, tradução nossa.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 68.

pas mal, c'est du chic, mais votre dessin est tout bonnement atroce et il faut recommencer"¹⁴⁶. Bonnat era um pintor acadêmico por excelência e também "ferozmente oposto a qualquer inovação"¹⁴⁷.

Na obra do MASP, a mãe de Toulouse-Lautrec é representada de perfil sentada num banco no meio do jardim de Malromé. Essa pose é constante em muitas obras de Lautrec (figura 43; 44; 45). Podemos perceber a relação do branco da roupa com o branco das flores e o contraste com o verde das pinceladas das folhas. As pinceladas mais delicadas e difusas nos remetem à pintura impressionista, como a de Pissarro e Berthe Morisot¹⁴⁹. Depois das férias de verão em 1882, Bonnat decide fechar seu ateliê pois acreditava que seria convocado como professor da *École de Beaux-Arts*, embora isso ocorra apenas um ano depois. Por isso, Lautrec e outros estudantes do ateliê vão buscar aprendizado junto ao ateliê de Fernand Cormon (1854-1925). Cormon era também um pintor acadêmico, porém, era mais excêntrico em comparação a Bonnat. Executava grandes quadros pré-históricos, trabalhou com Alexandre Cabanel (1823-1889) e Eugène Fromentin (1820-1876); deles possivelmente assimilou uma linha mais fluida e o emprego de tons quentes¹⁵⁰. Para Roquebert, ele era um professor menos rigid, e ser mais aberto vai se mostrar fundamental no desenvolvimento futuro de seus alunos. Porém, no início, Lautrec reclamava da flexibilidade de Cormon, afirmava que "les corrections de Cormon sont bien plus bienveillantes que celles de Bonnat"¹⁵¹ Por outro lado, Gauzi¹⁵², amigo de Lautrec, fala do posicionamento do professor perante o aluno ao escrever sua biografia:

Lautrec se contentait de dessiner. Lorsqu'il avait envie de peindre, il fixait, après la correction du patron, une feuille de papier calque sur son étude au fusain et il peignait en utilisant la transparence. Il en résultait, sur le papier gondolé par excès d'essence, un mélange de fusain et de couleurs du plus curieux effet. Il était le seul à employer ce procédé, que peut-être il avait inventé. A ce sujet, Cormon ne lui fit jamais la moindre observation. Au reste, Lautrec était "tabou"; le

¹⁴⁶ "Sua pintura não é nada mal, é chique, mas seu desenho é simplesmente atroz e é necessário recomçar", tradução nossa.

¹⁴⁷ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 50.

¹⁴⁹ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 208.

¹⁵⁰ HANSON, op. cit., p. 51.

¹⁵¹ "as correções de Cormon são bem mais benevolentes que aquelas de Bonnat", THOMSON, Richard ; ROQUEBERT, Anne ; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 69, tradução nossa.

¹⁵² GAUZI, François. *Lautrec et son temps*. La bibliothèque des arts. Paris: David Perret, 1954, p. 25.

patron semblait le considérer comme un élève à part, doué pour la caricature, à qui le Grand Art était interdit, et qu'il fallait laisser libre de suivre sa fantaisie¹⁵³.

Cormon incentivava seus alunos a pintarem fora do ateliê sempre que possível. Por isso, Lautrec passou a trabalhar no ateliê pela manhã, e no período da tarde, com seu amigo Rachou, pintava ao ar livre com modelos a sua escolha e usando cores mais claras¹⁵⁴. Devynck cita, em sua biografia sobre Lautrec¹⁵⁵, que entre 1882-1884 foi um período de formação do círculo de amigos a partir do ateliê de Cormon, no qual efervesciam as discussões sobre as mudanças na arte daquele momento. Assim, mantendo ainda seu trabalho sobre arte acadêmica, Lautrec mergulha em algumas pesquisas pessoais¹⁵⁶. Em abril de 1883, quando falece Manet, ele escreve para sua mãe "Vive la Révolution! Vive Manet ! Un vent impressioniste souffle sur l'atelier. Je suis radieux car j'ai assez longtemps essuyé à moi, seul les foudres de Cormon. Je passe ma journée à l'enseignement académique et le soir chez Pezon à regarder les fauves"¹⁵⁷.

O quadro do MASP parece ser um reflexo desse momento: ele nos apresenta pinceladas sem excesso de tinta, com muito movimento. A vegetação vibra nos olhos através da expressividade das pinceladas, em todas as direções, uma mistura de muitos verdes e marrons. As flores parecem pintadas depois, por cima, com poucas pinceladas, levemente materializadas pela camada de tinta que está embaixo: é possível ver a transparência das cores da tinta. A figura da mãe também parece que recebeu uma veladura de tinta branca no rosto e no cabelo, bem fina. Vemos o desenho embaixo do branco da roupa, com pinceladas falhas. A personagem do quadro é bem traçada e segura um guarda-sol de tecido fechado. A saia é de tecido estampado, com pinceladas

¹⁵³ "Lautrec se contentava em desenhar. Quando ele tinha vontade de pintar, ele fixava, depois da correção do patrão, uma folha de papel decalque sobre seu estudo em carvão e pintava utilizando a transparência. Resultava sobre o papel, enrugado pelo excesso de essência, uma mistura de carvão e de cores do mais curioso efeito. Ele era o único a empregar este procedimento, que talvez ele tenha inventado. Sobre isso, Cormon nunca fez nenhuma observação. Aos outros, Lautrec era "tabu"; o patrão parecia considerá-lo como um aluno à parte, dotado para a caricatura, para quem a Grande Arte estava proibida e que era necessário deixar livre para seguir sua fantasia", tradução nossa.

¹⁵⁴ THOMSON, Richard ; ROQUEBERT, Anne ; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 71.

¹⁵⁵ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003, passim.

¹⁵⁶ De acordo com Gale Murray, Lautrec vai continuar ainda trabalhando sobre temas acadêmicos até 1886 aproximadamente. Cf. MURRAY, Gale. *Toulouse-Lautrec The Formative Years, 1878-1891*. Clarendon Press, Oxford, 1991

¹⁵⁷ "Viva a Revolução! Viva Manet! Um vento impressionista sopra sobre o ateliê. Eu estou radiante pois eu sofri tempo suficiente sozinho sobre a ira de Cormon. Eu passo meus dias com o ensinamento acadêmico e a noite na casa de Pezon olhando os fauves", THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, op. cit., p. 72.

largas e rápidas. O banco mostra a qualidade do desenho de Lautrec com seus traços bem delimitados, até na parte inferior, sendo a estrutura de ferro bem nítida. Trabalhos em *plein air* parecem ser um reflexo do movimento impressionista. Sobre esse momento e o quadro do MASP, Devinck¹⁵⁸ declara: “Lautrec y puise un éclaircissement de sa palette qui l'éloigne peu à peu de la pratique de ses maîtres. Un portrait de sa mère lisant sur un banc dans son jardin, peint par touches brèves et vibrantes, illustre cette évolution”¹⁵⁹.

A assinatura (monograma TL) na obra do MASP em vermelho alaranjado pode ter sido posterior, pois nesse período Lautrec ainda não assinava dessa forma suas obras. Seu principal marchand na época, Joyant, afirmou em uma de suas cartas que, no fim da vida, Lautrec parou de trabalhar e ia ao estúdio apenas “terminar alguma pintura, carimbar com seu monograma vermelho tudo o que ele queria manter”. Mas é possível que o próprio Joyant tenha realizado essas assinaturas, já que foi ele quem assumiu as obras de Lautrec depois de sua morte assegurando o que era original e o que não era¹⁶⁰.

A datação dessa obra é incerta, tanto na documentação quanto nos catálogos do artista, mas de acordo com algumas cartas de sua mãe para sua avó, é possível que seja de 1884. Em uma carta¹⁶¹, a Condessa Adèle fala da rotina com Lautrec: “nas manhãs, Henri me pinta no meio de nossas lindas hortênsias”. Em comparação a outras pinturas da mãe, a única em que é clara a presença das hortênsias é a obra do MASP. Com esse cenário, essa obra foi representada em uma das cenas do filme *Lautrec*, de 1998 (figura 38). Em outra carta do mesmo verão, mãe de Lautrec continua a falar das sessões de pintura: “ultimamente, meu artista não me tem dado tempo suficiente para ir até Verdelaïs, pois o estudo que está fazendo de sua mamãe exige a luz do começo da manhã”¹⁶². Isso mostra como, apesar de sua fama do traço rápido para captação do momento, sua produção era baseada em estudos profundos das formas, das cores e das luzes. Toulouse-Lautrec possuía uma ligação muito forte com a mãe: ela foi retratada em outros momentos, nos quais ele buscou variar suas pesquisas em formato, com efeitos e outras técnicas.

¹⁵⁸ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 16.

¹⁵⁹ “Lautrec emprega um clareamento em sua paleta que o afasta pouco a pouco da prática de seus mestres. Um retrato de sua mãe lendo sobre um banco em seu jardim, pintado por pinceladas breves e vibrantes, ilustra esta evolução”, tradução nossa.

¹⁶⁰ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 376.

¹⁶¹ Ibidem, p. 52.

¹⁶² Idem.

Figura 37. Cena do filme *Lautrec* de 1998 (9:16). Na cena em questão Lautrec está o quadro do MASP.

Figura 38. Cena do filme *Lautrec* de 1998 (9:28), podemos ver a composição que dá origem ao quadro do MASP.

Daniel Wildenstein, ao falar do acesso que teve aos inventários de Joyant, que revelaram muitas cartas entre Henri e sua Mãe, faz uma afirmação que nos faz sentir essa busca de Lautrec que esteve presente em toda sua carreira:

e nesses “papéis Joyant”, vemos um Lautrec em busca da perfeição. Ficamos sabendo que ele pintava cinco quadros antes de fazer uma litografia. Depois, os quadros eram, às vezes, vendidos ou destruídos... Mas, podemos principalmente vê-lo procurando, procurando, e depois encontrando. É maravilhoso. É a genialidade de um pintor¹⁶⁴.

Wildenstein¹⁶⁵ também ressalta essa relação entre a mãe e o pintor, que alguns autores vão usar como argumento para justificar o fascínio de Lautrec pelas mulheres e o fato de em diversos momentos se fixar na representação de uma delas e realizar muitas obras da mesma personagem.

Há mais de um século, Lautrec vivia com a mãe, que lhe dizia o tempo todo: “você me custa muito caro!...”. Quando Lautrec vendia um quadro para Joyant, a mãe mandava um homem procurá-lo para receber o dinheiro. Basta ler aqui: 1.900 francos para a mãe e 500 para Lautrec... É pungente. É Fantástico. É de arrepiar. Você tem a impressão de estar ali. De partilhar algo que se encontra na pintura dele. Esse drama... A relação da mãe com o filho... Tem até o nome do homem que ia buscar o dinheiro¹⁶⁶.

Ainda em 1882, Lautrec havia saído do ateliê de Bonnat e ido para o recém-aberto de Cormon. Este pintor era mais liberal, fazia parte do grupo dos *juste milieu*, combinava elementos da linha acadêmica e da vanguarda impressionista, o que pode explicar a característica da pintura de Lautrec no quadro do MASP, mais do que uma possível amizade com Monet - como citada no comentário da obra dentro do catálogo das exposições itinerantes em Paris na década de 50¹⁶⁷. Cormon era mais flexível e dizia que "nada pode ficar estacionário neste mundo, tudo muda e deve mudar, uma escola [de arte], portanto, não pode ficar parada. Ela deve sujeitar-se à transformação se quiser sobreviver"¹⁶⁸. Esse momento foi marcante para Lautrec que passou a se interessar por pintores como Degas, Monet, e outros impressionistas¹⁶⁹. Nesse período, ele começa a

¹⁶⁴ WILDENSTEIN, Daniel; STAVRIDÈS, Yves. *Mercadores de Arte*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. p. 179.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Cf. MUSÉE DE L'ORANGERIE, Paris. *Chefs-d'oeuvre du Musée d'Art de São Paulo*. Paris: Ed. Musées Nationaux, 1953.

¹⁶⁸ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 33.

¹⁶⁹ Cf. REWALD, John. *Le Post-Impressionnisme – de Van Gogh à Gauguin*, traduit de l'anglais par Alice Bellony-Rewald, Albin Michel. Paris: Collection Pluriel, 1961.

se intrigar com os efeitos incidentais de luz e movimento, posteriormente vai se concentrar nos detalhes do rosto de seus modelos causados pela luz artificial.

O Naturalismo, de acordo com Anne Roquebert¹⁷⁰, é pensado como a segunda geração do Realismo, e dominou os últimos vinte anos do século XIX. Tanto ela como Richard Thomson¹⁷¹ afirmam que essa formação inicial e os interesses de Lautrec o encaminham para as ideologias do Naturalismo. Bonnat e Cormon pintavam obras históricas que eram exibidas nos Salons. Esses trabalhos eram destinados a evidenciar as sujeiras e imperfeições dos corpos, fundamentos da estética naturalista: "l'enseignement des deux maîtres privilégiait la description sur la idéalisation; Cormon interdisait ses étudiants 'd'améliorer' le modèle"¹⁷².

Entre os pintores naturalistas mais notáveis encontramos Jean-Paul Laurens (1838-1921), Bastien Lepage (1848-1884) e o amigo de Lautrec, Henri Rachou (1856-1944). Lepage, por exemplo, foi acusado pelos críticos de arte do período de roubar os tons dos impressionistas para tratar de sujeitos da vida moderna¹⁷³. Essa forma de pintura se tornou dominante no período em questão, uma nova forma do *juste milieu*, que tratava de sujeitos da vida moderna com mais tons claros. Na obra *Le Jeune Routy*, 1883, (Figura 39) encontramos um Lautrec que parece pensar a partir desse direcionamento¹⁷⁴, pois, tanto nas cores como na escolha do meio e dos personagens, identificamos um diálogo com as obras de Bastien Lepage (Figura 40). Essa obra no caso dialoga com o retrato da Condessa do MASP em relação às cores pastéis e à temática de pintura ao ar livre.

¹⁷⁰ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 71.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² “o ensinamento dos dois mestres privilegiava a descrição em vez da idealização; Cormon interditava seus estudantes de “melhorar” o modelo”, ibidem, p. 20, tradução nossa.

¹⁷³ Cf. ibidem, p. 21; 71.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 72.

Figura 39. Toulouse-Lautrec. *Le Jeune Routy à Céleyran*, 1882. 65 x 48,8 cm. Pinakothek der Moderne, Munique.

Figura 40. Bastien Lepage. *Les Foins*, 1877. 180 x 195 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Adèle Zoé Tapié de Céleyran (1841-1936) pertencia a uma família de aristocratas do século XII, que desde o século XVIII se ligou aos Toulouse-Lautrec. Lautrec pintou sua mãe em diferentes momentos, sempre em posições parecidas, com um caráter de altivez para a personagem, mesmo quando realizava alguma atividade cotidiana. Entre as representações da mãe encontramos cinco realizações em pintura. Primeiro a obra *Madame La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec* de 1881 (figura 41), que hoje faz parte da coleção do Musée Toulouse-Lautrec, em Albi. As representações da mãe mostram algumas constantes: são representações de frente ou de lado - numa pose quase de esfinge. E, de modo geral, as representações da personagem são sempre da cintura para cima. Na primeira obra que temos registro, essa de 1881 (Figura 41), a condessa aparece frontalmente sentada em uma mesa, seu olhar é baixo, concentrado em direção à xícara posta diante dela. Sua mão direita repousa sobre a mesa enquanto sua mão esquerda parece terminar a ação de pousar a xícara, ou o momento anterior da ação de segurar o objeto.

As representações da mãe são sempre envoltas em um ambiente de tranquilidade. Nesse caso, identificamos um interior, com uma abertura ao fundo, que poderia ser uma porta, na qual identificamos a entrada de uma fonte luminosa e de um exterior com elementos verdes, talvez plantas de um jardim. O verde nos dá o tom do quadro. Ele está difundido por tudo, mesmo na representação das sombras do interior, e até mesmo nas leves dobras produzidas pelo movimento do tecido da roupa da sua mãe. O movimento do pincel é da característica de Lautrec nesse período, no geral em sua vida: pinceladas em diversas direções que vibram no olho como se a imagem estivesse tremendo.

Figura 41. *Madame La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*, 1881. 92 x 80 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Ainda em posição frontal, temos a pintura à óleo *Madame La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec* (figura 42), 1882. Ela apresenta a Condessa mais uma vez com o olhar baixo, nesse caso, concentrada na leitura de um livro. Ela segura ainda um guarda-sol fechado e porta um chapéu aparentemente de palha, por sua cor, com um grande laço azul frontal. Pelas formas e cores, podemos identificar um banco igual ao representado na obra do MASP, assim como pela sua localização - entre folhagens -, que nos remetem ao mesmo lugar de execução, o Château de Malromé. Mais uma vez o verde predomina nessa composição: nas folhas, na roupa, na sombra; vemos a condessa envolta pela sombra das folhas que produzem um retalho de luzes sobre a personagem. Em um trabalho posterior ao do MASP, encontramos uma pintura a óleo apenas da cabeça da condessa, intitulado *Tête de femme de profil* (figura 43), 1882, possivelmente um de seus estudos, no qual não identificamos o entorno da personagem.

Figura 42. Toulouse-Lautrec. *Madame La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*, 1882. 41 x 32,5 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 43. Toulouse-Lautrec. *Tête de femme de profil*, 1882. 43 x 35 cm. Coleção Privada, Paris.

Desse conjunto de obras de sua mãe, uma se destaca: *Madame La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*, de 1887 (figura 44). Como já realizado anteriormente, nos mostra a condessa em perfil, com os olhos baixos, lendo um livro. Os tons de verdes tão presentes nas outras obras não se repetem aqui. Os tons de azuis e violeta são predominantes, talvez, obviamente, pela distância temporal em relação às outras obras, o que nos conduz ao momento de Lautrec pós-ateliês de pintura. Por sua fatura - pinceladas menores - e o emprego de mais cores, nos aproximamos aqui do *Retrato de Van Gogh* (figura 45), executado também em 1887. A condessa do MASP possui não apenas uma postura de perfil mas, ainda, seu olhar está no horizonte, parece paralisada posando para a pintura, diferentemente das outras obras em que executa alguma atividade cotidiana. Ela fez parte da coleção de Otto Gerstenberg, sendo a única, dentre os retratos a óleo da condessa citados nesse capítulo, que não permaneceu em posse da família de Lautrec¹⁷⁵.

Figura 44. Toulouse-Lautrec. *Madame La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*, 1887. 54 x 45 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

¹⁷⁵ Os retratos, antes em posse da família, fazem parte hoje do acervo do Museu de Toulouse-Lautrec, em Albi, na França; cidade natal do pintor.

Figura 45. Toulouse-Lautrec. *Portrait de Vincent van Gogh*, 1887. 54 x 45 cm. Van Gogh Museum, Amsterdã.

Como já citada, a trajetória de Lautrec foi conservada através também do arquivo de seus estudos e esboços. Entre eles encontramos alguns trabalhos em que identificamos a condessa. No esboço da figura 46, realizada a lápis em 1881, vemos mais uma vez o tratamento em perfil da mãe, nesse caso, tricotando. Encontramos mais uma vez a mãe de frente e com olhar baixo num desenho de 1883 (figura 47) realizado em carvão. Os traços do desenho são mais esfumados, o que se contrapõem ao desenho de perfil da mãe em carvão de 1885 (figura 48), em que o traço é bem detalhado: um reflexo dos estudos de Lautrec nos ateliês, em que trabalhou fortemente sobre a figura humana. As obras da condessa citadas até o momento foram tratadas ou com o olhar baixo, seja de perfil ou de frente, ou com olhar adiante, mas nesse caso apenas de perfil. O único registro do olhar frontal da condessa é tratado em um pequeno esboço de 1883 (figura 49), no qual Lautrec se concentrou apenas em um olho, o desenho é gritante pela força desse olho único que nos olha. Dois estudos se destacam pela posição diagonal em que apresenta a mãe, um de 1882 (figura 50), nos mostra a mãe em um desenho com muita definição e mais uma vez numa atividade cotidiana de tricô; a segunda imagem de 1883 (figura 51), traz um desenho mais esfumado e o rosto da condessa na sombra.

Figura 46. Toulouse-Lautrec. *Croquis divers, Femme tricotant*, 1881. 17 x 27 cm. Coleção Particular.

Figura 47. Toulouse-Lautrec. *Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec*, 1883. 55 x 45 cm. Coleção Particular, Nova York.

Figura 48. Toulouse-Lautrec. *La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*, 1885. 64 x 47 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 49. Toulouse-Lautrec. *Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*, 1883. 61 x 47 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 50. Toulouse-Lautrec. *Madame La Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec*, 1882. 65,5 x 43 cm. The Brooklyn Museum, Nova York.

Figura 51. Toulouse-Lautrec. *Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*, 1883. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

A representação da mãe por Lautrec em diferentes momentos coloca em evidência a proximidade de ambos, uma vez que seu pai não foi representado depois do período da infância. No entanto, a repetição dos personagens era comum para Lautrec, como já vimos mesmo Touc e veremos mais adiante com as obras do MASP *Monsieur Foucard*, *Louis Pascal*, *Paul Viaud*. Outra constante nas obras de Lautrec é a representação em perfil: a mesma pose da condessa pode ser reconhecida nas pinturas realizadas de Hélène Vary de 1889 (figura 52), no *Retrato de Marcelle* de 1893-94 (figura 53), entre muitos outros. Essa pose de perfil pode ser entendida também como ressonância da obra de Paolo Uccello em Lautrec, pois segundo Arsène Alexandre “Il avait une vocation de peintre (...) se nuit à peindre autour de lui, travaillant sans relâche, avec l’admiration de Degas et des japonais, de Daumier et de Paolo Uccello”¹⁷⁶. Ao colocarmos em comparação com os retratos de Uccello, vemos que a posição de esfinge é uma constante, como na figura 54.

Figura 52. Toulouse-Lautrec. *Hélène Vary*, 1888. 75 x 50 cm. Kunsthalle, Bremen.

¹⁷⁶ “Une guérison” em *Le Figaro*, jeudi 30 mars 1899, pg. 1. A admiração de Lautrec por Uccello é citada em outras literaturas, na qual os autores afirmam que ela surge após as visitas de Lautrec a National Gallery em suas viagens a Londres. Para mais informações ver : ROQUEBERT, Anne. *Toulouse-Lautrec au Musée* in MUSÉE TOULOUSE-LAUTREC (org.). *Colloque Toulouse-Lautrec* (1992 ; Albi). [Actes du Colloque Toulouse-Lautrec organizado em maio de 1992] Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1992.

Figura 53. Marcelle, 1894. 46,5 x 29,5 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 54. Paolo Uccello. *Portrait de femme*, vers 1450. 39 x 26 cm. The Metropolitan Museum of Art, NovaYork.

3.3. MONSIEUR FOURCADE (1889)

Técnica: Óleo sobre cartão

Figura 55. *Monsieur Fourcade*, 1889. 77 x 62 cm. MASP, São Paulo.

Lautrec entra no ateliê de Cormon em setembro de 1882, e é nesse ateliê que faz suas primeiras tentativas mais ousadas, como a experimentação de novas técnicas e materiais. Apesar de ainda trabalhar com os modelos acadêmicos, ele teve contato com pessoas que foram fundamentais em sua transição para a independência artística. Lá, conheceu François Gauzi, grande companheiro que esteve junto como artista em seus anos de formação e, posteriormente, escreveu suas memórias. Outro colega, Adolphe Albert, foi o primeiro a notar que Lautrec se expressaria bem com a litografia. E, ainda no ateliê, Lautrec experimenta a técnica pela primeira vez, de acordo com seus conselhos. Conheceu também Joseph Alberts, que mesmo sendo um pintor de

paisagens, era um grande admirador de Degas e, segundo os Hanson¹⁷⁷, teria sido ele um dos primeiros a despertar o olhar de Lautrec para o artista. Nesse período Lautrec era suscetível aos encontros que o marcavam, e foram eles que o conduziram para uma busca independente. Devinck¹⁷⁸ cita que foi no período de 1887-1889 que Lautrec rompe com a pincelada que o aproxima do impressionismo e se foca em estudos que o aproximam mais do naturalismo. Se afastando do universo familiar, ele abraça a noite parisiense como sua nova companhia.

Em torno de 1885, Lautrec já frequentava os *cafés-concerts* e cabarés de Montmartre; continuava a fazer retratos de acordo com as lições de Bonnat: cabeça e ombros proporcionais e estudos de rostos em que era ausente a linguagem corporal. No entanto, é nesse período que encontramos em maior abundância estudos de corpo inteiro ou de partes do corpo, algumas vezes com mais de uma pessoa no quadro, já apresentando elementos que o colocaria no grupo dos cronistas sociais de sua época, com imagens narrativas de determinados momentos. Esse posicionamento estava em confluência com artistas como Jean François Rafaelli, Degas, André Gill, Forain e Daumier, que afirmavam a liberdade temática pintando cenas como realmente se figuravam e não evitavam elementos não pictóricos¹⁷⁹ - no sentido de “coisas que não seriam boas para serem vistas” em exposições. Desenvolveu com seus estudos algo que aplicou claramente nessa obra: a força de um rosto gerada pelo fato de ignorar as outras partes do corpo. Como afirma Camesasca, aprende com Degas que o importante era a pose do momento impermanente, era nela que se concentravam inúmeras poses, de atitudes e momentos diversos¹⁸⁰.

Foi ainda no outono de 1885 que Lautrec conheceu François Gauzi (1861-1933) e Émile Bernard (1868-1941), os mais novos colegas no ateliê de Cormon. Gauzi não foi uma influência artística para Lautrec, mas se tornaram grandes amigos. Por sua vez, Bernard, com 17 anos, já havia feito tentativas em todos os estilos, das tapeçarias medievais às paisagens impressionistas¹⁸¹. Era um estudante talentoso e rapidamente convenceu os outros estudantes do ateliê de que "era justa sua alta opinião sobre seu

¹⁷⁷ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 58.

¹⁷⁸ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 23.

¹⁷⁹ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 83.

¹⁸⁰ Baseado em tradução nossa: "c'est la pose qui compte, lui enseigne Degas: une pose qui est un concentré d'innombrables poses des attitudes et à des moments divers", em CAMESASCA, 1988, p. 212.

¹⁸¹ FREY, op. cit., p. 69.

próprio valor artístico e de que iria longe"¹⁸². Com Louis Anquetin (1861-1932), Lautrec também teve uma relação muito próxima. De volta das férias em 1884 ele escreve em suas cartas que seus trabalhos eram muito fracos perto das paisagens de Anquetin, pintadas segundo ele "dentro de uma via impressionista para a qual ele sabia como honrar" e que faria "sua glória no ateliê". Segundo Anne Roquebert¹⁸³, no ateliê, Emile Bernard foi um dos primeiros a se revoltar contra os ensinamentos acadêmicos, se colocando como correspondente do avanço do radicalismo da vanguarda. Em 1885 chegou a afirmar "ter introduzido a teoria das cores" no grupo, isso porque todos os jovens do ateliê desde então se voltavam para os impressionistas e os neo-impressionistas desde sua chegada. Foi um período de grande vivacidade de ideias no ateliê que Lautrec frequentava.

Ainda no ateliê, em 1886, Lautrec conheceu Vincent van Gogh (1853-1890), conviveram por pouco tempo nesse ambiente, mas desse encontro há o registro de uma tela de 1887, na qual Lautrec tenta empregar as cores de Van Gogh na representação do artista em pastel (Figura 45). Eles se aproximam também por um interesse em comum: as estampas japonesas¹⁸⁴. Ambos haviam começado a colecionar essas gravuras; Lautrec chegou a trocar suas pinturas e desenhos com um negociante de gravuras japonesas que morava no mesmo prédio de Vincent e Theo Van Gogh, Alphonse Portier, e manteve essa prática por vários anos¹⁸⁶. Os Hanson afirmam que "a influência daquelas estampas de cores puras, alegres, delicadas, de tão grande sobriedade de linhas, é visível nas obras dos dois artistas: primeiro em Vincent, depois em Toulouse-Lautrec"¹⁸⁷. Em sua tese sobre Hokusai, Hiroko Nakamura nos apresenta as contribuições desse artista japonês no ensino do desenho no contexto em que vivia Lautrec. Ele nos conta que entre as principais características da arte japonesa a arte do desenho foi muito mais apreciada, pois na arte ocidental era impensável desenhar através do simples traçado do pincel, sem acrescentar o tratamento claro-escuro. Segundo ele, "les dessins japonais ont fait découvrir aux Français et aux Européens la possibilité de réaliser un dessin si vivant, si expressif et si précis, par le simples

¹⁸² FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 70.

¹⁸³ Ibidem, p. 72.

¹⁸⁴ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 60.

¹⁸⁶ FREY, op. cit., p. 117.

¹⁸⁷ HANSON, op. cit., p.61.

maniement du pinceau"¹⁸⁸. Veremos que essa característica de um desenho mais livre fundamentado no traçado se torna cada vez mais presente nas obras de Lautrec. No entanto, Nakamura nos alerta também que “entre le graphisme de l’oeuvre de Toulouse-Lautrec et celui de l’estampe japonaise, toutefois, toutes ces parentés plastiques ne peuvent être les éléments décisifs permettant d’attribuer la source d’inspiration uniquement à l’art japonais”¹⁸⁹.

Vincent van Gogh chegou ao ateliê encantado com o universo dos impressionistas que estava descobrindo na França, se aproximou muito de Louis Anquetin e Emile Bernard¹⁹⁰. Então, em 1887, tentou organizar uma exposição com seus colegas que intitulou de "Impressionistas dos Pequenos Bulevares", nome escolhido em contraste com Monet, Degas e Renoir, que expunham, nessa época, em grandes galerias nos grandes Bulevares. Essa união de artistas foi impossível, pois muitos estavam divididos e não entravam em acordo para a exposição; os grupos se dividiam entre "os divisionistas" (posteriormente pontillhistas) liderados por Signac, e "os sintetistas" (posteriormente cloisonistas), liderados por Anquetin e Bernard"¹⁹¹. No fim, apenas o segundo grupo permaneceu na mostra, junto com Van Gogh e Lautrec, que não tinha aliança teórica com nenhum dos grupos. Nessa mostra é provável que Lautrec tenha exposto a pintura *Poudre de riz*, 1887, (Figura 56), que era um de seus trabalhos recém terminados. Julia Frey¹⁹² afirma que Van Gogh gostou muito dessa pintura em particular e até mesmo referiu-se a ela numa carta a seu irmão Théo, que decidiu comprá-la para sua coleção pessoal. O retrato de 1887 feito por Van Gogh de *La Ségatori*, *La femme au tambourin* (figura 57), lembra esse retrato de Lautrec, tanto na pose como no estilo. Mais tarde, Vincent sugeriu que seu próprio *Retrato de Camponês* (figura 58), 1888, fosse colocado ao lado do *Poudre de riz* na casa de Théo:

Não acho que meu camponês prejudique o seu Lautrec se forem postos lado a lado, e até sou atrevido o suficiente para esperar que o

¹⁸⁸ “os desenhos japoneses fizeram os franceses e os europeus descobrirem a possibilidade de realizar um desenho tão vivo, tão expressivo e tão preciso, pelo simples manuseio do pincel “ em NAKAMURA, Hiroko. *Hokusai - La connaissance et interprétation de Hokusai en France dans la seconde moitié du XIX siècle*. 472 f. Tese (Doutorado em Histoire de l’art). Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2006. tradução nossa.

¹⁸⁹ “entre o grafismo da obra de Toulouse-Lautrec e das gravuras japonesas, no entanto, todas essas correspondências plásticas podem não ser elementos decisivos para a atribuição unicamente de inspiração da arte japonesa.” em ibidem, p. 303, tradução nossa.

¹⁹⁰ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p.61.

¹⁹¹ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 120.

¹⁹² Idem.

Lautrec se destaque mais pelo contraste mútuo. Por outro lado, minha figura ganharia com a justaposição estranha, porque o aspecto bronzeado, embebido em sol e varrido pelo vento iria se mostrar de forma ainda mais efetiva ao lado de todo aquele pó facial e daquela elegância¹⁹³.

Figura 56. Toulouse-Lautrec. *Poudre de riz*, 1887. 65 x 58 cm. Museu Vincent van Gogh, Amsterdã.

Figura 57. Vincent van Gogh. *La Ségatori, La femme au tambourin*, 1887. Museu Vincent van Gogh, Amsterdã.

¹⁹³ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 121.

Figura 58. Vincent van Gogh. *Retrato de Camponês*, 1888. 64.5 × 54.6 cm. Norton Simon Museum, Pasadena.

Pelos relatos encontrados, pode-se observar que os jovens do ateliê eram muito unidos em um ambiente que fervilhava de novas ideias. Foi nesse contexto que Lautrec conheceu também Albert Grenier, figura importante menos por suas influências artísticas e mais pelo impulso social que dará em nosso artista: Lautrec deixa o hotel em que vivia até então, sob os cuidados periódicos da mãe, e se instala na casa de Grenier e sua mulher, Lili. É o início de sua independência pessoal e artística. Os Greniers compartilhavam com ele seus interesses, levavam-no a Ópera, serviam de modelo para suas pinturas, faziam passeios de finais de semana em Villiers. No entanto, segundo os Hanson, o que fizeram de mais importante a Lautrec foi o terem apresentado a Edgar Degas, pois o ateliê de pintura dele era no pátio detrás do prédio do casal¹⁹⁵. Esse encontro de Lautrec com a obra de Degas foi "uma solução imediata para o problema - desenho contra pintura - que havia meses o atormentava"¹⁹⁶. Isso porque, para Lautrec, em relação ao material usado por Degas,

foram estes pastéis uma revelação. Detestava o empastamento, queria defender o seu desenho: achava, pois, uma resposta para o seu problema. Não enveredou pelo caminho do pastel, mas - e isto é característico - tratou de reproduzir com óleo o efeito de lápis de Degas. Trabalhou sobre cartão e desenhou com uma espécie de riscos, empregando séries de pinceladas que se cruzam, sem grande quantidade de tinta. O cartão absorvia o óleo, e ele obtinha assim uma

¹⁹⁵ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 70.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 72.

superfície mate de sombras de pastel através das quais deixava ver claramente o desenho¹⁹⁷.

Lautrec vivia um momento de plena efervescência artística nesse período em que dividia então o ateliê com Albert Grenier. Mesmo continuando sua formação acadêmica, Lautrec se interessava pelas pesquisas de todos seus colegas de ateliê - desde Anquetin, Bonard ou Van Gogh - e, assim, ele foi desenvolvendo uma pincelada própria. Como já citado, foi o próprio Cormon que os aconselhou a pintar fora do ateliê. Além disso, esses artistas estavam no bairro da moda, Montmartre, experiência que os marcou profundamente. A ligação de Lautrec com a vida boêmia estava sendo traçada e todo esse ambiente o incitou a se interessar pelas classes populares urbanas¹⁹⁸. Essa transição da arte acadêmica para a liberdade do seu traço não foi brusca: é possível acompanhar como seus estudos tornaram-se cada vez mais audaciosos aos poucos, como em *La Grosse Maria* (Figura 59), datada de 1886.

Figura 59. Toulouse-Lautrec, *La Grosse Maria*, 1886. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

¹⁹⁷ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 73.

¹⁹⁸ THOMSON, Richard ; ROQUEBERT, Anne ; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 73.

Os colegas de ateliês de Lautrec confirmam que ele fazia experimentações técnicas durante os anos de estudo com Cormon; como Gauzi já havia afirmado, ele fixava uma folha de papel vegetal sobre seu estudo em carvão e pintava utilizando a transparência. O papel vegetal servia para simplificar, estilizar o efeito pelo contorno. Usando esse método, Lautrec pode dissociar seu desenho em lápis da cor colocada diretamente pelo pincel: dessa forma, seu desenho tornava-se cor como Degas fazia com o pastel. Lautrec pintava com a terebintina sobre o cartão, seguindo um método de desenho muito linear, que mostra a influência de Degas, de Manet e dos impressionistas em geral, de modo que seus traços escapavam das orientações do ateliê, mesmo ainda trabalhando lá. Esse procedimento de pintura diluída *à la essence sur carton* teria sido desenvolvida por Jean-François Raffaëlli (1850-1924), que apresentou alguns exemplos por ocasião de uma exposição em abril de 1884¹⁹⁹, possivelmente quando Lautrec ficou fascinado com a técnica e passou a usá-la. Por isso, não podemos dizer que foi apenas a admiração por Degas que o fez desenvolver essa técnica, que o aproxima do efeito plástico das obras do pintor, mas um conjunto de influências que o levaram a esse processo.

Podemos determinar que esse período acadêmico de estudos de Lautrec termina quando ele deixa o ateliê de Cormon. De acordo com Anne Roquebert²⁰⁰, isso ocorreu de forma gradual, sendo que uma das últimas referências que temos dele no ateliê data de 1887. No mesmo ano ele participa de exposições, entra em contato com alguns *marchands* e chega a vender seu primeiro quadro. É o começo de sua independência como artista.

A presente obra do MASP nos mostra um trabalho dessa transição de Lautrec. Nela, o banqueiro Henri Fourcade aparece no meio de um salão, se sobressai entre outros personagens descaracterizados; os traços do pincel são bem percebidos, com pouca tinta, e destacam-se no cartão à mostra. O quadro foi adquirido em uma grande compra junto à Galeria Durand & Matthiesen em 1951 e entrou no acervo em 8 janeiro de 1952. É assinado e datado a lápis no canto direito superior: *à mon bon ami Fourcade 89 HT Lautrec*. Na documentação presente no museu, encontramos uma carta em

¹⁹⁹ THOMSON, Richard ; ROQUEBERT, Anne ; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 73.

²⁰⁰ Idem.

resposta a Jean-Michel Fourcade, tataraneto de Henri Fourcade - que buscava mais informações sobre a obra do MASP e como ela chegou ao Brasil -, nela o museu responde que a obra pertenceu inicialmente à coleção de Fourcade em Paris, depois à coleção do Barão Lafourie, em seguida à Galeria Rosenberg e, por último, à Galeria Matthiesen de Londres. O que não consta nessa carta é a passagem da obra pela coleção de Otto Gerstenberg - possivelmente porque o processo de compra foi realizado pelo museu de Copenhague, o registro da existência dessa coleção nos arquivos do MASP é inexistente.

No meio da documentação da obra foi encontrada uma análise realizada por Aguilar:

O retrato de Adèle, mãe do artista, revela traços determinantes de seu início. A implantação da personagem na folha denota um sentido decorativo notável, amplificado pelo uso do branco que unifica paisagem e figura. O perfil incisivo parece o de uma esfinge, combinado perfeitamente à natureza aristocrática da personagem. Tudo que está contido, em surdina, na Comtesse de Toulouse-Lautrec passa à frente em Monsieur Fourcade. A imobilidade advinda da pose, com luz estudada, na primeira obra, recebe o choque elétrico da motricidade na segunda. A definição desenhística demora-se apenas no rosto do banqueiro, o entorno se transforma em sugestão espacial, auréola do transeunte. O clima fantástico da redondeza irrompe habitado por silhuetas estranhamente coroadas que concorrem com a cartola do protagonista, parafraseando-a em cebola, capuz e outros adereços. A maneira como desmonta a perspectiva tradicional impondo um papel de trapezista ao amigo, cruzando um percurso arriscado transparece nos lineamentos atópicos do salão. O emprego da técnica mista rememora neste instante a lição de Degas, especialmente quanto ao pastel que indicia a mão nervosa do autor à febre do evento pictural. Não se trata de esboço, a importância que o pintor confere a esta obra está em seu envio ao Salão dos Independentes de 1889²⁰¹.

O trabalho de Lautrec estava mudando: nessa fase, entra em contato com a obra do pintor veneziano Federico Zandomenighi (figura 60), de quem teria aprendido, segundo seu amigo Gauzi, “a ver os personagens sob uma ótica fotográfica”, escolhendo um ângulo que mostrava apenas uma parte da cena, a qual se estendia para além das bordas da tela, características também das gravuras japonesas.

²⁰¹ Essa análise foi encontrada nos arquivos da obra no MASP, a referência estava indicada apenas com “Aguilar, 1991”, não constava outra referência.

Figura 60. Federico Zandomenighi. *Il thé*, 1892-93. Associazione Edmondo Sacerdoti, Milão.

Lembramos que desde 1886 Lautrec demonstrava seu sentimento ambíguo em relação ao trabalho no ateliê de Cormon, como disse numa carta à sua mãe Adèle: "era chegada a hora de uma revolução no ateliê". Ele se tornou descontente em relação às técnicas de pintura e artistas que se preocupavam mais com a maneira pela qual se aplicava a tinta do que com o efeito do trabalho acabado. Começou a desenvolver um tom mais suave em suas pinturas, segundo Julia Frey²⁰², tanto em termos de densidade da tinta como no uso de embaçamentos. Passou a repudiar a pintura "envernizada", talvez por seu desprezo por obras ganhadoras de prêmios em salões oficiais que possuíam essa característica:

para abrandar o brilho da pintura a óleo, ele agora adotava uma técnica que tinha visto no artista Jean-François Raffaelli, pintar com tintas a óleo bem diluídas sobre papelão ou tela bruta, produzindo uma superfície fosca, meio granulada, a qual acinzentava o efeito das cores e se parecia com pastéis quando secava. Agora, suas pinturas eram amiúde reduzidas a desenhos lineares aos quais se juntavam ligeiras camadas de tinta. (...) Ele estava pintando com terebintina sobre papelão, utilizando um método de desenho extremamente linear²⁰³.

²⁰² FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 94.

²⁰³ Ibidem, p. 95.

Esse método o aproxima da pintura de Degas, que pode ter, também, o inspirado a utilizar a fotografia como modelo e a tomar o recorte da perspectiva japonesa, a partir da descrição de cenas cotidianas. Não podemos precisar de onde vêm as motivações de um artista em suas práticas, mas não devemos ignorar os movimentos que se repetem dentro desse contexto histórico. O artificial se insere definitivamente no trabalho de Lautrec como temática, desde o ambiente artificial das noites parisienses até pela “produção” de suas cenas. Ele até executava trabalhos ao ar livre nessa época. No entanto, também desenvolvia cenários em seu estúdio ou tirava fotografias de seus modelos para fixar a imagem antes de pintar, baseando-se na foto²⁰⁴. E, apesar de ter feito incontáveis pinturas nos jardins de Montmartre, eram os efeitos da luz artificial, especialmente a luz de gás e as ribaltas grosseiras, que iluminavam os palcos dos *café-concerts*, que o interessava.

Representações de amigos similares a Monsieur Fourcade podem ser encontradas nesse período de trabalho de Lautrec, como, por exemplo, na pintura em que retrata seu primo Louis Pascal de costas, que também se encontra no MASP. Exemplos de retrato de personagens da rica burguesia podem ser *Delaporte au Jardin de Paris* (figura 61), assim como *Portrait de François Gauzi* (figura 62) ou o *Portrait de Paul Sescou* (figura 63). A peculiaridade da obra do MASP é a ambientação em que se encontra Fourcade, que foge da constante representação do ateliê do artista, como nos outros retratos; por ser apresentado em um ambiente público se aproxima mais do retrato de Delaporte. O corte fotográfico dessa obra, que nos apresenta o personagem apenas da cintura pra cima, a afasta das obras citadas, nas quais os personagens são apresentados com o corpo inteiro.

²⁰⁴ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 85.

Figura 61. Toulouse-Lautrec. *Monsieur Delaporte au Jardin de Paris*, 1893. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.

Figura 62. Toulouse-Lautrec. *François Gauzi*, 1888. 80 x 41 cm. Musée des Augustins, Toulouse.

Figura 63. Toulouse-Lautrec. *Portrait de Paul Sescou*. Brooklyn Museum, Nova York.

Nos esboços de Lautrec presentes hoje no Musée Toulouse-Lautrec, encontramos ainda um desenho a lápis de *Monsieur Fourcade* (figura 64) de 1889, em que o banqueiro aparece quase de perfil, com seu grosso bigode e seu monóculos. Camesasca afirma que a datação da obra do MASP é confirmada pela sua presença no *Salon des Indépendants* de 1889 (obra n°258), pois era hábito dos participantes enviarem suas obras mais recentes²⁰⁵.

²⁰⁵ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 212.

Figura 64. Toulouse-Lautrec. *Monsieur Fourcade*, (*Recherche pour P. 331*), 1889. 39 x 28 cm. Museu Toulouse-Lautrec, Albi.

Podemos colocar ainda em questão os aspectos plásticos de obras desse mesmo ano, que entram em ressonância, como obras como *Femme avec parapluie* (Figura 65), 1889, com seu foco sobre a modelo, ou ainda *O Ator Henri Samary* (Figura 66), 1889, dentro da mesma perspectiva de Fourcade - sem profundidade, o que impulsiona os personagens para frente da obra -, e ambos com as mesmas pinceladas: por vezes, longas e escassas, com o fundo exposto em algumas áreas. Camesasca nos aponta ainda que o desprezo pelo cenário - pelo entorno dos personagens -, que aparece na obra de Lautrec, se deve ao fato de ele ter sido sempre capturado pela figura humana. Ele nos diz que Degas o ensinou o fundamental: “um banqueiro atrás de sua mesa não revela muito mais do que o quê já sabemos, em revanche, o ver misturado aos figurantes de um ballet na Ópera acorda logo nossa imaginação”²⁰⁶.

²⁰⁶ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 212.

Figura 65. Toulouse-Lautrec. *Femme avec parapluie*, 1889.

Figura 66. Toulouse-Lautrec. *O Ator Henri Samary*, 1889. Museu D'Orsay, Paris.

3.4. MULHER SE PENTEANDO (DUAS MULHERES EM CAMISOLA) (1891)

Técnica: Óleo sobre cartão

Figura 67. *Mulher se penteando (Duas Mulheres em Camisola)*, 1891. 62x 46 cm. MASP, São Paulo.

O trabalho de Lautrec, bem como sua vida, no período em que realiza essa obra do MASP estava se centralizando nos espaços de Montmartre. Tratavam-se de cenários que aguçavam sua produção. Cada vez mais os temas de suas pinturas vinham dos habitantes das noites iluminadas pela eletricidade; no entanto, de modo geral, os modelos para tais cenas eram seus próprios amigos, como no caso do *Monsieur Fourcade*. Em torno de 1886, Lautrec passou também a contratar prostitutas como modelos. Ele comentou com Gauzi que as julgava bem mais relaxadas e menos preocupadas com a aparência do que os outros modelos, sobretudo seus amigos e parentes bem-educados²⁰⁷. Assim como Forain, Degas e Daumier, ele começou a retratar mulheres ditas “decadentes” em diversos momentos. Essa escolha não foi uma

²⁰⁷ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 106.

surpresa, já que ainda na época do ateliê de Princeteau, Lautrec começou a ter contato com artistas que eram de ateliês vizinhos. Podemos pensar que esses artistas tiveram alguma ressonância no estudos de Lautrec, uma vez que também retratavam cenas cotidianas, personagens desconhecidos. Entre tais artistas encontra-se Charles Busson (1822-1908), Ulysse Butin (1838-1883), Edmond Petitjean (1844-1925), John Lewis Brown (1829-1890) e Jean-Louis Forain (1852-1931). Forain ficou famoso por seus trabalhos caricaturistas e desenhos vigorosos. Desenvolveu um método que dialoga com as técnicas de Lautrec: podemos determinar com clareza sua importância a partir de uma declaração, de 1891, em que Lautrec afirma : "Je ne suis d'aucune école; je travaille dans mon coin. J'admire Degas et Forain"²⁰⁸. Encontramos uma proximidade entre ambos nas escolhas dos personagens e no acabamento plástico, que ficará cada vez mais evidente nas obras desse período entre 1887 e 1891.

Desse contexto produtivo de Lautrec encontramos no MASP a pintura a óleo sobre cartão intitulado *Mulher se penteando (Duas Mulheres em Camisola)* de 1891. Essa obra apresenta, num primeiro plano, as costas de uma mulher de camisola num tom que mistura cinza e azul claro; cabelos ruivos presos no alto da cabeça; não vemos seu rosto, seu braço direito está levantado na altura da cabeça e sua mão parece segurar algo, ao mesmo tempo em que separa duas áreas do quadro: uma de fundo cru do cartão; e outra de tinta, quase como se desnudasse o quadro de sua superfície pintada. À sua frente identificamos outra mulher num segundo plano, de cabelos mais escuros, vemos o lado direito de seu rosto, um olhar baixo, com as sombrancelhas contraídas, talvez uma expressão de dor. Seu braço esquerdo também está levantado e vai de encontro com o braço da mulher ruiva. Não vemos sua mão. A ruiva parece puxar o cabelo da moça em segundo plano: seria essa a origem de sua expressão de dor? (figura 68) Entre as duas personagens existe um traço diagonal marcado em marrom, quase como uma moldura. Será esse elemento em conjunto com a posição dos braços das duas que se espelham que, provavelmente, levantou a hipótese de se tratar de apenas uma mulher se penteando diante de um espelho. No entanto, a clara diferença na cor dos cabelos e um olhar mais atento ao que está na mão da moça ruiva refuta essa hipótese e nos mostra claramente duas pessoas.

²⁰⁸ "eu não sou de nenhuma escola; trabalho no meu canto. Eu admiro Degas e Forain". Em resposta a um jornalista THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 45, tradução nossa.

Figura 68. Detalhe da obra *Mulher se penteando (Duas Mulheres em Camisola)*, 1891.

O movimento dos pincéis é longo e com pouca tinta; é evidente a concentração de detalhes no rosto bem desenhado e a falta de acabamento no entorno, mas o traçado é nítido. Ao fundo, identificamos a persiana de uma janela, esboçada em algumas pinceladas e um móvel não identificado, mas que serve de apoio para um copo, talvez vazio, marcante por seu contraste pontual de tinta branca, que parece realizada numa só pincelada. É uma obra confusa ao olhar, já que existe uma diagonal incompreendida entre as duas moças que, em conjunto apenas com a sobreposição de planos e a distribuição de tinta no cartão, nos oferece uma perspectiva ambígua. A obra foi dedicada no canto esquerdo a lápis "a Carabin" (Figura 69), o escultor François-Rupert Carabin, amigo de Lautrec.

Figura 69. Detalhe da assinatura na obra *Mulher se penteando (Duas Mulheres em Camisola)*, 1891

Apesar de a obra ser nomeada como "Duas Mulheres se penteando", não é claro se a ação que executam é esta. Lautrec realizou uma série de pinturas desse ambiente cotidiano interno das *maisons closes*: como visitas médicas, atividades cotidianas e

momentos de descontração entre as moças. A personagem ruiva da obra do MASP poderia estar buscando algo entre os cabelos da outra ou mesmo puxando-o em um momento de tensão entre ambas - com um olhar mais atento, vemos o cabelo que passa entre seus dedos.

A temática do ambiente íntimo cotidiano de mulheres ocorre em outras obras de Lautrec (figura 72) e não é uma novidade do século XIX. Representações da intimidade das mulheres podem ser encontradas em tapeçarias do século XVI (Figura 70), no século XVII com Nicolas Régnier (Figura 71), no século XVIII nas obras de Fragonard, entre outros exemplos. O que é certo é a mudança de preocupação na representação do corpo: não é mais o nu acadêmico, não é o desvelar da intimidade de uma dama da sociedade; é o cotidiano de uma personagem sem espaço social e que será exposto aos olhos de todos.

Figura 70. *Le Bain, tenture de la vie seigneuriale*, vers 1500. Museu de Cluny, Paris.

Figura 71. Nicolas Régnier. *Jeune femme à la toilette*, vers 1626. Museu de Belas Artes, Lyon.

A partir de 1886 é recorrente no trabalho de Lautrec a representação de mulheres "escrevendo cartas, se penteando, maquiando-se ou simplesmente sentadas sem expressão nenhuma à espera de algo"²⁰⁹, cena que acontece também na obra *O Divã* (figura 86) do MASP. Devemos lembrar, porém, que nem sempre essas composições partiam de uma cena espontânea, e sim da criação artificial de Lautrec em seu estúdio. Lautrec não realizava composições simples e retratos neutros, ele trabalhava em duas direções: experimentava as novidades do momento, passando a rejeitar os temas de poses de Bonnat e Cormon, ao mesmo tempo em que explorava um realismo social e a artificialidade das composições de estúdio. Julia Frey²¹⁰ cita nessa fase o interesse de Lautrec pelo *processo em si* da execução artística, o que justificaria sua tendência desde então em deixar o aspecto de inacabamento nas obras e algumas áreas vazias, como acontece em evidência nesse quadro do MASP. Ele comporta aspectos que nos induzem a vê-lo como não finalizado. No entanto, o fato de ser dedicado a Carabin nos sugere que, para Lautrec, ele foi finalizado. É preciso lembrar que muitas vezes a datação e

²⁰⁹ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 128.

²¹⁰ Ibidem, p. 131.

assinatura ocorriam na época em que Lautrec presenteava alguém, e não no período de sua execução.

No catálogo raisonné de Lautrec a obra do MASP ainda está definida como “Femme se frisant”. Mesmo que não seja apenas uma moça e que a ação em si seja questionável, é a semelhança, e não a observação da obra sozinha em relação a outras obras de Lautrec, que nos confirma a ação. Em *Femme se frisant* (figura 72), também de 1891, vemos uma personagem muito parecida com a existente em primeiro plano na obra do MASP. Uma moça ruiva, com o mesmo penteado em coque-banana, vestindo uma camisola realizada em branco com pinceladas que mesclam um azul claro. Nesse caso, há o traçado da moldura do espelho e o reflexo que identificamos pelo penteado e, mais uma vez, o rosto não aparece, pois é encoberto pelo braço direito que estava levantado segurando um pente que arruma sua franja, talvez. O entorno da personagem não é preciso, vemos apenas a coloração do cartão cru e leves traços do que poderia ser uma penteadeira.

Figura 72. Toulouse-Lautrec. *Femme se frisant*, 1891. 54 x 36,5 cm. Museu des Augustins, Toulouse.

Em *Celle qui se peigne*, de 1891 (figura 73), temos uma moça ruiva que se penteia diante de um espelho, agora com os dois braços levantados enrolando o cabelo, num momento anterior ao coque. De camisola, o traçado do desenho é mais preciso, um leve sombreado é trabalhado no tecido. O contraste com as obras citadas até então é o fundo, dessa vez executado com uma profusão de pinceladas brancas; ainda sem decoração, sem perspectiva de profundidade, o foco da obra é a ação íntima dessa personagem anônima.

Figura 73. Toulouse-Lautrec. *Celle qui se peigne*, 1891. 58 x 46 cm. The Ashmolean Museum of Art, Oxford.

Lautrec executou ainda duas obras intituladas *Celle qui se peigne* (uma delas a figura 74), em 1891. No entanto, nesses casos existem um contexto de decoração, as mulheres aparecem sentadas, com uma perspectiva de vista superior, como se Lautrec estivesse em pé a observá-las. De camisola, se penteiam sozinhas; identificamos os elementos em seu entorno, como lençóis, móveis e quadros, que parecem representados exatamente no mesmo lugar, e que, pelo ano e contexto, pode significar que tratam-se de estudos com a mesma modelo.

Figura 74. Toulouse-Lautrec. *Celle qui se peigne*, 1981. 43 x 30 cm. Museu d'Orsay, Paris.

A temática da mulher que penteia é recorrente no final do século XIX e início do século XX. Encontramos exemplos em Renoir e Mangui, mas será em Degas (figura 75) que Lautrec encontrará uma produção rica da temática.

Figura 75. Edgar Degas. *Femme se coiffant*, vers 1888-1890. 64 x 51 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

3.5. MONSIEUR LOUIS PASCAL VISTO DE COSTAS (1891)

Técnica: Óleo sobre cartão

Figura 76. *Monsieur Louis Pascal Visto de Costas*, 1891. 63 x 47. MASP, São Paulo.

Nesta obra de Lautrec temos Monsieur Pascal como personagem central, realizado a óleo com essência sobre cartão. É possível perceber a concentração da atenção no corpo do personagem, de modo que o contorno é privilegiado na definição das formas. O desenho do corpo é concentrado no meio da tela e se dispersa nas bordas. Percebemos um homem que se vira de costas; as pinceladas que compõem seu desenho são claramente visíveis; vemos a formação de hachuras produzidas quase sempre na mesma direção. É a leve curva que essas linhas realizam na composição do casaco que nos permite ver o movimento do personagem, como se ele tivesse acabado de se virar, torcendo assim seu corpo e fazendo o casaco modelá-lo. Tem um ar desajeitado, suas pernas parecem congeladas num estático susto, mas seu tronco se curva permitindo um meio-perfil do rosto. O quadro nos expõe a predominante presença de verdes e azuis. O casaco é uma mistura de azuis escuros, com leves pinceladas de verdes; as pernas

possuem linhas de contornos azuis, mas são preenchidas com pinceladas de um cinza azulado.

Há alguns traços que sugerem a presença de outros quadros, indicando que provavelmente o espaço apresentado era o ateliê do próprio pintor. Pascal porta uma bengala, que parece um cedro iluminado na ponta pelo uso de um amarelo contrastante com o resto do quadro: parece representar algo de metal, como o ouro. O detalhe do rosto, mesmo quase no escuro, é bem perceptível. No fundo podemos ver pinceladas horizontais e verticais mais contínuas. Acima do personagem existem pinceladas de gesto contido. O quadro é assinado com *THLautrec*.

Em relação ao fundo, nesse caso, especialmente, com o cartão muito aparente, afirma-se como uma prática comum de Lautrec no período. Já vimos esse recurso em *Mulher se Penteando (Duas Mulheres em Camisola)* (figura 67) e concluímos que não era falta de acabamento, mas uma opção do artista em deixar a obra dessa forma. Sobre essa prática, Danièle Devynck, nos diz:

Si Lautrec se sert de toiles pour ses grandes compositions, il s'utilise en effet souvent des panneaux de bois pour les portraits, ou pour ses études des cartons dont la coloration beige sert de valeur de fond. Ce procédé, mis au point par le peintre Raffaëlli, est utilisé par Lautrec pour les nombreuses recherches précédant l'élaboration d'un tableau, ou d'une lithographie²¹¹.

Louis Pascal era primo do artista, por certo, mantinha uma boa relação com Lautrec. De acordo com uma passagem do livro dos Hanson, Pascal era um dos amigos que convivia com Lautrec em sua vida boêmia:

Ali [no salão da Comédie-Française] e nos botequins elegantes encontravam outro primo e amigo de infância, Louis Pascal, que, renunciando a seguir as pisadas do pai na vida política (era prefeito de Gironda), se metera nos negócios e começava a prosperar. Afectava o ar do cidadão distinto, levemente enfadado, e essa expressão e atitude captou-as muito bem Toulouse-Lautrec no retrato que pintou dele em princípios de 1890²¹².

²¹¹ “Se Lautrec se serve de telas para suas grandes composições, ele utiliza frequentemente placas de madeira para os retratos, ou para seus estudos em cartão, para qual a coloração bege serve como valorização do fundo. Este procedimento, desenvolvido pelo pintor Raffaëlli, utilizado por Lautrec para as numerosas pesquisas precedentes a elaboração de um quadro ou litogravura.” DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 56, tradução nossa.

²¹² HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p.123.

Nossa obra não é a única desse personagem, como afirma Camesasca²¹³ em seu catálogo do MASP, a data de execução dessa produção só foi confirmada quando confrontada com outro retrato do primo, que se encontra hoje no Musée Toulouse-Lautrec de Albi (figura 77). Acredita-se que a obra do MASP seja uma primeira ideia entre esses retratos. Uma certeza é a semelhança entre eles e, ainda, podemos supor que são dois momentos contínuos de uma ação de Louis Pascal. O retrato de Albi pode ser entendido como a continuação do *tour* começado no quadro do MASP: a roupa é a mesma, a cartola, o local de execução - mesmo pouco caracterizado - é facilmente identificado pela presença das telas encostadas ao lado. Mas, o que não nos deixa dúvida sobre a continuidade entre as obras é a presença e a posição da bengala embaixo do braço de Pascal.

Figura 77. Toulouse-Lautrec. *Portrait de Louis Pascal*, 1891. 77 x 53 cm. Museu Toulouse-Lautrec, Albi.

Esse período de produção de Lautrec é colocado para os Hanson²¹⁴ como sua maturidade artística, pois possuía o "dom de resumir numa expressão, num gesto, numa

²¹³ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988.

²¹⁴ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p 115.

atitude a personalidade inteira de um homem". Anne Roquebert²¹⁵ nos fala da fascinação de Lautrec por seu primo em suas cartas como, por exemplo, em uma de 24 de dezembro de 1884, destinada a sua madrinha, na qual ele comenta sobre "(...) les charmants attitudes et souliers vernis de bel ami Louis. Vous devriez bien, poursuit-il, lui trouver une héritière et la lui jeter dans les bras. Il n'est, je crois, pas bon à autre chose"²¹⁶. Para Roquebert²¹⁷, esses retratos realizados por Lautrec representam um lado aristocrático de sua obra, que marca a presença de suas origens, mesmo quando ele já está trabalhando com o oposto, ou seja, com os personagens de origem proletária, tratados dentro de uma estética mais próxima do naturalismo. A personalidade de Pascal presente nesses trabalhos seria sua hesitação diante da porta, já que era como possivelmente Lautrec o via, como deduzimos por uma carta de 1891 na qual ele faz a seguinte crítica de seu primo: "Louis toujours le même... un peu flottant dans ses projets"²¹⁸.

A presença das telas encostadas afirmam uma prática comum a Lautrec: depois que se instalou em Paris com seu próprio ateliê, passou a receber muitas visitas e a pintá-las *in loco*. Como afirmam os Hanson²¹⁹, esses trabalhos eram - ao contrário dos estudos de salas de baile e de circo - realizados devagar e só depois de repetidos esboços; isso porque nas cenas da vida de Montmartre procurava captar a ação e o meio, já nos retratos, buscava a personalidade, "e a personalidade de um indivíduo ocorria-lhe menos depressa do que o típico de um lugar"²²⁰. O cruzamento de biografias de Lautrec nos faz entender seu processo de pesquisa pictórica, de acordo com o aspecto final da obra - com seu fundo cru ou mesmo com essa seqüência de poses. Podemos pensar, como também afirma Camesasca²²¹, que se trata de um trabalho feito em uma só sessão, quando na realidade foi realizado em várias:

A dificuldade que experimentava ao iniciar um novo trabalho (...) instalado o modelo na posição desejada, o pintor fazia um ou dois

²¹⁵ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 152.

²¹⁶ "as atitudes encantadoras e os sapatos engraxados do belo amigo Louis. Você deveria bem, diz ele, lhe encontrar uma herdeira e jogá-la em seus braços. Ele não é, eu acho, bom para outra coisa", tradução nossa.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ "Louis sempre o mesmo... um pouco flutuante em seus projetos". idem, tradução nossa.

²¹⁹ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p.111.

²²⁰ Idem.

²²¹ CAMESASCA, Ettore. *Trésor du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 224.

desenhos, em seguida, por uns minutos trabalhava no cartão ou na tela, e de repente atirava o lápis ou pincel (...) depois o artista retomava a faina até lançar fora o pincel²²².

Nessas paradas ele passeava com os amigos e modelos, saía para beber e depois retornava:

Neste teor continuava a sessão, até que o modelo se sentia embriagado e era forçoso acabar por aquele dia. Mas, o trabalho retomava-se no seguinte, e Toulouse-Lautrec persistia no seu método até achar o que tinha em mente: eis a razão desses passeios, desses inúmeros copos [de bebida]. Podia durar semanas, meses, anos, porém o retrato tomava vulto²²³.

Além disso, ele buscava sempre reproduzir com exatidão as sessões anteriores, como afirmou Gauzi:

(...) servindo-lhe de modelo, lhe apareceu uma vez sem o colete amarelo das primeiras sessões, o que levou o artista a destruir tudo quanto fizera até aí e a começar novo retrato. Não admitia a mais pequena alteração na atitude ou nos acessórios²²⁴.

Podemos identificar esse ambiente do ateliê em outros retratos de amigos realizados no mesmo ano - que se diferem do ano presente nos catálogos do MASP -, como no *Retrato do Doutor Henri Bourges*, 1891 (figura 78), no *Retrato de Georges Henri Manuel*, 1891; no *Retrato de Paul Sescou*, 1891 (figura 79). Em relação a posição do personagem, como alguém em movimento, saindo do ambiente, podemos relacioná-lo com o *Retrato de François Gauzi* de 1888 (figura 80). A pintura de amigos é recorrente na obra de Lautrec, ele é um artista paradoxal, que se interessa de forma intensa pelos excessos da noite. Ele buscava afirmar sua personalidade com uma prática pictural impiedosa e insolente na busca pela verdade por detrás das máscaras sociais. Ele se apropriava de um instante para ultrapassar a aparência convencional dos personagens. Ao mesmo tempo, Lautrec não deixou de visar o reconhecimento social e mantinha sua rotina nos círculos intelectuais²²⁵.

²²² HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 224

²²³ Ibidem, p. 112.

²²⁴ Ibidem, p. 111.

²²⁵ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 41.

Figura 78. Toulouse-Lautrec. *Retrato do Doutor Henri Bourges*, 1891.

(79)

(80)

Figura 79. Toulouse-Lautrec. *Retrato de Paul Sescou*, 1891.

Figura 80. Toulouse-Lautrec. *Retrato de François Gauzi*, 1888. 80 x 41 cm. Musée des Augustins, Toulouse.

Transitando entre dois mundos, fez amizade com os irmãos Natanson, fundadores da *Revue Blanche*²²⁶. A revista tinha como objetivo representar de modo eclético as últimas tendências em matéria de arte e literatura. Ela apresentava textos de Mallarmé, Verlaine, Marcel Proust e também de Blum, Wilde e Zola. Apoiava o grupo dos Nabis e publicava análises das obras de Maurice Denis e Paul Signac, assim como crônicas musicais de Debussy. Lautrec frequentava as instalações da revista, e os eventos literários e musicais dos Natanson. O casal Thadée e Misia Natanson apoiava muito o trabalho de Lautrec²²⁷: em cada número da revista eles publicavam uma litografia original, a partir disso encontramos obras de Vuillard, Vallotton, Roussel, Denis e de Lautrec. Lautrec chegou inclusive a representar Misia em diversas ocasiões. Sobre os convidados que frequentavam sua casa, Misia afirmou: “j’avais fait un tri, et invite surtout ceux que choisissait mon coeur, Vuillard et Bonnard s’étaient installés chez moi une fois pour toutes, et Toulouse-Lautrec venait régulièrement du samedi au mardi”²²⁸. Desses *habitués* faziam parte também Mallarmé, Mirbau, Jarry e Coolus. Misia reinava ao centro desses olhares. Nessa época, Lautrec abandona a Butte de Montmartre e passa a frequentar mais regularmente os bares do bairro da Ópera, Champs-Élysée e Rue Royale. Ele passa a ser visto no *Irish and American Bar*, frequentando por jockeys, ingleses e alguns artistas²²⁹.

²²⁶ A *Revue Blanche* foi uma publicação literária e artística, conduzida pelos Natanson, que existiu entre 1889 e 1903, contou com a participação de muitos artistas e escritores da época, desenvolveu uma estética visual própria, aberta as novidades do período, com destaque especial para os artistas Nabis. Cf. BOURRELIER, Paul-Henri. *La Revue blanche: une génération dans l’engagement 1890-1905*. Paris, Fayard, 2007.

²²⁷ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 42.

²²⁸ “Eu tinha feito uma triagem e convidado apenas aqueles que o meu coração escolhia, Vuillard e Bonnard tinham se instalado na minha casa de uma vez por todas, e Toulouse-Lautrec vinha regularmente de sábado a terça”. Ibidem, p. 43, tradução nossa.

²²⁹ Ibidem, p. 45.

3.6. A BAILARINA LOÏE FULLER VISTA DOS BASTIDORES (A RODA) (1893)

Técnica: Óleo e têmpera sobre cartão

Figura 81. *A Balarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores (A Roda)*, 1893. 63 x 47 cm. MASP, São Paulo.

Essa obra representa um momento de Lautrec não apenas como pintor mas, também, como ilustrador. Ela nos traz um paradoxo presente na produção do artista: o que são obras voltadas para reprodução em série e o que são as obras únicas, pois não se trata de uma litogravura ou cartaz, que até então se podia separar como sendo uma obra voltada para reprodução; ao mesmo tempo, foi executada com o objetivo de ilustrar um artigo do *Le Figaro illustré* e se tornou uma obra de reprodução. Ela nos mostra que para Lautrec não existia essa separação, tudo que ele produzia possuía a mesma paixão, são sempre processos e pesquisas que mereciam igual atenção.

SOMMAIRE	
FAC-SIMILE DE TABLEAUX HORS TEXTE	
<i>La Grande Sœur</i> , par M. VOLKHARD.	
<i>Au Cabaret</i> , par F.-H. KAEMMERER.	
<i>Soufflot à Ciudad-Rodrigo (1812)</i> , par EUGÈNE COURBOIN.	<i>Au pays des Cavernes</i> , par J.-H. ROSNY; illustrations en couleurs de F. DE MYRBACH.
<i>La Vie artistique</i> (Banquets et toasts, une Solution, la Cloison mitoyenne; l'Exposition des portraits des écrivains et journalistes du siècle; le Greco au musée du Louvre; l'Union libérale des artistes français), par ARMAND DAYOT.	<i>S. A. le Khédive d'Égypte Abbas-Helmi Pacha</i> (les Rois chez eux), par ÉDOUARD TROPLONG; reproductions photographiques (clichés HEYMAN ET ABDULLAH).
<i>Le Portrait de George Sand</i> à l'Exposition des portraits des écrivains et des journalistes du siècle, par EUGÈNE DELACROIX.	<i>Double sauvetage</i> (1 ^{re} partie), par CAMILLE DERANS; illustrations en couleurs de F. GORGUET.
<i>Les Livres</i> , par R. M.	<i>Les Plaisirs à Paris</i> (les Restaurants et les Cafés-Concerts des Champs-Élysées), par GUSTAVE GEFFROY; illustrations en couleurs de TOULOUSE-LAUTREC.
COUVERTURE : <i>En Suisse</i> , par LUCIUS ROSSI.	

Figura 82. Detalhe do sumário do *Le Figaro Illustré*, nº40, juillet 1893.

É uma pintura a guache sobre cartão, típico das obras desse período do pintor. Ela nos apresenta um espetáculo de dança sob o olhar de um observador a partir dos bastidores. É possível ver os riscos do lápis sob a pintura, em seguida percebemos as pinceladas, aparentemente rápidas, que dão cor às formas dos bastidores: um tecido, que pode ser uma cortina, estampado, parece representar flores com algumas manchas de azul e rosa se contrastando com o fundo de um verde diluído sobre o cartão. Não é claro se o observador da cena está nas coxias ou atrás de um cenário do espetáculo. Esse cenário que emoldura o quadro é todo contornado por linhas irregulares e ao mesmo tempo falhas, parecem também realizadas com tinta diluída. Dessa moldura surge, num segundo plano, a grande estrela do quadro, uma bailarina em plena ação, no ponto alto do espetáculo ela levanta sua saia, uma de suas pernas foi jogada ao alto, não podemos vê-la, mas a presença de um único pé ao chão nos sugere o lugar do outro.

Nosso ponto de vista nos permite apenas ver a parte oposta da cena: vemos seu tronco inclinado para trás, sua mão, que parece segurar a saia para levantá-la; o cabelo amarelo, que tomba solto para trás. Num terceiro plano mais atrás vemos silhuetas que nos remetem a músicos, pela movimentação de uma delas podemos sugerir a existência de um maestro que rege os outros músicos. As feições não existem, são massas de pinceladas sem identidade, o que interessa aqui é o movimento da bailarina: ela mesma não está caracterizada; os traços do rosto não são claros, não existem linhas

determinadas, apenas a maquiagem que salta em seu rosto: os olhos rosados, a boca vermelha.

Os pontos brancos sobre um fundo azul escuro em cima do salão parecem representar luzes que vibram aos olhos pelo movimento dado à tinta pelo pincel. Os caminhos realizados pelo pincel que saem dos músicos são quase como a representação da música que percorre o desenho e parecem dar forma para a saia da bailarina. A contenção das formas se dá pela materialidade das cores, formando os espaços cheios e vazios. Mas, as linhas presentes não nos enganam sobre a construção das formas, que se dá pela cor: elas são mais fortes, mesmo em segundo plano. A saia parece uma mancha no espaço do quadro, ao mesmo tempo em que é uma forma quase vazia de cor e marcada pela presença do cartão cru. Os traços no segundo plano desse espaço sugerem a existência de um público genérico, determinado por traços pretos e círculos, que representam várias cabeças. A tinta branca suja do verde que parece emanar da saia determina o movimento central conduzido pelo torso da bailarina. Camesasca²³⁰ afirma que a composição escolhida por Lautrec a partir de dois círculos - o da saia e o das luzes - seriam de inspiração do grafismo japonês.

O lugar do pintor é bem colocado como sendo os bastidores, não apenas pelo título da obra, mas pela caracterização de uma emolduração de partes do cenário e cortinas, que confirmam esse olhar de alguém escondido entre as coxias. O chão é riscado por traços de lápis, mas não tem cor, as pinceladas nele presentes não pertencem a ele, mas ao movimento da saia.

Essa obra fez parte de uma série de 11 que ilustraram o artigo de Gustave Geffroy no *Le Figaro Illustré* em 1893²³¹. O título do artigo era *Le Plaisir à Paris*. O conteúdo do artigo discorre sobre as possibilidades de lazer em Paris. Entre elas são citados os refúgios de prazer proporcionados pelos *cafés-concerts* do período:

Le Café-Concert est la suite logique du restaurant, et ses ritournelles violentes accompagnent de leurs rythmes et de leurs éclats les conversations en sourdine, les sourires discrets ou les rires bruyants des dîneurs. On a noirci infiniment de papier, et on en noircira encore à propos des cafés-concerts, on a écrit des quantités d'articles, on

²³⁰ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 120.

²³¹ *Le Figaro Illustré*, nº40, juillet 1893. Metade da série serviu para ilustrar um segundo artigo de Geffroy, também intitulado como "Le Plaisir à Paris", que foi publicado no *Le Figaro Illustré*, nº47, février 1894.

pourrait écrire des livres sans savoir tout dit sur un tel sujet. La vérité, c'est que ce sujet est inépuisable. L'écrivain qui voudrait fréquenter assidûment ces lieux de plaisir parisien, se rendre compte de la signification des paroles qui se disent et qui se chantent, et surtout comprendre l'attitude de ceux qui écoutent, aurait grande chance de connaître l'état d'esprit d'une immense partie de la population, et par suite de s'expliquer et d'expliquer à ceux qui l'ignorent encore l'histoire de ces dernières années.

Il suffit d'indiquer ici cette signification et cette importance du café-concert. Un tableau des moeurs actuelles où il ne figurerait pas serait incomplet et manqué²³².

Figura 83. Imagens do artigo publicado no *Figaro Illustré*, com todas as ilustrações de Lautrec.

Nesse período os *cafés-concerts* eram ambientes possíveis através da autorização dada às salas de café de apresentar espetáculos de música com fantasias e acessórios que contribuíam para acabar com as fronteiras de gênero e hierarquias. Como afirma Olivier Bara em seu artigo²³³, esses espetáculos em pleno desenvolvimento se inseriam no campo do dramático, eram *para-teatral*. Eles buscavam se inscrever nesse campo, desde então, para se conciliar com a crítica que saía na imprensa da época; queriam encontrar na crítica dramática um reconhecimento oficial e, ao mesmo tempo, um campo de eco em sua função publicitária. Bara cita o crítico Francisque Sarcey, que nos mostra bem a

²³² “O *Café-concert* é a continuação lógica do restaurante, e suas músicas agitadas acompanham seus ritmos e seus fragmentos de conversas na surdina, os sorrisos discretos ou as risadas barulhentas dos jantares. Escureceram infinitamente, e escurecerão ainda mais, o papel do *café-concert*, escreveram grande quantidade de artigos, poderiam ainda escrever livros sem saberem dizer tudo sobre tal assunto. A verdade é que este assunto é inesgotável. O escritor que queira frequentar regularmente esses locais de lazer em Paris, percebe o significado das palavras que dizem, que cantam e, especialmente compreende a atitude de quem escuta, teria chance de conhecer o estado das espírito de uma grande parte da população, e, portanto, de se explicar e explicar para aqueles que não conhecem as história desses últimos anos. Basta indicar aqui este significado e importância do *café-concert*. Um quadro dos costumes atuais onde ele não apareceria seria incompleto.” GEFFROY, 1893 apud TOULOUSE-LAUTREC. Fondation Pierre Gianadda. Commissaire d'exposition Pierre Gassier. Martigny, 1987. p. 47, tradução nossa.

²³³ BARA, Olivier. *Presse, chanson et culture orale au XIXe siècle*. Lyon: Nouveau monde éditions, 2012.

relutância da aristocracia por esse tipo de estabelecimento que tornava os espetáculos mais populares:

Ce n'est pas qu'au fond j'espère grand'chose pour le moment de ces sortes de spectacles. Ils ne peuvent être que grossiers, et tels que les exige ce public peu délicat de buveurs de bocks. Je sais bien qu'il y a une école de critiques qui mènent grand bruit de l'art populaire, des manifestations de l'art populaire, qui parlent de l'âme du peuple, de l'instinct artistique du peuple. Ce sont là des prétextes à belles phrases. L'art est une plante éminemment aristocratique, qui ne pousse et ne fleurit que dans des terrains privilégiés; le goût n'est pas seulement un instinct vif de la beauté: c'est encore, c'est surtout le fruit d'une longue et délicate culture; c'est un affinement de la civilisation. Il faut donc renoncer à l'illusion de rencontrer un chef-d'oeuvre égaré dans ces Eldorados²³⁴.

Isso se mostra importante, principalmente, para marcar o ambiente do qual Lautrec fazia parte, sua mudança de postura: de um aluno de ateliê que almejava a Academia de Belas Artes para um pintor atraído pelos espetáculos populares e que fez deles e de seus personagens sua grande fonte de inspiração.

A caracterização dada por Geffroy nos sugere claramente o ambiente da obra em questão: é como se começássemos a ouvir o burburinho das conversas, o cheiro de cigarro no ambiente, a música e o movimento da bailarina saltam aos nossos olhos:

(...) Il se trouve que c'est le café-concert qui a le mieux réalisé ce programme instinctif. Il est le lieu de réunion, le salon de conversation, le café, le fumoir, et l'on y trouve par surcroît de la musique instrumentale et vocale, des drôleries que l'on peut accompagner au refrain, des acteurs comiques, des chanteuses en robes voyantes, décolletées, les bras nus, une fleur dans les cheveux, un bouquet à la main²³⁵.

²³⁴ "Não é que no fundo eu espere grande coisa pelo momento desse tipo de espetáculo. Eles só podem ser grosseiros, e, tal como exige o público pouco delicado de bebedores de bocks. Eu sei bem que existe uma escola de críticos que fazem muito barulho com a arte popular, das manifestações da arte popular, que falam da alma do povo, do instinto artístico do povo. São pretextos para belas frases. A arte é uma planta eminentemente aristocrática, que cresce e floresce apenas em áreas privilegiadas; o gosto não é apenas um instinto afiado para a beleza: é ainda, é principalmente o resultado de um longo período de cultivo; é um refinamento da civilização. Devemos, portanto, renunciar a ilusão de encontrar uma obra-prima perdida nestes Eldorados." *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 14 octobre 1867. Cf. SARCEY, 1867 apud BARA, Olivier. *Presse, chanson et culture orale au XIXe siècle*. Lyon: Nouveau monde éditions, 2012, tradução nossa.

²³⁵ "Acontece que é o café-concert que melhor alcançou a realidade deste programa instintivo. É o ponto de encontro, o salão de conversa, o café, o fumo; e encontramos nele, além de música instrumental e vocal, *drôleries* [coisas engraçadas] que podem acompanhar o refrão, atores cômicos, cantores em vestidos vistosos, os braços nus, uma flor em cavalos, um buquê na mão." GEFFROY, 1893 apud TOULOUSE-LAUTREC. *Fondation Pierre Gianadda. Commissaire d'exposition Pierre Gassier*. Martigny, 1987. p. 47, tradução nossa.

A obra é assinada do lado direito com o anagrama de Lautrec: HTL circulado. Embaixo, ao centro, podemos ver a inscrição "Loïe Fuller" e algumas indicações para reprodução tipográfica como "0.15 H (?) de base / N. 2". Foram essas indicações que, provavelmente, produziram a confusão de análises que essa obra possui até o presente. Em 1988, no livro *Trésors du Musée de São Paulo*, Ettore Camesasca afirma que os catálogos sobre o pintor ignoram que nessa obra está representada a bailarina Loïe Fuller (figura 84). Ele reivindica essa nomeação argumentando que mesmo o título simplificado da obra (*La roue* [A roda]) existiria em referência à bailarina, já que algumas vezes o nome dela chegou a ser trocado por esse²³⁶.

Figura 84. Frederick Glasier. *Portrait of Loïe Fuller*, 1902.

Loïe Fuller foi uma bailarina americana que começou sua carreira ainda criança cantando acompanhada de um piano. Em determinado momento de sua carreira decidiu experimentar uma dança com um vestido de tecido japonês na qual combinava o movimento do tecido de véu flutuante com a projeção de luzes multicromáticas²³⁷. Esses movimentos formavam arabescos e encantaram platéias da América e da Europa, até chegar, em 1892, ao Folies-Bergère de Paris; seu espetáculo era considerado um tipo

²³⁶ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988, p. 218.

²³⁷ Vídeos de alguns desses espetáculos de movimento de Loïe Fuller podem ser visto na internet. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YNZ4WCFJGPc>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

de "apoteose da era moderna", como afirmou J. Lorrain no *Echos de Paris*²³⁸. Lautrec, por sua vez, encantado com o movimento e com as cores, realizou sua famosa série em litogravura *Miss Loïe Fuller* (Figura 85). Realizada no mesmo ano da obra do MASP, 1893, contou com uma tiragem de 60 exemplares, cada um trabalhado com variações de cores diferentes, produzindo, assim, um estudo magnífico da impressão visual desse espetáculo.

Figuras 85. Toulouse-Lautrec. *Série de Litografias de Loïc Fuller*, 1893. Museu D'Orsay, Paris.

No catálogo do MASP de 1998²³⁹, *A Roda* aparece em sua descrição, mais uma vez, como representação de Loïe Fuller; sublinha-se ainda que foram Camesasca e Bardi, em 1979, os primeiros a identificar a figura, por causa da inscrição em sua base. No entanto, no catálogo da grande exposição dedicada a Toulouse-Lautrec em 1992²⁴⁰, essa atribuição da representação de Loïc Fuller é refutada, pois, segundo os argumentos de Richard Thomson²⁴¹, a inscrição da base não seria da mão de Lautrec, e a bailarina que aparece na obra não seria Fuller, pois seus espetáculos não apresentavam o vigor mostrado na obra. Eles consistiam apenas em movimentos de braço. Como podemos perceber pelas fotografias da época (Figura 84), as pernas permaneciam imóveis. Ele rejeita ainda a possibilidade das inscrições serem indicações tipográficas, pois, no *Le Figaro Illustré* a imagem manteve seu formato. Como já foi dito, ela não ilustra uma

²³⁸ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 220.

²³⁹ MARQUES, Luiz (coord) et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo*, SP: MASP, 1998.

²⁴⁰ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

²⁴¹ Ibidem, p. 210.

passagem precisa, mas um contexto que trata dos *cafés-concerts*. Para Thomson, a grande qualidade dessa obra de Lautrec encontra-se no fato de colocar o espectador nos bastidores "como se ele fosse um dos intérpretes esperando o sinal para entrar em cena". A obra não nos mostra o espetáculo em si - como fez Théophile Steinlen em *Tha-ma-ra-boum-di-he* também em 1893 -, nem o público. É um ponto de vista, segundo Thomson, discreto e não crítico²⁴³.

Nas suas visitas a Paris, muitas vezes acompanhado de Princeteau - que também era encantado por espetáculos -, Lautrec começou a frequentar corridas de cavalo, exposições equestres e, o mais importante, o Circo Fernando. Em uma carta ao tio Charles ele escreve: "As corridas, a Marche, Auteuil, tudo isso enche o meu horizonte!"²⁴⁴. E, como afirmam Lawrence e Elisabeth Hanson²⁴⁵, "tudo quanto gostava tinha ele de exprimir na tela ou no papel; ao seu amor pelos animais juntava-se agora a fascinação do teatro; em ambos os casos, o que o encantava era o movimento, esse movimento a que tão pouco se podia entregar".

Logo, nessa época, já encontramos indícios do interesse de Lautrec pelo movimento, que mais tarde se tornará uma de suas fontes de pesquisa.

Os desenhos naquele período não são, em muitos aspectos, superiores aos de qualquer rapaz com aptidões artísticas; no entanto, possuem traços característicos e pouco vulgares. Nota-se nos esboços quanto se absorvia na recriação da velocidade; não tanto a velocidade observada no momento de a passar para o papel como aquela que deriva de um esforço de imaginação, tal como se ele quisesse reproduzir o galope já experimentado em pensamento ou na realidade. Para obter isso tinha de correr antes de poder andar, resolver todos os problemas difíceis da expressão do movimento sem que houvesse aprendido a desenhar os modelos quando imóveis²⁴⁶.

Embora os trabalhos de Lautrec possam parecer executados de maneira rápida, principalmente se olharmos para suas pinceladas dispersas em algumas obras ou mesmo seus trabalhos com fundo aparente, ele sempre se empenhou em estudos profundos e muitas vezes repetitivos. Sua preocupação não era o acabamento, mas o processo de

²⁴³ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 210.

²⁴⁴ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 55.

²⁴⁵ Ibidem, p. 28.

²⁴⁶ Ibidem, p. 36.

execução artística²⁴⁷. Sobre essa prática de estudos, Lawrence e Elisabeth Hanson comentam que

[Lautrec] sabia que sem inúmeros estudos lhe seria impossível reproduzir um cavalo, um ser humano, fosse o que fosse, e que enquanto não aprendesse a fazer, o seu trabalho de nada valeria. (...) Os seus álbuns de apontamentos são notáveis, não pelos desenhos completos mas pelos estudos de garupas, cabeças, patas de cavalo e mãos de cavaleiro; recomeça de contínuo, não conseguindo perfeitamente e, no entanto, nunca desistindo das tentativas para descobrir o segredo de reproduzir o movimento no papel²⁴⁸.

²⁴⁷ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 131.

²⁴⁸ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 37.

3.7. O DIVÃ (1893)

Técnica: Óleo com essência sobre cartão

Figura 86. *O Divã*, 1893. 54 x 69 cm. MASP, São Paulo.

As *maisons closes* eram parte essencial da economia dos espaços noturnos em Paris, principalmente em Montmartre. A prostituição dentro de *maisons closes* fazia parte de uma das formas regularizadas de exercer tal profissão. Para tanto, as prostitutas passavam por análises médicas regulares e eram controladas pela *police des mœurs*²⁴⁹. Lautrec não esconde sua passagem por esses lugares como cliente e mesmo como espaço para sua prática de pintura, que ocorrerá principalmente na primeira metade da década de 1890. Thomson, em seu texto sobre as *Maisons Closes*, do catálogo da exposição de 1992, discorre sobre a dificuldade de interpretação dessas pinturas em

²⁴⁹ “polícia dos costumes” em THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 407, tradução nossa.

virtude da falta de documentação e dos testemunhos contraditórios da época²⁵¹. Mesmo o texto de Joyant sobre Lautrec afirma que ele executou essas obras do período entre 1892 e 1895 e, num segundo momento, fala das datas de 1891 e 1894²⁵². No catálogo *raisonné* de 1971, no entanto, encontramos o período entre 1893 e 1894, que corresponde a um conjunto de aproximadamente 40 obras²⁵³. No entanto, esse número pode não corresponder à produção de Lautrec, Thomson nos aponta a possibilidade de muitas obras terem sido destruídas pela família após a morte de Lautrec. Ele nos lembra, ainda, que o processo de regulamentação das *maisons closes* no final do século XIX não eram suficientes, se considerado o crescimento do número de mulheres que exerciam a profissão. Assim, esse universo que Lautrec pinta estava também em processo de declínio²⁵⁵. São publicadas obras que sugeriam tratar as mulheres dessas casas apenas como personagens infelizes e não como culpadas.

É nessa época em que se insere a obra do MASP conhecida como *O Divã*, de 1893. Entre as *maisons* que ele frequentou, as principais foram a do número 8 rue d'Amboise e do 6 rue des Moulins. Nessa última ele chega mesmo a se instalar por alguns períodos. Segundo os amigos, ele anunciava: “je vais planter ma tente au bordel”²⁵⁶. Thomson aponta que um homem viver dentro das *maisons* era algo ilegal, assim, não há registros de tempo preciso que Lautrec viveu e trabalhou nesses lugares²⁵⁷. Com o tempo, as relações que ele cria com as meninas que trabalham nas *maisons* se intensificam: ele começa a passar longos períodos nas *maisons*. Mas, de fato, sua relação com essas mulheres era ambígua, pelos testemunhos da época, ele as convidava para seu ateliê e desenvolvia relações afetivas com elas. No entanto, alguns próximos afirmavam que ele as fazia chamá-lo de “*monsieur le comte*”. Devynck²⁵⁸ nos traz o questionamento se isso seria uma forma de transgressão da moral das origens aristocráticas de sua família ou da ausência de preconceitos de um grande aristocrata que nunca deixou de sê-lo mesmo dentro de um mundo marginalizado. Essa dúvida é

²⁵¹ Cf. THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 406.

²⁵² JOYANT, Maurice. *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901*. I. Peintre, Paris, 1926. p. 149, 154.

²⁵³ DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome I. Paris, L. Laget, 1971.

²⁵⁵ Cf. THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, op. cit., p. 407, sobre a obra *La Corruption fin de siècle* de 1891.

²⁵⁶ “Eu vous instalar minha barraca no bordel”. DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 39.

²⁵⁷ THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, op. cit., p. 408-409.

²⁵⁸ DEVYNCK, op. cit., p. 39-40.

coerente com as práticas de Lautrec de sempre ironizar as situações. Vemos isso na paródia do *Bois Sacré* de Puvis de Chavanne e também na série de medalhões no estilo quase rococó que ele pintou em 1892, na qual representa as meninas que trabalhavam na rue d'Amboise, ironizando a pintura oficial e as regras de representação da aristocracia, da qual ele próprio fazia parte; Lautrec passa a usar os modelos da arte estabelecida dos museus e *salons* como meio de ironização, brincando com as partes mais desprovidas de poder da sociedade.

Explorar a temática desse meio não era uma novidade no final do século XIX, podemos mesmo dizer que era banal. Temos como exemplo a *Olympia*, de Manet, ainda em 1863. Mesmo o tema de uma intimidade libertina já aparece nas obras de Fragonard no século XVIII, mas na forma de uma sensualidade mais doce, como em *Le Feu aux poudres*, 1763-1764, em que uma menina aparece adormecida, com partes do seu corpo nu exposto, mas com anjos em volta, em uma atmosfera quase divina, ou ainda com *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit dit la Gimblette*, 1770 (figura 87)²⁵⁹. Pelo contrário, com Lautrec o olhar sobre o cotidiano dessas meninas não era a de um voyeur, não tinha essa intenção do olhar escondido, era um olhar presente, físico; nós o sentimos lá, nesse cotidiano cru do mundo libertino e, muitas vezes, tedioso das *maisons closes*.

Figura 87. *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit dit la Gimblette*. 89 x 70. Alte Pinakothek, Munique.

²⁵⁹ Cf. DUPUY-VACHEY, DUPUY-VACHEY, Marie-anne. *Fragonard*. Éditions Terrail, Paris, 2006. p. 90-105.

Devynck vai dizer que Lautrec apresenta atitudes e tipos que se inscrevem num permanente da natureza humana, “ávido pelas cenas da vida, ele examina com atenção os rostos, revela o peso dos corpos sem dissimulação”²⁶⁰ se entregando de forma plena entre essas reclusas; ele vai tratar esse universo sem um olhar moralizador. Suas representações se opõem ainda às dos pintores de *Salon*, que tentavam mostrar esse meio de forma adaptada à natureza de seu público burguês. Como na obra *A Saint-Lazaire*, 1886, de Jean Béraud, que apresenta as mulheres que foram presas por exercerem a profissão fora da regulamentação do estado. A estética descritiva do naturalismo correspondia a essa prática, sobretudo se, como nesse caso, ela mostrava a trabalho para o sistema de controle burguês. Os artistas independentes preferiam meios menos alusivos. Por exemplo, na exposição dos impressionistas de 1886, temos o debate levantado pelo *Nu Feminino* de Degas e *La Grande-Jatte* de Seurat, que nos traz a ideia de ambiguidade da identidade das mulheres representadas²⁶¹.

Esta qualidade do “não explícito” é justamente o que está presente na obra de Lautrec ao representar o interior das *maisons closes*. Ele brinca com esse papel das mulheres. Como nos fala Thomson²⁶², é a representação de mulheres numa posição socialmente indeterminada, em contextos narrativos ambíguos. Do período em questão a obra que alcançou grande reconhecimento é *Au Salon de la rue des Moulins*, de 1894, que hoje se encontra no Musée Toulouse-Lautrec em Albi. Neste nos deparamos com o ambiente pesado da “espera” dentro do salão de uma *maison close*.

²⁶⁰ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 40.

²⁶¹ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 408.

²⁶² Ibidem, p. 410-411.

Figura 88. Toulouse-Lautrec. Au Salon de la Rue des Moulins, 1894. 111,5 x 132,5 cm. Museu Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 89. (D. 560) Toulouse-Lautrec. Au Salon de la Rue des Moulins, 1894. 111 x 132 cm. Museu Toulouse-Lautrec, Albi..

Figura 90. Fotografia de Toulouse-Lautrec em seu ateliê em 1894 com a obra *Au Salon de la rue des Moulins* e uma das meninas que serviam como modelo.

A sensação do pesado se deve às intensas tonalidades que o interior do salão apresenta em vermelho: sentimos o veludo que aquece o ambiente. Na obra, identificamos quatro mulheres que simplesmente esperam, não conversam. Seus olhares seguem cada qual em direções que não denotam um diálogo, as duas olham para o pintor ou para o espectador. Uma quinta personagem aparece pela metade de costas e segura seu vestido na altura da cintura. O desenho do contorno de Lautrec é claro, bem trabalhado. A profusão de traçados em diferentes direções no preenchimento das cores nos remete, mais uma vez, ao movimento de vibração aos olhos, que poderia ser confundido por uma prática de pintura rápida e que pode ser refutada, já que essa obra de Lautrec precede uma série de estudos - desde esboços a carvão a obras completas, que é o caso de *O Divã* do MASP.

Na obra do MASP, Lautrec nos apresenta o interior do salão da *rue des Moulins* com quatro mulheres: uma jogando cartas; outra em perfil; uma terceira nos apresenta apenas suas costas, e a personagem central está de frente, no meio de uma construção piramidal produzida pelo formato do divã. O rosto da mulher ao centro é bem trabalhado e sua expressão perceptível; o corpo, por sua vez, é representado pelo movimento falho e longo da tinta de Lautrec. É marcante a vibração das cores em contraposição às expressões mórbidas das mulheres, que nos apresentam uma *maison*

close, tranquila e marginal ao mesmo tempo em contraste com o ambiente do *café-concert* já citado, impetuoso e extrovertido²⁶³.

O movimento do pincel é regular - mas em diferentes direções -, passa intensidade e vigor, principalmente na roupa laranja. Não é uma pintura uniforme. Embaixo podemos ver os riscos desordenados que parecem construir a forma do corpo. O vermelho e o rosa se misturam formando o conjunto dos sofás que se fundem no quadro todo parecendo um sofá sem fim. O rosto da mulher central é bem detalhado, mas as cores não correspondem ao que seria real: o branco dos olhos é azul; os olhos são avermelhados. Por trás da pintura parece haver muitos esboços (apenas riscos, não formas). O contorno é muito presente. Está assinado como *HLautrec*. As personagens apresentam a maquiagem forte, a central segura algo - possivelmente um lenço - mas não é claro. O sofá nos apresenta pinceladas esparsas, porém homogêneas, mas a parede é o cartão cru, com alguns rabiscos de tinta.

Essa obra do MASP é considerada um dos melhores estudos de Lautrec para sua famosa obra *Au Salon de la rue des Moulins*, 1894 (figura 88), que se encontra hoje no *Musée Toulouse-Lautrec* em Albi, que por sua vez originou um estudo em pastel (figura 89). A mesma atmosfera do salão é encontrada em outras obras (figura 91; 92). Essa ideia de mostrar os estágios preparatórios ao lado do trabalho final afirmaria, segundo Julia Frey, seu interesse em revelar ao público seu processo, até essas pinturas feitas com leves camadas de tinta diluída em terebintina (*peinture à l'essence*) deixavam o seu procedimento exposto, pois "em vez de estar escondidos, o desenho e os *pentimenti* sob a superfície da obra concluída ainda podiam ser vistos com nitidez; e as camadas de tinta, os trechos nus de papelão ou tela mostravam ao espectador os primeiros estágios do trabalho"²⁶⁴. Lautrec chegou a falar para seu primo Gabriel sobre seu processo: "essa gente me aborrece. Querem que eu conclua as coisas, mas eu as vejo desse jeito, é assim que as pinto. (...) Nada é mais simples do que completar figuras num sentido superficial. E jamais alguém mente tão habilmente como nesta ocasião"²⁶⁵.

²⁶³ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p.411.

²⁶⁴ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 215.

²⁶⁵ Ibidem, p. 301.

Desse período, encontramos também os estudos do espaço da maison, como vemos nas figuras 97 e 98. Além de estudos das meninas sozinhas, com belos esboços das expressões, como nas figuras 94, 95 e 96. Entre esses desenhos, a figura 93 parece ser a moça representada no quadro do MASP: vemos claramente sua expressão e seu penteado nos confirma ainda mais a semelhança

Figura 91. Toulouse-Lautrec. *Au Salon*, 1893. 51,5 x 78,5 cm. Coleção Particular, Nova York.

Figura 92. Toulouse-Lautrec. *La Partie de Cartes*, 1893. 57,5 x 46 cm. Coleção Particular, Berna.

Figura 93. Toulouse-Lautrec. *Études: tête de femme de face*, 1894.

Figura 94. Toulouse-Lautrec. *Études: Profil de femme*, 1894. 13 x 20 cm. Museu D'Orsay, Paris.

Figura 95. Toulouse-Lautrec. *Maisons Closes: Tête de femme*, 1894. 11,4 x 18,5 cm. Coleção Particular.

Figura 96. Toulouse-Lautrec. *Trois Études de têtes*, 1894. 13 x 18,9 cm. Coleção Particular.

Figura 97. Toulouse-Lautrec. *Au Salon de la rue des Moulins*, 1894. 14,5 x 23 cm. Coleção Particular.

Figura 98. Toulouse-Lautrec. Recto: *Au Salon* (pesquisa para os quadros), 1894.

Ainda nesse contexto Lautrec executará a série *Elles* que será publicada em 1896 por Gustave Pellet. Não alcançará muito sucesso, porém nos mostra uma ressonância interessante com a obra *Les douze heures des maisons vertes* de Utamaro. Por mais que, na prática técnica, Lautrec tenha se orientado para as questões do japonismo apenas no que concerne ao recorte das cenas e ao uso das cores únicas, em grandes áreas isoladas pelas linhas (nesse caso, principalmente, na execução de seus cartazes). No empréstimo de temática, encontramos exemplos mais diretos. As onze *planches* de Utamaro tratam justamente do cotidiano do universo feminino: toilette, banho, pentear e, inclusive, como nos aponta Devinck²⁶⁶, uma imagem de *lessitude*, que nos apresenta uma mulher abatida pela fadiga e solidão. Posteriormente, em seus trabalhos dentro das *maisons*, identificamos o abandono de Lautrec à uma sexualidade feminina marginalizada²⁶⁷: ele trata seus temas dentro da realidade, mas não de modo decadente, mesmo quando apresenta as cenas lésbicas entre as meninas. Encontramos aí sua admiração pelas estampas japonesas eróticas. Essas obras de Lautrec foram expostas em 1896, numa exposição proposta na Galeria Joyant da rue Forest e foram colocadas em uma sala separada da qual o artista detinha uma chave para mostrá-las apenas ao público de sua escolha²⁶⁸.

²⁶⁶ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 41.

²⁶⁷ Termo utilizado por Danièle Devinky em idem.

²⁶⁸ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 406.

Figura 99. Edgar Degas. *Trois Filles Assises de face*, v. 1877-1880. Rijksmuseum, Amsterdã.

A representação de Lautrec desse meio não é caricatural, nem obscena. Podemos encontrar muitas relações entre as representações de Lautrec, Degas e de Bernard dentro dessa temática. No entanto, Thomson²⁶⁹ aponta que esses dois últimos representavam a prostituta como um tipo vulgar e não tanto como indivíduo. Em geral, a caricatura aponta para uma posição de julgamento moral diante de algo. Apesar de Lautrec explorar amplamente esse meio, nas representações das *maisons* não encontramos nenhum trabalho específico, apenas esboços em seus cadernos.

Seus trabalhos das *maisons* visam diferentes direções, desde esboços simples, estudos de partes do corpo, até os trabalhos mais elaborados realizados em seu ateliê. Lautrec se vale de muitos artifícios, como a representação em perfil como identificação estética e neutra da personagem prostituta. Seus trabalhos não colocam em questão o *status quo* das prostitutas, eles apenas mostram as personagens numa espera desprovidas de espírito crítico. Ele elimina os aspectos eróticos em suas representações. Em geral, suas obras apresentam as mulheres em cenas cotidianas e voltadas para si mesmas ou em atividades entre si, dentro de seus universos femininos. A obra do MASP se destaca da sua série justamente por colocar uma das personagens olhando o espectador diretamente. Esse olhar direto encontramos em outra obra (Figura 100), que nos apresenta semelhanças em relação à composição frontal e o olhar perdido.

²⁶⁹ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

Figura 100. Toulouse-Lautrec. *Monsieur, Madame et le chien*, 1893. 48 x 60 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

A última vez que Lautrec vai trabalhar com os bailes de Montmartre será a pedido de la Goulue em 1895, que, já com sua carreira em declínio, deixa de dançar sua famosa quadrilha e passa a produzir um espetáculo de dança do ventre em uma barraca da Foire du Trône. Ele pinta então dois grandes murais para ela. Seu centro de interesse estava mudando, como nos confirma Devynck²⁷⁰: ele vai se voltando aos campos do teatro. Em 1893, chega a participar de alguns trabalhos, com o *Théâtre-Libre* de André Antoine e o *L'Oeuvre* de Lugné-Poe. Nesse grupo os diretores solicitavam artistas conhecidos da época para realizarem a concepção de programas, de cartazes e até mesmo de cenários na busca de coerência para realização de um “espetáculo total”²⁷¹. Seus centros de interesses começavam a mudar.

²⁷⁰ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 46.

²⁷¹ Idem.

3.8. HOMEM COM URSO (1893)

Técnica: Litografia

Figura 101. *Homem com Urso*, 1893. 36 x 57. MASP, São Paulo.

A gravura *Homem com Urso* (1893) se desloca do conjunto em relação a sua fatura e finalidade. É a única obra com finalidade de reprodução, puramente uma litografia - ao contrário de outras obras da coleção, na qual a litografia é um meio de intervenção junto ao óleo ou ao guache. Caracteriza-se como um frontispício de um livreto de canções populares. Um frontispício pode se caracteriza por uma ilustração que aparece na página que antecede a página do título ou mesmo a própria página do título, como ocorre nesse caso.

Figura 102. Toulouse-Lautrec. Frontispício colorido *Les Vieilles Histoires*, 1893.

Este frontispício foi a abertura para uma coleção de canções. O artista Henri Gabriel Ibels convenceu o editor de músicas Gustave Ondet a contratar artistas renomados para desenhar em suas publicações. Ele morava no prédio que abrigava a casa de impressão Ancourt da Rua du Faubourg Saint-Denis, em Paris. Além de Ibels, Ondet contatou Lautrec, Henri Rachou e outros artistas para projetar as páginas de abertura da coleção de canções intitulada *Les Vieilles Histoires* (figura 100). Foram poemas de Jean Goudezki escolhidos para serem musicados com melodias populares de Désiré Dihau. No caso, Lautrec desenhou o frontispício e ilustrou 5 títulos na primeira série publicada por Ondet, que continha 10 músicas. As litografias estão relacionadas intimamente, em relação ao tempo histórico e ao estilo, com a série *Le Café Concert* (1893) (figura 103) de Lautrec.

Figura 103. Frontispício *Le Café Concert*, 1893.

Figura 104. Ilustrações do interior do *Le Café Concert*, 1893.

Figura 105. Ilustrações do interior do *Le Café Concert*, 1893.

Cada uma das ilustrações existe em estado anterior ao processo de acréscimo dos tipos; esses foram adicionados em uma edição de 100, que foi vendida por Édouard Kleinmann, da qual 40 foram coloridas por outras pessoas²⁷². Assim, entendemos que a relação texto-imagem na gravura *Homem com Urso* não foi pensada em conjunto pelo artista. Se compararmos com cartazes como o de *Jane Avril* (figura 106) ou com o cartaz *La Goulue* (1891) (figura 107) do Moulin Rouge, percebemos a diferença no uso das tipografias projetadas pelo próprio artista: elas se integram ao desenho e obedecem a uma hierarquia de formas, fazendo com que a relação da forma como está escrita a palavra haja também em seu significado; por exemplo, a repetição do nome Moulin Rouge a partir de uma única letra "M" nos sugere a repetição musical dentro dos bailes, que está em relação a cena representada no cartaz: a dança da Goulue com o Valentin, *le désossé*. Ao contrário, na litografia *Homem com Urso*, a tipografia parece ser inserida sem dialogar com o desenho.

²⁷² ADRIANI, Götz. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Flammarion, 1991. p. 59.

Figura 106. Toulouse-Lautrec. Cartaz *Jane Avril*, 1892.

Figura 107. Toulouse-Lautrec. Cartaz *Moulin Rouge - La Goulue*, 1891.

A figura do homem no desenho é Désiré Dihau (1835-1909), fagotista na orquestra da Ópera de Paris. Ele escrevia canções de cabaré em seu tempo livre e também compunha melodias para textos de Jean Richepin, Achille Melandri e outros. Ao todo Lautrec projetou ilustrações para 26 títulos das músicas de Dihau, que era um primo seu distante da cidade de Lille. No frontispício podemos identificar Dihau levando um urso ao longo de um percurso que parece ter como fim o *Institut de France* (Figura 108), identificado por sua silhueta, embora sua localização esteja invertida, se pensarmos em relação à *tour Eiffel*, o que é provável que tenha ocorrido devido à inversão do desenho da matriz para a impressão. Alguns autores²⁷³ afirmam que o urso conduzido pode ser uma sátira ao poeta Jean Goudezki.

Figura 108. Pont des Arts e ao fundo o Institute de France. Fotografia publicada em John L. Stoddards Lectures, Volume V – Paris La Belle France et Espagne, par John L. Stoddard (Balch Brothers, 1898).

Toulouse-Lautrec viveu a experiência da cidade como local da vida, por isso seu trabalho estava em sintonia com as ideias do movimento *Art Nouveau*, no qual a arte tenderia a se inserir na sociedade, “a interpretá-la, a pôr-se em uníssono com o ritmo de sua existência”²⁷⁴. Ele buscou a percepção do detalhe, de investigação do homem da multidão²⁷⁵ na caracterização das pessoas; isso é percebido pelo detalhamento de alguns pontos de sua pintura, nos rostos muito bem trabalhados, que se

²⁷³ ADRIANI, Götz. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Flammarion, 1991. p.148.

²⁷⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. trad. Denise Bottmann e Federico Calotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 130.

²⁷⁵ Ideia baseada no conto "O Homem da Multidão" de Edgar Allan Poe, em que o personagem principal encontra prazer no ato de observar refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias. Cf. POE, Edgar Allan. *Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo, Círculo do Livro, 1991.

contrasta com a fugacidade de seu entorno, dissipado por linhas e cores - percebe-se as formas, mas o ambiente é apenas um fragmento de espaço onde a figura do rosto é o centro do movimento, como na obra de *Monsieur Fourcade*. Essa constatação se confirma com Lawrence e Elisabeth Hanson²⁷⁶ ao falarem sobre o fazer artístico de Lautrec naquele momento:

na composição, notava-se-lhe o exemplo dos japoneses quanto à maneira de dispor uma personagem em evidência a fim de exprimir pelo rosto ou pela atitude o espírito da cena e chamar atenção para o grupo ou figura central, em torno dos quais a pintura se construía²⁷⁷.

Ao constatar que Toulouse-Lautrec pintava o instante espontâneo, suas obras entram em convergência com uma visão fotográfica e, posteriormente, com o desenvolvimento do cinema - pelo enquadramento e escolha por cenas cotidianas. E isso se confirma ao pensarmos no desenvolvimento da técnica que se popularizava durante o período de produção do artista, final do século XIX. Assim como Degas, artista pelo qual ele não escondia sua admiração, Toulouse-Lautrec utilizou amplamente material fotográfico e, segundo Argan, eles não precisaram enfrentar qualquer problema teórico, lidaram com essa novidade e se confirmaram como pintores do espetáculo social²⁷⁸. O mundo invisível que a fotografia tornou visível foi fundamental para os estudos de Lautrec. A partir de então era possível desvendar as posições das pernas de uma dançarina ou de um cavalo a galope, por exemplo, através das experiências de análise do movimento da imagem instantânea de Muybridge²⁷⁹. O movimento era encontrado pela ação e teatralidade das poses exploradas por Toulouse-Lautrec. Ele chegava até mesmo a projetar as poses para fotografá-las e usá-las em seus estudos pictóricos e litográficos. É importante notar que o uso da fotografia por Lautrec ocorria como suporte de estudo das poses e dos movimentos e nunca na busca da representação de algum tipo de realismo. Isso fica claro na variação de elementos e cores que surgiam nos desenhos e litografias posteriores.

²⁷⁶ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958.

²⁷⁷ Ibidem, p. 114.

²⁷⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. trad. Denise Bottmann e Federico Calotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 81.

²⁷⁹ “De Muybridge, [Degas] capta o movimento que se transformou num corte paralisado de qualquer evolução, e que se mostra suspenso, para sempre, como uma fatia da trajetória efêmera” em COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosacnaif, 2010. p. 212.

Figura 109. Fotografia e ilustração de Jane Avril realizada por Lautrec, 1899.

A litografia *O Homem com Urso*, publicada em 1893, é uma dos raros exemplos de encenação de personagens em paisagens urbanas- neste caso a *Pont des Arts* e o *quai* do Sena em Paris. O compositor Dihau carrega amarrado um urso amordaçado que representa o poeta Goudeski, como já foi citado, e se apronta para atravessar a *Pont des Arts* ao fundo do qual vemos o perfil do *Institut de France*, que é um símbolo da arte estabelecida, pois é uma instituição que agrupa a *Académie française*, a *Académie des inscriptions et belles-lettres*, a *Académie des sciences*, a *Académie des beaux-arts* e a *Académie des sciences morales et politiques*, inúmeras fundações, assim como a administração de museus e monumentos históricos. Ao fundo se eleva o domo dos *Invalides* e, naquele momento, a nova *Tour Eiffel*. Podemos pensar essa representação como uma crítica de Lautrec a essas instituições, uma vez que elas promoviam um determinado tipo de arte acadêmica que estava em confluência com os salões, mas não mais com o desenvolvimento das técnicas de Lautrec, com seus temas e desenho de linhas soltas daquele momento.

A identificação de Dihau é possível porque Lautrec representou o primo em outras ocasiões, como no retrato em litografia de Dihau de 1895 (figura 110) que foi dedicado a Degas²⁸⁰, (figura 111).

²⁸⁰ <http://www.artic.edu/>. Acesso em 10 jul. 2015.

Figura 110. Retrato de Désiré Dihau realizado por Lautrec e dedicado a Degas, 1895. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Figura 111. Detalhe da dedicatória para Degas.

Os Dihaus eram amigos de Degas, além de parentes de Lautrec. Em todas as bibliografias é clara a admiração de Lautrec pelo trabalho de Degas: mesmo sua fatura de tinta a óleo que simulava o pastel se deve a essa visão de Degas como mestre, assim como o enquadramento fotográfico - característica das obras dos dois artistas. Madame Dihau organizou em sua casa encontros dos dois artistas. Degas chegou a declarar que apreciava muito o que Lautrec fazia. Posteriormente, Lautrec vai declarar que as críticas e conversas de Degas foram os melhores encorajamentos que ele recebeu²⁸¹.

²⁸¹ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p.148.

Poucos amigos foram tão diversamente representados por Lautrec como Désiré Dihau: em diferentes atitudes e em suportes variados, desde pequenos retratos do rosto, bustos pintados a óleo (figura 112; 113) até a litografia. Lautrec criou assim um universo de imagens complexas, dando conta de todos os aspectos de sua personalidade e de seu talento, não insistindo somente sobre o fagotista que Degas pintou em sua *Orchestre de l'Opéra* (1869) (figura 116; 117).

Figura 112. Toulouse-Lautrec. *Désirée Dihau*, 1890. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 113. Toulouse-Lautrec. *Désirée Dihau, Fagotista da Ópera*, 1890. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Entre as pranchas ilustradas de *Les Vieilles Histoires* (1894), cujo frontispício representa Dihau carregando o urso, existe a litografia *Pour toi !...* (figura 114), que retoma, por outro lado, a imagem de Désiré Dihau tal qual como Degas o viu, tocando o fagote, mas, nesse caso, sozinho sob a proteção do deus Pan - deus dos bosques na mitologia grega, metade homem metade bode, com chifres e orelhas, amante da música e que traz sempre consigo uma flauta -, que parece soprar algo que envolve Dihau, afirmando com um caráter de fantasia a ação do fagotista.

Figura 114. Toulouse-Lautrec. Litografia "Pour toi !...", 1894.

Figura 115. Toulouse-Lautrec. Esboço em lápis e giz preto no papel para "Pour toi !...".

Figura 116. Edgar Degas. *L'Orchestre de l'Opéra*, 1869. Musée d'Orsay, Paris.

Figura 117. Edgar Degas. *Músicos na Orquestra (Retrato de Désiré Dihau)*, 1870. Fine Arts Museums of São Francisco.

Em torno de 1895, quando Lautrec fez o retrato litografado provavelmente também ilustrou os livretos de *Mélodies de Désiré Dihau* (figura 118) - canções cheias de fantasias - com características de desenho claramente do movimento *Art Nouveau*, com suas linhas serpentinosas. Lautrec evocou, assim, os dois extremos do talento de Désiré Dihau: o clássico, pelo retrato, do músico oficial da Ópera de Paris, e o compositor de *Chansons Légères* [Canções populares], com o uso de um traçado mais livre.

Figura 118. Abertura do livreto *Mélodies* de Désiré Dihau, 1895

Essa diversidade de criação corresponde, por outro lado, à dualidade da atividade pictural do pintor. Em 1890, Lautrec escolheu instalar a silhueta de Dihau de costas: sua cabeça aparece apenas em *profil perdu*. Os elementos de identificação do músico são reduzidos ao essencial, como o chapéu e o bigode. Este retrato pode ser considerado original, pois mostra a audácia do pintor sob um ângulo novo; essa apresentação é inusitada, uma vez que o modelo está de costas. Esse tipo de retrato de homem sentado visto de costas se tornou um tipo de modelo que outros artistas do período também exploraram²⁸². Além do *fronstispicio* e da ilustração *Pour toi!...*, Lautrec ilustrou outras quatro canções dessa coletânea: *Ta bouche*, *Nuit Blanche*, *Sagesse*, e *Ultime ballade*, que apresentam características de fatura muito próximas as já citadas do *Le Café Concert*.

Em 1896, Lautrec recebe a encomenda de Ilustrações para outros programas de teatro de Romain Coolus e de Oscar Wilde²⁸³. Nesse mesmo ano realiza com Ranson, Vuillard e Bonnard o cenário de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry. Assim ele acaba se envolvendo com essa nova forma de expressão e se liga a essa corrente de vanguarda

²⁸² THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 148.

²⁸³ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 46.

dos Nabis, que tenta realizar uma síntese de todas as artes. Nesse universo do teatro ele se interessa tanto pelo espetáculo como pela movimentação do salão. Ele brinca com o contraste, a iluminação e com a luz artificial que assinala as expressões quase como máscaras. Por outro lado, do encontro com Tristan Bernard da *Revue Blanche*, vai se abrir o mundo do esporte. Uma vez que Bernard era também diretor esportivo, os dois passam a apreciar momentos no velódromo *Buffalo*. Lautrec chega mesmo a executar alguns cartazes para uma empresa inglesa ligada às corridas. Devynck²⁸⁴ pontua a admiração de Lautrec pelo movimento, pelo dinamismo, seja com o hipismo, nas pistas do velódromo, seja nas pistas de baile ou no circo.

²⁸⁴ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 49.

3.9. ARTISTA COM LUVAS VERDES (A CANTORA DOLLY DO STAR DE LE HAVRE) (1899)

Técnica: Litografia enriquecida à têmpera sobre cartão

Figura 119. *Artista com Luvas Verdes (A Cantora Dolly do Star de Le Havre)*, 1899. 54 x 42 cm. MASP, São Paulo.

Desde sua infância Lautrec passou por deslocamentos. Isso, por certo, deu a ele o gosto pelas viagens, e através de sua trajetória, vemos que ele necessitava sempre da companhia de seus amigos. Assim, ele realizou algumas estadias em Londres, e em Bruxelas, principalmente por sua participação nas *exposições dos XX e da Libre Esthétique*²⁸⁵. Devynck²⁸⁶ comenta ainda que foi o contato com Henry Van de Velde

²⁸⁵ Entre junho e outubro de 1880 a Bélgica celebrou o quinquentenário aniversário de sua independência. Em torno disso, muitos eventos e cerimônias foram realizados. Esse contexto culmina por colocar em questão a necessidade de definir os bens culturais que seriam herdados pelas gerações futuras. Assim, grupos de jovens, vindos da classe média e intelectual, começam a pensar o renascimento das artes e letras na Bélgica. O princípio se deu em revistas de estudantes dentro das universidades; já nas artes plásticas começam a pensar formas alternativas ao sistema dos *Salons* oficiais. Foram com essas ideias permeando os grupos que, no final do mês de setembro de 1883, treze artistas das principais cidades da

que o conduziu a adquirir objetos de artistas da *Art Nouveau* – Lemmen e Finch. Essas experiências o levam a propor obras dentro do estilo dessa arte aplicada. Com a ajuda de Natanson, ele executa um vitral encomendado por Samuel Bing, em 1895, e desenvolve ainda desenhos para duas encadernações para Wiener de Nancy. Essa passagem pela *Art Nouveau* foi um caminho natural desse momento dos anos 1890 do século XIX, em que reavaliavam a ideia do decorativo e a aproximação da arte na vida cotidiana.

Dessas viagens, pontuamos que seus períodos na Holanda, na Espanha e na Bélgica o fizeram admirar Vélasquez, Goya, Frans Hals, Rembrandt, Cranach. Joyant nos conta que suas visitas a *National Gallery* de Londres o fizeram apreciar especialmente Pierro della Francesca²⁸⁷. Em torno de 1886 já havia a tentativa de afastar Lautrec do alto consumo de álcool, o que o conduziu a algumas viagens dentro da França. Eles vão percorrer o Val de Loire, passam ainda por Le Havre, onde pegam um barco até Bourdeaux. No entanto, mesmo essas distrações não o impedem de beber mais, e sua saúde começa a ser cada vez mais afetada.

Em suas biografias, o período entre 1898 e 1901 é marcado como anos de declínio físico de Lautrec²⁸⁸. Sua produção continua, mas adquire qualidades plásticas diferentes do que realizava até então. Sinais desse cansaço aparecem em cartas para a mãe em que ele afirma estar “dans un état de lourdeur rare”. Os amigos atestam que ele começa mesmo a ter alucinações e obsessões paranóicas. Mesmo sua mãe se afasta dele, causando um estado de grande abandono em Lautrec. Uma das empregadas contratadas pela mãe para cuidar de Lautrec escreve em suas cartas que ele passava do abatimento à agressividade, quase como um louco ele reveste seus quadros de vaselina²⁸⁹. A condessa

Bélgica se reúnem em Bruxelas e criam o *cercle des XX*, afirmando a intenção de influenciarem a nova floração da cultura belga. Os XX assinalavam uma esperança em torno do século XX, de acordo com Tzwern e Aisinber: "leur cri de guerre devient la modernité, une modernité fondée sur l'individualisme et partagée par les artistes de tous âges et de toutes nationalités. Dès le départ, le group fut un point focal, un forum de l'avant-garde où artistes belges et étrangers pouvaient exposer leurs oeuvres et leur idéologie progressiste" [seu grito de guerra era a modernidade, uma modernidade fundada sobre o individualismo e dividida pelos artistas de todas as idades e todas nacionalidades. Desde o princípio, o grupo foi um ponto focal, um forum de vanguarda onde os artistas belgas e estrangeiros poderiam expor suas obras e sua ideologia progressista]. As exposições dos XX aconteceram anualmente durante 10 anos e após sua dissolução criou-se o grupo *Libre Esthétique*, que realizou exposições entre 1895 e 1914. Lautrec participou como convidado em 1888, 1890, 1892, 1894, 1895 e 1896. Cf. TZWERN, Maurice; AISINBER, Philippe. *Le cercle des XX*. Bruxelas, Fine arts, 1989.

²⁸⁶ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 50.

²⁸⁷ Cf. ROQUEBERT, Anne. *Toulouse-Lautrec au Musée* in MUSÉE TOULOUSE-LAUTREC (org.). *Colloque Toulouse-Lautrec* (1992 ; Albi). [Actes du Colloque Toulouse-Lautrec organizado em maio de 1992] Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1992.

²⁸⁸ DEVYNCK, op. cit., p. 53-62.

²⁸⁹ Ibidem, p. 54.

retorna a Paris e contrata um enfermeiro para cuidar do filho. Lautrec se embebedava ainda mais. Ele passa a ter momentos de delírio e acaba sendo internado na clínica de Neuilly. Aos poucos ele retoma seu estado normal, volta a desenhar com o que encontra na clínica e fabrica sozinho seus pincéis com penas de *bécasse*. Seus amigos o visitam e levam material de pintura. Ele chega a confidenciar a Joyant que pretende “comprar” sua liberdade com seus desenhos, com sua capacidade de criar. É lá que ele trabalha sobre a temática cirquense com as obras sobre *l'écuyère, le clown, l'équilibriste*.

Essa internação de Lautrec vai desencadear uma polêmica na imprensa, no *Journal* de 26 de março de 1899²⁹⁰ escreveram:

Les amis de Toulouse-Lautrec diront qu'ils ne sont pas surpris. Cela devait finir ainsi. Toulouse-Lautrec avait la vocation de la maison de santé. On l'a enfermé hier, et c'est maintenant la folie qui, à masque découvert, signera officiellement ces tableaux, ces dessins, ces affiches où elle était anonyme si longtemps²⁹¹.

Alguns amigos saem em sua defesa, como Arsène Alexandre, que declarou no *Le Figaro* que ele era um “fou plein de sagesse”. O fato é que Lautrec aparenta uma melhora significativa, e em maio de 1899, é liberado; por pedido da condessa passa a ser supervisionado por um velho amigo da família, Paul Viaud, que se encarrega de evitar que Lautrec beba.

Ele passa um período em Albi, depois é convidado por Joyant a ir à Crotoy para descansar. Num período de muitas semanas que passou na costa do canal da Mancha, ele vai até Le Havre, sempre acompanhado de Viaud. No porto da cidade é atraído pelos *café-concerts* e bares frequentados principalmente por ingleses. Num desses bares, o Star, ele se encanta com uma das artistas. Como afirma Devynck, nesse momento de sua vida, Miss Dolly vai renovar seu gosto de pintar²⁹².

Esta obra nos traz o encontro de duas práticas de Lautrec: é uma litografia com acabamento em guache. Nela podemos ver uma mulher com o rosto em perfil, mas com o colo quase virado de frente para o espectador. Ela aponta algo com seu dedo, parece escolher algo, poderíamos dizer que ela está olhando uma janela, mas o título da obra

²⁹⁰ Cf. DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 55.

²⁹¹ “O amigos de Toulouse-Lautrec vão dizer que não estão surpresos. Tinha que acabar assim. Toulouse-Lautrec tinha vocação para a casa de saúde. Internaram ele ontem e agora é a loucura que, com a máscara descoberta, assinara formalmente estes quadros, estes desenhos, estes cartazes, onde ela foi anônima por tanto tempo.”, tradução nossa.

²⁹² DEVYNCK, op. cit., p. 57.

nos dá indicações de que se trata de um bar. Portanto, é mais possível que ela esteja em um balcão. Como em outras obras de Lautrec, o ambiente não é caracterizado, apenas indicado, o que nos dá uma noção da espacialidade. Mas sabemos que não deteve sua atenção. O foco aqui, mais uma vez, é a personagem. Trata-se de Miss Dolly, uma cantora inglesa que se apresentava no Café Star da cidade de Le Havre, na Normandia.

Figura 120. Toulouse-Lautrec. *L'Anglaise du Star du Havre*, 1899. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

O desenho possui uma economia de linhas na elaboração do corpo, mas o rosto é bem tratado: vemos o olhar da cantora, sua boca com uma pinta logo acima, e sua maquiagem também é visível. Sua pele do rosto realizada em amarelo se destaca junto com o cabelo - em tons de laranja, amarelo e um pouco de cinza - do resto do quadro, no qual predominam verdes e cinzas mais escuros. Os olhos são de um verde muito vivo - assim como as luvas - o fundo e os traços de contorno. A gola da roupa é um azul escuro construído a partir de movimentos de emaranhados do pincel. Ao fundo, encontramos pinceladas esparsas de azul e branco. Os seios e o colo são todos pintados de branco. O que torna esse trabalho interessante é o fato dele fazer parte de uma tiragem de 50 exemplares, mas ser o único que foi trabalhado com guache em cores

depois e, segundo Camesasca²⁹³, para isso essa versão em questão foi aplicada sobre um cartão maior do que as outras (figura 121). Encontramos também um esboço a lápis em que Lautrec detalha muito bem os traços do rosto de Miss Dolly (figura 122).

Figura 121. Toulouse-Lautrec. *L'Anglaise du Star du Havre*, 1899.

Figura 122. Toulouse-Lautrec. Esboço a lápis de *Miss Dolly*, 1899.

²⁹³ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 232.

É um marco da incidência das experimentações de Lautrec. Em 1899, depois de uma grande crise de saúde em que passou bom tempo internado e já era tratado em tempo passado pela imprensa da época²⁹⁴, Lautrec viajou para Normandia para se recuperar. Lá, com a supervisão de Paul Viaud, experimenta a vida dos *cafés-concerts* do local. Chega a encontrar alguns atores com quem discute a possibilidade de retornar ao trabalho fazendo algumas litogravuras. No entanto, como afirmam os Hanson:

Nada, porém, se concretizou e, apesar do interesse que esse trabalho oferecia ao pintor, uma semana depois estava dominado por novo entusiasmo: "Miss Dolly". Tratava-se duma inglesa empregada no "Star", botequim do Havre, onde Toulouse-Lautrec e Viaud se encontravam em Julho, em route para Taussat. Mas Taussat que esperasse... O Star era virtualmente um enclase inglês; a sua clientela se compunha na maioria de marinheiros britânicos. Como os marujos e quase todos os anglo-saxões fora de seu país, Dolly era exuberante de vida; mas, exceptuando os cabelos loiros e umas faces redondas e frescas que encantavam os franceses, nada tinha de inglesa. Toulouse-Lautrec, que não guardava rancor à Inglaterra pela maneira como lá o haviam tratado, declarou que descobrira um verdadeiro lar. Mandou vir de Paris o material de pintura e rapidamente fez um delicado retrato, *L'Anglaise du Star du Havre*²⁹⁵.

No catálogo da exposição de 1992, Richard Thomson²⁹⁶ cita algumas cartas entre Lautrec e Joyant. Numa delas, o artista avisa que enviou a obra por pacote e pede ao amigo para deixá-la secar e enquadrá-la. Os traços dessa obra parecem com os desenhos e com a pintura realizados em Le Havre, no entanto, nas cartas, Lautrec não faz referência a materiais litográficos. Logo, Thomson²⁹⁷ nos lembra da possibilidade dessas obras terem sido executadas depois de seu retorno à Paris. A figura 119, teria sido um desenho baseado nos seus esboços e na memória. E, ao contrário da pintura feita em óleo (figura 120) - que apresenta a personagem com uma expressão tranquila, cheia de vigor -, essa versão em litografia e guache nos traz uma outra impressão.

²⁹⁴ No *Echos de Paris* de 28 de março de 1899, E. Lepelletier escreveu: "Artiste original et puissante, Toulouse-Lautrec avait - hélas! il faut en parlant de lui, déjà employer l'imparfait des nécrologies - rapidement acquis une notoriété suffisant (...)" em THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 54.

²⁹⁵ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958, p.237.

²⁹⁶ THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, op. cit., p. 496.

²⁹⁷ Idem.

Figura 123. Toulouse-Lautrec. *Au "Star" Le Havre (Miss Dolly, chanteuse anglaise, 1899. 27 x 21,5 cm. Cannes.*

No catálogo raisonné de Lautrec, Dortu²⁹⁸ classifica a figura 123 como um estudo para uma litografia de Miss Dolly. O corpo muda significativamente, nesse estudo está coberto por uma roupa larga e com gola bufante, o que nos afasta da imagem da mulher de busto exposto. Por ser muito distante dos outros registros, nos faz supor que não se trata de Miss Dolly. No entanto, podemos ver as semelhanças da posição do rosto da personagem: o leve sorriso e o olhar baixo se repetem. Para Thomson²⁹⁹, a iluminação na obra do MASP deixa o rosto de Dolly na penumbra, dando-lhe uma aura quase sinistra, ao mesmo tempo, ela possui a expressão do corpo exagerada, prática que ele assinala como sendo comum para Lautrec nesse período:

Au tournant du siècle, la représentation des femmes chez Lautrec subit une polarisation extrême, sympathique dans les portraits des individus comme *la serveuse* ou *la modiste* mais extrêmement caricatural pour les femmes qui se produisaient en public. Dans ce cas, il déformait particulièrement le corps féminin, gouflant les seins et réduisant les

²⁹⁸ DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome III. Paris, L. Laget, 1971.

²⁹⁹ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 496.

doigts et le nez à des extrémités pointues, comme par exemple dans la lithographie de la chanteuse Dolly³⁰⁰.

Camesasca³⁰¹ cita essa alteração de expressão dos personagens causada pela iluminação como também presente nas obras realizadas dentro da temática de teatral feitas em Bordeaux (figura 124; 125), no mesmo período.

Figura 124. Toulouse-Lautrec. *Messaline descend l'escalier*, 1900-1901. County Museum of Art, Los Angeles.

³⁰⁰ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 496.

³⁰¹ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 234.

Figura 125. Toulouse-Lautrec. *Messaline assise sur un trône*, 1900-1901. The Henry and Rose Pearlman Foundation, Inc, Nova York

No entanto, nesse trabalho de Miss Dolly do MASP, ele ainda manteve a qualidade de traços e o desenho virtuoso de suas pinturas com cores vivas. Como afirma Julia Frey,

Henri também criou uma série formidável de trabalhos com um estilo marcadamente diferente de sua produção anterior. Trabalhando primordialmente sobre painéis de madeira, como no retrato de Miss Dolly do começo do verão, Henri trocou suas camadas de tinta empoadas, diluídas em terebintina e suas cores brilhantes por uma paleta escura de traços turvos e contrastes agudos, enchendo a madeira e a tela com espessas camadas de tinta³⁰².

Logo, essa obra se insere no contexto de transição de técnica empreendida por Lautrec na fase final de sua vida e, ao mesmo tempo, afirmava que ele não havia perdido sua capacidade como artista.

³⁰² FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 366.

3.10. RETRATO DE OCTAVE RAQUIN (1901)

Técnica: Óleo sobre tela

Figura 126. *Retrato de Octave Raquin*, 1901. 56 x 46 cm. MASP, São Paulo.

Em seguida ao período de viagens no canal da Mancha, Lautrec passa um tempo em Arcachon, Taussat, e depois Malromé. Em outubro de 1899, ele retorna a Paris e volta a beber utilizando sua bengala como uma reserva escondida de álcool. Nesse ano publica algumas litografias relacionadas às corridas e continua com alguns trabalhos no teatro de Antoine.

Por outro lado, as pinturas sobre o universo feminino ressurgem em sua obra em telas com efeitos *clair-obscur*, como no retrato de Louise Blouet, que, para Devynck, corresponde ao seu estado de melancolia da época ao mesmo tempo em que anuncia as mudanças plásticas que começam a aparecer em sua obra³⁰⁴. Pelos testemunhos da época, Lautrec vai ficando apático mesmo com paixões que o animavam anteriormente:

³⁰⁴ DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003. p. 57.

em visita à exposição universal de 1900, nada o empolga, nem mesmo o pavilhão do Japão. Ele deixa Paris, com Viaud, se instala em Bordeaux por sete meses e lá se envolve com alguns projetos de exposições e pinta cenas de ópera, como *Belle Helène*, com músicas de Offenbach, e *Messaline*. Ele se empolga novamente com o teatro, pede a Joyant documentação da peça e executa um ciclo de pinturas que este lhe envia em abril de 1901. Essa foi a última série executada por Lautrec. Nela percebemos sua mudança no uso das cores e da massa de tinta sobre as telas. Seu trabalho se torna mais pesado visualmente. Joyant organiza uma retrospectiva de Lautrec em Paris. Ele retorna para arrumar o ateliê, executa uma de suas últimas obras, *Um examen à la faculté de médecine*, 1901, (figura 127).

Figura 127. Toulouse-Lautrec. *O exame de medicina*, 1901. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Com essa obra entramos na fase final do desenvolvimento artístico de Lautrec. A obra em questão trata-se de um retrato do arquiteto Octave Raquin (figura 126), conhecido por seu projeto do hipódromo de Tremblay³⁰⁵. A pintura foi realizada em óleo sobre tela e nos apresenta o busto de Raquin com um perfil de 2/3 terços do rosto. Ele parece sentado, pois há uma espécie de encontro em suas costas. Do seu lado esquerdo vemos o traçado do que pode ser uma janela. Ao fundo encontramos certa uniformidade de dois tons de verde formando a parede, mas a construção da janela não possui unidade visual, apenas enxergamos os traços que parecem representá-la. A variação de cor entre a janela e a parede só é percebida na transição para o verde mais

³⁰⁵ CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 236.

claro, onde se encontra a assinatura e dedicatória, “H. T. Lautrec/ 1901/ à Raquin” (Figura 128). A camada de tinta é marcante. Podemos ver a textura da pintura, a presença do pincel e a presença da tinta. A roupa é toda preta, no entanto, não é uniforme: vemos as marcas do tecido, seu desenho. No rosto há inúmeras pinceladas, cada uma parece conter um tom de bege diferente: são únicas, é impressionante ao vivo, pois as reproduções não captam isso com justiça. As sombras são massas de cor, principalmente de marrons e verdes. O sofá atrás parece ser estampado, mas isso não é claro, se confunde com essa difusão de tons das pinceladas.

Figura 128. Detalhe da assinatura de Lautrec e dedicatória a Raquin.

A materialidade da tinta e dos gestos é muito forte e destoa das outras obras do conjunto do MASP, mesmo o retrato da condessa (figura 36), da primeira fase, pode parecer plasticamente com essa obra, mas, materialmente possui sua superfície mais econômica em tinta. Não há espaço sem tinta, tudo é preenchido. Apenas a janela possui uma quantidade de tinta mais esparsa. O olhar do personagem é preocupado, compenetrado, mas não se dirige ao observador da obra. A boca é de um vermelho marcante. A orelha é construída também em vários tons. Com pinceladas carregadas de tinta, que poderiam aproximá-lo do expressionismo de van Gogh quanto à técnica, ele mantém persistente sua linha de contorno.

Segundo Julia Frey, quando começa o novo século, Lautrec está muito debilitado, "parecia letárgico e não se interessava por nada"³⁰⁶, trabalhava apenas de modo intermitente e suas obras eram sombrias e depressivas:

O desenho habilidoso que tinha prevalecido em seu trabalho por vários anos deu lugar a áreas soltas de cor, emprestando às pinturas um impacto intenso, expressionista. "Eu estou fazendo grandes pinturas", ele anotou no canto de uma carta que Viaud escreveu para Joyant. "Não zombe de mim. Não estou pedindo dinheiro". Na carta

³⁰⁶ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 367.

em que desejava feliz Ano Novo a sua avó Gabrielle, ele comentou: "e de alguém como eu, que voltou dos mortos, isso vale em dobro"³⁰⁷.

Julia Frey nos afirma que, por mais fraco que Lautrec estivesse, continuou a trabalhar e, dessa forma, em 1901, executou o retrato de Raquin, a quem chamava de "Le Copeau" [A Apará], porque para ele seu cabelo loiro e enrolado pareciam aparas de madeira³⁰⁸. Tanto a data quanto a execução dessa obra em si, as coloca em relação à tela "O exame de Medicina" (figura 127), nas quais, para Camesasca³⁰⁹, reaparecem as ideias naturalistas características de sua juventude; o estranho é o momento, pois surgem depois de vinte anos de pesquisas incessantes de Lautrec pela síntese. Na descrição da obra no catálogo do MASP destacam que o modelado do rosto a partir da justaposição de pequenas pinceladas remete as experiências contemporâneas de Cézanne³¹⁰. Julia Frey, por sua vez, define esses trabalhos como:

uma interpretação vanguardista da tradição acadêmica clássica, retrógrada no tema, mas com um ponto de vista e poses incomuns, (...) pintada em espessas camadas de tinta, espalhadas por pinceladas soltas. Tem sombrios tons de verdes e pretos, com toques ocasionais de branco e vermelho. Mas estão completamente ausentes a hachura habitual do pintor e o traço claro, desenhado com fluidez. Todavia, essas pinceladas espessas e cores escuras e violentas podem interpretar-se como um prenúncio do movimento expressionista, que viria em seguida³¹¹.

Em contraposição, Richard Thomson nos traz outra leitura, comenta que as últimas telas de Lautrec mostravam que ele estava determinado a mudar sua pintura para se desfazer da imagem de "facilidade e espontaneidade", queria alcançar o testemunho diferente de uma cultura:

Sa dernière palette sombre et ses surfaces en pleine pâte ne sont pas exceptionnelles. Elles se situent dans une vague de peintures sombres qui mûrissent ou se développent à la fin des années 1890. Parmi les proches de Lautrec, Anquetin et Bonnard s'orientèrent tous les deux, à la fin de la décennie, vers une palette aux tons foncés et une facture plus riche; et Lautrec ne peut guère avoir ignoré le succès d'Eugène Carrière, de Charles Cottet ou de l'Espagnol Ignacio Zuloaga, peintres

³⁰⁷ FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 372.

³⁰⁸ Ibidem, p. 374.

³⁰⁹ CAMESASCA, Ettore. *Trésor du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988. p. 236.

MARQUES, Luiz (coord) et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo*, SP: MASP, 1998. p. 171.

³¹¹ FREY, op. cit., p. 376.

très différents, tous préoccupés par la sobre résonance des teintes foncées³¹³.

Ele nos lembra, também, que as viagens de Lautrec a Espanha e à Holanda o fizeram admirar as obras de El Greco, Vélasquez, Hals e Rembrandt e que, por isso, em suas últimas pinturas ele teria se esforçado para executar "a seriedade própria aos grandes mestres" como reação contra as obras sobre as quais ele havia feito sua reputação³¹⁴. Thomson ainda liga Lautrec a um sentimento estético do pessimismo do *fin-de-siècle*³¹⁵, afirmando que suas motivações eram mais culturais do que sintomáticas de um declínio artístico causado por seu estado debilitado.

³¹³ “Sua última paleta escura e suas superfícies pastosas não são excepcionais. Elas se situam em uma onda de pinturas escuras que amadureceram ou foram desenvolvidas no fim da década de 1890. Entre os próximos de Lautrec, Bonnard e Anquetin se orientam os dois, no final da década, a uma paleta de tons escuros e uma fatura mais rica; e Lautrec não pode ter ignorado o sucesso de Eugène Carrière, Charles Cottet ou do espanhol Ignacio Zuloaga, pintores muito diferentes, todos preocupados com a ressonância das cores escuras.”, THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, 1992, p. 27, tradução nossa.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Apropria-se aqui do conceito de *fin-de-siècle* usado por Carl Schorske para definir a sociedade viennense desse período na obra *Viena Fin-de-siècle – Política e Cultura* (1989). No entanto, o termo *Fin-de-siècle* é aplicado não apenas a Viena, mas a todo um tempo, ou processo, durante o qual o ambiente europeu Ocidental teve uma verdadeira metamorfose social, política e cultural. Como afirma Schorske (p. 21): “Em muitos campos de atividade intelectual, a Europa do século XX orgulhosamente afirmava sua independência ao passado. (...) a palavra “moderno” inicialmente tornou-se de alguma forma o contorno de um grito de guerra, mas apenas como uma antítese de “antigo” - implicando um contraste com a antiguidade clássica. Entretanto, nos últimos cem anos, isto implica em tornar o “moderno” uma distinção na percepção de nossas vidas e do tempo diferente de tudo que havia antes, tal como a história como totalidade. Arquitetura moderna, música moderna, filosofia moderna, ciências modernas – tudo se definia não como fora do passado, e infelizmente raramente contra o passado, mas na independência do passado. A mente moderna cresce indiferente à história porque a história, concebida como uma tradição continuamente fomentada, tornou-se inútil para ela”.

3.11. PAUL VIAUD EM ALMIRANTE DO SÉCULO XVIII (O ALMIRANTE VIAUD) (1901)

Técnica: Óleo sobre tela

Figura 129. *Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud)*, 1901. 139 x 153 cm. MASP, São Paulo.

Paul Viaud começou a acompanhar Lautrec pouco tempo antes de sua viagem a Le Havre, era seu guardião para garantir que o artista não bebesse mais e piorasse sua condição de saúde. Era um homem de meia idade, de uma boa família de Bordeaux e que, devido a problemas no estômago, não podia consumir bebidas alcoólicas sendo, portanto, o acompanhante perfeito nesse momento. Lautrec se referia a ele como "o meu guardião, um cavalheiro da sociedade arruinado"³¹⁶. A obra em questão apresenta Viaud num primeiro plano fantasiado de almirante, com um grande casaco vermelho,

³¹⁶ HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958. p. 236.

empunhando algo que parece um bastão, apontando para fora do espaço pictórico do quadro. Ele veste uma peruca branca típica da aristocracia do século XVII e XVIII, o que era um indicativo de status e prestígio, mantendo assim o tom satírico com um personagem a quem se referia como "arruinado".

Os tons predominantes das obras são as cores fortes e escuras, característica constante dessa última fase. Mesmo o branco está sujo. Possui linhas de contornos bem marcadas por serem de cores diferentes. Os traços são soltos. O casaco vermelho se contrasta com o fundo verde do mar e cinza do céu. Ao fundo, num segundo plano, avistamos um barco, como se viesse em nossa direção, realizado em marrom, com velas cinza mais claro que o céu e algumas bandeirolas vermelhas. O barco é construído quase como um esboço: linhas leves e soltas. É um quadro ambíguo, pois as cores escuras o tornam sombrio e de visualidade pesada, como se tivesse sido construído com muitas camadas. Ao mesmo tempo, cores vivas são colocadas de modo leve e a tinta do mar escorre diluída. Sem excesso de tinta, vemos pinceladas secas, onde é possível ver a direção da tinta. Temos a impressão de que o mar foi pintado depois de tudo. O rosto é indecifrável, talvez haja um bigode, mas o contorno do queixo é marcante. O personagem é todo contornado. Atrás dele o céu quase se funde com o mar, mas ainda podemos ver as pinceladas que marcam levemente uma divisão.

Como afirma Anne Roquebert, as obras dessa última fase de Lautrec são marcadas por dois momentos: as produções de Le Havre, já citadas anteriormente, e as obras de Bordeaux, onde Lautrec passou 6 meses em companhia de Viaud³¹⁸. Lá pintou principalmente cenas de teatro como *La Belle Hélène* e *Messaline* (figura 124), com seus tons já sombrios. Ela cita ainda duas pinturas que classifica como "estranhas" - *Fauconnier* e *Deux Chevaliers em armure* (figura 130), pois possuem tendências de pintura histórica e simbolista, e que, no entanto, foram datadas como 1898 por Joyant e Dortu³¹⁹, posteriormente. Mas, não possuem relação nenhuma com as obras desse período e, por outro lado, *Deux Chevaliers* possui um carimbo escrito "Bordeaux"³²⁰.

³¹⁸ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 468.

³¹⁹ DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome I. Paris, L. Laget, 1971; JOYANT, Maurice. *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901*. I. Peintre, Paris, 1926.

³²⁰ THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, op. cit., loc. cit.

Essas evidências são reforçadas pelas correspondências de Bordeaux nas quais Lautrec afirmava que ele trabalhava muito e fazia "da grande pintura"³²¹.

Figura 130. Toulouse-Lautrec. *Deux Chevaliers en armure*, 1900.

Entre as obras de Bordeaux e a obra do MASP, Lautrec realizou um retrato de Viaud (figura 131) em pastel, mas logo voltou aos tons pesados:

(...) Ele estava pintando um retrato de Viaud, descalço e com as pernas da calça arregaçadas. Em suma, ele parecia ter encontrado o ar mais leve, pastel, de seu trabalho habitual, mas isso não duraria muito. Indo para casa de sua mãe em Malromé no começo do outono, ele decidiu pintar alguma coisa para decorar o consolo da lareira. A pintura, Almirante Viaud, é um retrato enorme, estranho, de seu "guarda" vestido numa roupa do século XVIII e com uma grande peruca, olhando uma fragata no mar tempestuoso. Ele não a concluiu e deixou-a dependurada em seu lugar durante todo o inverno, com partes da tela bruta e pingos de tinta aparecendo³²².

Anne Roquebert³²³ nos afirma que essa realização de um grande retrato de Viaud seria, vestido como um herói histórico, uma consequência da tentação que Lautrec sempre teve pelas grandes decorações. De forma geral, suas obras do último período -

³²¹ Acreditamos que ele se refere às pinturas de cenas históricas realizadas em grandes dimensões.

³²² FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 370.

³²³ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 470.

tanto por sua diversidade como por sua complexidade - seriam uma prova da obstinação de Lautrec em realizá-las. Ela lembra novamente a influência que as viagens de Lautrec a Espanha e a Holanda tiveram no uso da cor no pintor³²⁴. No entanto, coloca esse fato apenas como uma resposta parcial as novas experimentações de Lautrec.

Figura 131. Toulouse-Lautrec. *Paul Viaud à Taussat*, 1901. Coleção Privada.

Roquebert cita Benedict Nicolson numa passagem em que ele sugere que "é necessário também atribuir essa mudança à descoberta que Lautrec faz das obras-primas de Cézanne, sem dúvida nenhuma na exposição organizada por Vollard no fim de 1895"³²⁵. Ainda não podemos deixar de reconhecer seu lugar dentro de um movimento que se desenvolvia naquele fim de século, os Nabis. Roquebert³²⁶ avança no século XX e relaciona nossa pintura de Viaud com suas camadas de tinta que escorrem, com o espaço aquático dos quadros abstratos do pintor chinês Zao Wou-Ki (1920-2013) (figura 132).

³²⁴ Cf. ROQUEBERT, Anne. *Toulouse-Lautrec au Musée* in MUSÉE TOULOUSE-LAUTREC (org.). *Colloque Toulouse-Lautrec* (1992 ; Albi). [Actes du Colloque Toulouse-Lautrec organizado em maio de 1992] Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1992.

³²⁵ THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. p. 515.

³²⁶ Ibidem, p. 516.

Figura 132. Zao Wou-Ki. *Composição*, 1986. Bélgica, Coleção Privada.

Roquebert chega a compará-lo a Fellini, algo que certamente agradaria o diretor, pois também via ressonâncias de Lautrec em seus filmes: "Dans un décor gonflé par le démesure d'un Fellini, *E la nave va*, au loin un bateau un peu "ivre" vogue sur une mer plus évoquée que décrite"³²⁷.

Pendant ses tout derniers jours "il tente de terminer sur une échelle" cette oeuvre restée inachevée, interrompue par sa mort. Ce tableau peint pour Malromé a été conservé sur place par Mme de Toulouse-Lautrec; à sa mort le château (meubles et immeuble) fut acheté par son neveu Georges Séré de Rivières qui déposa le tableau en septembre 1950 chez Knoedler, New York, où Assis Chateaubriand l'acheta pour le musée de Sao Paulo en avril 1951³²⁸.

Por mais que não se encontre registros de que Lautrec tenha participado dos concursos para *École des Beaux-Arts*, em suas cartas encontramos indicações de que ele se preparava para tanto e um conjunto de aproximadamente duzentos desenhos acadêmicos conservados mostram como Lautrec levava esse trabalho a sério³²⁹. Uma das propostas de um desses concursos (entre 1884-1885) era a pintura de quadros históricos e, para Anne Roquebert³³⁰ foi através dessas lições que Lautrec começou a gostar das "grandes scènes de la vie moderne"³³¹. Ele deixa Paris em junho de 1901 e

³²⁷ "Em um cenário inflado pela exuberância de um Fellini, *E la nave va*, de longe um barco um pouco "embriagado" vaga em um mar mais evocado do que descrito" em THOMSON; ROQUEBERT; FRÈCHES-THORY, 1992, p. 516, tradução nossa.

³²⁸ "Durante seus últimos dias "ele tenta terminar em uma escada" esta obra inacabada, interrompida por sua morte. Este quadro, pintado para Malromé, foi mantido no local por Madame de Toulouse-Lautrec; com sua morte, o castelo (o mobiliário e o imóvel) foi comprado por seu sobrinho Georges Séré de Rivières que irá depositar o quadro em setembro de 1950 na Galeria Knoedler, Nova York, onde Assis Chateaubriand a compra para o museu em São Paulo, em 19 de abril.", idem, tradução nossa..

³²⁹ Ibidem, p. 69-70.

³³⁰ Ibidem, p.70.

³³¹ "grandes cenas da vida moderna", tradução nossa.

vai a Taussat, depois de um ataque é levado para Malromé onde se encontra com a mãe. Ali, falece em 9 de setembro de 1901. Por tal ligação com o fim da vida de Lautrec, a obra do MASP foi escolhida para caracterizar as últimas cenas do filme que narra a vida do artista, *Lautrec*, de 1998 (Figura 134).

Figura 133. Cena do filme *Lautrec* de 1998 (1:49:48). Vemos a obra do MASP dentro do quarto na cena em que Lautrec morre.

Figura 134. Cena do filme *Lautrec* de 1998 (1:50:07). Momentos finais do filme.

Figura 135. Umas das últimas cenas do filme *Lautrec* de 1998 (1:50:26).

– CONSIDERAÇÕES FINAIS –

Esta pesquisa reposou seu olhar sobre o conjunto das obras de Toulouse-Lautrec, presentes no acervo do Museu de Arte de São Paulo. Sem se ater a uma temática base, como já havia sido realizado em algumas pesquisas com obras pontuais, como a representação do universo feminino em Lautrec, buscamos evidenciar o conjunto como uma coleção que nos propicia acompanhar momentos fundamentais de todo percurso de Toulouse-Lautrec. Um percurso que não nos é dado apenas pelas datas das obras, mas, também, pelo desenvolvimento plástico das técnicas de Lautrec. A obra e vida de Lautrec são intrinsecamente ligadas, suas experiências, traumas, relações humanas, seu olhar para o mundo se encontrar espelhado em seu trabalho. Por mais que os estudos sobre o pintor pareçam saturados, o que objetivamos foi evidenciar que o conjunto do MASP pode ser pensado como uma coleção que nos conduz a experimentar diferentes momentos da vida de Lautrec e de sua realidade no final do século XIX.

Com *O cão, Esboço de Touc*, começamos nosso percurso pela infância do artista, com seu universo iconográfico ligado ao ambiente familiar e aos animais, com uma pincelada mais leve, sem a preocupação do traçado do desenho que encontraremos mais adiante. O retrato da *Condessa Adèle*, por sua vez, nos traz a figura de maior força na vida de Lautrec: uma relação tão presente que pulsava diante dos testemunhos da época; a representação da mãe quase como uma esfinge nos mostra o lugar dela na vida artista, o que afirma o drama da relação mãe e filho.

Com *Monsieur Fourcade*, entramos num período de transição que o conduziu a seu período de maturidade artística, já instalado definitivamente em Paris, Lautrec passa a vivenciar o universo da noite com suas óperas, *café-concerts* e cabarés. Esta será a porta de entrada para a representação do que o tornará célebre. A obra marca, ainda, a prática de Lautrec de representar e de oferecer obras para os amigos.

Duas Mulheres em Camisola nos mostra a temática explorada detalhadamente por Lautrec: a intimidade das *maisons closes*. Apresenta-nos também o desenvolvimento da técnica que simulava o pastel com a tinta a óleo diluída em essência, dando à obra um acabamento seco e, ainda, as obras com fundo de cartão aparente. O foco em uma situação ou pessoa o relaciona com o uso da fotografia e suas possibilidades de enquadramento. Nessa mesma direção, temos o *O Divã*, obra que, por

estar relacionada aos estudos para a grande tela *Le Salon de la Rue des Moulins*, alcançou muito prestígio dentro do conjunto. No entanto, a presente pesquisa nos permitiu reconsiderá-la em relação aos seus aspectos plásticos ao pensá-la também como uma obra em diálogo com outras produções da coleção da família Stein, colocando dessa maneira a obra de Lautrec em reflexão com algumas vanguardas da primeira metade do século XX.

Nesse contexto do período parisiense vivido por Lautrec, encontramos no MASP, *A Roda*, representante da efervescência dos *cafés-concerts*, um espetáculo de música e dança típico da época. O que essa obra nos oferece é a intersecção do trabalho de Lautrec também como ilustrador, nesse caso para um artigo do *Figaro Illustré*. Ele ainda aplica técnicas comuns às suas pinturas, mas com um objetivo de reprodução em massa. O recorte que escolhe - uma vista dos bastidores - nos remete também ao enquadramento de *Monsieur Fourcade* e das *Duas Mulheres em Camisola*.

Em *Monsieur Pascal visto de costas* nos debruçamos sobre outra prática recorrente em Lautrec: a pintura em seu ateliê. Vemos pelas obras encostadas um marco de sua longa estadia em Paris que Lautrec vivia rodeado de seus amigos, com muitas visitas. Essas obras são indícios das pesquisas de Lautrec, que embora pareçam ter um traçado rápido, muitas vezes, eram frutos de muitos estudos; por exemplo, ele representou personagens nessa mesma posição e o próprio Pascal no mesmo lugar, mas numa posição de frente.

A obra *Artista com Luvas Verdes* nos mostra uma cantora inglesa e reflete, ao mesmo tempo, o período de viagens de Lautrec já no final de sua vida. É um exemplar dos estudos de Lautrec com a litografia e apresenta sua prática em misturar técnicas. O que torna esse trabalho interessante é o fato dele fazer parte de uma tiragem de 50 exemplares em litografia, mas ser o único que foi trabalhado com guache em cores sobre a litografia. Depois, colocando-o dentro desse paradoxo de algumas obras de Lautrec, não são únicas - por fazerem parte de uma série - mas, ao mesmo tempo, o são por terem sido trabalhadas com o acréscimo de elementos particulares. Em contraposição, da prática litográfica para reprodução, o conjunto do MASP nos apresenta a litografia *Homem com Urso*. Obra de Lautrec que se diferencia do restante do conjunto e nos conduz a uma prática corrente na carreira dele. Caracteriza-se como um frontispício de um livreto de canções populares que pode ser entendido como uma

ilustração decorativa que aparece na página que antecede a página do título ou mesmo a própria página do título, como ocorre nesse caso. Vimos que esse frontispício é a abertura para uma coleção de canções. O artista Henri Gabriel Ibels convenceu o editor de músicas Gustave Ondet a contratar artistas renomados para desenhar em suas publicações da coleção de canções intitulada *Les Vieilles Histoires*. Foram os poemas de Jean Goudezki os escolhidos para serem musicados com melodias populares de Désiré Dihau. No caso, Lautrec desenhou o frontispício e ilustrou 5 títulos na primeira série publicada por Ondet, que continha 10 músicas.

Com a obra *Octave Raquin* entramos no período das obras finais, em que ele deixa de realizar as pinceladas de camadas finas de tinta a óleo diluída em essência e trabalha com camadas espessas de tinta. Ele abandona suas temáticas na noite parisiense e concentra-se em pintar cenas do teatro e de seus próximos. Sua paleta adquire uma tonalidade mais sombria. Desse último momento, o MASP possui o surpreendente *Paul Viaud em Almirante do Século XVIII*, que além da mudança de paleta, sua pincelada expõe uma espécie de delírio temático em que Lautrec se debruça no fim de sua vida. Representando Viaud como um almirante numa tela que se pretendia de pintura histórica, essa pode ter sido a última obra que Lautrec executava no momento anterior à sua morte.

Concluimos que o estudo da origem do conjunto, a partir de duas grandes coleções, nos mostra que estas obras de Lautrec podem nos conduzir a reflexões das questões plásticas dos movimentos de vanguarda no início do século XX, ao mesmo tempo em que nos apontam os questionamentos do final do século XIX. Principalmente, este estudo confirma o rico arco temporal das obras de Toulouse-Lautrec no acervo do MASP. Abrindo com uma obra de 1881, ou seja, quando ele tinha apenas 17 anos, e se fechando emblematicamente com uma das últimas pinturas do final de sua vida, aos 37 anos.

– BIBLIOGRAFIA –

ADRIANI, Götz. *Toulouse Lautrec: The complete graphic works - Catalogue Raisonné*, New York : Thames and Hudson, 1988.

_____. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Flammarion, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. trad. Denise Bottmann e Federico Calotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Trad.: M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

A cultura nacional e a presença do MASP. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda., 1982.

BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

_____. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne, III*. "L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant", *Le Figaro*, novembre–décembre 1863. Consultado em 10/09/12: <http://classes.bnf.fr/atget/antho/30.htm>.

BARA, Olivier. *Presse, chanson et culture orale au XIXe siècle*. Lyon: Nouveau monde éditions, 2012.

BAZIN, German. *Trésors de l'impressionisme au Louvre*, Paris, 1958.

BERSIER, J.-E. *Aux quatre vents de l'estampe*. Paris, Éditeur Berger-Levrault, 1971.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos*. In: *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BOURRELIER, Paul-Henri. *La Revue blanche: une génération dans l'engagement 1890-1905*. Paris, Fayard, 2007.

CAMESASCA, Ettore. *Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso*. Milano: Mazzotta, 1988.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosacnaif, 2010.

Die historische Sammlung Otto Gerstenberg. Edited by Julietta Scharf, Hanna Strzoda, Janina Dahlmanns. Allemagne, 2012.

DEBRAY, Cécile (dir.). *Catalogue de l'exposition Cézanne, Matisse, Picasso, l'aventure des Stein*. Paris: Grand Palais, 2011.

DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003.

DORTU, M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome I. Paris, L. Laget, 1971.

_____. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome II. Paris, L. Laget, 1971.

_____. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome III. Paris, L. Laget, 1971.

_____. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome IV. Paris, L. Laget, 1971.

_____. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, Tome V. Paris, L. Laget, 1971.

DUPUY-VACHEY, Marie-anne. *Fragonard*. Éditions Terrail, Paris, 2006.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FELTKAMP, Ronald. *Théo Van Rysselberghe: Monographie et catalogue raisonné*. Éditeur Racine, 2013.

FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec – Uma Vida*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

GAUZI, François. *Lautrec et son temps*. La bibliothèque des arts. Paris: David Perret, 1954.

Gazette de l'Hôtel Drouot - 54^e année - n° 2, vendredi 18 mai 1945. [Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet, Paris.]

Gazette de l'Hôtel Drouot - 54^e année - n° 10, vendredi 13 juillet 1945. [Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet, Paris.]

HANSON, Lawrence e Elisabeth. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958.

HIGHTOWER, John B. *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family*. Museum of Modern Art, 1970.

HOCQUARD, Emmanuel. *Un test de solitude*. Paris: Éditions P.O.L, 1998.

HUISMAN, Philippe; DORTU, Madeleine Grillaert. *Gli Impressionisti: Lautrec*. prefazione di Federico Fellini. Edizione Fratelli Fabbri, 1971.

ILATOVSKAYA, Tatiana. *Master Drawings Rediscovered: Treasures from Prewar German Collections*. St. Petersburg: Abrams, N. Editor, 1996.

JOYANT, Maurice. *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901*. I. Peintre, Paris, 1926.

KOSTENEVICH, Albert. *Hidden Treasures Revealed Impressionist*. St. Petersburg: Abrams, N. Editor, 1995.

LAZAREFF, Pierre. “Yvette Guibert nous parle de Toulouse-Lautrec”, *L’art vivant*, avril 1931.

LIEBERMANN, Max, 1921. Disponível em: <http://www.hatjecantz.de/die-historische-sammlung-otto-gerstenberg-3169-1.html>. Acesso em 19 jun. 2015.

NICHOLAS, Lynn H.. *Europa Saqueada: o destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

LINIERS, Ricardo. *Macanudo 10*. La Editorial Comum, Buenos Aires, 2013.

LOBSTEIN, Dominique, et al. *Daumier, Steinlen, Toulouse-Lautrec: la vie au quotidien*. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2011.

LUGT, Frits. *Les marques de collections, de dessins et d'estampes*. The Hague, 1956.

MADELINE, Laurence. *Correspondance: Gertrude Stein, Pablo Picasso*. Paris: Gallimard, 2005.

MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la IIIe République: Art, littérature, politique*. Paris, Librairie Académique Perrin, 2003.

- MARQUES, Luiz (coord) et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP: MASP, 1998.*
- MOULIN, Raymonde. *Le Marche de la Peinture em France*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- MURRAY, Gale. *Toulouse-Lautrec The Formative Years, 1878-1891*. Claredon Press, Oxford, 1991.
- MUSÉE TOULOUSE-LAUTREC (org.). *Colloque Toulouse-Lautrec* (1992 ; Albi). [Actes du Colloque Toulouse-Lautrec organizado em maio de 1992] Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1992.
- NAKAMURA, Hiroko. *Hokusai - La connaissance et interprétation de Hokusai en France dans la seconde moitié du XIX siècle*. 472 f. Tese (Doutorado em Histoire de l'art). Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2006.
- REWALD, John. *Le Post-Impressionnisme – de Van Gogh à Gauguin*, traduit de l'anglais par Alice Bellony-Rewald, Albin Michel. Paris: Collection Pluriel, 1961.
- SALVAGNINI, Sileno. *Il sistema dele arti in Itália: 1919-1943*. Bologna: Minerva, 2000
- SCHARF, Julietta; STRZODA, Hanna. *Surreale Sammlung Scharf-Gerstenberg Welten*. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen, 2008.
- SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-siècle – Política e Cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- STEIN, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York, Harcourt Brace, 1933.
- STEIN, Gertrude. *Picasso*. Dover Fine Art Publications, 1984.
- STEIN, Leo. *Appreciation: Painting, Poetry, and Prose*. New York, Crown Publishers, 1947.
- STEIN, Leo. *The A B C of Aesthetics*. Boni and Liveright, 1927.

PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin. Architecture and the sense*. Wiley Editor, Hoboken, NJ, 2012.

PARET, Peter. *Die Berliner Secession Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Berlin, 1981.

PICASSO, Pablo. *Propos sur l'art*. Éditions de Marie-Laure Bernardac et Androula Michael. Collection Art et Artistes. Paris, Gallimard, 1998.

PICKERAL, Tamsin. *Le chien dans l'art*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2009.

POE, Edgar Allan. *Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo, Círculo do Livro, 1991.

POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Éditions La Découverte, 2009, Paris.

POZZOLI, Viviana. "1946! Porque Pietro Maria Bardi decidiu deixar a Itália e ir para o Brasil". In: Ana Gonçalves Magalhães, Paolo Rusconi & Luciano Migliaccio (orgs.) *Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*. [anais do seminário internacional organizado entre 9 e 12 de abril de 2013]. São Paulo: MAC USP/UNIMI, 2014.

SANCHEZ, Pierre. *Le Salon des 'XX 'et de la Libre Esthétique - Répertoire des exposants et liste de leurs œuvre - Bruxelles 1884-1914*. L'échelle de Jacob, 2012.

TOULOUSE-LAUTREC. Fondation Pierre Gianadda. Commissaire d'exposition Pierre Gassier. Martigny, 1987.

THOMSON, Richard; ROQUEBERT, Anne; FRÈCHES-THORY, Claire. *Catalogue de l'exposition Toulouse-Lautrec*, organisée par la Réunion des Musées Nationaux. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

TZWERN, Maurice; AISINBER, Philippe. *Le cercle des XX*. Bruxelas, Fine arts, 1989.

VINCENT, Suzanne; BÉLONIE, Anne; MONNERET. *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants 1884-2000: les Indépendants dans l'histoire de l'art*. Paris, Éditions Eric Koehler: Salon des Indépendants, 2000.

WILDENSTEIN, Daniel; STAVRIDÈS, Yves. *Mercadores de Arte*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

WITTROCK, W. *Toulouse Lautrec: The Complete Prints*. Edited and translate by Catherine E. Kuehn, London: Sotheby's Publications, 1985.

Sites internet consultados

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO: Assis Chateaubriand. MASP. Disponível em: <<http://masp.art.br/masp2010/>>. Acesso em: 07 jun. 2013.

<<http://classes.bnf.fr/atget/antho/30.html>>. Acesso em: 08 jun. 2014

<<http://masp.art.br/masp2010/>>, Acesso em: 07 jul. 2015

<<http://www.museetoulouselautrec.net/centre-de-documentation---phototheque.html>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

<http://www.dbnl.org/tekst/_van012199601_01/_van012199601_01_0012.php>. Acesso em: 21 fev. 2014.

<<http://ccbm.n.culture.fr/F?RN=674417602>>, acesso em: 20 mar. 2014.

Espectáculos de movimento de Loïc Fuller:

<<https://www.youtube.com/watch?v=YNZ4WCFJGPc>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

<<http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/hors-les-murs/presentation-generale/article/toulouse-lautrec-4098.html?cHash=3306dd825e>>, Acesso em: 14 abr. 2015.

<<http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/sammlung-scharf-gerstenberg/about-the-collections.html>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

<<http://www.hatjecantz.de/die-historische-sammlung-otto-gerstenberg-3169-1.html>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

<<http://www.augustins.org/documents/10180/15597167/fgen02s.pdf>>. p. 17. Acesso em: 01 jun. 2015.

<<http://museumoskarreinhardt.ch/de/oskar-reinhart/der-sammler.html>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

Arquivos consultados

Arquivos do acervo e biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, São Paulo.

Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea – MAC- USP, São Paulo.

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humans – IFCH – Unicamp, Campinas.

Centre de Ressources Documentaires do Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Bibliothèque de la conservation et Documentation do Musée D'Orsay, Paris.

Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet, Paris.

Filmes

LAUTREC. Direção: Roger Planchon. Produção: Margaret Ménégoz. Intérpretes: Régis Royer; Elsa Zylberstein; Claude Rich; Hélène Babu; e outros. Roteiro: Roger Planchon. Música: Jean-Pierre Fouque. Les Films du Losange, c1998. 1 DVD (125MIN), Color.