

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte
Linha de pesquisa 3: História, Crítica e Teoria da Arte

Mariana Gazioli Leme

Uma modernista Rococó

Marie Laurencin
e o teatro da feminilidade
(branca) na pintura francesa,
séculos XVIII e XX

São Paulo, 2021



Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte
Linha de pesquisa 3: História, Crítica e Teoria da Arte

Mariana Gazioli Leme

Uma modernista Rococó

Marie Laurencin
e o teatro da feminilidade
(branca) na pintura francesa,
séculos XVIII e XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo, como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

São Paulo, 2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Leme, Mariana Gazioli
Uma modernista Rococó: Marie Laurencin e o teatro da feminilidade (branca) na pintura francesa, séculos XVIII e XX / Mariana Gazioli Leme; orientador, Domingos Tadeu Chiarelli. - São Paulo, 2021.
259 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Marie Laurencin. 2. pintura francesa. 3. feminilidade. 4. branquitude. I. Chiarelli, Domingos Tadeu. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Sumário

Resumo, <i>Abstract</i>	1
Agradecimentos	3
Introdução	
Uma “boa pintora”	7
Disputas políticas, disputas de narrativas	17
Outros territórios	23
A artista-musa	29
Paris absolutista	34
A diferença simbólica da cor	36
Alteridade e nacionalismo	43
Capítulo 1	
Antecedentes: pontamentos profissionais de Marie Laurencin	49
Capítulo 2	
Marie Laurencin: elegância e sensibilidade	69
<i>Perles, perles, je vous préfère</i>	73
Modernidade e gênero	78
A farsa	84
Feminilidade, artifício e indumentária	92
Mulheres <i>outsiders</i>	100
“Pecados menores”	105
Capítulo 3	
O feminino (branco) como atributo da cultura francesa	115
Nostalgia do Antigo Regime	116
A artista <i>camp</i>	122
Máscaras brancas	126

Individualidade e raça	134
A artista <i>créole</i>	137
Passados idealizados	139
Capítulo 4	
As festas galantes e a ideia de civilização	151
A inauguração do século XVIII	152
Mascarada	165
“Complô e vagabundagem”	171
A arte (intelectual) de passear	174
O “afeminado” século XVIII	177
Considerações finais	
Um modernismo Rococó	181
Caderno de imagens	185
Referências bibliográficas	241
Índice onomástico	255

Resumo

Esta dissertação propõe uma revisão crítica da obra madura de Marie Laurencin, situando-a no tumultuado contexto europeu da primeira metade do século XX. Apesar da solidez, sua obra foi interpretada como “graciosa” e “feminina”, visada que apenas reitera estereótipos de gênero. Proponho aprofundar a interpretação sugerida por alguns críticos, segundo a qual Laurencin estaria mobilizando a iconografia das festas galantes — expressão cultural da “civilização francesa” no século XVIII —, numa época em que a própria ideia de civilização entrava em crise, com os episódios traumáticos das duas guerras mundiais e a iminente perda das colônias africanas e asiáticas. Trata-se da investigação de capitais simbólicos da cultura visual, que ao mesmo tempo reflete e informa os valores da sociedade, através de imagens altamente codificadas.

Palavras-chave

Marie Laurencin (1883-1956), pintura francesa, feminilidade, branquitude.

Abstract

This Master thesis proposes a critical review of Marie Laurencin’s mature work, placing it in the tumultuous European context of the first half of the 20th century. Despite its density, her oeuvre has been interpreted as “graceful” and “feminine”, which only reinforces gender stereotypes. I propose to further investigate an interpretation suggested by some critics, according to which Laurencin mobilizes the iconography of the *fêtes galantes* — the cultural expression of the “French civilization” in the 18th century —, at a time when this very idea was being questioned, with the traumatic episodes of the two World Wars, and the imminent loss of African and Asian colonies. This work presents an investigation of the symbolic capitals of French visual culture, which at the same time reflects and informs the values of society, through highly coded images.

Keywords

Marie Laurencin (1883-1956), French painting, Femininity, Whiteness.

Agradecimentos

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, por ter financiado parte da pesquisa.

Ao Domingos Tadeu Chiarelli que orientou este trabalho e dele foi entusiasta desde o início. Pude contar com sua generosidade e ajuda para criar estratégias e manejar diversas categorias de análise. Certamente não teria chegado até aqui sozinha, embora eventuais inconsistências ou falhas sejam de minha inteira responsabilidade.

Durante o processo, pude contar com várias pessoas e instituições, às quais agradeço: Carole Boinvineau, da Fondation Foujita, pela autorização de acesso à correspondência de Marie Laurencin; Paul Cougnard e Tom Gagnaire, da Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, pela disponibilização dos documentos. Agradeço aos herdeiros de artistas e intelectuais que conviveram com Marie Laurencin, especialmente Jean Roché e Roland Beucler. À Émilie Hache, da Société des Gens de Lettres, por facilitar estes contatos.

À Véronique Borgeaud do Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, à Sophie Eloy do Musée de l'Orangerie e à Cécile Brilloit do Musée de Grenoble. Ao Diogo Corrêa Maia, da Casa Museu Eva Klabin, à Cecília Winter e Ana Luiza Maccari do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, à Renata Dias Ferraretto Moura da Coleção Ivani e Jorge Yunes e à Denise Mattar pela ajuda em relação às coleções particulares no Brasil.

À Monica Raisa Schpun da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), à Christelle Lozère da Université des Antilles, à Vânia Carvalho do Museu Paulista da USP, à Marina Macambyra e ao Walber Lustosa da biblioteca da ECA-USP, à Lauci Bortoluci da biblioteca do MAC-USP e à Daniela Abbade, secretária do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Agradeço também à curadora Jelena Kristic, que organizou em 2020 uma exposição de Marie Laurencin em Nova York, com quem tive o prazer de conversar.

Aos professores Flávio Gomes (UFRJ/UFBA), Helouise Costa (MAC-USP), Lidiane Rodrigues (UFSCar), Lilia Moritz Schwarcz (FFLCH-USP/Princeton), Maria Helena Machado (FFLCH-USP), Rafael de Bivar Marquese (FFLCH-USP) e Silvia Laurentiz (ECA-USP), cujas disciplinas ofereceram uma base sólida para que eu pudesse desenvolver os temas tratados nesta dissertação. Penso que uma das melhores propostas da Universidade é o trânsito entre departamentos,

o que possibilita-nos pensar de maneira interdisciplinar e incorporar ao trabalho a complexidade de pontos de vista, metodologias e interpretações.

Aos professores Denise da Costa e Messias Basques pelo curso de extensão *Vozes negras na Antropologia* da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab). Embora tenha ocorrido nos últimos meses de redação, discuti obras importantes para esta pesquisa, que foram histórica e sistematicamente invisibilizadas. Pude indicá-las a tempo, em notas de rodapé.

A todos os colegas e às colegas da pós-graduação, especialmente à Flora Leite e à Glauceca Helena de Britto, com quem tive o prazer de dialogar em outros projetos.

Às professoras que participaram da banca, Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB-USP) e Renata Bittencourt (Instituto Moreira Salles), cujas sugestões não poderiam ter sido mais valiosas. Às suplentes Helouise Lima Costa (MAC-USP), Lúcia Klück Stumpf (pós-doutoranda na ECA-USP) e Vânia Carneiro de Carvalho (Museu Paulista-USP). Agradeço mais uma vez à Ana Paula Cavalcanti Simioni, por ter me recebido como estagiária em sua disciplina de graduação, no âmbito do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino.

Às colegas e ao colega do Grupo de Estudos Arte&Fotografia, coordenado pelo professor Chiarelli, com quem compartilhei leituras, seminários e discussões: Anna Luisa Costa, Eliane Pinheiro, Felipe Garofalo, Kelly Oliveira, Lúcia Klück Stumpf, Maíra Vieira de Paula, Maria Hirszman e Marianne Arnone.

Aos colegas do Grupo Escravidão e Liberdade do NEPAFRO (Núcleo de Estudos e Pesquisas da Afro-América), especialmente a Bethânia Santos Pereira, Karoline dos Santos Silva e Marcos Lustosa Queiroz, que se dedicam aos estudos caribenhos, e ao Rafael Domingos Oliveira que organiza nossos encontros.

Ao Fábio Ulhoa Coelho, que leu parte do manuscrito e auxiliou-me com questões jurídicas relacionadas ao *Code Noir*.

À Letícia Asfora Falabella Leme que, além de (coincidentalmente) compartilhar comigo o sobrenome, também escolheu estudar a obra de Laurencin em sua dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp. Agradeço a generosidade na partilha de documentos e ideias sobre a artista, além de ter dividido comigo a autoria de um artigo. “Entre modernismo e tradição: notas sobre a recepção da obra de Marie Laurencin no Brasil e na França” foi publicado na *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, vol. 2, nº 1, jan-jun 2021.

Quando iniciei esta pesquisa, e ao longo do primeiro ano, atuei como curadora assistente no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Agradeço ao diretor artístico, Adriano Pedrosa, e ao curador-chefe, Tomás Toledo, por confiarem em meu trabalho e por estarem abertos a conciliar demandas da universidade e do museu, às vezes sobrepostas. Agradeço às curadoras-adjuntas Julia Bryan-Wilson e Lilia Moritz Schwarcz pela parceria na exposição *Histórias das mulheres: artistas até 1900*, que esteve em cartaz entre agosto e novembro de 2019. Embora não contasse com nenhuma obra de Laurencin (em 1900, a artista tinha 17 anos), nossas discussões sobre mulheres, artes plásticas e as dificuldades que se impõem quando se trabalha com tal recorte foram muito importantes.

Em novembro de 2019, apresentei uma versão preliminar das questões levantadas por esta dissertação, no segundo seminário *Mulheres na História, na Literatura e nas Artes*, realizado pelo departamento de História da Universidade Federal do Paraná. Agradeço às organizadoras Ana Luiza Mendes, Elen Biguelini e Roberta Bentes. Agradeço também à professora Priscila Piazzentini, pela acolhida em Curitiba e pelos diálogos estimulantes.

Anos atrás, uma disciplina de graduação ministrada pela professora Liliane Benetti despertou meu interesse a respeito do século XVIII, que se desdobrou em um Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pela professora Sônia Salzstein Goldberg. Agradeço a ambas por acompanharem-me nesta primeira empreitada, quando eu nem desconfiava que vários daqueles questionamentos seriam revistos e aprofundados numa dissertação.

Às amigas e aos amigos que estiveram sempre por perto e me ajudaram de diversas maneiras. A todos/as/es artistas e artistas cuja obra me inspira.

À Claudia Warrak pela ajuda com o projeto gráfico.

À Juliana Bitelli e ao Dimitri Arantes que revisaram parte deste texto.

Aos meus pais, Célia Gazioli Leme e Fábio Rigüero Leme, que apoiaram este e outros tantos projetos de vida. Ao meu irmão, Leonardo Gazioli Leme.

Ao meu companheiro, Rafael Baravelli, que, além de todo o suporte, paciência e carinho, atravessa uma pandemia ao meu lado. Estudos vêm mostrando o quanto esta crise sanitária afeta as mulheres de maneira desproporcional, historicamente sobrecarregadas com o trabalho doméstico não remunerado. Obrigada pela parceria que me possibilitou o acesso a este bem tão precioso que é o tempo.

Finalmente, agradeço a todos(as) os(as) pesquisadores(as) cujas reflexões foram fundamentais para que eu pudesse desenvolver meus próprios pensamentos. Embora escrever seja uma atividade solitária, certamente o trabalho intelectual se faz no coletivo.

Nota preliminar: No corpo do texto, informações de nascimento e morte das pessoas citadas se seguem à primeira menção; omiti a informação do nascimento de autores(as) vivos(as) e também quando são mencionados(as) apenas em notas de rodapé. Os números às margens do texto fazem referência às obras citadas, que estão reproduzidas no Caderno de imagens, às pp. 185-240.

Introdução

Uma “boa pintora”

É preciso se deixar seduzir, porque a encantadora o desejou. [...] Marie Laurencin não é... inominável. [...] Caprichosa ou ingênua? Mulher acima de tudo, a ponto de ser sincera no artifício, de confundir atitude e verdade (ou de parecer verdadeira) sempre com uma elegância de grande raça. — Raymond Cogniat¹

Como escrever [...] sobre as noções problemáticas que forjaram uma ideologia da dominação? Como ressitua-las a fim de melhor compreender o senso de um corpus de objetos ao mesmo tempo fetichizados e neutralizados pelo museu e pelos discursos?

— Anne Lafont²

O crítico de arte francês Raymond Cogniat (1896-1977) convida seus leitores dos anos 1920 a deixarem-se seduzir por uma obra tão encantadora quanto artificial, “caprichosa”. Segundo ele, a artista Marie Laurencin (1883-1956) teria

¹ COGNAT, Raymond. “Marie Laurencin”, *La femme de France*, Paris, 2/6/1929, p. 24. “Il faut bien se laisser séduire, puisque l’enchanteresse l’a voulu. [...] Pourtant, Marie Laurencin n’est pas... innombrable. [...] Femme au-dessus de tout, au point d’être sincère dans l’artifice, de confondre attitude et vérité (ou de sembler telle) toujours avec une élégance de grande race.”

² LAFONT, Anne. *L’art et la race: L’Africain (tout) contre l’œil des Lumières*. Paris: Les Presses du Réel, 2019, p. 5. “Comment écrire [...] sur des notions problématiques qui ont forgé une idéologie de la domination? Comment les réinvestir pour mieux comprendre le sens d’un corpus d’objets à la fois fétichisés et neutralisés par le musée et le discours?”

as qualidades ambíguas atribuídas às mulheres, apesar da ressalva de que Laurencin teria, além do mais, atributos da “grande raça”. Na primeira epígrafe, retirada de uma revista feminina, vários pressupostos culturais estão presentes: a ingenuidade e o capricho das mulheres, o artifício delas e também da arte, além de uma vaga noção de “raça”. Tais ideais, para além de sinalizar este-reótipos há muito cristalizados, também escondem uma ideologia — de dominação, segundo a historiadora da arte Anne Lafont.

Esta dissertação propõe uma análise da obra madura da artista francesa Marie Laurencin (sobretudo a partir de 1920) em relação à história da arte ocidental,³ situando-a no tumultuado contexto da época e partindo da análise de sua recepção. Ao que parece, há um descompasso entre a complexidade da pintura de Laurencin e os comentários que sobre ela foram feitos. Diversos intelectuais, como Guillaume Apollinaire (1880-1918), André Salmon (1881-1969), Roger Allard (1885-1961), o citado Raymond Cogniat, José Pierre (1927-1999), entre outros, insistem em leituras que praticamente não levam em conta a produção da artista, mas se concentram em sua condição feminina, o que reafirma estereótipos de gênero e pouco contribui para compreendê-la.

Em 1988, trinta e dois anos após a morte da artista, o crítico de arte francês José Pierre escreve: “Eu hoje tiro meu chapéu a Marie Laurencin em primeiro lugar porque é mulher, em segundo lugar por que ela sabe falar das mulheres admiravelmente, em seguida porque é uma boa pintora”.⁴ É notável que, para Pierre, o fato de ser “boa pintora” seja uma espécie de apêndice, característica tida como desimportante para analisar, justamente, a *pintura* de Laurencin; para ele, “em primeiro lugar” o importante é que Laurencin seja mulher. Pierre parece repetir um argumento tão antigo quanto o de Boccaccio (1313-1375) que, no século XIV, escreveu o livro *Sobre mulheres célebres*, apenas porque imaginou que fosse um fato, de tão raro, digno de nota.⁵

³ Entendo Ocidente como um “conceito *histórico* e não geográfico”, nos termos de Stuart Hall: “Tomamos por ‘ocidental’ o tipo de sociedade [...] desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna”. HALL, Stuart. “O Ocidente e o resto: discurso e poder”, *Projeto História*, São Paulo, nº 56, 2016, p. 315. Tradução de Carla D’Elia.

⁴ PIERRE, José. *Marie Laurencin*. Paris: Somogy, 1988, p. 10. “Je tire aujourd’hui mon chapeau à Marie Laurencin en premier lieu parce qu’elle est femme, en second lieu parce qu’elle sait admirablement parler des femmes, ensuite parce qu’elle est un bon peintre.”

⁵ Diz Boccaccio, na introdução: “Presumi que estas conquistas mereciam algum elogio, pois a arte é muito estranha à mente das mulheres”. BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women*. Tradução do latim de Virginia Brown. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2003, capítulo LIX, p. 124.

Este tipo de comentário sobre “ser mulher” ou “saber falar de mulheres” é recorrente nos escritos sobre Laurencin, o que acabou por estabelecer uma fortuna crítica mais ou menos homogênea. Para citar um segundo exemplo, Masahiro Takano, cuja coleção fundou o Museu Marie Laurencin no Japão em 1983, afirmou, no prefácio ao catálogo *raisonnée* da artista: “Ao longo de sua vida atormentada ela pintou, ela buscou a expressão de uma sensibilidade, de uma delicadeza dada apenas às mulheres, para renderem-se”.⁶ Assim como o comentário de Pierre, as palavras de Takano são significativas. O autor afirma — sem tirar qualquer consequência — que a vida da pintora foi “atormentada”.

Talvez esta possa ser uma afirmação que reitera o lugar-comum de gênio criativo dos artistas, cujo paradigma é Vincent van Gogh (1853-1890); talvez seja uma referência aos anos turbulentos que os franceses atravessaram entre as décadas de 1910 e 1940, com as duas guerras e o regime de Vichy. Porém, pela construção da frase, é possível supor que o “tormento” seja algo que Takano atribui à condição feminina da artista, pois sua vida foi razoavelmente tranquila e bem organizada, como mostra uma passagem do livro *Prazeres da memória* de seu amigo, o escritor André Beucler (1898-1995): “Prática e parisiense, [de] espírito livre, carinhosa, sabendo perfeitamente do que gosta e do que não gosta, [era] bem articulada, [e] possuía a arte de recusar sem nunca desagradar [...]”.⁷ Além disso, como se verá no Capítulo 2, a partir de 1920 Laurencin passou a ser reconhecida dentre os grandes expoentes da produção artística nacional.

Outro ponto que chama a atenção na breve passagem citada de Takano⁸ é aquele segundo o qual o colecionador afirma existir “sensibilidades” e “delicadezas” que acometeriam as mulheres, frente às quais elas não poderiam fazer

⁶ MASAHIRO, Takano, “Préface”. In MARCHESSEAU, Daniel. *Marie Laurencin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Tóquio: Musée Marie Laurencin, 1986, vol. 1, p. 9. “Tout au long de sa vie tourmentée, elle a peint, elle a recherché l'expression d'une sensibilité, d'une délicatesse qu'il n'est donné qu'aux femmes de se rendre.” O autor continua: “Ela criou um mundo arco-íris impregnado do perfume da França”. “Elle a créé un monde arc-en-ciel imprégné du parfum de la France”.

⁷ BEUCLER, André. *Plaisirs de mémoire*. Paris: Gallimard, 1982, p. 138. “Pratique et parisienne, esprit libre, tourné vers l'affection, sachant parfaitement ce qu'elle aime et ce qu'elle n'aime pas, racontant bien, possédant l'art de refuser sans jamais déplaire [...]”. Agradeço a gentileza de Roland Beucler por enviar-me uma cópia do capítulo “Portraits de Marie Laurencin”.

⁸ Masahiro Takano fundou, em 1983, o museu Marie Laurencin em Nagano, no Japão. A data comemorava o centenário de nascimento da artista, cuja obra Takano vinha colecionando há décadas. Fechado em 2011, o museu reabriu em 2017 na cidade de Tóquio.

nada: Laurencin “buscou a expressão de uma sensibilidade, de uma delicadeza *dada apenas às mulheres*, para renderem-se”.⁹ Para além do desequilíbrio emocional (“atormentada”), da delicadeza e da impotência das mulheres, outro fato notável é que tais considerações estejam no prefácio da publicação mais importante de qualquer artista: o catálogo que reúne suas obras completas.

Assim, talvez seja possível afirmar que a obra de Laurencin se prestou para que historiadores e críticos de arte pudessem argumentar a favor de uma sociologia de gênero pouco rigorosa, na tentativa de certificar que as maneiras de apreender o mundo e de se relacionar com ele seriam diferentes entre homens e mulheres. Em geral, maneiras mais delicadas e débeis por parte das mulheres (brancas).¹⁰

Nota-se uma espécie de utilidade das pinturas, que funcionam como um recurso gráfico para acompanhar teorias autorreferentes, ou seja, que não tiram suas conclusões a partir das obras, mas servem-se delas como ilustração. O caso de Laurencin é exemplar: os autores citados — e outros que serão referidos nesta dissertação — parecem ter *a priori* suas teorias de gênero, e buscam comprová-las com referências a alguns aspectos da obra da artista. Porém, apenas uma abordagem em que hipóteses fossem formuladas *a partir* das obras seria capaz de apreendê-las em sua complexidade.

Sobre este uso da pintura como ilustração, a historiadora da arte francesa Jacqueline Lichtenstein (1947-2019) levanta as seguintes questões:

Por que a pintura, e somente ela, autoriza todas as derivações filosóficas, as interpretações sem controle, as análises puramente autorreferentes? Como explicar que a pintura possa se prestar tão facilmente a servir de objeto a um discurso filosófico sem objeto?¹¹

⁹ TAKANO, Masahiro, *op. cit.*, 1986, grifos meus.

¹⁰ Jamais se recorreu aos estereótipos de fraqueza quando se tratou de explorar o trabalho de mulheres não brancas, sobretudo as mulheres negras escravizadas que realizavam tarefas tão ou mais penosas que seus pares masculinos. Ver DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016, especialmente o capítulo “Mulheres trabalhadoras, mulheres negras e a história do movimento sufragista”. Discutirei estas questões no item “O ‘afeminado’ século XVIII” do Capítulo 4.

¹¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*. Paris: Gallimard, 2014, p. 18. “Pourquoi la peinture, et elle seule, autorise-t-elle toutes les dérives philosophiques, les interprétations sans contrôle, les analyses purement autoréférentielles? Comment expliquer que la peinture puisse se prêter si facilement à servir d'objet à un discours philosophique sans objet?”

Lichtenstein refere-se a um fenômeno que existe desde pelo menos o advento da estética, no século XVIII, quando a arte torna-se autônoma e passa a ser discutida por “amadores”, especialistas que não eram necessariamente artistas, segundo o termo da época. Nas palavras da historiadora, até então, “a atividade da pintura consiste, antes de tudo, numa tentativa de resolver as dificuldades com as quais um pintor é confrontado no exercício de sua arte, ou seja, ao procurar soluções pictóricas para problemas pictóricos”.¹² Porém, “as consequências desta percepção puramente estética da arte [...] promove uma aproximação de alguma maneira idealista e interpretativa do objeto artístico”,¹³ e assim os “amadores” da arte passaram a usá-la como pretexto para interpretações e teorias com as quais mantêm apenas relações superficiais.

Num estudo sobre Marie Laurencin, há de se levar em conta tal fenômeno, pois a fortuna crítica da artista é exemplar em tecer interpretações que prescindem de sua obra: historiadores e críticos parecem estar interessados apenas em perpetuar uma hierarquia de gênero, quando afirmam que a artista era “atormentada” ou que é admirável “em primeiro lugar porque é mulher”. Em ambos os casos, não se está levando em conta nem a materialidade de sua obra, tampouco o contexto de produção e circulação; em última análise, *prescinde* da obra: os mesmos comentários poderiam ser feitos sobre artistas tão distantes quanto Artemisia Gentileschi (1593-1653)¹⁴ ou Frida Kahlo (1907-1954).

¹² *Idem*, p. 23. “[...] l’activité picturale consiste avant tout à tenter de résoudre les difficultés auxquelles un peintre est confronté dans l’exercice de son art, c’est-à-dire à chercher des solutions picturales à des problèmes picturaux.”

¹³ *Idem*, p. 26. “Les conséquences de cette perception purement esthétique de l’art [...] aboutit à promouvoir une approche en quelque sorte idéaliste et interprétative de l’objet artistique.”

¹⁴ Esta abordagem é tão persistente no caso de Gentileschi que, no ano de 2020, a National Gallery de Londres, ao apresentar uma exposição monográfica da artista, inicia sua narrativa com o processo judicial de 1611 contra o pintor Agostino Tassi, como se a violência justificasse a obra. Críticas de arte, como Rebecca Mead e Olivia McEwan celebraram o fato de a exposição apresentar um panorama com ênfase na expertise da artista para além do drama pessoal. No entanto, o fato de os curadores terem colocado o julgamento na primeira sala reforça uma leitura de causa e efeito. No artigo para a revista *New Yorker*, a chamada “linha fina” começa com a seguinte frase: “A pintora pioneira sobreviveu a um estupro”. Ver, de Rebecca Mead, “A fuller picture of Artemisia Gentileschi”; de Olivia McEwan, “National Gallery Shakes off Tired, Lazy View of Artemisia Gentileschi as ‘Victim’” e, de Sheila McTighe, “The Big Review: Artemisia at the National Gallery in London”. Disponíveis em [newyorker.com/magazine/2020/10/05/a-fuller-picture-of-artemisia-gentileschi](https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/05/a-fuller-picture-of-artemisia-gentileschi); [hyperallergic.com/594108/artemisia-gentileschi-national-gallery](https://www.hyperallergic.com/594108/artemisia-gentileschi-national-gallery) e [theartnewspaper.com/review/the-big-review-artemisia](https://www.theartnewspaper.com/review/the-big-review-artemisia). Acesso em 31/10/2020. Um dos artigos mais completos

Esta dissertação se distancia desse tipo de “filosofia” da arte, cuja relação com as obras é vagamente interpretativa, e apresenta uma análise de elementos temáticos e formais que são recorrentes na pintura de Laurencin, inserindo-a na narrativa mais ampla da arte europeia da primeira metade do século XX. Proponho aprofundar a interpretação segundo a qual a artista mobiliza o imaginário das festas galantes da França setecentista, título de pelo menos uma de suas pinturas, e cuja iconografia seria revisitada durante décadas. Em termos metodológicos, segundo Lafont, trata-se de investir na leitura das imagens e objetos “ao mesmo tempo fetichizados e neutralizados pelo museu e pelos discursos”,¹⁵ a fim de descortinar significados que permaneceram invisíveis.

Diferentemente dos estereótipos que informam a recepção da obra da artista e que fazem uma leitura excessivamente ligada à sua biografia ou a uma vaga e imprecisa “condição feminina”, gostaria de seguir a hipótese segundo a qual, em sua obra madura, Laurencin se apropria de uma iconografia típica do Rococó, da primeira metade do século XVIII — período que, desde pelo menos a segunda metade do século XIX, passou a ser compreendido também em termos de artifício, elegância e “feminilidade”.¹⁶

Como se verá, tal semelhança não passou despercebida para comentadores da época, mas estes, de maneira geral, não investigaram a fundo os significados sociais e/ou políticos que as imagens carregam. Para citar alguns exemplos, o poeta e crítico de arte Jean Cocteau (1889-1963), afirmou que o balé *Les Biches* (1924), com figurinos e cenários de Laurencin, seria uma festa galante moderna;¹⁷ o escritor Fernand Fleuret (1883-1945), em 1929, notou a semelhan-

— que trata dos significados contemporâneos do caso e da recepção da artista em vários momentos história da arte, além dos problemas da grande imprensa — é “The Blazing World”, de Emily LaBarge. Disponível em www.artforum.com/slant/emily-labarge-on-the-art-of-artemis-gentileschi-84635. Acesso em 18/12/2020.

¹⁵ LAFONT, Anne, *op. cit.*, 2019, p. 5: “[...] à la fois fétichisés et neutralisés par le musée et les discours”.

¹⁶ Outra chave de interpretação possível seria aquela dos estudos *queer*, que levaria em conta uma atitude subversiva de Laurencin, por meio de encontros homoafetivos. Não me atarei a este tema, já bastante bem trabalhado pela pesquisadora Elizabeth Louise Kahn. A autora apresenta dados contundentes sobre a sociabilidade das artistas de vanguarda e encara o desafio de inserir Laurencin numa historiografia feminista da arte, apesar dos estereótipos mobilizados por ela. KAHN, Elizabeth Louise. *Marie Laurencin: “une femme inadaptée” in feminist histories of art*. Aldershot: Ashgate, 2003.

¹⁷ COCTEAU, Jean. “Deux ballets actuels”. *Revue de Paris*, 15/6/1924, p. 911. *Les Biches* foi realizado pelos Ballets Russes de Serguei Diaghilev, com música de François Poulenc e coreografia de Bronislava Nijinska. A estreia se deu em Monte Carlo, em janeiro de 1924,

ça de suas obras com o estilo da Restauração — quando a monarquia francesa foi restabelecida, entre 1814 e 1830 — e com os personagens de Antoine Watteau (1684-1721) que, cem anos antes da Restauração, havia transformado as antigas cenas campestres em um estilo renovado e bastante popular.

De acordo com Fleuret, Laurencin

É uma Fada que transforma aquilo que toca, como seu buril ou seu pincel, varinha mágica que transforma uma corça em senhorita, uma senhorita em corça. [...] E essas jovens, Marie as veste ao seu gosto, que na maioria das vezes assemelha-se àquela da Restauração, como [também] o de Watteau no guarda-roupa da Comédia italiana.¹⁸

Marcelle Auclair (1899-1983), escritora, poeta, jornalista e uma das fundadoras da revista *Marie Claire*, escolhe como referência uma canção atribuída à cortesã Madame de Pompadour (1721-1794), que trata de encontros amorosos secretos nos jardins. Ao descrever uma roda de meninas, ela exclama:

Como cada uma dessas crianças está confiante! Como possuem a tranquilidade de jovens ricas e dengosas! Elas ignoram tudo que não seja o luxo e o prazer; elas já estão apáticas [*blasées*], um pouco tristes. Aquela que se abaixa parece que está colhendo o último louro: *Não vamos mais ao bosque, os louros estão cortados...*¹⁹

e obteve grande sucesso de público e crítica, além de uma certa polêmica envolvendo o figurino da bailarina Lydia Sokolova, interpretado na época como sexualmente ambíguo.

¹⁸ FLEURET, Fernand. “Marie Laurencin”. *Arts et Métiers Graphiques*, Paris, nº 9, 15/1/1929, p. 545. “C’est une Fée qui transforme ce qu’elle touche, comme son burin ou son pinceau, baguette magique qui change en biche une demoiselle, une demoiselle en biche. [...] Et ces infantes, Marie les costume à son goût, lequel se rapproche le plus souvent de celui de la Restauration, comme celui de Watteau de la garde-robe de la Comédie italienne.” A Comédia italiana refere-se ao teatro popular surgido na Itália do século XV e muito apreciado na França do XVIII, sendo representado diversas vezes pelos pintores do Rococó.

¹⁹ AUCLAIR, Marcelle. “Marie Laurencin Portraitiste”. *Les Annales Politiques et Littéraires*. Paris, nº 2.319, 1/10/1928, p. 323. “Comme chacune de ces enfants est déjà sûre d’elle-même! Comme elles ont bien l’aisance de fillettes riches et choyées! Elles ignorent tout ce qui n’est pas le luxe et le plaisir; elles sont déjà blasées, un peu tristes. Celle qui se penche semble cueillir le dernier laurier: Nous n’irons plus aux bois, les lauriers sont coupés.” Sobre a canção, ver SALMON, Xavier. “Dansez, embrassez qui vous voudrez!” In SALMON, Xavier (org.). *Dansez, embrassez qui vous voudrez. Fêtes et plaisirs d’amour au siècle de Madame de Pompadour*. Lens: Musée du Louvre-Lens, 2015, (catálogo de exposição).

Auclair dá ênfase na riqueza das personagens, que não se interessam por nada além do luxo e do prazer, num evidente marcador de classe. A seguir, descreve-as como figuras alongadas e algo fantásticas, comparando sua atitude àquela do *Pierrô* de Watteau, à época conhecido como *Gilles*:

Suas figuras se curvam como flores de caule longo. Ela os alonga, coloca as mulheres em pés estreitos e afilados como os das dançarinas que fazem pontas. Às vezes nem termina a parte inferior: às vezes os interrompe na altura dos joelhos e as faz flutuar no ar. Corpos frágeis e ondulados, ela se esforçou para apagar ou dissolver a realidade brutal da anatomia. [...] Poderíamos, sobre a maioria de seus personagens, fazer a pergunta que o *Gilles* de Watteau levanta:

— O que está fazendo? Por que ergue os braços estendidos?

Ele foi apelidado de “o Indiferente”. Todas as mulheres pintadas por Marie Laurencin são assim caprichosas, desprendidas de toda utilidade, indiferentes também.²⁰

Passados quase cem anos, numa nota sobre a exposição de Marie Laurencin em Nova York (2020), a crítica de arte da revista *New Yorker*, Johanna FATEMANN, inicia sua breve apresentação com a frase: “Laurencin era uma pintora parisiense e participou dos salões de vanguarda [...] cuja variante ambrosíaca do Cubismo lembra um difuso Rococó.”²¹

Com ênfase nos passeios ao ar livre e na encenação fortemente teatralizada dos papéis sociais, muitas vezes representados pelos personagens da *Commedia dell’Arte*, festas galantes, que se inserem no estilo mais amplo do

²⁰ *Idem, ibidem*. “Ses personnages s’inclinent comme des fleurs à longues tiges. Elle les allonge, juche les femmes sur des pieds étroits et effilés comme ceux des danseuses qui font des pointes. Il lui arrive même de ne pas terminer leur partie inférieure: elle les interrompt parfois à la hauteur des genoux et les fait flotter dans les airs. Des corps frêles, onduleux, elle s’est efforcée d’effacer ou de dissoudre la réalité brutale de l’anatomie. De même, l’action précise lui répugne. On pourrait, au sujet de la plupart de ses personnages, poser la question que suscite le *Gilles* de Watteau: / — Que fait-il? Pourquoi élève-t-il ses bras écartés? On l’a surnommé ‘l’Indifférent’. Toutes les femmes que peint Marie que Laurencin sont ainsi capricieuses, détachées de toute utilité, indifférentes aussi.”

²¹ FATEMANN, Johanna. “Marie Laurencin”. *The New Yorker*, 25/5/2020. “Laurencin was a Parisian painter and an avant-garde saloniste [...] whose ambrosial variant of Cubism looks like fuzzed-out rococo.” Disponível em [newyorker.com/goings-on-about-town/art/wu-tsang-anthem](https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/art/wu-tsang-anthem). Acesso em 15/8/2021.

Rococó, celebravam uma civilização indulgente, artificiosa e um tanto “afeminada”. Tais atributos, como se verá, são codificados nas pinturas com o refinamento dos tecidos — e a celebração da virtuosidade dos pintores ao “imitá-los” —, o exagero da maquiagem branca, as perucas e o cuidado com os jardins, denotando uma natureza domesticada e ornamental. Assim, a “feminilidade” que Marie Laurencin mobiliza nas pinturas diz respeito a um paradigma cultural mais abrangente que sua condição biológica, e faz parte de um discurso nacionalista que, na primeira metade do século XX, privilegiava o gosto e o *savoir-vivre* “genuinamente” francês, frente à destruição provocada pelas guerras e outros problemas da época.

Embora o Rococó não fosse o tema predileto dos modernistas do pós-guerra, esta visualidade “adocicada” e relativamente fora de moda foi notada como um índice de tradição nas pinturas de Marie Laurencin. Porém, não se trata de uma transposição direta entre os séculos XVIII e XX, mas da retomada de um imaginário que, na época, era percebido como marcadamente francês.

É importante notar que existe uma continuidade histórica entre a obra de Laurencin e a utopia representada pelas antigas festas galantes, que vinham sendo revisitadas desde a década de 1860. Embora fuja do escopo deste trabalho, é sabido que a Revolução de 1789 rechaçou a produção cultural ligada à corte, cujos membros haviam sido guilhotinados em praça pública.²² Porém, a partir da segunda metade do século XIX, a estética do Rococó passou a ser valorizada como uma manifestação cultural autóctone, na produção literária de autores como Charles Baudelaire (1821-1867) e Paul Verlaine (1844-1896), com a reforma do castelo de Versailles em 1867, entre outras iniciativas.²³

Na primeira metade do século XX, especialmente com a crise do pós-guerra e a crescente xenofobia, a cultura setecentista ganhou um renovado destaque. Neste contexto, Laurencin parece ter reinventado tais imagens de maneira nostálgica, como uma espécie de *busca do tempo perdido*, para citar o famoso ro-

²² Ver, a este respeito, WESTON, Helen. *Aux Armes et Aux Arts! Les Arts de la Révolution 1789-1799*. Paris: Adam Biro, 1990; CHASTEL, André. *L'Art français, vol. 4: le Temps de l'éloquence, 1775-1825*. Paris, Flammarion, 1996.

²³ A análise deste período também foge do escopo deste trabalho. Sobre o imaginário do castelo de Versailles depois do restauro, ver SALOMÉ, Laurent e BONNOTTE, Claire (orgs.). *Versailles Revival (1867-1937)*. Château de Versailles, 2019 (catálogo de exposição). Sobre o interesse pelo Rococó em fins do século XIX, ver SILVERMAN, Deborah. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style. Studies on the History of Society and Culture*. São Francisco: University of California Press, 1992.

mance de Marcel Proust (1871-1922), publicado com enorme sucesso entre 1913 e 1927.²⁴ Naquele momento, o ideal de civilização ocidental atravessava uma crise sem precedentes e talvez por isso obras que tratam da memória nacional tenham sido tão bem recebidas, como é o caso de Laurencin e Proust.

Nas palavras do historiador britânico Eric Hobsbawm (1917-2012),

a Primeira Guerra Mundial [...] assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX. Tratava-se de uma civilização [...] profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado [...]. Toda a história do imperialismo moderno, tão firme e autoconfiante quando da morte da rainha Vitória, da Grã-Bretanha [1901], não durara mais que o tempo de uma vida humana — digamos, a de Winston Churchill (1874-1965).²⁵

Tempos adversos muitas vezes ensejam a nostalgia de um passado feliz. Mas nem por isso as imagens de tom melancólico deixam de ser políticas: no mais das vezes, suavizam ou mesmo escondem contradições, criando uma narrativa idealizada para o sujeito do presente. Embora de maneiras muito diferentes entre si, os artistas do chamado Retorno à Ordem²⁶ do entre-guerras europeu,

²⁴ O segundo volume do romance, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [*À sombra das raparigas em flor*], publicado em 1919, recebeu o Prêmio Goncourt, maior honraria da literatura francesa. Edições brasileiras: Porto Alegre: Globo, 1948-1957, traduções de Mário Quintana, Manuel Bandeira, Lourdes Sousa Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira.

²⁵ HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 16. Tradução de Marcos Santarrita. Como esta não é uma dissertação sobre história política, escolhi como referência este livro panorâmico que, segundo o autor, se dirige a um público mais amplo que o de especialistas/acadêmicos. O texto é marcadamente eurocêntrico, como se as colônias não tivessem tido papel decisivo na história da Europa — o que não quer dizer que seja menos rigoroso. Além disso, colocar a Europa como “berço das revoluções da ciência e das artes” significa ignorar a imensa contribuição de árabes, chineses e outros povos. Esta visão hegemônica, porém, merece ser analisada na medida em que a recepção da obra de Laurencin foi também recebida a partir de um olhar eurocentrado, que costuma deixar de lado histórias de poder e exploração, escondidas sob a fantasmagoria da branquitude.

²⁶ Em linhas gerais, o Retorno à Ordem pode ser definido como um movimento heterogêneo e internacional, em que artistas que haviam participado das vanguardas dos anos

e particularmente Marie Laurencin, parecem responder às dificuldades que enfrentavam, buscando refúgio num passado em que a civilização teria vivido em harmonia. Ao mesmo tempo, os artistas projetam tais desejos para o futuro — operação que, como se verá, está longe de ser harmoniosa.

A Primeira Guerra Mundial que, nas palavras de Hobsbawm, “assinalou o colapso da civilização (ocidental)”, em alguma medida exacerbou os mecanismos violentos sobre os quais se assentava a própria *ideia* de civilização. E talvez este contexto ofereça uma leitura mais interessante para as imagens idílicas e “afeminadas” que a artista produziu, com ênfase no artifício da cor e no refinamento dos personagens retratados.

Disputas políticas, disputas de narrativas

As dinâmicas políticas que marcaram a primeira metade do século XX na França são bastante complexas. Alguns episódios, no entanto, podem ser elencados como antecedentes importantes para a formação do ambiente cultural no qual Laurencin estava imersa.

A Guerra Franco-Prussiana do final do século XIX (1870-1871) é um dos mais importantes marcos históricos que assinalam o declínio da chamada civilização francesa, bem como a reação da Comuna de Paris (1871) e sua violenta repressão.²⁷ Vitoriosos, os alemães ocupariam a França até 1873, e a região fronteira da Alsácia-Lorena seria (re)anexada à Alemanha, depois de cerca de duzentos anos de pertencimento à França.²⁸ É neste momento, segundo as referências indicadas há pouco, que as imagens do Rococó começam a ser revisitadas com mais ênfase.

Na Galeria dos Espelhos do palácio de Versailles, Guilherme I (1797-1888) foi proclamado imperador da Alemanha, inaugurando o II Reich em 18 de janeiro de 1871. O gesto foi tomado como uma afronta; afinal, ocupar o palácio de um país rival para exaltar sua própria política pode causar, no míni-

1900-1910 voltam-se a tradições mais conservadoras. Questões relativas ao Retorno à Ordem (ou Chamado à Ordem) serão discutidas nos Capítulos 2 e 3.

²⁷ Sobre o envolvimento de parte da classe artística em relação à Comuna e a outros movimentos políticos da época, ver SWEETMAN, David. *Explosive Acts. Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon and the Art & Anarchy of the Fin de Siècle*. Nova York: Simon & Schuster, 1999.

²⁸ O território havia sido anexado à França em 1648, sob o reinado de Luís XIV, no contexto do tratado de Vestfália, que pôs fim à Guerra de Trinta Anos (1618-1648).

mo, uma crise diplomática. Nas palavras da historiadora francesa Claire Bonnotte, “nunca antes este lugar emblemático do reinado de Luís XIV havia sido utilizado por uma nação estrangeira”.²⁹ Na solenidade, estava presente o chanceler Otto von Bismarck (1815-1898) que, catorze anos mais tarde, em Berlim, presidiria a trágica reunião em que se dividiu o território do continente africano entre países europeus.

Em decorrência das disputas políticas entre as nações modernas — com especial rivalidade entre França e Alemanha —, em 1914 eclodiu a Primeira Guerra Mundial, que se estenderia pelos quatro anos seguintes. Como se sabe, a Alemanha sairia perdedora e desmoralizada do conflito e, em revanche, o Tratado de Paz (1919) seria assinado também em Versailles, a despeito do desejo dos aliados que “preferiam uma cidade num país neutro, como Lausanne, Berna ou Haia”.³⁰ Stephen Jean-Marie Pichon (1857-1933), então ministro das relações exteriores, argumenta:

[...] foi sobre nosso território, em Versailles, às portas de nossa capital, que em 1871 a Alemanha lançou as bases de sua dominação universal, edificada sobre a *violação da liberdade dos povos*. Não será ali, como o símbolo do *triunfo da justiça*, que deve se reunir o congresso cujo princípio essencial será o livre direito dos povos a dispor de si mesmos?³¹

A rivalidade entre os dois países é explícita e, segundo o político francês, estaria dividida entre a “dominação universal” alemã, que viola “a liberdade dos

²⁹ BONNOTTE, Claire. “La galerie des glaces, berceau du Ite Reich”. In SALOMÉ, Laurent e BONNOTTE, Claire (orgs.), *op. cit.*, 2019, p. 126. “Jamais auparavant ce lieu emblématique du règne de Louis XIV n’avait été utilisé par une nation étrangère.” Ver também, da autora, *Le Soleil éclipsé. Le Château de Versailles sous l’occupation*. Paris: Le Vendémiaire, 2018.

³⁰ OPPERMANN, Fabien. “La Renaissance politique de Versailles”. In SALOMÉ, Laurent e BONNOTTE, Claire (orgs.), *op. cit.*, 2019, p. 122. “Les alliés étaient plutôt réticents quant au choix de Versailles, et auraient préféré une ville d’un pays neutre, comme Lausanne, Berne ou La Haye.”

³¹ *Apud* OPPERMANN, Fabien. “La signature du traité de Versailles, 28 juin, 1919”. *Château de Versailles*, nº 33, 2019, pp. 74-9, grifos meus. “[...] c’est sur notre territoire, à Versailles, aux portes de notre capitale, qu’en 1871 l’Allemagne a jeté les bases de sa domination universelle, édifée sur la violation de la liberté des peuples. N’est-ce pas là comme le symbole du triomphe de la justice, que doit se réunir le congrès dont le principe essentiel sera le libre droit des peuples de disposer d’eux-mêmes?” Ver, do mesmo autor, *Images et usages du château de Versailles au xxe siècle*. Tese (doutorado em História). Paris: École de Chartes, 2004.

povos” e, de outro lado, o “triunfo da justiça” encarnado pela França — ignorando os domínios *franceses* que violavam igualmente a liberdade de vários povos. Este tratado de paz, atravessado por hostilidades, duraria pouco.³²

Embora seja evidente que ambas as guerras foram motivadas por disputas coloniais e imperialistas, tal questão está mais presente nas narrativas sobre a Primeira Guerra Mundial. Passados vinte anos do tratado de Versailles, a Segunda Guerra (1939-1945) eclodiu e foi muitas vezes narrada como uma consequência catastrófica da “vitória total” dos aliados, “ratificada por uma paz punitiva, imposta, [que] arruinou as escassas possibilidades existentes de restaurar alguma coisa que guardasse mesmo fraca semelhança com uma Europa estável, liberal, burguesa”.³³

O conflito da década de 1910 — que arrasou vencedores e vencidos —, teria como consequência direta a ascensão do fascismo na Itália e principalmente do nazismo na Alemanha, tornando-se uma guerra entre regimes autoritários e liberais, em termos semelhantes aos colocados pelo ministro Pichon. Segundo este ponto de vista, a Segunda Guerra Mundial, apesar de ter envolvido países do mundo inteiro, é percebida como um problema, a princípio, *interno*: o avanço de regimes autoritários na Europa. E, nas palavras de Hobsbawm, a democracia foi salva porque “houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo”,³⁴ em nome dos ideais civilizatórios que o nazismo tão frontalmente ameaçava.

Esta narrativa não é incorreta, mas talvez seja incompleta. Como se verá com mais detalhe no Capítulo 4, as bases da democracia europeia, herdeira do Iluminismo, foram fundadas a partir da subalternização e exploração maciça de *não europeus*. A narrativa da justiça francesa *versus* dominação alemã ou — em termos mais amplos — da democracia *versus* totalitarismo é por demais esquemática e esconde atrocidades cometidas pelas metrópoles europeias, fora da Europa. Na verdade, a civilização ocidental se constituiu de maneira profundamente ambivalente, e tais fissuras parecem ter chegado a um ponto crítico na primeira metade do século XX.

Em 1955, o escritor martinicano Aimé Césaire (1913-2008) publicou em Paris seu severo *Discurso sobre o colonialismo*. A citação é longa e quase sem

³² Em 1919, a Alsácia seria novamente território francês, tomada pelo III Reich em 1940 e retomada pela França em 1945.

³³ HOBBSBAWM, Eric, *op. cit.*, 1995, p. 38.

³⁴ *Idem*, p. 17.

respiros, como num discurso falado, mas é também uma das mais pungentes afirmações sobre a relação íntima entre colonialismo, nazismo e civilização:

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

[O] burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX [...] traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu *demônio*, que se o vitupera é por falta de lógica, que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o *crime* em si, o *crime contra o homem*, [...] é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os “*coolies*” da Índia e os negros de África estavam subordinados.³⁵

De fato, o crime contra o homem *não branco* é parte constitutiva da modernidade ocidental, embora seja muitas vezes invisibilizado.³⁶ E, como se verá, o ócio da corte, sua riqueza e refinamento não apenas são fruto direto desta exploração, como as imagens do amor galante simbolizam o lugar de poder daqueles que se pretendem “civilizados”. Não é por acaso, portanto, que este capital simbólico tenha sido mobilizado no início do século XX como nostalgia do poderio francês de outrora.

Segundo a interpretação da jornalista francesa Isaure de St Pierre, Laurencin representou “jovens evanescentes de grandes olhos vazios [...], a fim de

³⁵ CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978, p. 18. Tradução de Noémia de Souza, grifos do original. *Coolie* é um termo racista usado nos séculos XIX e XX para designar trabalhadores subalternizados de origem asiática, sobretudo indianos e chineses.

³⁶ Ver, entre outros títulos citados no item “Colonialismo e branquitude” da bibliografia, TROUILLOT, Michel-Rolf. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

distanciar-se dos ruídos da guerra e da Ocupação”,³⁷ como se fosse uma espécie de “fuga”, ou recusa em lidar com uma realidade difícil. Laurencin quase nunca se referiu às guerras, à fome ou à recessão econômica que os europeus atravessaram — uma exceção é a menção indireta numa tela de 1944, intitulada *La libération* [A liberação]. Apesar do título sugestivo e da coincidência temporal entre a pintura e o final do regime de Vichy, em termos iconográficos a obra é bastante semelhante ao que a artista vinha realizando desde os anos 1920, o que se vê também em *Danseuses* [Dançarinas], datada de 1938, um ano antes do início da Segunda Guerra. Seja como for, num mundo complexo e profundamente desigual, as imagens não são jamais “neutras” ou “isentas”, mesmo que os artistas não tenham consciência deste fato. A recusa da guerra, no caso de Laurencin, pode reforçar um ideário de dominação, ainda que de maneira silenciosa.

11

12

A historiadora norte-americana Romy Golan investigou as implicações políticas no movimento do Retorno à Ordem do entreguerras europeu. Em seu livro *Modernidade e nostalgia: arte e política na França do entre-guerras*,³⁸ ela analisa as imagens da época em relação ao crescente nacionalismo francês, ligado ao homem do campo e, metaforicamente, ao solo nacional como um todo. A narrativa de Golan é contundente no que diz respeito à ideologia presente em praticamente todos os espectros políticos, o que se insere num contexto de crescente xenofobia e de celebração colonial. Segundo a autora,

Em 1918, os franceses saíram vitoriosos, mas também profundamente traumatizados, do conflito e da destruição que aconteceu quase que inteiramente em seu próprio solo, deixando o ambiente natural e construído como um lugar opressor (e visível) de memória. Porém, ao passo que os alemães [...] não tinham outra opção senão confrontar as consequências da guerra, a vitória deu aos franceses o luxo do *rappel à l'ordre* (chamado à ordem) cuja agenda política e cultural visava largamente a repressão do trauma da guerra. Como resultado [...] vê-se um ethos coletivo em direção à restauração daquilo que havia sido *antes* da guerra: um mundo tranquilo e uma visão inspirada — desde as pinturas de *ex-fauves*

³⁷ ST PIERRE, Isaure de. *Marie Laurencin, la féerie*. Paris: Albin Michel, 2019, p. 208: “jeunes filles évanescences aux grands yeux vides [...] pour mieux s'éloigner du fracas de la guerre et de l'Occupation.”

³⁸ GOLAN, Romy. *Modernity and Nostalgia. Art and politics in France between the Wars*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.

e cubistas-tornados-naturalistas, àqueles chamados de *naïfs*, até os surrealistas — de nostalgia e memória.³⁹

A crise na França era, na verdade, muito maior que o saudosismo da identidade pré-guerra, e envolvia um processo extremamente violento que só seria abalado depois das emancipações das “novas” colônias, entre as décadas de 1960 e 1970. Ao contrário do que pode parecer, a nação devastada pelas guerras e pela segunda ocupação alemã nos anos 1940, por sua vez, devastava os próprios domínios coloniais, que se contavam às dezenas.⁴⁰

As imagens do camponês e da natureza carregam ainda outro tipo de significado. Trata-se de uma França não corrompida, que tira com suas próprias mãos a riqueza do solo natal — e não a partir da ocupação de territórios alheios e da exploração do trabalho de grupos subalternizados. É o que se vê na pintura *Une ferme en Provence* [Uma fazenda na Provence] (c. 1926), do ex-*fauve* André Derain (1880-1954) e, mais diretamente, em *Le buvier* [O pastor] (1921), do ex-cubista Roger de la Fresnaye (1885-1925). Em ambos os casos, os pintores não apenas “retornaram” a uma visualidade pré-vanguarda, como também mobilizaram um imaginário profundamente nacionalista, em imagens de tons ocres e marrons. La Fresnaye, além do mais, parece fazer referência a Paul Cézanne (1839-1906), colocando-se como o herdeiro da grande tradição artística francesa: a montanha azulada ao fundo lembra a *St Victoire*, que Cézanne pintou tantas vezes.

13

14

³⁹ GOLAN, Romy, *op. cit.*, 1995, p. ix, grifos do original. “In 1918, the French emerged victorious from, yet also deeply traumatized by, a conflict and destruction that took place almost entirely on their own soil, leaving its natural and built environment an oppressive site (and sight) of memory. Yet while the Germans [...] had no choice but to confront the consequences of the war, victory gave France the luxury of a *rappel à l'ordre* (call to order) whose political and cultural agenda was largely aimed at repressing the trauma of war. As a result, [...] we find a collective ethos driven toward the restoration of what had been *before* the war: a world stilled, and a vision infused — from the paintings of *ex-fauves* and cubist-turned-naturalists, to those of the so-called *naïfs*, all the way to the surrealists — by nostalgia and memory.”

⁴⁰ Colônias francesas no século xx: Argélia francesa, Protetorado da Tunísia, Protetorado do Marrocos, Zona Internacional de Tânger (espécie de “consórcio colonial” entre vários países europeus), Fezzan, Congo francês, Oubangui Chari (atual República Centro Africana), Senegal, Costa do Marfim, Haute Volta (atual Burkina Faso), Guiné francesa, Sudão francês, Mauritània, Niger, Daomé (atual Benin), Madagascar, Líbano, Síria, Camboja, Laos, Vietnã e algumas ilhas de menor importância estratégica.

Na obra de Laurencin não há camponeses(as). Suas mulheres parecem habitar um mundo em que não existe trabalho, ou cujos ideais não são aqueles da ética protestante e/ou burguesa,⁴¹ apresentando mais afinidade com os valores da corte. Porém, afirmações nacionalistas, aliadas à nostalgia de um passado glorioso, podem assumir diversas formas. Uma delas é a representação do Antigo Regime — aliás, se há algo em comum entre as imagens dos camponeses e da antiga corte nas festas galantes é a idealização da paisagem e a domesticação da natureza.

No primeiro caso, o homem controla a natureza por meio da agricultura; no segundo, com sua cultura refinada: guirlandas de flores, esculturas, música e apresentações teatrais. Entre 1782 e 1783, a rainha Maria Antonieta (1755-1793) havia mandado construir uma aldeia particular em Versailles, nostálgica de uma vida “simples”. No âmbito da cultura francesa, é evidente a equivalência etimológica entre “cultura” e o cultivo da terra: um *terroir*.⁴²

Outros territórios

Na França do pós-guerra havia também uma nostalgia em relação às “velhas colônias” caribenhas. Para citar um exemplo emblemático, em 1935, o Tricentenário de Anexação das Antilhas e da Guiana⁴³ foi celebrado com festas e solenidades públicas. A Société Coloniale des Artistes Français⁴⁴ contribuiu para a difusão da ideia de um passado feliz também no Caribe, invisibilizando insurgências camponesas na metrópole e séculos de violência nas colônias.

Ao contrário das cenas retratadas pelos artistas, como o *Mercado de linho* de Agostino Brunias (c. 1730-1796), revoltas de escravizados nas ilhas caribe-

15

⁴¹ WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴² Em linhas gerais, esta palavra designa a união entre tradições de cultivo e manufatura aliadas às condições climáticas de uma região específica, sendo muito utilizada como referência a vinhos especiais.

⁴³ LOZÈRE, Christelle. “Le Tricentenaire du rattachement des Antilles à la France 1935-1936, ou le triomphe de l’assimilation”. *Madinin’Art. Critiques culturelles de Martinique*, 24/11/2020. Disponível em www.madinin-art.net/le-tricentenaire-du-rattachement-des-antilles-a-la-france-1935-1936-ou-le-triomphe-de-l-assimilation. Acesso em 8/9/2021.

⁴⁴ Fundada em 1908, a Sociedade Colonial teve seu nome alterado em 1946, logo depois da Segunda Guerra Mundial, para Société des beaux-arts de la France d’outre mer [Sociedade ultramarina de belas-artes da França]. Em 1970, após a emancipação das “novas” colônias, passou a ser chamada de Société Internationale des beaux-arts [Sociedade Internacional de belas-artes].

nhas eram frequentes, e a mais bem-sucedida delas culminou — uma década depois desta pintura — na independência do Haiti (1791-1804), a primeira nação autônoma em que os direitos civis se aplicavam *de facto* a todos os cidadãos. Apesar dos diversos conflitos que se seguiram à Revolução,⁴⁵ na Paris da primeira metade do século XX, as ilhas do Caribe foram apresentadas ao grande público como exemplos “civilizatórios”, em chave nostálgica. Isto é, se pinturas de finais do século XVIII, como a de Brunias, invisibilizavam conflitos de sua época, aquelas da Sociedade Colonial do século XX imaginavam um passado idílico nas Américas, ignorando tanto as antigas revoltas quanto as colônias contemporâneas que a França mantinha na África e na Ásia.

Nas palavras da historiadora da arte Christelle Lozère,

A partir dos anos 1920, as exposições internacionais e coloniais, assim como o Salão anual da SCAF [Sociedade Colonial dos Artistas Franceses] no Grand Palais, são ocasiões para que os artistas coloniais, de origem caribenha ou não, possam expor regularmente os temas antilhanos em Paris. A Martinica e Guadalupe são apresentadas como modelos de êxito para o novo império em desenvolvimento. Os exemplos de ascensão social são fixados, em particular entre as pessoas oriundas das “velhas colônias” do Caribe, modificando progressivamente as representações mentais dos franceses ao dar forma a um imaginário republicano pretensamente universalista.⁴⁶

⁴⁵ Ver DAUT, Marlene L. *Tropics of Haiti: Race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic World, 1789-1865*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015; DAUT, Marlene L. *Baron de Vastey and the Origins of Black Atlantic Humanism*. Nova York: Springer, 2017 e PEREIRA, Bethânia Santos. *Uma nação em construção: trabalho livre e soberania no código rural haitiano (1826-1843)*. Dissertação (mestrado em História). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 2020.

⁴⁶ LOZÈRE, Christelle. “Le Paris des artistes antillais. De l’académisme des Salons à une créolité artistique affirmée”. In NOËL, Erick (org.). *Paris Créole, son histoire, ses écrivains, ses artistes: XVIIIe-XXe siècle*. La Crèche: Éditions de la Geste/Presses Universitaires Nouvelle-Aquitaine, 2020, p. 149. “À partir des années 1920, les expositions internationales et coloniales, ainsi que le Salon annuel de la SCAF au Grand Palais, sont l’occasion pour les artistes coloniaux, originaires ou non de la Caraïbe, de présenter régulièrement des sujets antillais à Paris. La Martinique et la Guadeloupe sont désormais montrées comme des modèles de réussite pour le nouvel empire en développement. Les exemples d’ascension sociale s’affichent, en particulier parmi les gens issus des ‘vieilles colonies’ caribéennes, modifiant progressivement les représentations mentales des Français tout en façonnant un imaginaire républicain prétendument universaliste.”

O cartaz da primeira exposição da Société des Artistes Antillais [Sociedade dos Artistas Antilhanos], que aconteceu em Pointe-à-Pitre em 1924, reitera o caráter pacífico da ilha, àquela altura “civilizada”, “graças” à colonização. A artista francesa, de origem antilhana e senegalesa, Germaine Casse (1881-1967)⁴⁷ retrata uma mulher negra emoldurada pela copa de duas árvores, com o mar tranquilo e uma cidade ao fundo. À sua esquerda, além do brasão de Guadalupe, nota-se uma paleta, pincéis e os símbolos de sua erudição europeia: uma harpa, um tinteiro com pena, uma folha de papel e a cabeça de uma escultura grega (o que se infere a partir do formato do nariz e do branco que representa o mármore).

Este ambiente cultural, que celebrava as “velhas colônias” de maneira idealizada, ficaria conhecido como *doudouiste*. O termo faz referência à canção “*Adieu madras, adieu foulard*” [“Adeus *madras*, adeus echarpe”] — escrita no século XVIII e muito popular no XX —,⁴⁸ em que uma mulher antilhana se apaixona pelo colonizador, *Doudou*, seu “querido”. Segundo o esquema do amor impossível entre colonizador e colonizada, o início da música citada diz o seguinte, em tradução livre: “Adeus *madras*,⁴⁹ adeus, echarpe/ Adeus vestido de seda, adeus colar/ *Doudou* teve que pa’ti/ Que pena! Que pena! É p’a semp’e!”⁵⁰ Nas palavras do musicólogo norte-americano Edwin C. Hill,

⁴⁷ Segundo Lozère, “Julie Élise Germaine Casse, nascida em 1881 em Paris, é filha do político de Guadalupe Germain Casse, *créole* branco, e Julie John, professora particular do Senegal. [...] Germaine parece ter passado sua infância nas Índias Ocidentais pelo menos a partir de 1889, quando seu pai imigrou da França como governador da Martinica, antes de ser nomeado tesoureiro-pagador geral em 1890 em Guadalupe. Casada com Jean-Pierre Elzéar Gras (um arquivo faz menção a ela como divorciada), foi feita cavaleira da *Légion d’honneur*”. In NOËL, Érick (org.), *op. cit.*, 2020, p. 149, nota 4.

⁴⁸ Entre os intérpretes está o músico guianense Henri Salvador (1917-2008) que é também considerado um dos precursores da Bossa Nova. Uma gravação está disponível em www.youtube.com/watch?v=peoUvtN5Oqw. Acesso em 16/10/2020.

⁴⁹ *Madras* é um tecido xadrez bastante colorido, tradicional das Antilhas, e não corresponde àqueles representados na tela de Brunias, de manufatura inglesa. Ver PECK, Amelia (org.). *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. Nova York: MET, 2014 (catálogo de exposição).

⁵⁰ A letra da música imita de maneira pejorativa o francês *créole* que “corta” os “R” (erres). No original: “Adieu madras, adieu foulard,/ Adieu robe soie, adieu collier choux,/ Doudou en moins *li ka pati*/ Hélas, hélas! *ce pou toujou!*”. A história romantizada da colonização se repete no Brasil; pode-se citar o poema épico *Caramuru*, do frei José de Santa Rita Durão (1781) e o romance *Iracema*, de José de Alencar (1865).

Frequentemente referidas como *chansons de cocotte* ou *chansons galantes*, estas letras em *créole*⁵¹ com melodias europeias constituem algumas das mais antigas letras de música, assim como os mais antigos textos de aspiração literária nas Antilhas francesas. Tão cedo quanto a primeira metade do século XVIII, colonos franceses e *créoles* adotaram a perspectiva e a voz das populações de cor ao escrever estas canções românticas.⁵²

É notável que as antigas canções coloniais sejam também chamadas de “galantes”; o imaginário idílico da corte setecentista parece ter extrapolado os passeios franceses e se projetado em outras paisagens. Assim, é possível afirmar que, no início do século XX, o ambiente cultural na França estava bastante “impregnado” de um imaginário idílico sobre seu passado colonial.

Curiosamente, em 1936, na mesma página em que foi publicado um artigo no qual a crítica Madeleine Portier (sobre quem não se sabe quase nada) elogiava Marie Laurencin como sendo a “pintora da mulher”,⁵³ há outro, intitulado “Mulheres das Antilhas”, em que a jornalista francesa Blanche Vogt (1887-1967) entrevista uma certa Cyrillia e afirma que, apesar de não ser casada, “é bela e ardente” — reiterando o estereótipo hiperssexualizado das mulheres negras — e que, portanto “tem seu *doudou*”, um homem branco.⁵⁴

Em março daquele ano, encerravam-se as festividades do Tricentenário da anexação das Antilhas à França, que ocorreu em várias cidades cari-

⁵¹ Ao contrário da acepção brasileira de “crioulo” — termo racista que faz referência aos filhos de africanos nascidos no Brasil —, *créole* nas Antilhas pode denotar qualquer pessoa, planta ou animal nascido nas ilhas, além de ter se constituído como idioma. Trata-se, no entanto, de um termo complexo e cercado de mistérios. Ver DAUT, Marlene L. “Créole”. In BURGETT, Bruce e HENDLER, Glenn. *Keywords for American Cultural Studies*. Nova York: NYU Press, 2020, pp.73-7. Disponível em www.academia.edu/45101186/Keyword_Creole. Acesso em 20/3/2021.

⁵² HILL, Edwin C. “Adieu Madras, Adieu Foulard: Musical Origins and the Doudou’s Colonial Complaint”. *Ethnomusicology Forum*, vol. 16, n° 1, *Musical Performance in the Diaspora*, jun. 2007, p. 21. “Often referred to as *chansons de cocotte* or *chansons galantes*, these written Creole lyrics and European melodies constitute some of the earliest Creole song texts as well as the early texts of literary aspiration in the francophone Antilles. As early as the mid-18th century, French and Creole colonists adopted the perspective and the voice of populations of colour when writing these romantic songs.”

⁵³ PORTIER, Madeleine. “Marie Laurencin, peintre de la femme”. *La femme de France*, Paris, n° 1.092, 12/4/1936, p. 30.

⁵⁴ VOGT, Blanche. “Femmes des Antilles”. *La femme de France*, op. cit., 12/4/1936, p. 30. “Elle n’est pas mariée [...] Mais comme elle est jolie et ardente, elle a son doudou.”

benhas, o que, nas palavras de Christelle Lozère, pode ser interpretado como o *triumfo assimilacionista*,⁵⁵ isto é, a ideia segundo a qual os franceses teriam sido “benevolentes” com a colonização e teriam — tal qual retratou a artista Germaine Casse — levado a sofisticação e as “boas maneiras” de sua sociedade para os territórios de além-mar.

Como se verá ao longo de todo este trabalho, refinamento, amor galante e diferença de gênero são questões diretamente ligadas ao colonialismo e à ideia de “civilização”, que se entrelaçam e se informam de diversas maneiras. Por isso, não há como tomar as mulheres brancas de Laurencin como simples “reflexos” de sua personalidade. Além disso, a brancura exagerada foi um capital simbólico bastante significativo, que atingiria o ápice, na França, com a ocupação nazista e o regime de Vichy, nos anos 1940, conforme se verá adiante.

Em 1950, a artista apresentou-se ao escritor brasileiro Rubem Braga (1913-1990), que lhe fez uma visita, como sendo “ariana!” — com ênfase, segundo ele.⁵⁶ A artista, no entanto, havia dito em outras ocasiões ter uma avó *créole*,⁵⁷ praticamente uma contradição em termos. Afinal, uma ascendência *créole* inviabilizaria a suposta pureza “ariana” dos brancos europeus. Seriam blagues da artista, fazendo graça com as expectativas de seus contemporâneos? E, se como foi dito, a obra de Laurencin não deve ser tomada como um reflexo direto de sua vida, por que tais declarações importam? Acaso haveria alguma tomada de posição, por parte dela, que pintou centenas de mulheres brancas numa paisagem domesticada? E, finalmente, por que alguém se apresentaria como “ariana” num momento em que artistas e intelectuais repudiavam o nazismo de Hitler, que já havia sido derrotado e estava morto?⁵⁸

⁵⁵ LOZÈRE, Christelle, *op. cit.*, 24/11/2020.

⁵⁶ BRAGA, Rubem. “Visitando Marie Laurencin”. *Correio da manhã*, 21/5/1950. Disponível em www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/2247/1/Correio%20da%20Manha%CC%83%20-%20DE%20-%2019501951.pdf. Acesso em 16/10/2020. Agradeço a Renata Bittencourt por me chamar a atenção para este artigo.

⁵⁷ GERE, Charlotte. *Marie Laurencin*. Londres: Academy Editions, 1977, p. 10; GROULT, Flora. *Marie Laurencin*. Paris: Mercure de France, 1987, p. 34.

⁵⁸ Ao que tudo indica, Laurencin foi simpatizante do regime de Vichy, mas isto é pouquíssimo estudado. Esta dissertação tem como foco o significados das *imagens*, que se repetem na produção madura da artista e parecem ter sido muito bem-vindas ao regime de extrema-direita. Seja como for, interessa pontuar algumas informações: em 1944, o apartamento parisiense da artista foi “requisitado” pelo governo e o casal de nobres Édith e Étienne de Beaumont acolheram-na, em seu palacete situado ao nº 7 da rue Masseran. Algumas das correspondências guardadas na Bibliothèque Jacques Doucet trazem este

De qualquer maneira, não parece trivial que Laurencin tenha assim se apresentado ao cronista vindo de uma ex-colônia, numa época em que os crimes contra a humanidade cometidos em nome de uma “raça superior”⁵⁹ já eram bastante conhecidos — o Tribunal Militar Internacional de Nuremberg, que julgaria o genocídio do povo judeu e de outras minorias étnicas, havia sido estabelecido em 1945.⁶⁰

Embora as origens étnico-raciais da artista pareçam autoficções, é importante notar que Laurencin não ficou indiferente ao ambiente cultural de sua época, como sua obra sugere à primeira vista. Talvez em suas pinturas esteja fixada a *contradição fundamental* da modernidade europeia, a um só tempo baseada no discurso da liberdade e na prática da escravidão, como se verá no Capítulo 4. Da mesma maneira, os estereótipos de gênero, que abarcam frivolidade, coqueteria, artifício e doçura — e como a obra da artista foi muitas vezes recebida —, são indissociáveis dos empreendimentos coloniais, como mostram estudos recentes.⁶¹ Laurencin exagera tanto a brancura dos personagens quanto a ideia bastante difundida na época de um “eterno feminino” liga-

endereço; em pelo menos três delas, Laurencin se queixa sobre o problema, de maneira vaga (Ms. 24807 e Ms. 24821). Segundo o levantamento da jornalista Isaure de St Pierre (*op. cit.*, 2019, p. 213), em agosto daquele ano, vinte e oito de suas telas seriam desviadas, mas o filho do *marchand* Paul Rosenberg, Alexandre, conseguiu impedi-lo. A partir de setembro, artistas e intelectuais colaboracionistas seriam interrogados e/ou presos, entre eles Marie Laurencin e alguns de seus amigos próximos, como Marcel Jouhandeau e Paul Morand. Argumentando o confisco do apartamento pelos nazistas — ainda segundo a pesquisa de St Pierre — Laurencin foi liberada no mesmo dia. Em 25 de setembro de 1954, a artista escreve a um anônimo *Maitre*: “O processo deles contra mim e também aquele/ de seu advogado dizendo ao presidente/ que eu não era francesa/ e não morava em Paris/ impediu-me moralmente de lidar com/ eles [...] e até agora não haviam-me impedido/ de trabalhar para viver —/ que eu perca dinheiro/ o apartamento/ a mim, tanto faz [...]” No original: “Leur action contre moi et aussi celle/ de leur avocat disant au président/ que je n’étais pas française/ et que je n’habitais pas Paris/ m’interdit moralement de traiter avec/ eux [...] et jusqu’ici ils m’ont pas empêché/ de travailler pour vivre —/ que je perds de l’argent/ l’appartement/ tant pis pour moi [...]”. Transcrição feita em março de 2020.

⁵⁹ BAUM, Bruce. *The Rise and Fall of the Caucasian Race*. Nova York: NYU Press, 2006.

⁶⁰ Para mais informações a respeito do Tribunal, ver a Enciclopédia do Holocausto, do United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/war-crimes-trials. Acesso em 15/8/2021.

⁶¹ DORLIN, Elsa. *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Paris: La Découverte, 2009; MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

do à extrema-direita.⁶² Assim, uma leitura atenta acerca da “feminilidade” pode sugerir significados mais interessantes (e contraditórios) do que a explicação segundo a qual ela “pintava mulheres porque era mulher”.

A artista-musa

Além da crítica simplista que argumenta que a obra da artista seria o reflexo de sua “feminilidade”, muitos comentadores privilegiaram sua produção de início de carreira, quando foi próxima de Pablo Picasso (1881-1973) e de Apollinaire. Este, que foi um dos primeiros críticos entusiastas do cubismo, viria a falecer em 1918, e a artista trabalharia até os anos 1950. Ainda assim, a interpretação de “musa” do poeta é frequentemente reiterada, como mostra, por exemplo, a exposição *Marie Laurencin: artist and muse* [*Marie Laurencin: artista e musa*], de 1989.⁶³

A documentação do Centre Pompidou, que tem em seu acervo 14 pinturas significativas de toda a carreira de Laurencin, mostra outro exemplo da ênfase desproporcional à década de 1900-1910. Segundo a ficha de *Apollinaire e seus amigos*, obra de 1909 que entrou na coleção apenas em 1973, a pintura participou de 23 exposições e foi citada em 41 publicações.⁶⁴ Em comparação, duas das obras mais significativas de sua produção madura — *Deux têtes* [*Dois cabeças*] (1935) e *Danseuse couchée* [*Dançarina deitada*] (1937) — que fazem parte do acervo desde os anos 1930, foram expostas apenas uma vez, em 2013. Outro dado significativo é que estas obras participaram da coletiva *elles@centrepompidou*, cujo objetivo principal foi o de reunir trabalhos feitos por mulheres que fazem parte do acervo do museu. Aparentemente, o único interesse em *Deux têtes* e *Danseuse couchée* seria o fato de terem sido realizadas por uma artista.

Dentre outras obras da coleção, o retrato do crítico André Salmon, de 1942, participou de *Portraits d'amis* [*Retratos de amigos*], em 1949 numa livraria parisiense e, em 1978, da exposição *Il y a 70 ans, la grande aventure cubiste* [*Há 70 anos, a grande aventura cubista*], no Grand Palais. Os dois retratos da

17

18-19

20

⁶² MUEL-DREYFUS, Francine. *Vichy et l'éternel féminin*. Paris: Seuil, 2001.

⁶³ Com curadoria de Douglas Hyland e Heather McPherson, a exposição apresentou 42 obras, entre pinturas e desenhos, além de seis livros ilustrados. Esteve em cartaz no Birmingham Museum of Art e em The Dixon Gallery and Gardens, nos Estados Unidos.

⁶⁴ Consulta realizada em 9/3/2020 junto ao departamento de documentação de obras modernas do Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

baronesa Gorgaud, nascida Eva Gebhard (1886-1959), figuraram em mostras sobre o retrato no século XX, na exposição *Cinquante ans de peinture française 1875-1925* [*Cinquenta anos de pintura francesa*], de 1925, além de algumas retrospectivas da artista no Japão. Em outras palavras, os retratos da baronesa ficaram guardados por mais de cinquenta anos na reserva técnica e o de Salmon foi relacionado apenas à sociabilidade da vanguarda cubista, embora tenha sido pintado nos anos 1940.⁶⁵

Île de France, obra emblemática de 1936, participou de duas exposições coletivas cujo tema foi a música, *Violons et peinture* [*Violões e pintura*] (1964, Musée des beaux-arts, Anger) e *Couleur et son* [*Cor e som*] (2015, Pushkin Museum). Também figurou numa exposição de 2017 intitulada *Picasso, Braque, Matisse, Léger...*, em Liège, na Bélgica.⁶⁶

Como é notável, as obras posteriores à década de 1920 foram expostas a partir de um recorte de gênero, em abordagens sobre a temática musical, ou em relação (anacrônica) aos cubistas. É como se, afastada de Picasso e Apollinaire, a artista-musa não tivesse interesse.⁶⁷ Porém, se a recepção de Laurencin em relação exagerada aos seus colegas homens seja problemática, por outro lado, a própria artista viria a reforçar, em sua obra e em sua persona, o lugar menor, delicado e débil que estava reservado às *femmes peintres*.

Por esta razão, os anos de formação da artista, tão frequentemente enfatizados, serão apresentados de maneira breve no Capítulo 1. Este trabalho tem como proposta analisar as três décadas de sua produção que foram, em geral, negligenciadas e que constituem a maior parte de sua obra: retratos, mulheres passeando, tocando instrumentos ou simplesmente recostadas, em tons pastéis. Na fortuna crítica de Laurencin, parece haver um paradoxo: a artista é muito conhecida pelas figurações mais tardias — o “feminino” reiterado, as

⁶⁵ Este quadro está depositado, desde 1986, no Musée d’art moderne Richard Anacréon, em Granville. A cidade normanda fica a quase 300 km de Paris e portanto esta obra de Laurencin está disponível a um público mais restrito. Se, por um lado, é salutar que aos museus regionais sejam oferecidas obras de artistas consagrados, dificilmente os museus da capital enviariam em comodato outras como *Busto de mulher (Estudo para Les Dames d’Avignon)*, de Pablo Picasso (1907, também no acervo do Pompidou).

⁶⁶ Todas as informações constam na documentação do acervo.

⁶⁷ Este lugar depreciativo da “musa” mobilizou a pesquisadora Renée Sandell a escrever o artigo “Marie Laurencin: Cubist Muse or More?”. *Woman’s Art Journal*, 1/1980. Disponível em researchgate.net/publication/301699172_Marie_Laurencin_Cubist_Muse_or_More. Acesso em 20/10/2020.

cores débeis etc. —, mas os textos quase sempre se referem ao período dos anos 1900-1910, em que o colorido estava “muito longe da Marie Laurencin de hoje, era escuro, embora variado, tendendo ao ‘chocolate’,” como definiu Tarsila do Amaral (1886-1973) num artigo publicado em 1936.⁶⁸

38-42

Distanciando-me das referências de Apollinaire e Picasso, procuro entender a obra “inconfundível” da artista em relação ao período que foi produzida, não mais subsidiária de seus contatos de juventude. Na Paris do entre-guerras, como se viu, os artistas de vanguarda retornaram “à ordem”, o poeta de origem polonesa havia falecido e Laurencin consolidou-se como um exemplo bem-sucedido de artista moderna que, ao mesmo tempo, valorizava a tradição.



A partir dos anos 1920, e até sua morte em 1956, Laurencin criou, em centenas de obras, um esquema iconográfico que remete à tradição dos passeios no campo, inaugurado no século XVI e reinventado no século XVIII com grande sucesso de público e crítica, estilo que ficou conhecido como “festas galantes”. Uma diferença importante é que, nas obras de Laurencin, os homens estão ausentes. A cena, no entanto, é semelhante: mulheres e meninas dançam na paisagem, vestindo trajes e joias refinadas, tocando violão e em companhia de animais (em geral um cachorro, mas também cavalos e corças).

1-12

51-57

91-94

Em termos de composição, o que estrutura todos estes quadros é a cor: manchas fluidas que se misturam e contornos muito vagos, o que remete a uma tradição “colorista” da arte ocidental, como nas obras de Jacopo Tintoretto (1518-1594) e de Peter Paul Rubens (1577-1640). Esta tradição ganhou especial relevância com as festas galantes e a qualidade “vaporosa” das pinceladas e a ênfase nos efeitos da superfície, como havia recomendado o teórico e pintor Roger de Piles (1635-1709) no final do século XVII.⁶⁹

Em 1905, os artistas reunidos na sala VII do Salon d’Automne, como André Derain, Henri Matisse (1869-1954), Albert Marquet (1875-1947) entre outros, revisitariam esta tradição colorista numa “orgia de tons puros”, segundo o

⁶⁸ AMARAL, Tarsila do. “Marie Laurencin”, 2/6/1936. In AMARAL, Aracy (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 75.

⁶⁹ PILES, Roger de. “Curso de pintura por princípios”. In LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais. Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 62. Tradução de Magnólia Costa.

crítico Louis Vauxcelles (1870-1943).⁷⁰ Esta exposição inaugural dos “*fauves*” — as “feras” na expressão do próprio Vauxcelles —, parece ser fundamental para que se compreenda a obra que Laurencin criaria alguns anos depois. No artigo, é notável a valorização deste “colorismo” reinventado, e também o esforço do crítico em criar relações entre a arte moderna e a grande tradição francesa, o que seria central em Laurencin, que jamais abandonou a figuração em seu trabalho, tampouco os referenciais europeus. Ao comentar uma pintura de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Vauxcelles afirma: “Rubens e Boucher [1703-1770] não souberam cantar mais belo hino à volúpia e à preguiça”;⁷¹ sobre Pierre Bonnard (1867-1947), o crítico tece uma relação entre “o charme dos pintores do nu” e “o charme de Fragonard” (1732-1806). Ao comentar a exposição retrospectiva de Édouard Manet (1832-1883), questiona: “toda a elegância, toda a graça francesa não estariam retidas no retrato de Eva Gonzalès pintando [...]?”⁷²

Marie Laurencin participou da referida exposição com alguns desenhos, numa seção dedicada aos livros. Vauxcelles apenas informa a participação da artista de 22 anos, ao lado de nomes pouco conhecidos como Arsène Chabanian (1864-1949) e uma certa “Madame Judith”. De fato, em 1905 ela ainda era uma jovem artista, mas talvez esta exposição tenha tido uma ressonância maior em sua obra que a breve relação com o grupo cubista. As cores estranhas — embora não sejam violentas como a dos *fauves* — marcariam praticamente toda sua carreira, e ela seria percebida como a figuração da elegância da “grande raça” francesa.

É curioso notar que os termos utilizados por Vauxcelles, como o “hino à preguiça”, o “charme de Fragonard” e “a elegância francesa”, são valores que celebram o nu feminino e o retrato de uma artista mulher que pinta um buquê de flores. Nesta obra, Manet representa sua única aluna, Eva Gonzalès (1849-1883). Ela veste um traje de passeio da alta burguesia, no lugar de roupas mais adequadas ao ofício, e está numa posição incômoda, distraída e longe demais do cavalete. Além disso, a obra já está emoldurada, o que pode ser interpretado como

23

⁷⁰ VAUXCELLES, Louis. “Le Salon d’Automne”. Suplemento de *Gil Blas*, 17/10/1905, sem indicação de página. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7522165g/f6.item.zoom>. Acesso em 17/11/2020.

⁷¹ *Idem, ibidem*. “Rubens et Boucher n’ont pas chanté de plus bel hymne à la volupté et à la paresse.” [...] “le charme des peintres du nu, — le charme de Fragonard”.

⁷² *Idem, ibidem*. “Toute l’élégance, toute la grâce françaises ne sont-elles pas encloses dans le portrait d’Eva Gonzalès peignant [...]?”

um retrato mais alegórico que realista, ou uma estranha homenagem ao “feminino”, representado tanto pela figura da artista, quanto pelas flores. Seja como for, é notável que no início do século XX, os atributos simbólicos da “grande civilização” francesa já estavam bastante ligados à ideia de elegância, de “graça” feminina e do artifício colorista de alguns pintores do Rococó.

As cores da obra madura de Laurencin são também pouco naturalistas, artificiosas. A artista exagera o verde-azulado da vegetação e o branco da pele das figuras, que contrasta com seus olhos escuros. Lânguidas, com o olhar perdido, parecem encarnar também um mundo de preguiça e volúpia, que Vauxcelles havia atribuído ao nu de Renoir. Volúpia, nesse caso, não é sinônimo de decadência, mas atributo de um “paraíso perdido” que remete, por exemplo, às *Flores do mal* de Charles Baudelaire, livro de poemas publicado em 1857. É também a palavra-chave para o século XVIII, segundo a interpretação dos historiadores Edmond (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870), contemporâneos de Baudelaire.⁷³ No famoso poema “O convite à viagem”, que faz parte das *Flores do mal* e que serve de título a uma pintura campestre de Matisse, lê-se: “Minha irmã e filha,/ Pensa a maravilha/ De ir para lá, na vora- gem/ De amar e viver,/ De amar e morrer, No lugar que é tua imagem! [...] Lá, tudo é ordem e beleza,/ Luxo, volúpia e leveza”.⁷⁴

Luxe, calme et volupté (1904), cujo título reproduz o verso de Baudelaire, é considerada uma das obras fundamentais do fauvismo e, como se viu, o tema do prazer em meio à natureza foi percebido na época como um eco das imagens galantes. Marie Laurencin viu esta obra no Salon d’Automne de 1905 e muito provavelmente conhecia a relação que se estabeleceu entre seus contemporâneos e a pintura francesa do século XVIII.

Nas festas galantes, quem passeia nos bosques é a nobreza da época, como mostra a pintura *Pélerinage à l’île de Cythère* [*Peregrinação à ilha de Citera*], de Antoine Watteau, que inaugurou o gênero em 1717. As mulheres da obra ma- dura de Laurencin, como fantasmas diáfanos, sem carne, parecem fazer refe-

100

⁷³ Os irmãos Goncourt foram pioneiros, no século XIX, em estudar com atenção o estilo Rococó, que havia sido desprezado depois da Revolução Francesa, bem como o papel de destaque que as mulheres (brancas) puderam gozar na corte da época, como artistas, intelectuais etc. Parte de sua obra será analisada no Capítulo 4. Sobre as artistas mulheres do período, ver SOFIO, Séverine. *Artistes femmes: La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*. Paris: CNRS Éditions, 2016.

⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 235. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

rência tanto a um passado idealizado da França setecentista e também às silhuetas alongadas das ilustrações de revistas de moda. Nesse sentido, Albert Flament (1877-1956) havia afirmado em 1924 que as pinturas de Laurencin “fixam, de nossa época fugitiva, apressada, charmosos fantasmas. Ela é a Rosalba [Carriera (1673-1757)] do tempo de Citroën”.⁷⁵

Além da referência de Flament a uma das artistas mais célebres do Rococó e aos “charmosos fantasmas”, outros autores também sugeriram o parentesco de Laurencin com as pinturas do século XVIII, por meio de um “gosto” francês. No entanto, os *significados* deste gosto não costumam ser investigados.

Talvez os críticos da época não tivessem consciência, mas as condições políticas, sociais e culturais que informaram o estabelecimento daquele ideal na França, envolvem a construção de identidades nacionais baseadas no colonialismo e na escravidão. Assim, para que se possa entender de maneira mais completa a obra da artista, seria preciso “criar um método para ler a fantasmagoria que se esconde sob a economia simbólica da civilidade e da civilização”,⁷⁶ para usar as palavras do teórico queniano Simon Gikandi. Tais questões, que permeiam a alta cultura francesa, são centrais para este trabalho e estarão presentes em diversos momentos.

Paris absolutista

Na Paris da primeira metade do século XX, além dos discursos nacionalistas e da celebração das “antigas colônias”, havia um amplo interesse em relação às culturas subalternizadas, recebidas com entusiasmo por artistas e colecionadores. É o caso de Pablo Picasso e famosa pintura de 1907, *Les demoiselles d'Avignon* [As senhoritas de Avignon] e do galerista Paul Guillaume (1891-1934), que especializou-se no comércio da então chamada *Arte Negra*, na década de 1910, para citar dois exemplos emblemáticos. Este suposto “elogio da al-

⁷⁵ As referências à moda e ao “tempo de Citroën” serão discutidas com mais detalhe no Capítulo 3. FLAMENT, Albert. “Arabesques sur Marie Lauerencin”, *La Renaissance de l'art Français et des Industries de Luxe*, Paris, ano 7, julho de 1924, p. 479. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690963c/f472.image.r=albert%20flament%20arabesques. Acesso em 3/1/2020. “Ses portraits impriment de notre époque fugitive, pressée, les fantômes charmants. Elle est la Rosalba du temps de Citroën.”

⁷⁶ GIKANDI, Simon. *Slavery and the culture of taste*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2011, p. x. “[...] to fashion a method for reading the ghostly inside the symbolic economy of civility and civilization”.

teridade” é bastante enfatizado na história da arte, e pode ser sintetizado com o comentário de Tarsila do Amaral, que escreveu numa carta aos pais, em 1923: “Paris está farta de arte parisiense”.⁷⁷

Por outro lado, havia também um interesse renovado pelo Antigo Regime, embora não tão intenso quanto o entusiasmo em relação às manifestações culturais percebidas como “exóticas”. O castelo de Versailles — situado nos arredores da cidade e símbolo do reinado de Luís XIV — passou a atrair multidões em seus bailes de temática absolutista, apresentações de teatro e outros eventos públicos,⁷⁸ inclusive com colaborações de artistas como Juan Gris (1887-1927), que criou o figurino para o baile de 1923 e uma apresentação dos Balés Russos com a mesma temática. Imersa neste ambiente cultural, Laurencin também revisita em sua obra os tempos “gloriosos” da corte francesa. Como procuro argumentar ao longo desta dissertação, a nostalgia do Antigo Regime não contradiz a modernidade dos artistas, afinal alteridade e nacionalismo são fenômenos complementares.⁷⁹

A análise comparativa das imagens entre dois momentos históricos distintos — o início do século XVIII e a primeira metade do XX — evidencia continuidades, tensões e rupturas que atravessaram a construção especular da França em relação às suas colônias e ex-colônias. Também faz notar as diferenças entre o que foram as pinturas galantes na França setecentista e de que maneira estas imagens foram recebidas duzentos anos mais tarde. Apesar das diferenças fundamentais, a França — assim como outros países europeus — não havia deixado de lado suas ambições imperiais, pelo contrário. Ou seja, se é importante entender a obra de Laurencin no contexto ambivalente da primeira metade do século XX, o esquema iconográfico do XVIII também parece estar repleto de contradições — sendo a hierarquia brutal entre os seres humanos, que se constitui em paralelo com os ideais civilizatórios, uma das mais persistentes.

Em outras palavras: a escravidão nas Antilhas, que havia atingido enormes proporções por volta de 1700, é um dado fundamental para a construção da diferença racial e também para o estabelecimento da pintura Ro-

⁷⁷ *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003, p. 102.

⁷⁸ SALOMÉ, Laurent e BONNOTTE, Claire (orgs.), *op. cit.*, 2019.

⁷⁹ Trata-se da dupla “Modernidade/Colonialidade”, como diz o nome deste importante grupo de estudos latino-americano, que pesquisa o tema desde os anos 1990. Ver MIGNOLO, Walter e WALSH, Catherine. *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.

cocó, ou, em termos atuais, “imagens da branquitude”.⁸⁰ Entre 1920 e 1950, embora a situação política da França seja diversa, o *capital simbólico da cor* não deixou de ser mobilizado, reforçando desigualdades entre os seres humanos, ao mesmo tempo em que a Europa “civilizada” resistia aos regimes totalitários de países vizinhos.

25-26

Dois cartões publicitários feitos para o famoso costureiro Paul Poiret (1879-1944), em 1912, são exemplos desta permanência. Nas litografias de Georges Lepape (1887-1971) — que foi colega de Laurencin na Académie Humbert —, há mulheres brancas vestidas com as roupas da moda, muito maiores que as pessoas negras, representadas como subservientes e de maneira infantil. Da mesma época, uma publicidade de pó-de-arroz, faz referência direta ao Antigo Regime: a artista dinamarquesa Gerda Wegener (1886-1940) representa uma mulher da corte, sendo carregada por duas serviçais negras, numa liteira. Ao fundo, estão as colunatas do castelo de Versailles.⁸¹

27

Marie Laurencin parece também se apropriar deste imaginário e recriar cenas típicas da corte, exagerando a brancura dos personagens. Além disso, se a alteridade “racial” no início do século XVIII era um pouco vaga, embora já presente em algumas pinturas, não havia dúvida, entre os franceses da primeira metade do século XX, sobre quem considerava-se superior. Nas palavras da escritora norte-americana Toni Morrison (1931-2019), “Raça tornou-se uma metáfora [...] muito mais ameaçadora para o corpo político do que a ‘raça’ biológica havia sido. [...] [O] racismo continua hoje tão saudável quanto esteve durante o Iluminismo”.⁸²

A diferença simbólica da cor

Analisar as imagens como objetos produtores de significados, através de uma leitura interdisciplinar que abarca história da arte, antropologia e história, significa discutir (e deixar visível) o que pode ser chamado de “políticas do olhar”.

⁸⁰ DOBIE, Madeleine. *Trading Places. Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2010; LAFONT, Anne, *op. cit.*, 2019.

⁸¹ O anúncio foi reproduzido na mesma revista em 1919 e em 1925. Agradeço a Édouard Céalac, do banco de imagens Hprint, por disponibilizar-me a reprodução gratuitamente.

⁸² MORRISON, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Nova York: Vintage Books, 1993, p. 63. “Race has become metaphorical [...] far more threatening to the body politic than biological ‘race’ ever was. [...] racism is as healthy today as it was during the Enlightenment.”

Ou seja, trata-se de deixar visível o próprio ato de ver,⁸³ que não é jamais isento, mas informado a partir de pressupostos culturais, sociais e políticos. Em linhas gerais, esta aproximação em relação às imagens — cujo significado não é “universal” ou imutável — pode ser chamada de estudos em cultura visual. Para usar o termo de um dos mais importantes autores desta corrente, o norte-americano W. J. T. Mitchell, a cultura visual pode ser entendida em termos de “iconologia”, uma espécie de *pensamento* das imagens, e não apenas uma análise desinteressada de seu registro, “iconográfico”.⁸⁴

No âmbito da cultura visual, a hierarquia de seres humanos que se cria a partir das cores de pele está presente antes mesmo de serem teorizadas em termos raciais. Nas palavras da historiadora francesa Aurélia Michel, “O fato de que a branquitude precede a raça nos mostra [...] [que] é no contexto americano, onde os Europeus instauraram um *outro* colonial e escravista, que se forma a discriminação pela cor”.⁸⁵ Sendo a cor um elemento constitutivo das pinturas, elas são objetos privilegiados para que se possa entender a formação e a permanência de tais hierarquias.

Um interessante debate animou os círculos intelectuais europeus na segunda metade do século XVII e dividiu os partidários do desenho, representados pelas obras de Nicolas Poussin (1594-1665), e da cor, entusiastas de Peter Paul Rubens. Em linhas gerais, o desenho estaria mais próximo da ideia, segundo tradição platônica que reconhece a pintura como um fraco simulacro da “verdade”. Por outro lado, o colorido seria matéria, artifício, maquiagem; a “verdade” corrompida pelo real.⁸⁶

⁸³ MITCHELL, W. J. T. “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture”. *Journal of Visual Culture*, nº 165, 2002, pp. 166-81.

⁸⁴ Ver, entre outros, MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; HOOKS, bell. *Art on my Mind. Visual Politics*. Nova York: The New Press, 1993; HALL, Stuart; GAY, Paul du (orgs.). *Questions of Cultural Identity*. Los Angeles/Londres/Nova Delhi: SAGE, 1996; MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. Nova York: Routledge, 2002 e JONES, Amelia (org.). *Feminism and the Visual Culture Reader*. Londres: Psychology Press, 2003.

⁸⁵ MICHEL, Aurélia. *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*. Paris: Seuil, 2020, p. 21. “Le fait que la blancheur précède la race nous dit donc une deuxième chose: c’est dans le contexte américain, là où les Européens ont instauré un autre colonial et esclavagiste, que se forme la discrimination par couleur.”

⁸⁶ Estas reflexões sobre o colorido pictórico e a construção de uma hierarquia baseada em tons de pele — que se seguirá nos próximos parágrafos — resultaram num artigo que publiquei na revista mexicana *Terremoto*, “Una historia del color (o por qué el arte no nos

Os partidários do colorido, porém, haviam conferido à matéria uma dignidade ontológica, que — assim como o artifício, a maquiagem e o gosto —, passou a ser entendida como a própria “verdade”, em termos de civilização. Ou seja, a “verdade” estaria na materialidade das coisas, dentre as quais as obras de arte seriam objetos privilegiados. Nas palavras de Lichtenstein,

Não reconhecendo a razão a não ser nas formas mundanas do espírito, os autores do Grande Século (que foram também seus atores) jamais diferenciavam uma falha de gosto dos erros do pensamento. Eles percebiam a impolidez não apenas como a prova de uma sensibilidade indelicada, mas igualmente como o testemunho de uma razão equivocada.⁸⁷

Jean de La Bruyère (1645-1696), um intelectual da época, afirmou numa curiosa analogia que “depois do espírito de discernimento, o que há de mais raro no mundo são os diamantes e as pérolas”.⁸⁸ Assim, os objetos supérfluos como as obras de arte seriam centrais para a civilização, constituída, a um só tempo, de gosto e razão. Com o sujeito, entre os séculos XVII e XVIII, a arte tornou-se autônoma, cuja potência estaria na recusa em ser útil, reforçada pela singularidade de algo especial. Apartada dos rituais simbólicos da sociedade, caberia apenas ao homem de gosto (e a algumas mulheres “excepcionais”), reconhecê-la dentre os objetos mundanos, e assim refinar seu intelecto.

Em 1681, o teórico Roger de Piles havia publicado um tratado defendendo a relevância da cor em relação ao desenho. Ele argumenta:

Deus, ao criar os corpos, forneceu ampla matéria para que as criaturas o louvassem e o reconhecessem por seu Autor; mas, ao tornar a cor visível, cedeu lugar aos Pintores para [que pudessem] imitá-lo com todo o seu po-

salvará en tiempos de pandemia)”. Disponível em terremoto.mx/article/una-historia-del-color-o-porque-el-arte-no-nos-salvara-en-tiempos-de-pandemia. Acesso em 2/6/2020.

⁸⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 2013, p. 41. “Ne reconnaissant la raison que dans les formes mondaines de l’esprit, les auteurs du Grand Siècle (qui en furent aussi les acteurs) ne différencieront jamais les fautes de goût des erreurs de la pensée. Ils percevront toujours l’impolitesse non seulement comme la preuve d’une sensibilité indelicade mais également comme le témoignage d’un raisonnement erroné.”

⁸⁸ LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères. Des Jugements*, 1696, p. 57, *apud* LICHTENSTEIN, *op. cit.*, 2013, pp. 39-40. “Après l’esprit de discernement, ce qu’il y a de plus rare au monde sont les diamants et les perles.”

der e criar [...] uma segunda Natureza que estaria apenas em ideia. Com efeito, tudo estaria na Terra e os corpos seriam apenas sensíveis ao toque, caso a diversidade de cores não os tivesse distinguido um do outro.⁸⁹

Esta passagem é significativa: sem a cor, haveria apenas ideias vagas no mundo, e só seria possível identificar os corpos ao tocá-los, como estranhos fantasmas. Em termos pictóricos, eis a fantasmagoria de que falava Gikandi: a branquitude assemelha-se à essência divina, e por isso não se dá a ver. De Piles defende a excelência dos pintores através da cor visível, e é notável que as obras de arte neste momento passem a celebrar esta diferença com ênfase. Ou seja, se a hierarquia social baseada em tons de pele já estava presente em pinturas anteriores, como é o caso do *Retrato de Laura Danti*, de Ticiano (c. 1523), na virada dos séculos XVII e XVIII, esta diferença passou a ser teorizada no âmbito da pintura, como retórica e artifício, e praticada por diversos artistas. É o que se vê no *Retrato de Louise de Keroual* (1682) de Pierre Mignard (1612-1695), bastante semelhante à obra de Ticiano, quase como um espelho, e também em *Jovem negro com um cesto de frutas e jovem acariciando um cachorro* (1684), de Antoine Coypel (1661-1722).

A pintura de Coypel, que pertenceu à coleção de Luís XIV, mostra um pajem negro de turbante em primeiro plano, vestindo tecidos suntuosos e apresentando ao espectador a exuberância dos produtos coloniais. Logo atrás, uma jovem branca (que, no título, é chamada apenas de “jovem”) olha para ele com satisfação, e carrega um cachorro que pode ser interpretado como uma metáfora da lealdade. Para além do animal, esta cena de interior é altamente simbólica, podendo significar também a lealdade das colônias em relação à metrópole e a suposta relação harmoniosa que mantinham.

Segundo as recomendações do teórico, a diferença de cor de pele na pintura cria um desejável contraste, além de uma relação especular entre brancos e negros, metrópole e colônia. Há, porém, uma hierarquia sutil no quadro, pois quem é “usado” para finalidades pitorescas é a figura negra, uma vez que os brancos seriam a norma — a jovem prescinde de marcadores. A obra de

28

29-30

⁸⁹ PILES, Roger de. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, 1681, pp. 61-2, *apud* LAFONT, Anne, *op. cit.*, 2019, p. 16. “Dieu en créant les corps a fourni une ample matière aux créatures de le louer et de le reconnaître pour leur Auteur; mais en les rendant colorés et visibles, il a donné lieu aux Peintres de l’imiter dans toute sa puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n’avait l’être que dans leur idée. En effet, tout serait sur la terre et les corps ne seraient plus sensibles que par le toucher, si la diversité des couleurs ne les avait distingués les uns des autres.”

Coypel, para além de sinalizar a diversidade social que havia na França, é também um dos primeiros exemplos iconográficos do “correlato nativo da superiorização europeia”,⁹⁰ como diria Frantz Fanon (1925-1961) quase trezentos anos depois, em sua tese *Pele negra, máscaras brancas*, de 1952.

No caso desta pintura, é um garoto que serve de alegoria para as colônias e uma mulher para a metrópole. No entanto, as colônias geralmente são representadas como uma mulher nua, disponível, e as metrópoles como um homem vestido e civilizado (de qualquer maneira, um menino não é um homem). Como se verá nos Capítulos 3 e 4, a diferença de gênero é parte fundamental do discurso colonial moderno, o que torna ainda mais interessante a análise da obra de Marie Laurencin, que revisita os ideais de branquitude e de feminilidade, declarando-se, a um só tempo, ariana e *créole*. Se a “branquitude” chegou ao grau máximo com o regime nazista, atingindo também os “outros” europeus, quem sabe a fantasia da “créolidade” não seja também uma referência ao feminino?



Como foi dito, os anos do entre-guerras europeu fomentaram uma nostalgia por vários passados idealizados; no caso de Laurencin, o Antigo Regime francês, período que coincide com as “velhas” colônias caribenhas. Nostalgias não são estanques; elas podem ser projetadas em diversos momentos históricos, cujos significados também mudam de acordo com o contexto. Assim, uma artista que trabalhou em pleno Retorno à Ordem decidiu visitar não um Renascimento mítico, como fizeram alguns de seus pares, mas uma visualidade que remete ao início do século XVIII.

31 Veja-se, por exemplo, a pintura *Les Biches* [As corças], de 1923, que pertence ao Musée de l’Orangerie em Paris.⁹¹ A paisagem é construída de maneira vaga, com manchas sobrepostas de verdes, azuis e cinzas. À direita, há uma espécie de construção arquitetônica, com formas geométricas brancas e cor-de-rosa, indicando que se trata de uma natureza domesticada. Abaixo delas, manchas azuis sugerem a imagem de um riacho ou um lago. A atmosfera é vaga, mas ao mesmo tempo familiar, pois apesar da imprecisão das pinceladas, o

⁹⁰ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora da UFBA, 2008, p.90. Tradução de Renato da Silveira.

⁹¹ Esta pintura, que serviu de maquete para o cenário de um balé homônimo, será analisada com mais detalhe no Capítulo 2.

lugar não é fantástico ou surrealista. Ao centro, formando um triângulo, há uma mulher, que encara o espectador de maneira ambígua, as quatro corças do título, outra mulher à esquerda e, à direita, um violão. Por outro lado, de acordo com o site do museu em que se encontra a tela, o Musée de l'Orangerie em Paris, pode se tratar de uma mulher-corça ou mulher-sereia.⁹² Assim, a obra faria referência não exatamente à pintura de gênero, mas a uma paisagem mítica. Esta mulher-corça bastante elegante e adornada poderia fazer alusão ao idílio de um tempo passado, referindo-se tanto ao animal que acompanhava a deusa Diana em suas caçadas, quanto a uma certa cultura francesa que se mostra como herdeira da tradição romana, como se verá no Capítulo 3.

É possível aproximar *Les Biches*, em termos colorido e composição, de *Le déjeuner de jambon* [O almoço de presunto], de Nicolas Lancret (1690-1743), que representa um momento de descanso da caça — não da deusa Diana, mas dos nobres franceses que praticavam este “esporte”. Encomendada por Luís XV para decorar uma das salas de jantar do castelo de Versailles, esta pintura de 1735 retrata os personagens numa paisagem ajardinada, também decorada por elementos arquitetônicos: à direita, uma estufa e, à esquerda, um pedestal com a escultura de um sátiro. A figura central leva um adorno à cabeça, como na pintura de Laurencin, e os personagens à mesa formam outro triângulo. As árvores esfumaçadas emolduram o céu, num cenário típico das festas galantes. Abaixo estão os animais que acompanham a caça e, à esquerda, um grupo de empregados, dentre os quais se vê um homem negro de turbante. Em outra obra de Laurencin, *La princesse de Clèves* [A princesa de Clèves] (1941), além de fazer referência a um romance homônimo do final do século XVII,⁹³ a personagem que se destaca parece mimetizar o movimento de uma nobre francesa, retratada em *Fête galante by a Fountain* [Festa galante perto de uma fonte] (década de 1720) de Jean-Baptiste Pater (1695-1736).⁹⁴

Além da afinidade formal e temática entre a pintura Rococó e a de Laurencin, o procedimento da citação foi caro aos artistas do início do século XX,

⁹² Em www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvres/les-biches-196420. Acesso em 9/9/2021.

⁹³ *La princesse de Clèves* é um romance histórico que foi publicado na França em 1678, inaugurando também o gênero dos romances psicológicos, o que desafiou as convenções da época. Embora anônimo, há consenso que tenha sido escrito por Madame de La Fayette (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne).

⁹⁴ Há uma inconsistência nos títulos atribuídos às obras, principalmente devido às coleções em que elas se encontram. Em alguns casos, o original francês se perdeu; respeitarei as traduções institucionais.

32

33

34

sendo o caso mais conhecido a citada pintura *Les demoiselles d'Avignon*. Picasso se valeu — ao contrário de Laurencin — de culturas visuais subalternas para retratar cinco prostitutas e foi, por isso, celebrado como o grande representante da arte moderna.⁹⁵

Este é o ponto-chave: se a apropriação da visualidade de povos subalternizados foi notada e festejada, a obra de Marie Laurencin comenta os ideais inviáveis da branquitude e talvez por isso seu gesto pode ter passado despercebido. Tida simplesmente como “imagens de mulheres elegantes”, esta iconografia reiterada constitui a radicalidade e, ao mesmo tempo, a ambiguidade da artista, pois em nenhum momento fica claro se ela critica os ideais — franceses — de civilização e de feminilidade, ou lamenta sua perda. Ou seja, sua obra seria radical na medida em que funciona como uma “chamariz” aos críticos, que viram naquelas mulheres um feminino universal, “de grande raça”,⁹⁶ afinal elas são sempre brancas, abastadas, coquetes. Tal interpretação, porém, é meramente especulativa, uma vez que a artista jamais se posicionou diretamente — o mais provável é que, ela própria, esteja reforçando o ideal elitista e excludente.⁹⁷

Em seu diário, Laurencin rememora as noites que os artistas passavam no ateliê de Picasso, no número 13 da rue Ravignan em Paris, e diz que “eu jamais me ocupava deles; lia histórias de amor, *Marianne* de [Pierre de] Marivaux [1688-1763], e creio mesmo que detestava sentir-lhes tão contrários a mim, sobretudo suas estátuas negras me envenenavam”.⁹⁸ A passagem é notável: Lau-

⁹⁵ Esta obra é referência ainda hoje para artistas que tensionam a herança cultural do colonialismo e da escravidão, como é o caso do beninense Leonce Raphael Agbodjelou, especialmente a série fotográfica *Demoiselles de Porto Novo* (2012). Ver BITTENCOURT, Renata. “Outras negras”, in OLIVA, Fernando e PEDROSA, Adriano (orgs.). *Tarsila popular*. São Paulo: MASP, 2019, pp. 68-75.

⁹⁶ COGNAT, Raymond. “Marie Laurencin”, *La femme de France*, Paris, 2/6/1929, p. 24.

⁹⁷ Como será discutido adiante, o caso de Marie Laurencin tende a causar desconforto entre historiadoras e críticas de arte feministas. Apesar do reconhecimento excepcional que desfrutou em vida, ela parece manter uma posição conservadora em relação às mulheres, ao contrário de artistas como Suzanne Valadon, Romaine Brooks, Émilie Charmy, Claude Cahun ou Elsa von Freytag-Loringhoven, para citar alguns exemplos. A este respeito, ver SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018 (Tese de livre-docência).

⁹⁸ LAURENCIN, Marie. *Le carnet des nuits*. Genebra: Pierre Cailler, 1956, p. 40. “Je ne m’occupais jamais d’eux, je lisais des histoires d’amour, *Marianne* de Marivaux, et je crois bien que je les détestais de les sentir si contraires à moi, surtout leurs statues nègres m’empoisonnaient.”

reincin se volta às histórias de amor e a um dos romances memorialistas mais famosos do século XVIII, publicado entre 1731 e 1742, ao mesmo tempo, em que se diz “envenenada” pelas esculturas africanas, em voga nas primeiras décadas do século XX e colecionadas com entusiasmo pelos artistas modernos.

Apesar do posicionamento da artista, por mais que possa oferecer chaves de interpretação, o que interessa, aqui, são os significados que carregam as imagens, que extrapolam — e às vezes contradizem — posições pessoais. Nas palavras da historiadora brasileira Emília Viotti da Costa (1928-2017),

As autodefinições das pessoas, suas narrativas sobre si mesmas e sobre os outros, conquanto significativas, não são suficientes para caracterizá-las nem para relatar sua experiência, muito menos para explicitar um acontecimento histórico. O que as pessoas contam tem uma história que suas palavras e ações traem [...]. Suas afirmações não são simplesmente declarações sobre a “realidade”, mas comentários sobre experiências do momento, lembranças de um passado legado por precursores e antecipações de um futuro que desejam criar.⁹⁹

Traída, quem sabe, por sua pintura, Marie Laurencin criou um mundo idílico que carrega profundas fissuras — fosse ela consciente ou não. E talvez este seja um dos grandes interesses de sua obra, pois a artista escolheu revisitar a visibilidade dominante, o lugar de poder que se pretende neutro, mas que foi construído em estreita relação com as “terras da diferença” coloniais. Esta é uma questão central, e atravessará todos os capítulos da dissertação, tanto no que diz respeito à obra de Laurencin, quanto em relação aos artistas que representam a “grande tradição” da pintura francesa, no século XVIII.

Alteridade e nacionalismo

Segundo o filósofo camaronês Achille Mbembe, “foi no discurso estético (notadamente no da vanguarda) que se cristalizou, a partir dos anos 1920, a referência à África como terra da diferença, reservatório de mistérios e reino por exce-

⁹⁹ COSTA, Emília Viotti da. *Coroas de glória, lágrimas de sangue. A rebelião dos escravos de Demerara em 1823*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 15. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto.

lência da catarse e do mágico-religioso”.¹⁰⁰ Como se verá, a diferença de valor em relação aos territórios não europeus, foi construída paulatinamente ao longo da colonização moderna. Mas parece ter alcançado o ápice na primeira metade do século XX, quando o exotismo tornou-se espetáculo de massa e os artistas de vanguarda colecionavam com avidez objetos de outras culturas, “apropriando-se” de sua visualidade. Laurencin, ao contrário de seus contemporâneos, tomou como referência a alta cultura francesa, por muito tempo vista como categoria vazia, ou seja, autossuficiente e referencial.

Como argumenta a historiadora Aurélia Michel, há uma relação de interdependência entre a colonização, a riqueza da Europa e a formação dos Estados nacionais. Ou seja, não haveria uma França ideal sem os esforços (e as disputas) coloniais. Segundo Michel, alguns autores buscaram compreender a o protagonismo da Europa moderna a partir de razões internas, como o advento do Renascimento italiano. Na verdade, o fenômeno da expansão da Europa em termos econômicos e políticos “é apenas inteligível ao se levar em conta seu caráter colonial”:

Foi ao abrir rotas comerciais marítimas que os Estados modernos desenvolveram os princípios modernos da política — o princípio da soberania e a forma dos Estados reais que precedem os Estados-nação. A colonização fez parte desta construção desde o início, na medida em que forjou os princípios de soberania territorial das coroas [...] [os quais] não foram fundados simplesmente a partir de um território “natural”, mas na rivalidade entre estes últimos, sendo a ideia de partilha do mundo inerente à construção dos Estados europeus.¹⁰¹

¹⁰⁰ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2008, p. 83. Tradução de Sebastião Nascimento. De certa forma, este imaginário persiste até hoje, reforçado por instituições como o Musée du Quai Branly em Paris, onde as paredes que imitam taipa de pilão se combinam com uma iluminação dramática, apresentando coleções de todas as culturas do mundo, menos a europeia. É como se esta cultura marcadamente cristã não fosse baseada em crenças “mágico-religiosas”.

¹⁰¹ MICHEL, Aurélia, *op. cit.*, 2020, p. 103. “C’est en ouvrant des routes commerciales maritimes que les États modernes ont élaboré les principes modernes du politique — le principe de souveraineté et la forme des États royaux qui précèdent les États-nations. La colonisation fait partie dès le départ de cette construction, dans la mesure où elle participe a forger les principes de souveraineté territoriale des Couronnes. Cette souveraineté ne se fonde pas simplement sur un territoire ‘naturel’ mais dans une rivalité entre ces dernières, et la notion de partage du monde est inhérente à la construction de l’État européen.”

Portanto, para que se possa compreender a pintura francesa de maneira abrangente, é preciso que se leve em conta que a França metropolitana — e sua cultura visual — foi profundamente dependente de seus empreendimentos coloniais. A própria existência de um Estado soberano, como mostra Michel, não teria sido possível sem as conquistas ultramarinas. A arte do período Rococó, revisitada por Laurencin, carrega em si, ainda que de maneira silenciosa, o desejo de imposição de sua superioridade cultural, personificada pelas figuras brancas em seus passeios refinados.

De maneira semelhante, ideais civilizatórios são fundamentais para que se possa entender a arte moderna em toda sua complexidade, pois este movimento europeu se relaciona profundamente com a crise do imperialismo nas antigas metrópoles e com a relação desigual entre a Europa e as culturas subalternizadas.¹⁰² Na verdade, o lugar de poder da branquitude masculina e viril se mantém intacto ainda hoje, e torná-lo visível talvez seja um dos principais interesses deste estudo sobre a política das imagens e a obra de Marie Laurencin. Entender a produção e recepção das imagens em relação aos contextos globais em que a França estava inserida significa compreender a complexidade delas, para além do que se vê na superfície. Em termos epistemológicos, são imagens que produzem consequências reais aos grupos sociais representados.¹⁰³

Certamente há a temática do amor, a natureza ornamentada com esculturas e guirlandas de flores, os tranquilos passeios das classes abastadas e das mulheres brancas que tocam instrumentos musicais. Porém, uma leitura mais atenta das pinturas pode sinalizar pressupostos que permaneceram ocultos e que são *preciosos* no sentido de revelar capitais culturais que representam o tipo ideal de seres humanos, autorizados a habitar tranquilamente os jardins civilizados. Os brancos seriam, assim, os únicos “a possuir a vontade e a capacidade de construir um percurso histórico”,¹⁰⁴ pois “civilização” implica também a ideia de progresso da humanidade e pressupõe hierarquias de cor — inclusive em termos pictóricos.

¹⁰² RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

¹⁰³ Ver, entre outros livros citados na bibliografia, ROTHENBERG, Paula (org.). *White Privilege. Essential Readings on the Other Side of Racism*. Nova York: Worth, 2016; WEKKER, Gloria. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham/Londres: Duke University Press, 2016 e KENDALL, Frances. *Understanding White Privilege*. Nova York: Routledge, 2013.

¹⁰⁴ MBEMBE, Achille, *op. cit.*, 2008, p. 85.



Esta dissertação se estrutura da seguinte maneira: no Capítulo 1, a trajetória profissional de Marie Laurencin será apresentada, bem como algumas soluções estéticas que seriam utilizadas com ênfase em sua obra posterior a 1920. Os Capítulos 2 e 3 abordam a obra madura de Marie Laurencin em relação ao tumultuado contexto europeu da primeira metade do século XX e de que maneira a nostalgia de um passado feliz — ligado à exaltação de uma natureza domesticada — se relaciona com a tradição da pintura francesa, articulando feminilidade e branquitude. Mais especificamente: o Capítulo 2 tratará do “feminino” na obra e na persona de Laurencin e, no Capítulo 3, tais questões serão desenvolvidas em termos culturais mais amplos.

Finalmente, o Capítulo 4 discute a alta cultura francesa — particularmente o estilo Rococó — em relação com o auge do colonialismo, o que permitiu o cultivo de um gosto nacional por meio dos objetos de arte e de produtos igualmente *refinados* e *supérfluos*, como o açúcar.¹⁰⁵ Ainda que, neste último capítulo, a ênfase não recaia sobre a obra de Marie Laurencin, é importante investigar as imagens do século XVIII em sua complexidade, que extrapolam preferências estéticas e/ou de gosto.

Se Laurencin muitas vezes foi celebrada como uma das artistas centrais para a construção da feminilidade, a diferença de gênero também deve muito de sua existência à criação do “outro colonial”. A ideia de um feminino menor, disponível e fraco atravessará todo o trabalho, algo que se relaciona diretamente com as mulheres brancas, tantas vezes representadas pela artista, mas não só. Tais estereótipos, como se verá, foram muitas vezes mobilizados no sentido de afirmar superioridades artísticas e disputas nacionais-imperialistas.

Finalmente, apresento um rápido balanço entre os capítulos e levanto algumas questões sobre o interesse contemporâneo em rever a história canônica, eurocêntrica e masculina da arte moderna. Afinal, como diz a historiadora norte-americana Joan Scott, a história das mulheres — neste caso, de uma artista francesa do século XX — pode ser uma ferramenta importante para “um estudo dinâmico na *política da produção de conhecimento* [...] [que] desafia e

¹⁰⁵ MINTZ, Sidney. *O poder amargo do açúcar. Produtores escravizados, consumidores proletarizados*. Recife: Editora da UFPE, 2003.

desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas, [...] sem oferecer uma síntese ou uma resolução fácil”¹⁰⁶

Esta dissertação se concentra em dois problemas centrais: a cultura visual, seus significados muitas vezes “invisíveis”, e a escrita da história da arte. Trata-se de um estudo de caso que abarca noções amplas e, especialmente, relações desiguais de poder. Marie Laurencin, em sua obra dos anos 1920-1950, parece cristalizar ideais de brancura e de feminilidade, muitas vezes entendidos como atributos naturais e não como valores socialmente construídos.

A arte parece ser um lugar privilegiado para a consolidação de tais narrativas, e sua desmistificação pode ser mais interessante do que apresentar a trajetória de um(a) artista de maneira linear e sem conflitos. Por esta razão, este trabalho não pretende oferecer nenhuma síntese, mas busca levantar questões que foram, em geral, deixadas de lado, mas que ecoam ainda nos dias de hoje — pelo menos em termos de valores sociais e/ou capitais culturais.

Ao final da dissertação estão o Caderno de imagens, as Referências bibliográficas¹⁰⁷ e o Índice onomástico.

¹⁰⁶ SCOTT, Joan. “História das mulheres”. In BURKE, Peter (org.). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991, pp. 66 e 76. Tradução de Magda Lopes, grifos meus.

¹⁰⁷ A bibliografia está organizada em blocos temáticos. No item “Sobre Marie Laurencin” estão elencados os livros e catálogos dedicados à artista, com exceção daqueles escritos em japonês. Os artigos em periódicos não correspondem à totalidade do que foi publicado; trata-se de uma seleção contendo aqueles que embasaram estas reflexões ou que trazem um comentário crítico. Além disso, estão referenciados livros sobre outros assuntos ou personagens, nos quais a presença da artista é marcante.

Capítulo 1

Antecedentes: apontamentos profissionais de Marie Laurencin

Marie Laurencin nasceu em Paris em 31 de outubro de 1883 e era “filha natural” de Mélanie-Pauline Laurencin (1861-1913). De origem normanda e classe social modesta, por volta dos vinte anos migrou para a capital, onde trabalhou como doméstica e garçonete; durante a infância da artista, ganhava seu sustento como bordadeira e *lingère*, provavelmente uma comerciante informal de tecidos.¹ O pai, Alfred Stanislas Toulet (1839-1905), que não reconheceu oficialmente a filha e era casado com a sobrinha de um militar, foi servidor público e um político pouco expressivo.² Apesar disso, Laurencin conhecia-o, e assim escreveu em seu diário, *Le Carnet des nuits*, publicado em 1956: “Marie tinha nove anos — uma mãe distante e charmosa que falava muito pouco e cantava muito bem e um pai que, de tempos em tempos, por prazer, gostava de instruir sua filha e de ocupar-se de seus estudos”.³

Por volta de 1901, aos 18 anos, Laurencin decidiu ser artista profissional e iniciou sua carreira estudando pintura em porcelana — um “ofício sério e em voga na época” — na École de Dessin de la Ville de Paris.⁴ Teve como professo-

¹ GROULT, Flora. *Marie Laurencin*. Paris: Mercure de France, 1987, p. 26. Algumas fontes trazem o nome da mãe ao contrário: Pauline-Mélanie.

² *Idem*, p. 28.

³ LAURENCIN, Marie. *Le Carnet des nuits*. Genebra: Pierre Cailler, 1956, p. 13. “Marie avait neuf ans — une mère lointaine et charmante qui parlait très peu et chantait fort bien et un père qui de temps en temps par plaisir aimait instruire sa fille et s’occuper de ses études.”

⁴ GROULT, Flora, *op. cit.*, 1987, p. 50. O historiador da arte Daniel Marchesseau afirma que a artista teria estudado por um breve período em Sèvres, cidade vizinha de Paris com

35

res a pintora e *salonnière* Madeleine Lemaire (1845-1928) e Eugène Quignolot (1858-1918), sobre quem se sabe pouca coisa.⁵ Data dessa época um prato de 29 cm de diâmetro com o busto de uma mulher de perfil, com esmalte azul claro, típico da porcelana holandesa e da azulejaria portuguesa. Além disso, Laurencin iniciou sua prática de pintura e, entre 1901 e 1902, frequentou aulas de desenho e gravura em metal. Em algumas águas-fortes de início de carreira, é possível notar elementos temáticos que constituiriam grande parte de sua obra madura, pela qual a artista é mais reconhecida e — segundo alguns comentaristas — “inconfundível”.

36

Um exemplo é *Chanson de Bilitis* [*Canção de Bilitis*], de 1904, cujo título refere-se ao livro homônimo de Pierre Louÿs (1870-1925), reunião de textos homoeróticos que havia sido publicado alguns anos antes com enorme sucesso de público.⁶ Aproveitando-se do interesse sobre escavações e novas descobertas acerca das civilizações antigas, Louÿs “traduziu” os cantos desta personagem fictícia, que teria feito parte do círculo de Safo (c. 630 a.C.-c. 570 a.C.), àquela altura também bastante popular, graças a Baudelaire.⁷ Para além do sucesso, é notável que *Chanson de Bilitis* apresentasse uma visão idílica sobre a relação afetiva entre mulheres e delas com a arte. Nas palavras da historiadora da arte Elizabeth Otto,

O trabalho de Louÿs apresentou aos leitores um passado lésbico clássico [que seria] harmonioso e pastoril, vinculado à criatividade feminina. Estas representações positivas atraíram outras fantasias [...] e expandiram

tradição nesse tipo de manufatura que remonta à segunda metade do século XVIII. É possível que Laurencin tenha estudado simultaneamente nas duas escolas, mas outros livros que tratam de sua biografia não trazem esta informação. Cf. MARCHESSEAU, Daniel. “Une biche parmi les fauves”. In *Marie Laurencin*. Paris: Musée Marmottan Monet, 2013, p. 58 (catálogo de exposição).

⁵ Há um artigo não assinado, publicado em um site dedicado ao (também desconhecido) pintor e gravador Auguste Brouet: “Eugène Quignolot: le maître et ses élèves”, 4/10/2020. Disponível em: rep.auguste-brouet.org/index.php?post/2019/11/02/Eug%C3%A8ne-Quignolot. Acesso em 15/9/2021.

⁶ LOUÏS, Pierre. *Les chansons de Bilitis. Traduites du grec par P. L.* Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1895. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15236176?rk=150215;2. Acesso em 3/1/2020.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1996. Esta edição, organizada por Claude Pichois, um dos principais estudiosos de Baudelaire, traz as “peças condenadas” [*pièces condamnées*], que foram retirados da segunda edição, em 1861. Entre elas estão “Lesbos” e “Femmes damnés”, às pp. 178-84.

os termos da produção poética e artística das mulheres na virada do século, ao apresentar o passado clássico como um lugar encantado.⁸

A gravura de Laurencin retrata, com grande economia formal, duas mulheres que se abraçam e se beijam, e ao mesmo tempo, parecem dançar. Não há qualquer elemento que as insira num lugar preciso, ou que as singularize: a artista constrói as figuras apenas com um contorno bem marcado e o preenchimento vago do interior das formas dá um aspecto quase transparente às personagens.

Esta operação faz com que as figuras assumam um caráter simbólico, como se aquelas mulheres fossem seres apartados do mundo real e personificassem a fantasia de um tempo passado, o que se reforça pela inscrição à esquerda, semelhante a um hieróglifo. Figuras idealizadas, simbólicas e/ou míticas são recorrentes na obra da artista, especialmente a partir dos anos 1920, como se verá adiante. Nesse sentido, a crítica de arte francesa Madeleine Portier⁹ afirmou que as mulheres que povoam suas pinturas não são contemporâneas:

[...] as garotas de sua imaginação não se vestem de maneira alguma no costureiro da moda. Adornadas com enfeites bizarros e deliciosos, penteadas com chapeuzinhos de plumas loucas e fitas, elas abrem à vida imensos olhos aterrorizados e fascinados e, acariciando animais [que lhes são] familiares, embalam seus sonhos, hipnotizadas pelas harmonias agridoces que sussurram violões ou alaúdes. Ingênuas? Perversas? Sem dúvida, os dois a um só tempo. Ah! o olhar enigmático desta *Crueldade* flerta com a serpente de seu indicador!¹⁰

⁸ OTTO, Elizabeth. “Memories of Bilitis: Marie Laurencin beyond the Cubist Context”. *Genders*, Boulder: University of Colorado, 1/8/2002. Disponível em www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context. Acesso em 13/7/2019.

⁹ Há pouca informação disponível sobre Portier, mas vários artigos de periódicos como *Comœdia*, *La femme de France*, *La semaine à Paris* etc. são assinados por ela. Talvez seu nome seja algum dia resgatado, por meio de uma revisão da história da crítica modernista.

¹⁰ PORTIER, Madeleine. “Marie Laurencin, peintre de la femme”, *La femme de France*, 12/4/1936, p. 14: “les filles de son imagination ne s’habillent point chez le couturier à la mode. Parées d’atours bizarres et délicieux, coiffées de ‘bibis’ ornés de folles plumes et de rubans, elles ouvrent sur la vie d’immenses yeux épouvantés et fascinés et, flattant le col de bêtes familières, bercent leur songe hypnotisé par les harmonies aigres-douces que leur susurrent violons, mandores ou guitares. Ingênues? Perverses? Sans doute les deux à la fois. Ah! l’énigmatique regard de cette *Cruauté* flirtant avec le serpent noué à son index!”

37

Embora as personagens de *Chanson de Bilitis* não tenham adornos, nem mesmo olhos, elas são também oníricas, ou mulheres “de sua imaginação”, assim como em outra gravura de início de carreira, *Salomé au loup* [*Salomé e o lobo*] (1907). Nesta água-forte, há outras duas figuras desenhadas apenas a partir de seus contornos. A da direita está de perfil, nua, acariciando um lobo, ao mesmo tempo em que encara o espectador de maneira ambígua. Num plano ligeiramente mais afastado, há outra mulher, sentada como um Buda sobre um conjunto de folhas estilizadas, que também olha para frente, com uma expressão séria e de difícil interpretação. Os olhos amendoados das duas são semelhantes ao do lobo, que tem uma espécie de estampa decorativa no lugar dos pelos. Nesse caso, há um elemento que define o lugar, embora seja vago: entre as mulheres está o tronco de uma árvore, que se ramifica à direita e à esquerda.

1-6

9-12

Se *Salomé au loup* faz referência à terrível personagem que decapitou São João Batista — episódio-chave que não se vê na imagem —, talvez seja possível afirmar que a artista muitas vezes deu um “verniz” de mitologia às suas personagens anônimas, especialmente por meio dos olhos sem profundidade, intransponíveis. Tradicionalmente, a expressão do olhar numa pintura faz com que o espectador imagine o estado de espírito ou alguma dimensão psicológica da figura retratada, mas Laurencin impede esse tipo de interpretação em várias obras. Talvez até mais que isso: ao preencher todo o espaço dos olhos com tinta preta, é como se as mulheres e os animais nem mesmo tivessem olhos, tornando-se assim criaturas inacessíveis e estranhas, apesar da natureza idílica em que se inserem. Tais pinturas, como se verá, podem ser interpretadas como comentários à “grande tradição” francesa que remonta ao século XVIII, mais especificamente às festas galantes.

25-26

Em 1902, aos 19 anos, Laurencin ingressou como aluna de pintura na Académie Humbert, onde teve como colegas Georges Braque (1882-1963) e o citado ilustrador Georges Lepape, entusiastas de seu talento. Segundo o depoimento de Lepape,

Um dia, eu noto uma jovem. Sua postura é correta, simples, sem preocupar-se com a elegância; sua tez é morena sem pó nem *rouge* nas bochechas, seus cabelos escuros, um pouco crespos, trançados num coque sobre a nuca. [...]

Ela não deixa seu lugar apesar das mudanças [de posição dos alunos] e, relaxada, realiza cada desenho sem esforço aparente. Um desenho seguro,

poderoso e sensível ao mesmo tempo... É prodigioso. Eu nunca havia visto tal maestria!¹¹

Ao longo de toda a carreira, a artista “prodigiosa” representaria personagens imaginados ou pessoas à sua volta, como sua mãe que, num retrado de 1906 por causa do vestido preto e das formas vacilantes do interior, lembram um quadro de Edvard Munch (1863-1944). Datam dessa época alguns autorretratos que dialogam com a tradição realista do século XIX, em que a representação pictórica se assemelha aos os objetos reais, sem idealizações e por meio de uma paleta rebaixada. Da mesma maneira que as personagens de *Salomé*, no *Autorretrato* de 1905, a artista encara o espectador com um certo desdém.

Apesar de manter a paleta rebaixada típica do século XIX, outro autorretrato, datado de 1908, é radicalmente diferente na forma, com contornos bem marcados que constróem uma imagem estilizada, como nas gravuras. No ano anterior, Laurencin havia se aproximado dos artistas do Bateau-Lavoir, conjunto de ateliês precários na região de Montmartre no norte de Paris, onde, por um breve período, conviveram galeristas, artistas e intelectuais de vanguarda, como Ambroise Vollard (1866-1939), Amedeo Modigliani (1884-1920), Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, entre outros. O “Barco-lavanderia” — assim chamado devido à semelhança com as embarcações de trabalho atracadas no Sena — é assim descrito pela artista e modelo Fernande Olivier (1881-1966): “abrigava pintores, escultores, literatos, lavadeiras e vendedores ambulantes, era glacial no inverno e um forno no verão... Os locatários encontravam-se na única fonte, [com] um jarro na mão”.¹² No mesmo ano de 1907,

¹¹ LEPAPE, Georges e DEFERT, Thierry. *Georges Lepape ou l'élégance illustré*. Paris: Herscher, 1983 *apud* MEYER-STABLEY, Bertrand. *Marie Laurencin*. Paris: Pygmalion, 2011, p. 37. A descrição sobre a pele morena — cujo termo original, *mat*, pode ser traduzido também como fosca — e os cabelos crespos fazem referência à suposta acendência *créole* da artista, conforme foi brevemente apresentado na Introdução e como será discutido adiante. “Un jour, je remarque une jeune fille. Sa mise est stricte, simple, sans souci d'élégance; son teint est mat sans poudre ni rouge aux joues, ses cheveux bruns, un peu crépus, nattés dans un chignon sur la nuque. [...] Elle ne quitte pas sa place malgré les changements de poste et, détendue, achève chaque dessin sans effort apparent. Un dessin sûr, puissant et sensible en même temps... C'est prodigieux. Je n'ai jamais constaté une telle maîtrise!”

¹² *Apud* GROULT, *op. cit.*, p. 61. “Bateau’, qui abrita des peintres, des sculpteurs, des littérateurs, des blanchisseuses et des marchandes des quatre-saisons, était glacière l’hiver et étuve l’été... Les locataires s’y rencontraient à l’unique fontaine, un broc à la main.” Ver também ROE, Sue. *In Montmartre: Picasso, Matisse and the birth of Modernist Art*. Nova York: Penguin, 2015, especialmente Parte II, Capítulo 1, “The Bateau-Lavoir”, pp. 75-83.

38

39

40

Marie Laurencin expôs no Salon des Indépendants, formado por artistas que recusavam as normas estabelecidas pela Academia de Belas-Artes.

Aos vinte e cinco anos, a artista vendeu uma pintura para Gertrude Stein (1874-1946), colecionadora norte-americana residente em Paris e entusiasta da arte moderna. *Grupo de artistas* (1908) retrata as pessoas de sua convivência: a própria Laurencin e Apollinaire (ao centro do quadro); Olivier e Picasso (representados nos cantos). A historiadora da arte norte-americana Elizabeth Louise Kahn aponta para uma dimensão de pastiche, para além da simples identificação dos personagens. Segundo Kahn, esta pintura de 1908

requer mais do que a atenção superficial dada à aproximação iconográfica do “quem é quem”, o que reduz a imagem a um mero documento sobre as personalidades da vanguarda pré-guerra. Mesmo a mais fundamental das leituras visuais aponta para mais [significados], e para a estratégia pictórica de Laurencin, ao arranjar *seus* sujeitos em *sua* tela, em *seu* espaço. Picasso é relegado ao canto inferior esquerdo e contraído pela rigidez dos contornos e do rosto de perfil. Embora Apollinaire esteja sentado no centro do palco, Laurencin inverte a convenção de gênero do retrato de família; ela, como figura de pé, torna-se o patriarca, dona do *status* de grupo. [...] Os convidados, assim como o espectador são “chamados” a considerar este trabalho como um pastiche da elevada tradição de retratos em grupo que pode ser traçada até os retratos dos oficiais da milícia de Frans Hals, aqueles das famílias aristocráticas de Goya, ou mais contemporaneamente a Fantin-Latour ou Maurice Denis e seus retratos em grupo de homens de vanguarda do final do século XIX. A pintura [de Laurencin] oferece um corretivo ao predomínio masculino do “clube de garotos” para essa categoria histórica.¹³

¹³ KAHN, Elizabeth Louise. *Marie Laurencin: “Une femme inadapté” in feminist Histories of Art*. Burlington: Ashgate, 2003, p. 26, grifos do original. “[...] requires more than the superficial attention given to the iconographic ‘who’s who’ approach, one that reduces the picture to a mere document of prewar avant-garde personalities. Even the most fundamental of visual readings argues for more, and for Laurencin’s pictorial strategy as she arranges *her* subjects, on *her* canvas, in *her* space. Picasso is relegated to the lower left corner and constricted by the rigidity of his bodily contours and profiled face. Although Apollinaire is seated center stage, Laurencin inverts the gendered convention of the family portrait; she as the standing figure becomes the patriarch, the owner of the group status. [...] The guests as well as viewer are ‘invited’ to consider this work as a pastiche of the elevated tradition of group portraiture that can be traced back to such works as Frans

Grupo de artistas viria a se desdobrar em outra obra, *Apollinaire et ses amis* [*Apollinaire e seus amigos*] (1909), que fez parte da coleção do poeta e hoje em dia pertence ao acervo do Centre Georges Pompidou, conforme indicado na Introdução. Nela, da esquerda para a direita, estão Gertrude Stein, Fernande Olivier, uma pessoa não identificada, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, os poetas Marguerite Gillot¹⁴ e Maurice Cremnitz (1875-1935) e Marie Laurencin, sentada, usando um vestido azul.

Se a primeira versão da tela pode ser lida como um pastiche dos retratos em família, a segunda parece fazer referência à longa tradição do retrato, reinventada pela estética da vanguarda. De fato, a disposição dos personagens é bastante semelhante às outras pinturas citadas, especialmente a de Frans Hals (1582-1666), *Banquete dos oficiais da Guarda Civil de Haarlem* (c. 1627) em que o conjunto de pessoas forma uma curva, cujo ponto mais baixo está no personagem sentado, ao centro. Como aponta Kahn, a presença desproporcional de homens nos trabalhos é flagrante.

No caso de Hals, Fantin-Latour (1836-1904) e Denis, são homenageadas categorias profissionais: os oficiais e os artistas, críticos de arte e *marchands*. É possível especular que a milícia holandesa apenas aceitasse homens em seus quadros, o que justifica a ausência de mulheres no grupo. No caso de Fantin-Latour, *Homenagem a Delacroix* (1864) essa mesma ausência é problemática, pois se no século XIX a academia francesa não admitia matrículas femininas, trata-se de um grupo de diletantes, artistas modernos e independentes das academias de belas-artes, do qual fizeram parte muitas mulheres, como Eva Gonzalès, Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassatt (1844-1926), entre muitas outras. Latour, além do mais, “esqueceu-se” de representar sua própria esposa, Victoria Dubourg (1840-1926), que também era artista.¹⁵

Maurice Denis, em *Homenagem a Cézanne* (1900), representou discretamente duas figuras femininas: a cabeça de uma delas aparece no quadro pen-

Hals’s officer company portraits, Goya’s aristocratic family portraits, or more contemporaneously to Fantin-Latour’s or Maurice Denis’s group portraits of the late nineteenth-century men of the avant-garde. The picture thus offers up a corrective to the male-dominated and ‘boys-only club’ for this historical category.”

¹⁴ Praticamente não há informações biográficas sobre Gillot, apesar de ela ter publicado pelo menos oito livros em Paris, entre 1910 e 1961.

¹⁵ Depois da morte de Fantin-Latour, Dubourg dedicou-se à catalogação da obra do marido, deixando de lado a sua própria produção, que permanece esparsa e à espera de estudos mais abrangentes. Ver *Fantin-Latour: À fleur de peau*. Paris: musée du Luxembourg, 2016 (catálogo de exposição). Agradeço à Cécile Brilloit por enviar-me uma cópia.

durado na parede, ao centro, e a pessoa mais à direita é Marthe Denis, esposa do artista sobre quem não há muitas informações, a não ser que posou muitas vezes como modelo.

Além do “corretivo” para o qual aponta Kahn, pode-se notar que a obra de Laurencin faz referência a temas centrais da história da arte, nesse caso, à tradição dos retratos em grupo. Mesmo assim, alguns críticos disseram que suas pinturas “não se parecem com absolutamente nada”, o que pode ser interpretado como um elogio, do ponto de vista da originalidade — categoria muito valorizada pela arte moderna.¹⁶ Por outro lado, pode ser um comentário depreciativo, na medida em que o autor não se esforça para compreender suas obras no contexto da história da arte, ou em relação a outros artistas contemporâneos.

Este argumento ambíguo é sustentado por Apollinaire, no início da década de 1910, em um artigo para a revista *L'Intransigeant*:

A arte refinada de *mademoiselle* Laurencin é uma das mais evidentemente originais que existem hoje. E se as suas pinturas não se parecem com absolutamente nada, nem pela composição, nem pelo colorido, nem pelo desenho [...]. Ela sabe que não há nada além da graça, ela é serpentina. O que se destaca de pertinente na crítica, é a afirmação de que as pinturas de Laurencin não se parecem com absolutamente nada.¹⁷

Em 1913, sete de suas telas foram expostas na famosa exposição de arte moderna conhecida como *The Armory Show*, em Nova York, da qual participaram várias mulheres.¹⁸ Um ano mais tarde, poucos meses antes da Primeira Guerra Mundial, a artista casou-se com um pintor alemão, Otto van Wätjen (1881-1942), o que fez com que tivesse de se exilar na Espanha, território neutro.¹⁹

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

¹⁷ Apud GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 88. “L’art raffiné de Mademoiselle Laurencin est un des plus évidemment originaux qui soient aujourd’hui. Et si ses peintures ne rappellent absolument rien, ni par la composition ni par le coloris, ni par le dessin [...]. Elle sait ce que c’est que la grâce, elle est serpentine. Ce qui ressort de pertinent dans ces critiques, c’est l’affirmation que les peintures de Laurencin ne rappellent absolument rien.”

¹⁸ SHIRCLIFF, Jennifer Pfeifer. *Women of the 1913 Armory Show: their contributions to the development of American modern art*. Tese (doutorado em História), University of Louisville, 2014. Disponível em doi.org/10.18297/etd/1322. Acesso em 16/11/2019.

¹⁹ De acordo com a legislação da época, o casamento transferia a cidadania dos maridos às suas esposas. O casal encontrava-se em lua-de-mel no sul da França quando eclodiu a

Morando em Madri, Barcelona e Málaga, entre outras cidades, Laurencin foi infeliz, segundo o relato de Flora Groult (1924-2001), filha de sua grande amiga Nicole Groult, nascida Poiret (1887-1967).²⁰ Mesmo assim, não deixou de trabalhar e conviveu com os intelectuais do nascente movimento dadaísta, quando contribuiu com a revista *391* em pelo menos duas edições: *Novia*, de janeiro de 1917 e *La roulette*, de março do mesmo ano, lançadas em Barcelona e editadas por Francis Picabia (1879-1953).²¹

Apesar da proximidade com os grupos de vanguarda, Laurencin deliberadamente não se filiou a nenhuma dessas correntes, mas seguiu com sua prática de maneira independente. A artista também desdenhava publicamente da ideia de “grande pintor”, antecipando-se, de alguma maneira, às críticas que receberia por não ser considerada uma pintora “séria”.

Sobre sua formação, ela afirma:

Eu gostava de olhar meus companheiros, seus olhos, seus cabelos. Durante a aula eu desenhava. Mas ao passo em que eu desenhava meus colegas e me esforçava para fazer seus cabelos, minha mãe me dizia com desdém: “Apenas os grandes pintores sabem fazer as ondulações. Você não saberá jamais”. [...] Este termo de grande pintor estava tão distante de mim, que eu continuei a fazer as ondas [dos cabelos] e a dançar o *pas des patineurs*.²²

Primeira Guerra e decidiram seguir para a Espanha, território neutro. A artista viveria temporadas breves também na Suíça e na Alemanha. O fato de que as mulheres da época não gozavam de uma cidadania plena será retomado adiante, a partir da argumentação de Virginia Woolf em seu livro *Três guinéus*, publicado em 1938.

²⁰ Em uma carta, Laurencin faz uma reflexão breve e melancólica sobre sua trajetória e sobre o que estaria por vir: “Nascida em 1883 — Criança natural — Exilada — Mulher de alemão — e então o que mais?” GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 19. “Née en 1883 — Enfant naturelle — Exilée — Femme de Boche — Et puis quoi encore?” Algumas fontes sugerem que, além de amigas, Laurencin e Nicole foram também amantes. Cf. KAHN, *op. cit.*, 2003.

²¹ Sobre a revista, que deu seguimento à extinta *291* de Nova York, ver “Du 291 à 391. Alfred Stieglitz, Marius de Zayas et Francis Picabia, un dialogue à trois, 1913-1917”. In *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 117-140 (catálogo de exposição).

²² GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 49. *Pas de patineur* refere-se a uma dança tradicional da Bretanha, região vizinha à Normandia, onde nasceu e cresceu a mãe da artista. “J’aimais regarder mes compagnes, leurs yeux, leurs cheveux. Pendant la classe je dessinais. Mais lorsque je dessinais mes compagnes et m’efforçais de faire leurs cheveux, ma mère me disait avec dédain: ‘Il n’y a que les grands peintres qui savent feire les nattes. Tu ne sauras

Apesar da declaração um tanto insolente, Laurencin seguiu com seu trabalho em pintura, buscando uma visualidade distinta de seus “companheiros”. Porém, como se verá a seguir, há uma continuidade entre sua obra e a tradição francesa, o que parece menos importante aos críticos que o fato de ser mulher.

Diz a artista: “eu também sempre me preocupei, por uma espécie de superstição, desde que pinto, de não falar sobre elas. Mesmo minhas telas me incomodam, caso fiquem comigo. Eu não gosto de encontrá-las, [e] aquelas que guardei, foi por causa das molduras”.²³ Em seguida, registra em seu diário um comentário mais direto sobre a diferença de gênero e sua posição desconfortável:

Se eu me sinto tão longe dos pintores, é porque eles são homens — e [por] que os homens me parecem como problemas de difícil resolução. Suas discussões, suas pesquisas, seu gênio, sempre me surpreenderam.

Quando um poeta escreve, ele fala tão bem o que eu gostaria de dizer que, tranquilizada, eu me calo.

No caso da pintura, é exatamente parecido, e os grandes pintores assim como meus contemporâneos trabalharam em meu lugar.²⁴

Trata-se de um comentário autocondescendente, como se Laurencin buscasse se colocar na posição subalterna reservada às artistas da época. Porém, tendo em vista que dependia de seu trabalho para sobreviver, talvez seu posicionamento seja uma maneira de adequar-se aos pressupostos sociais esperados, garantindo assim encomendas e convites para exposições. Algumas de suas contemporâneas, como Gertrude Stein que se vestia como um homem, a escritora Natalie Clifford Barney (1876-1972) que mantinha um conhecido salão homoerótico, ou a extravagante artista Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) podiam se comportar de maneira mais desafiadora, afinal ganhar dinheiro nunca foi uma preocupação para nenhuma delas. Isto é, pode ser que Marie Laurencin não es-

jamais’ [...] Ce terme de grand peintre était si éloigné de moi, que je continuais à faire des nattes et à danser le pas de patineurs.”

²³ LAURENCIN, Marie, *op. cit.*, 1956, p. 16. “Même mes tableaux me gênent. S’ils restent chez moi. Je n’aime pas les rencontrer, ceux que j’ai gardés c’est à cause des cadres.”

²⁴ *Idem, ibidem*. “Si je me sens si loin des peintres c’est parce qu’ils sont des hommes — et que les hommes m’apparaissent comme des problèmes difficiles à résoudre. Leurs discussions, leurs recherches, leur génie, m’ont toujours étonnée./ Quand un poète écrit, il dit si bien ce que je voudrais dire que, tranquillisée, je me tais./ Pour la peinture, c’est exactement pareil, et les grands peintres aussi bien mes contemporains on travaillé à ma place.”

tivesse disposta a desafiar os pressupostos sobre o “feminino” de sua época, pois isso poderia afetar a recepção de seu trabalho, do qual ela dependia financeiramente. Por outro lado, como argumentarei ao longo dos Capítulos 2 e 3, para além da diferença binária, a *feminilidade* de Laurencin carrega significados culturais mais amplos, além de um acentuado nacionalismo.

Se o comportamento público de Laurencin estava de acordo com as convenções de gênero, em privado ela se mostra mais crítica. Numa carta de 1915 a Nicole Groult, para citar um exemplo, ela ironiza seu contemporâneo, o “grande pintor” Pablo Picasso, que havia dito que Laurencin já não tinha mais talento: “Estou estupefata com o fato de que ele [Picasso] tenha ousado dizer qualquer coisa sobre mim, imaginava que ele se contentasse a dizer por aí que sou a mulher mais p... da Terra, o que me lisonjeava enormemente”.²⁵ Parece difícil acreditar que a maledicência de Picasso a lisonjeasse; a ironia, no entanto, pode dar indícios da dificuldade da artista em se afirmar num meio sexista como aquele do início do século XX. Ainda sobre o grupo do Bateau-Lavoir, Laurencin afirmou numa entrevista de 1923 à crítica de arte Gabrielle Buffet-Picabia (1881-1985) que o “cubismo envenenou três anos de minha vida, impedindo-me de realizar qualquer trabalho”.²⁶

Não é exatamente verdade que ela tenha deixado de trabalhar durante três anos, mas em torno de 1920, ou seja, pouco antes da entrevista, a obra da artista parece ter atingido sua maturidade, com a iconografia dos passeios na natureza ornamental e com os retratos de encomenda, que seriam revisitados e reimaginados durante as três décadas subsequentes. As imagens de mulheres e meninas nas paisagens idílicas carregariam os significados complexos e às vezes contraditórios, articulando, como se verá, feminilidade e tradição.

Antes dos anos 1920, é possível notar uma mudança de paleta nas pinturas da artista. No início de carreira, entre mais ou menos 1904 e 1909, predominam os tons marrons e ocres, pontuados por algumas outras cores pouco saturadas, como na pintura realista do século XIX. Isso quer dizer que, ainda jovem, a artista buscava referências numa certa tradição da pintura, cujos ex-

²⁵ GROULT, Nicole, *op. cit.*, p. 155. “Je suis étonnée qu’il ait daigné dire quelque chose sur moi, je croyais qu’il se contentait de raconter que j’étais la femme la plus p... de la terre, ce qui me flattait énormément.” Esta declaração, como se verá no Capítulo 2, pode ser relacionada com o autorretrato *Princesse P...*, de 1920.

²⁶ *Apud* ELLIOTT, Bridget e WALLACE, Jo-Ann. *Women Artists and Writers: Modernist (im)positionings*. Londres: Routledge, 1994, p. 113. “Cubism has poisoned three years of my life, preventing me from doing any work.”

poentes, como Gustave Courbet (1819-1877) e Édouard Manet, eram considerados precursores da arte moderna. Em 1905, no Grand Palais, foi apresentada a famosa exposição dos *fauves* que, como se viu, ressoaria na obra madura de Laurencin por meio das cores pouco naturalistas e do elogio à paisagem, como numa das obras expostas de Matisse, *Luxe, calme et volupté* (1904). Em paralelo à exposição dos *fauves*, o Grand Palais apresentou uma grande retrospectiva de Manet, o que atestou a centralidade do pintor para a arte francesa. Tendo participado do referido salão com alguns desenhos, numa seção dedicada aos livros, a jovem Laurencin viu as pinturas expostas que, mais tarde, serviriam-lhe de referência — tanto no que diz respeito à fatura, quanto ao tema e as referências a uma tradição marcadamente nacional.

Entre aproximadamente 1910 e 1920, quando a artista estava morando fora de Paris, há uma série de pinturas feitas quase em *grisaille*, com a predominância de tons de cinza também pontuados por pequenas manchas de uma ou duas cores que, neste período, tornam-se mais fortes e saturadas. Estas obras são marcadas por uma construção geométrica de ângulos retos que aparecem junto a formas ovaladas, como se vê no radical *Max Jacob* (1907) e também em *La Songeuse [A meditativa]* (c. 1911), *Maison meublée [Casa mobiliada]* (1912), *Madame André Groult, née Nicole Poiret [Senhora André Groult, nascida Nicole Poiret]* (1913), *Portraits (Marie Laurencin, Cecilia de Madrazo and the Dog Coco) [Retratos (Marie Laurencin, Cecilia de Madrazo e o cachorro Coco)]* (1915) e *The Fan [O leque]* (c. 1919). Nesta última obra, é notável a representação dos olhos como duas manchas pretas que estariam presentes ao longo de sua produção subsequente, assim como as manchas vagas e “vaporosas”.

Nas palavras da crítica George-Day (1893-1971), desde 1913 “Marie Laurencin fazia a luz refletida nela e enriquecia seu teclado de cores”.²⁷ Talvez seja possível afirmar que há, na produção dessa década, um equilíbrio entre o colorido reduzido da pintura de vanguarda — especialmente cubista e pós-cubista da época — e a temática mais tradicional dos movimentos anteriores.

Em 1920, a artista decide retornar a Paris e, como uma despedida, o surrealista Max Ernst (1891-1976) lhe presta uma homenagem, com a gravura da pseudo-máquina intitulada *Adieu, mon beau pays de Marie Laurencin [Adeus, meu belo país de Marie Laurencin]*.²⁸ No ano seguinte, conclui seu divórcio de

²⁷ GEORGE-DAY. *Marie Laurencin*. Paris: Éditions du Dauphin, 1947, p. 25. “Marie Laurencin saisit la lumière réfractée en elle et en enrichit son clavier de couleurs.”

²⁸ Acervo MoMA, disponível em moma.org/collection/works/35906. Acesso em 10/8/2020.

42-43

44-45

46-47

Van Wätgen, com quem havia se casado em 1914. Ela permanecerá solteira e sem filhos, até que em 1954 adota Suzanne Moreau, a funcionária com quem vivia desde 1925, e que seria sua herdeira. Na verdade, o mais correto seria dizer que Laurencin permaneceu *oficialmente* solteira, pois há sugestões documentais de que os trinta anos de convivência entre as duas mulheres envolvesse uma relação homoafetiva — de qualquer maneira, a lei francesa reconheceria a união civil entre pessoas do mesmo sexo apenas em 1999.²⁹

Durante o entre-guerras, a artista passou a ser representada por Paul Rosenberg (1881-1959), importante galerista parisiense ligado às correntes modernas. Laurencin vinha expondo seu trabalho desde 1905, quando participou pela primeira vez do Salon d'Automne, e participaria de muitas outras exposições, nacionais e internacionais, com destaque para a galeria alemã de Alfred Fleichtheim (1878-1937) e a presença em mais de uma dezena de coletivas no MoMA, entre 1930 e 1954. No Brasil, a artista participou de uma exposição no Palacete Glória (Rio de Janeiro) em 1932, na Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM, São Paulo) em 1933 e em pelo menos dez outras ocasiões, entre 1946 e 1954.³⁰



A grande contribuição de Marie Laurencin parece ter sido a de “submeter” a tradição da pintura aos esquemas modernos, como se revisitasse o passado cultural de seu país a partir de uma visão renovada, colocando-o à prova, ou propondo uma continuidade histórica. Laurencin parece ter articulado modernidade e tradição, por meio dos estereótipos do feminino, em termos semelhantes aos que o crítico Vauxcelles havia proposto, em 1905, a respeito de Manet: “toda a *elegância*, toda a *graça francesa* não estariam retidas no retrato de Eva Gonzalès pintando [...]?”³¹

²⁹ Além do mais, apenas em 2013 os casais homossexuais teriam juridicamente os mesmos direitos que os heterossexuais. Sobre este aspecto da vida privada de Laurencin, ver КАHN, Elisabeth Louise, *op. cit.*, 2003, pp. xvi, xviii, xxi-xxiii, 7, 15, 16, 33, 51, 85, 93, 112, 127-54 e 187.

³⁰ Em instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Consulado da França no Brasil, Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação etc. Agradeço mais uma vez à Letícia Asfora Falabella Leme, que fez o levantamento completo das exposições de Laurencin, pela generosa partilha deste documento.

³¹ VAUXCELLES, Louis. “Le Salon d'Automne”. Suplemento de *Gil Blas*, 17/10/1905, sem indicação de página, grifos meus. “Toute l'élegance, toute la grâce françaises ne sont-elles pas encloses dans le portrait d'Eva Gonzalès peignant [...]?”

Em 1921, o editor e crítico francês Roger Allard escreveu um livro dedicado a Laurencin, que faz parte da coleção de “novos pintores franceses”, em edição ilustrada de 215 exemplares numerados (15 deles *hors commerce*), um livro relativamente raro e portanto valioso. Depois de um breve ensaio sobre a obra, Allard informa a quantidade de trabalhos produzidos até a época — Laurencin morreria mais de trinta anos depois:

a obra da senhora Marie Laurencin é composta [...] de mais de 700 quadros, sem contar um grande número de aquarelas e desenhos, algumas litografias em preto e branco ou a cores, das quais muitas foram comercializadas, e uma quinzena de gravuras em água-forte.³²

As referências à pintura francesa, típicas da produção de Laurencin a partir dos anos 1920 — e que serão analisadas nos Capítulos 2 e 3 —, já estavam presentes antes. Este é também o caso de uma gravura de 1908, em que a artista comenta a cultura visual francesa e o círculo de artistas com quem convivia.

48

Na água-forte *Pont de Passy* [*Ponte de Passy*], por exemplo, Laurencin se coloca na mesma posição que a modelo de *Le déjeuner sur l'herbe* [*O piquenique na relva*], de Édouard Manet (1863), obra polêmica que na época já era tida como uma das grandes fundadoras da arte moderna³³ e que, por sua vez, também comenta o legado ocidental. Trata-se, na verdade, da tradição de citações que animaram o diálogo entre pintores(as) e seus predecessores que abriram caminho para várias correntes artísticas, às vezes como homenagem, outras como crítica ou deboche. Laurencin apropria-se da visualidade do *Déjeuner* não apenas para comentar os *tipos sociaux* de sua época, como fez Manet, mas coloca em cena duas pessoas próximas e identificáveis.

Em *Pont de Passy* há uma cena bastante semelhante àquela do *Déjeuner*; nas palavras da historiadora da arte Julia Fagan-King, “a posição e o olhar da

³² ALLARD, Roger. Marie Laurencin. Paris: *La Nouvelle Revue Française*, 1921, p. 11. “L’œuvre de Mme Marie Laurencin comprend en 1921 plus de 700 tableaux, sans compter un assez grand nombre d’aquarelles et de dessins, quelques lithographies en noir et en couleur, dont plusieurs ont été mises dans le commerce, et une quinzaine de gravures à l’eau-forte.”

³³ O pintor Etienne Moreau-Nélaton doou esta obra ao Estado francês em 1906, um ano depois da exposição no Grand Palais. Entre 1907 e 1934 ela pertenceu à coleção do Musée des Arts Décoratifs, passando em seguida ao Musée du Louvre e finalmente ao Musée d’Orsay, quando este foi fundado em 1986.

mulher, o piquenique com frutas, o cenário com árvores e água e a posição dos dois acompanhantes [...] com a exceção de que Laurencin transformou os homens vestidos de Manet em animais”.³⁴

A autora argumenta que o gato à direita da modelo (rebaixado em relação ao burguês do *Déjeuner*) seria Apollinaire, e o macaco, Picasso:

A associação de Apollinaire à sua inspiração felina baudelairiana já foi estabelecida, e o afago da mulher na gravura, junto com o fato de que Apollinaire gostava especialmente da paz em Passy, poderia sugerir que esta fosse a encarnação do próprio Apollinaire. [...]

Que o macaco possa representar Picasso deriva de sua frequente inclusão nas imagens de saltimbancos do pintor, do fato de ele ter tido um [macaco] no Bateau-Lavoir, a tradicional associação do artista com o epíteto de “símio da natureza”, mas especialmente com a descrição do traje de Picasso por [Gertrude] Stein: Picasso se vestia com uma “roupa de símio ou macacão”.³⁵

O fato de Laurencin ter feito essa imagem em gravura pode significar que ela gostaria que sua circulação fosse privada, reservada a alguns poucos amigos e conhecidos, e não destinada a exposições abertas ao público (talvez devido ao seu teor satírico e à menção a dois homens de seu círculo). Em 1908, ela ainda

³⁴ FAGAN-KING, Julia. “United on the threshold of the twentieth-century mystical ideal: Marie Laurencin’s integral involvement with Guillaume Apollinaire and the inmates of the Bateau lavoir”, *Art History*, vol. 11, nº 1, 3/1988, p. 107. “The position and stare of the woman, a picnic with fruit, the setting with trees and water, and the positioning of the two companions are very similar, except that Laurencin has transformed the clothed males of the Manet into animals.”

³⁵ *Idem*, pp. 107-8. “The association of Apollinaire with his Baudelairian feline inspiration has already been established, and the woman’s caress of the animal in her etching, together with the fact that Apollinaire was particularly attracted to the peace at Passy, would suggest that this was an incarnation of Apollinaire himself. [...] That the monkey could represent Picasso derives from its frequent inclusion in his own ‘saltinbanques’ pictures, the fact that he owned now at the Bateau-Lavoir, the traditional association of the artist with the epithet ‘nature’s ape’, but especially with the description of Picasso’s attire by Stein: Picasso dressed in ‘the singe or monkey costume’[...]. Na tradução brasileira: “Ele [Picasso] estava usando o que os franceses chamam de roupa de símio ou macacão [...] porque é todo uma peça só com um cinto, se o cinto não está fechado, e geralmente não está, fica pendurado atrás e forma um macaco”. STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 27. Tradução de José Rubens Siqueira.

não era representada por nenhuma galeria, e venderia pela primeira vez uma obra apenas no ano seguinte, a citada *Grupo de artistas*. Por esta razão, é possível supor que ela não tenha feito uma edição comercial da gravura, pois ainda não estava profissionalmente estabelecida.

De qualquer maneira, Laurencin, além de satirizar seus colegas, adota uma atitude semelhante à de Manet ao citar a longa tradição dos piqueniques e passeios na natureza, presentes na pintura ocidental desde pelo menos o século XVI, que seria reinventada pelas festas galantes do século XVIII, e, mais tarde, na obra de artistas da segunda metade do XIX, notadamente os impressionistas. Talvez estejam em *Pont de Passy* alguns dos elementos mais interessantes da obra de Laurencin: a citação e a ironia. Ironia que se verifica tanto em suas declarações contrárias ao “grande pintor”, como também nas mulheres que representou sempre, mobilizando estereótipos do feminino e comentando, de maneira ambígua, a grande tradição da pintura francesa.

A partir da década de 1920, Laurencin, usufruindo de seu sucesso como artista, passa a fazer parte dos círculos abastados de Paris, recebendo encomendas de pinturas, ilustrações de livros, figurinos e cenários para teatro e balé. Referindo-se à importância de Laurencin à época, a influente editora da *Vogue* inglesa, Dorothy Todd (1883-1966), afirmou em 1928:

Desde a época de sua famosa conterrânea Berthe Morisot, nenhuma pintora recebeu tanto o apoio mundial de *connaisseurs* quanto Marie Laurencin. Seus quadros estão em quase todos os museus nacionais e nenhuma coleção particular é considerada completa sem um deles.³⁶

A afirmação pode parecer exagerada ao leitor contemporâneo, mas de fato, suas obras fazem parte da coleção de importantes instituições,³⁷ cuja represen-

³⁶ TODD, Dorothy. “Exotic Canvases Suited to Modern Decoration”. *Arts and Decoration*, 1/1928 *apud* ELLIOTT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann. *Women Artists and Writers: Modernist (Im)positionings*. Nova York: Routledge, 2014, p. 116. “Since the time of her famous compatriot Berthe Morisot, no woman painter has earned the world-wide endorsement of art connoisseurs to so great an extent as Marie Laurencin. Her pictures hang in almost every national gallery and no private collection is considered complete without one.”

³⁷ Entre elas: Musée de l’Orangerie; Centre Georges Pompidou; musée Picasso; Tate; National Gallery of Canada; National Gallery of Art, Washington, D.C.; Metropolitan Museum of Art; Museum of Fine Arts, Houston; Baltimore Museum of Art; Philadelphia Museum of Art; Rhode Island School of Design; Detroit Institute of Art; Carnegie Museum of Art; Fine Art Museums of San Francisco; Barnes Foundation; LACMA; Hermitage; Art Gallery

tatividade contrasta com o fato de a artista ser pouco estudada hoje em dia.³⁸ Este descompasso entre o sucesso de Laurencin em vida e seu posterior “esquecimento” pode indicar que houve uma moda, ou um gosto de época que se perdeu ao longo do tempo. Kahn interpreta esse fato como se a artista, ao se posicionar segundo os “desejos” do mercado, tivesse sido esgotada por ele: “Como outros integrantes homens das vanguardas, ela parece ter se aproveitado da expansão do mercado para a arte moderna e, em termos mais críticos, *foi consumida por ele*”.³⁹

Pode ser que este tenha sido o caso, uma vez que, passado o gosto pela pintura “adocicada” de Laurencin, o interesse por sua obra tenha se perdido. De qualquer maneira, isto parece explicar apenas uma parte da questão, já que pinturas semelhantes do ponto de vista do tema e da cor (como as de Pierre-Auguste Renoir, por exemplo) continuam em voga entre colecionadores, especialistas e o público dos museus. Os textos críticos da época podem ajudar com algumas pistas. Afinal, uma obra que “não se parece com absolutamente nada” talvez não seja merecedora de estudos mais sérios que estabeleçam seu lugar no cânone.

É justamente esse desinteresse em estabelecer um lugar para Laurencin que informa a grande maioria de comentários sobre sua produção. Os curadores Douglas Hyland e Heather McPherson consideraram que a arte de Laurencin merecia ser reavaliada e, em 1989, apresentaram a citada exposição *Marie Laurencin: Artist and Muse*. Hyland e McPherson dizem concordar com a visão do historiador da arte Daniel Marchesseau e do conservador François Mathy (1917-1993) quando estes afirmam que é necessário entender sua obra a partir da ambiguidade da *femme peintre*, “pois a principal força ou fraqueza de Laurencin, a depender do ponto de vista, está em sua recusa teimosa para suprimir ou transcender sua consciência feminina individual”⁴⁰ — como se esta “consciência” fosse essencial e comum a todas as mulheres.

of New South Wales; Museu de Arte de São Paulo; Fundação Eva Klabin e Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires — sem contar o Museu Marie Laurencin no Japão.

³⁸ Se uma obra faz parte da coleção de um museu não quer dizer que ela será exibida, como é o caso da produção de muitas mulheres artistas do passado que estão guardadas nas reservas técnicas.

³⁹ KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 5, grifos meus. “Not unlike some other male members of the avant-garde, she seemed to have profited from the expansion of the market for modernist art, and in more critical terms, was consumed by it.”

⁴⁰ HYLAND, Douglas; MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, 1989, p. 14. “For Laurencin’s principal strength or weakness, depending upon one’s point of view, lies in her stubborn refusal to suppress or transcend her individual feminine consciousness.”

Embora citem o diário da artista e sua declaração de que ela deve sua formação aos “grandes pintores, meus contemporâneos: Matisse, Derain, Picasso, Braque”, não tiram nenhuma continuidade do fato, nem mesmo em termos de influência. A “artista mulher” seria apenas afetada por sua própria condição de gênero. Na verdade, os curadores parecem ter caído na “armadilha” da artista, que certa vez declarou:

Eu concebo o papel da mulher como aquele de uma natureza diferente; a pintura sendo essencialmente uma “tarefa” para a mulher (ela que passa tanto tempo sentada em silêncio numa cadeira) [...]. Para mim, há algo de incoerente na visão de um homem forte sentado o dia todo manipulando pincéis, algo essencialmente afeminado.⁴¹

Tendo em vista que Apollinaire havia escrito que “ela fez da pintura no feminino uma arte maior”, não há como não ler a declaração da artista em chave irônica. Afinal, Laurencin inverte a proposição segundo a qual os homens seriam os artistas “verdadeiros”, a partir dos quais as mulheres realizariam suas obras “menores”, como sugere o poeta. Na verdade, ela faz graça de tais noções, imaginando um “homem forte” que passa o dia manipulando pequenos pincéis — nada mais distante da imagem do artista moderno, viril, genial.

Seja como for, e apesar das disputas acerca da seriedade de uma *femme peintre*, a produção da artista é bastante sólida; ao final da vida, Marie Laurencin havia produzido cerca de 2 mil pinturas, mais de 300 gravuras e ilustrações de livros, além de cenários e figurinos. Há quem diga que seu projeto para o Ballet Russe *Les Biches* [As corças] com vestidos soltos e sem espartilhos, tenha influenciado decisivamente a moda feminina do século XX, algo geralmente atribuído aos estilistas Paul Poiret — irmão da citada Nicole Groult — e Jean Patou (1887-1936).

Esta vasta produção relaciona-se intimamente com a narrativa mais ampla da cultura francesa, trazendo a ambiguidade entre uma espécie de nostalgia da “grande civilização” e a desconfiança dela. Ou seja, Laurencin reencenou as imagens tradicionais e idílicas numa época em que as ideias de civilidade e

⁴¹ TODD, Dorothy, *op. cit.*, 1928. “I conceive a woman’s role to be of a different nature; painting to be essentially a ‘job’ for a woman (one who sits so long quiet on a chair) [...]. There is something incongruous to me in the vision of a strong man sitting all day manipulating small paint brushes, something essentially effeminate.”

“grande raça” entravam em profunda crise. Ao se levar em conta o ambiente cultural que a artista estava inserida é possível compreender sua obra de maneira mais complexa e ambivalente. Como afirmou a feminista norte-americana Judy Chicago, “Por trás do artifício e da doçura perfumada das mulheres nas pinturas de Laurencin, há uma aura de tristeza que fala sobre *controle* e sobre uma *raiva sufocada*”.⁴² As interpretações desta vasta obra estão longe de ser inequívocas, mas a “doçura perfumada”, tantas vezes reinventada parece carregar as profundas fissuras que são próprias da modernidade ocidental.

No dia 8 de junho de 1956, a artista faleceria em Paris. Dois dias depois, o crítico brasileiro Jayme Maurício (1926-1997) escreveu seu obituário, que foi publicado no *Correio da Manhã*. Ele escreve:

Resistindo à morte dos movimentos que viu nascer, sua arte continuou fiel a si mesma e Marie Laurencin prosseguiu ao longo de sua carreira com sua visão patética [*sic*] das mulheres, em véus fugazes, as plumas, as flores e as cores delicadas, tudo envolvido numa grande doçura.⁴³

O provável erro de grafia — seria “poética”, no lugar de “patética”? — diz muito sobre o lugar social atribuído às mulheres. Ainda que esteja correto e faça referência ao *pathos*, trata-se de uma ideia problemática: paixões que acometeriam apenas as mulheres. Por outro lado, Maurício faz a ressalva de que “desaparece uma das raras mulheres que conseguiram realizar uma obra séria, com características próprias, em meio aos grandes mestres da Escola de Paris”.

Concluo esta breve apresentação com um autorretrato evasivo da artista, reproduzido no jornal carioca: “Ama o luxo. Muito orgulhosa de ter nascido em Paris. [...] Não gosta nem dos discursos nem dos conselhos, nem mesmo dos elogios. Come rápido, anda rápido, lê rápido. Pinta muito lentamente”.⁴⁴

⁴² CHICAGO, Judy. *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*. Nova York: Anchor/Doubleday, 1979, p. 213, grifos meus. “Behind the artifice and perfumed sweetness of the women in Laurencin’s paintings, there is an aura of sadness that speaks of containment and stifled rage.”

⁴³ MAURÍCIO, Jayme. “Morreu Marie Laurencin”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, nº 19.389, 10/6/1956.

⁴⁴ *Idem, ibidem*. O trecho foi publicado em francês: “Aime le luxe. Très fière d’être née à Paris. [...] N’aime ni les discours ni les conseils, pas même les compliments. Mange vite, marche vite, lit vite. Peint très lentement.”

Capítulo 2

Marie Laurencin: elegância e sensibilidade

[...] a heroína [da obra] de *Mademoiselle* Laurencin, oculta em echarpes vaporosas, harmonias leves, delicadamente azuis ou rosas com um toque de cinza, é, no entanto, de uma sensibilidade de raça — francesa. — André Fontainas e Louis Vauxcelles¹

Também em suas composições parece flutuar uma perversidade indefinível como um perfume. Algumas de suas mulheres longas e esguias têm bochechas rosadas; mas sua atitude maleável, seus ossos invisíveis, produzem uma impressão inquietante e doentia. — Marcelle Auclair²

¹ FONTAINAS, André; VAUXCELLES, Louis. *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. Tome I: La peinture*. Paris: Librairie de France, 1922, p. 322. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3040627d/f15.image. Acesso em 3/8/2020. “[...] l’heroïne de *Mademoiselle* Laurencin, voilée des écharpes vapoureuses, d’harmonies légères, tendrement bleues ou roses avec un soupçon de gris, n’en est pas moins d’une sensibilité racée — française.

² AUCLAIR, Marcelle. “Marie Laurencin portraitiste”, *Les Annales politiques et littéraires. Grande Revue Moderne de la Vie Littéraire*, n° 2.319, 1/10/1928, pp. 321-2. “Egalement dans ses compositions semble flotter une perversité indéfinissable comme un parfum. Certaines de ses femmes longues et fines ont les joues roses; mais leur attitude souple, leurs os invisibles, produisent une impression inquiétante et malade.”

Em 1920, aos trinta e sete anos, Marie Laurencin era uma artista madura e havia retornado a Paris, sua cidade natal, após seis anos de exílio. Para além de críticas pontuais publicadas em periódicos anteriores a esta data, sua obra passou a ser sistematicamente discutida e celebrada, inclusive em compêndios abrangentes de história da arte. Naquele momento, a artista seguia sua trajetória de maneira independente e, ao longo dos trinta anos seguintes, ela recriaria um esquema pictórico marcado pela produção de retratos e grupos de mulheres e meninas “de ossos invisíveis”, que passeiam na paisagem. Àquela altura, o grupo cubista com o qual havia convivido estava disperso e o poeta Guillaume Apollinaire havia falecido.

Nas palavras de Tarsila do Amaral, são características de sua obra as “figuras de meninas diluídas e vaporosas, caras branquinhas e olhos pretos, sem nariz, boca levemente rosada, vestidas de azul que é apenas azul, vestidas de sedas intangíveis *gris perle* [cinza peroladas], [que] vivem na vaporosidade e no desmaio das cores anêmicas [...]”.³ Laurencin parece ter cristalizado um ideal conservador de feminilidade, por meio da iconografia de mulheres e meninas “branquinhas” e das cores pastéis, “anêmicas” de suas telas. Ao mesmo tempo, as pinceladas soltas sugerem uma espécie de “paraíso perdido”, etéreo, o que foi celebrado por intelectuais, críticos e historiadores da arte que buscavam resgatar o caráter singular e tradicional da cultura francesa. Como se verá, o “feminino” em Laurencin desdobra-se em múltiplos significados, que extrapolam a diferença sexual e referem-se a um ideal nacionalista mais amplo, que se estabeleceu em oposição a outros países europeus — particularmente a Alemanha — e aos domínios coloniais franceses.

31

Um exemplo deste idílio é a pintura *Les Biches*, citada na Introdução, na qual a artista criou uma cena com duas mulheres pálidas, três corças e um cachorro, envoltos em tons verde-azulados. No canto esquerdo, há o tronco de uma árvore e, no direito, uma construção geométrica cor-de-rosa que representa um vago elemento arquitetônico.

As corças, assim como o cachorro, fazem referência aos animais mitológicos que acompanhavam a deusa Diana em suas caçadas, e a representação das mulheres parece reforçar a associação delas com os animais — afinal, têm os mesmos olhos —, além de uma aura de fantasia. A “vaporosidade” das cores, de que falava Tarsila, está presente em todos os elementos do quadro, com

³ AMARAL, Tarsila do. “Marie Laurencin”, 2/6/1936 *apud* AMARAL, Aracy (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 74-5.

igual tratamento entre as “figuras” e o “fundo”, sem hierarquia. Além disso, nota-se a presença do violão, das roupas elegantes e de um grande adorno de plumas, todos eles característicos de um refinamento cultural autoindulgente: o instrumento não servirá de entretenimento a nenhuma plateia, mas faz parte do deleite daquele pequeno grupo de personagens. Neste quadro emblemático, à mitologia romana (de quem a “civilização francesa” seria herdeira direta, como se verá no Capítulo 3), acrescentam-se as roupas da moda, os passeios sofisticados no campo e a simplificação modernista da forma, com as cores artificiosas que seriam típicas da produção da artista.



A sobreposição entre mitológico e contemporâneo, paisagem natural e sofisticação da cultura — com joias, tecidos finos, maquiagem etc. — não foi inventada por Laurencin, embora seja uma marca de sua produção. Pode-se citar duas telas da década de 1740 que realizam uma operação bastante semelhante.

Em *Diane sortant du bain* [*Diana saindo do banho*], François Boucher (1703-1770), pintor célebre por cenas de acentuado erotismo, retomou o tema clássico. Na tela, a deusa não tem a compleição física típica dos caçadores, mas apresenta-se como uma mulher pertencente às altas classes da época em que o artista vivia. Ela está acompanhada de uma colega, e ambas são elegantes e exageradamente brancas; por outro lado, a tiara em forma de meia-lua, os animais mortos à direita e o cesto de flechas à esquerda deixam claro que se trata deste personagem da antiguidade. Dois cachorros bebem água no riacho e, à maneira dos pintores do Rococó, as cores da paisagem são pouco “naturais” ou “realistas”— com os tons verde-azulados que Laurencin utilizaria quase duzentos anos depois.

Outro exemplo é o do pintor Jean-Marc Nattier (1685-1766), que realizou vários retratos das filhas de Luís XV vestidas como alegorias ou deusas mitológicas.⁴ É o caso de *Madame Adelaïde en Diane* [*M. Adelaïde como Diana*]. A princesa, nascida em 1732, está recostada sobre um tronco de árvore, em meio à natureza idealizada, com suas ferramentas de caça e o pequeno adorno na cabeça. Assim como em Boucher, Adelaïde-Diana não apresenta o tipo físico condizente com sua atividade, e veste um suntuoso tecido de cetim cor-de-rosa, que reflete a maquiagem do rosto, além de um leve vestido branco e

49

50

⁴ Quatro destas pinturas fazem parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

a pele de um leopardo. Como é notável nestes dois exemplos, a sobreposição entre o antigo e o contemporâneo—com menção explícita à monarquia francesa, no caso de Nattier — já fazia parte da “grande tradição” nacional, que seria assim reconhecida no início do século XX.

Em 1922, André Fontainas (1865-1948) e o citado Louis Vauxcelles haviam publicado o livro *História geral da arte francesa da Revolução aos nossos dias* e Laurencin é tida como uma artista central para a arte do país, junto de Édouard Manet, Paul Cézanne, entre outros. Além de trazer biografias, nos dezoito capítulos os autores dedicam-se a análise de diferentes escolas — como o “Classicismo” do início do século XIX,⁵ o Realismo e o Impressionismo — e também trabalham com alguns recortes como “A paisagem francesa”, “Estampas” e “Mulheres pintoras de hoje”. Apesar da dessemelhança dos critérios adotados, há um panorama das questões que mobilizaram o debate público e organizaram parte da história da arte nacional. No parágrafo que inaugura o primeiro capítulo, Fontainas e Vauxcelles afirmam: “A arte na França é única porque, desde o dia em que nasceu, desenvolveu-se sem qualquer interrupção. Seu poder não diminuiu, tampouco sua clareza, seu encanto ou sua profundidade. Ela continua até hoje em constante evolução”.⁶

Não parece trivial que Laurencin esteja presente como um dos nomes centrais para esta narrativa apoteótica da arte francesa; por outro lado, a artista faz parte de um capítulo dedicado às mulheres, independentemente das escolas a que se filiaram — a obra de Berthe Morisot e Mary Cassatt, por exemplo, não é discutida no item sobre o Impressionismo.⁷ Este fato levanta duas questões que serão fundamentais para esta dissertação, a partir das quais a obra de Laurencin foi recebida e interpretada: 1) sua importância para a história da arte *francesa* e 2) sua posição em relação ao discurso da feminilidade, algo que está ligado à sua condição de mulher, mas que, como foi dito, se desdobra em outros significados, que podem ser sintetizados como um elogio à tradição.

⁵ Os autores não usam o termo Neo-classicismo.

⁶ FONTAINAS, André; VAUXCELLES, Louis, *op. cit.*, 1922, p. 1. “L’Art en France présente ceci de particulier que, du jour où il est né, il s’y est développé sans aucune interruption. Ni sa puissance n’a diminué, ni sa clarté, ni son charme, ni sa profondeur. Il s’est perpétué jusqu’à nos jours en évoluant sans cesse.”

⁷ Morisot, junto de Edgar Degas, foi a segunda mais assídua nas exposições do grupo — o único artista que participou de todas as edições foi Camille Pissarro. Mary Cassatt participou de quatro exposições, assim como Pierre-Auguste Renoir, Paul Gauguin e Alfred Sisley. Segundo a organização dos autores, o fato de Morisot e Cassatt serem mulheres é mais importante que sua relação estreita com os impressionistas.

Numa pintura datada de 1921, a artista retoma o tema das Três Graças, cujas figuras femininas, desde a antiguidade, simbolizam o charme, a beleza e a criatividade.⁸ Na obra de Laurencin, a mulher ao centro está nua, num balanço, à sua direita há outra, de vestido cor-de-rosa num cavalo e, à esquerda, a terceira mulher se veste de azul. Inseridas numa paisagem que se assemelha a uma floresta, elas encaram o espectador. Há também outros animais, um cachorro e um pássaro, normalmente ausentes nas representações das Graças. Além disso, as roupas das personagens parecem trazê-las para o tempo presente, estratégia semelhante à da citada *Les Biches*.

51

Esta ambivalência entre tradição e modernidade também se dá em *Deux jeunes filles à la guitare* [Duas jovens com violão]. De um lado, há a representação simbólica de um tema — neste caso, a música — e uma espécie de retrato contemporâneo de duas mulheres, que se vestem com echarpes transparentes. O seio à mostra da figura da direita faz alusão às heroínas do passado, assim como o enlace entre os corpos parece sugerir uma relação idealizada de cumplicidade feminina, para além do evidente erotismo.

52

Como um fantasma, a figura da esquerda quase se dissolve no cinza claro do fundo, e sua pele excessivamente branca contrasta com o negro dos olhos. Este aspecto “antinatural” é outra marca da produção madura de Laurencin, como houvesse algo de estranho naquele “paraíso perdido” povoado de mulheres.

A este respeito, em 1928, a escritora Marcelle Auclair notaria que, apesar da doçura, as composições de Laurencin “produzem uma impressão inquietante e doentia”, uma “perversidade indefinível como um perfume”.⁹ A artista, durante os trinta anos que se seguiriam depois de seu retorno à França, tratou de aprofundar esta contradição entre idílio e “perversidade”.

Perles, perles, je vous préfère

Por volta de 1925, Laurencin viajou para a cidade costeira de Biarritz, e assim registrou em seu diário:

⁸ FRANCIS, Jane. “The Three Graces: Composition and Meaning in a Roman Context”. *Greece & Rome*, vol. 49, nº 2, out. 2002; DEONNA, W. “Le Groupe des Trois Grâces Nues et sa descendance”. *Revue Archéologique*, série 5, t. 31, jan.-jun. 1930.

⁹ AUCLAIR, Marcelle. “Marie Laurencin portraitiste”, *Les Annales politiques et littéraires*. Grande Revue Moderne de la Vie Littéraire, nº 2.319, 1/10/1928, pp. 321-2.

Fala-se de uma lei sobre os bens improdutivos, não entendo como as pessoas vivas produzem bens supérfluos e então!

Pérolas, pérolas, eu prefiro vocês. Estas jovens do mar são dignas de pena, sua beleza faz com que lhes aprisionem no pescoço e no corpo das mulheres. Mesmo assim, gostaria de estar em Paris.¹⁰

A passagem parece não fazer muito sentido; este tom hermético e um tanto jocoso perpassa todo o diário e, de certa forma, sua obra de maneira geral. Afinal, o que as pérolas — objetos animados, segundo a artista — teriam a ver com sua vontade de estar em Paris? Talvez seja interessante assumir que, assim como o tratamento pictórico de humanos, animais e paisagem é quase sempre o mesmo, a ponto de quase confundi-los, no *Carnet des nuits* a artista crie imagens poéticas que sobrepõem lugares reais e inventados, pessoas, animais e objetos, como é o caso das jovens pérolas “aprisionadas”.

No mesmo diário, em agosto de 1928, ela trata de uma viagem a Bayonne, cidade vizinha de Biarritz:

Há um rio e há árvores.

Eu sinto sua falta, a hora difícil dá-se depois do almoço, a manhã passa, a noite traz a calma, regamos o jardim, o quintal é delicioso, todo verde com flores cor-de-rosa.

A solidão é um reino.¹¹

De fato, não há nada de objetivo nas passagens, apenas imagens que se sucedem. Talvez seja um reflexo da pintura de Laurencin, que também se esquivava de uma compreensão direta, pragmática, dos sujeitos representados. Nas obras citadas há pouco, e em outras que serão referidas, é possível notar alguns elementos da paisagem que guardam a ambiguidade entre um lugar real e imaginado, entre inventividade e tradicionalismo. “Há um rio e há árvores”, afirma a artista, para em seguida sugerir um espaço mítico: “a solidão é um reino”.

¹⁰ LAURENCIN, Marie, *op. cit.*, 1956, p. 31. “On parle d’une loi sur les biens oisifs, je ne comprends pas en quoi les gens vivants produisent des biens oisifs et pourtant!/ Perles, perles, je vous préfère. Ces filles de la mer sont bien à plaindre, leur beauté fait qu’on les emprisonne autour des cous et sur le corps des femmes. Quand même j’aimerais être à Paris.”

¹¹ *Idem*, p. 34. “Il y a une rivière et des arbres./ Je m’ennuie de vous, l’heure dure est après déjeuner, le matin passe, le soir ramène le calme, on arrose le jardin, la cour est délicieuse, toute verte avec des fleurs roses./ La solitude est un royaume.”

Alguns dos versos de Paul Verlaine poderiam fazer parte dos *Carnets* de Laurencin, pela afinidade literária entre os textos e pela temática mobilizada. Em “Luar”, o primeiro poema de *Festas galantes*, lê-se:

No calmo luar cheio de encanto e mágoa
Que faz sonhar os pássaros nas árvores
E soluçar de êxtase os jorros d’água,
Os grandes jorros d’água esbeltos entre os mármore¹²

Em “No passeio”, Verlaine parece descrever, *avant la lettre*, muitas das pinturas de Laurencin:

Pálido o céu e as árvores delgadas
Riem das nossas roupas vaporosas
Que vão voando, leves, preguiçosas,
Com movimentos de asas espalmadas.¹³

De fato, as roupas vaporosas, “leves, preguiçosas” foram muitas vezes representadas, em mulheres e meninas que passeiam sob um céu claro, rodeadas de árvores e plantas. As pérolas, “jovens do mar dignas de pena”, também são recorrentes nas pinturas e envolvem as imagens de um certo enigma, quase mitológico, para além do refinamento das personagens.

É o que se vê em *Trois jeunes filles* [*Três jovens*] e também em muitas outras obras, como *Deux jeunes filles aux fleurs* [*Duas jovens com flores*], *Évelyne*, *Mandoline* [*Bandolim*], *La guitare* [*O violão*], as já citadas *Deux têtes*, *Île de France* e *Danseuse couchée*. Há também uma natureza-morta com livro, limão e pérolas. As pérolas adornam um autorretrato de 1930 e o retrato de outras pessoas, nomeadas ou não, como nas encomendas da baronesa Gourgaud, de Nicole Groult e de Helena Rubinstein (1872-1965). Tal qual a Diana de Boucher, também vestem pérolas mulheres como *Judith* e a alegoria *Mélancholie* [*Melancolia*]. Com exceção da baronesa Gourgaud e de Rubinstein, um especta-

53-57

18-19

58-60

61-63

¹² VERLAINE, Paul. “Luar”, in *Festas Galantes*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1932, p. 15. Tradução de Onestaldo de Pennafort, com grafia atualizada. A primeira edição é de 1869.

¹³ *Idem*, p. 34. “Il y a une rivière et des arbres./ Je m’ennuie de vous, l’heure dure est après déjeuner, le matin passe, le soir ramène le calme, on arrose le jardin, la cour est délicieuse, toute verte avec des fleurs roses./ La solitude est un royaume.”

dor desavisado poderia pensar que se trata de uma mesma pessoa, ou de “variações do mesmo tema”. Nas obras, as pincladas são fluidas e as cores antinaturais, criando uma atmosfera onírica para os personagens, que se situam entre o sonho e a realidade — embora as pinturas da década de 1920 tenham uma característica mais “diáfana” em comparação com aquelas dos anos 1930 e 40.

53

Em *Trois jeunes filles*, as três personagens do título, cinzentas, formam um conjunto coeso que também remete às Três Graças. A jovem à esquerda, que aparece com o seio à mostra, estende seu braço, indicando uma ponte e um livro aberto, sinais de refinamento cultural, além das pérolas e do violão que uma delas toca. Outro livro, também em branco, é um dos objetos principais da natureza-morta, com algumas pérolas dentro de uma tigela. Embora a linha preta em diagonal possa sugerir a borda de uma mesa encostada na parede, praticamente todo o espaço é preenchido de verde, denotando também a ambiguidade entre o interior e a paisagem. Seria esta pintura uma alegoria, levando em conta que as pérolas são, para Laurencin, “criaturas do mar”?

58

Um pequeno artigo não assinado, publicado na carioca *Revista da Semana* em 1951, assim descreve sua obra:

As mulheres de Marie Laurencin são inconfundíveis: dois grandes olhos cheios de sombra e de mistério, bocas cruéis ou carinhosas, rompendo a brancura quase espiritual das faces. [...] Suas figuras femininas são lindas esfinges a que[m] já foi entregue o segredo trágico de nosso tempo.¹⁴

A passagem é notável e reforça o caráter fugidio das “lindas esfinges” de Laurencin: elas têm “olhos cheios de sombra e mistério” e uma “brancura quase espiritual”. A elas “foi entregue o segredo trágico de nossa época”, e por isso têm uma aparência estranha, melancólica. Segundo o(a) autor(a), a fantasmagoria daquelas mulheres é algo positivo, que transcende a vida terrena. Em certo sentido, é um argumento semelhante ao de Roger de Piles, citado na Introdução, que coloca a brancura como *ideia*, algo que seria anterior à “diversidade de cores” que deus teria concedido aos corpos para que os pintores pudessem “imitá-lo com todo o seu poder”.¹⁵ Aliás, as mulheres de Nattier tam-

¹⁴ Curiosamente, este artigo foi publicado como destaque em meio a uma reportagem fotográfica sobre casacos. “Marie Laurencin”, *Revista da Semana*, nº 19, 12/5/1951, p. 37.

¹⁵ PILES, Roger de. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, 1681, pp. 61-2, *apud* LAFONT, Anne, *op. cit.*, 2019, p. 16.

bém são extremamente parecidas entre si e exageram a palidez do colo e do rosto, o que contrasta com o acentuado cor-de-rosa das bochechas.

Como se verá com mais detalhe no Capítulo 4, o elogio da branquitude é parte fundamental da história da arte no Ocidente — com especial relevância para a pintura, pois a cor lbe é constitutiva — e representa um dos índices de tradição em Laurencin. Embora o termo “branquitude” não fosse utilizado na época, tornou-se, nas últimas décadas, uma importante ferramenta de análise, “cujo objetivo é revelar as estruturas invisíveis que produzem e reproduzem o privilégio e a supremacia branca”.¹⁶ Por enquanto, é importante notar que esta “fantasmagoria” estrutura tanto a produção da artista quanto parte de sua recepção crítica, a partir de expressões noções como “brancura espiritual”, “grande raça” etc. São as cores pálidas, “anêmicas” que constróem as pessoas, os animais e a natureza. Ou seja, não apenas os personagens são representados como fantasmas, mas esta característica parece impregnar todo o espaço da pintura, como uma névoa, uma “aura” mítica. Nas palavras de Marcelle Auclair,

Uma coleção de retratos de Marie Laurencin parece, por esta abundância de cabeleiras esparsas e de olhos imensos, uma paisagem de jardins e de lagos. [...] A atmosfera de elegância um tanto rígida [...] que impregna os quadros de Marie Laurencin se mistura estranhamente com influências muito modernas, [...] dando-lhes a flexibilidade de sereias [...].¹⁷

¹⁶ APPLEBAUM, Barbara. “Critical Whiteness Studies”. Oxford Research Encyclopedia, 2016 (online), disponível em oxfordre.com/education/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-5. Acesso em 20/4/2021. “Critical Whiteness Studies (CWS) is a growing field of scholarship whose aim is to reveal the invisible structures that produce and reproduce white supremacy and privilege.” Ver também ENGLER, Tim. “Toward a Bibliography of Critical Whiteness Studies”. Critical Whiteness Studies Group, Urbana-Champaign: University of Illinois, 2006, disponível em thekeep.eiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1050&context=eng_fac. Acesso em 20/4/2021.

¹⁷ AUCLAIR, Marcelle. “Marie Laurencin portraitiste”, *Les Annales politiques et littéraires. Grande Revue Moderne de la Vie Littéraire*, n° 2.319, 1/10/1928, pp. 321-2. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5744532q.r=%22marcelle%20auclair%22laurencin?rk=21459;2>. Acesso em 8/1/2021. “Une collection de portraits par Marie Laurencin semble, par cette abondance de chevelures éparses et d’yeux immenses, un paysage de jardins et de lacs. [...] L’atmosphère d’élégance un peu compassée [...] qui imprègne les tableaux de Marie Laurencin est bizarrement mêlée à des influences toutes modernes, qui rompent la réserve conventionnelle de ces demoiselles si bien élevées, en leur donnant la souplesse des sirènes, qu’elle affectionne.”

Como esfinges, sereias e espíritos, as personagens de Laurencin carregam significados que extrapolam o simples aspecto “feminino” das cores pastéis e da iconografia dos passeios. Segundo a tradição ocidental, sereias são monstros marinhos que atraem os pescadores com seu canto, para então matá-los, impedindo-lhes de conhecer o que está submerso.¹⁸ De maneira semelhante, parece haver algo encoberto sob o véu dos estereótipos da feminilidade, que recobre também as paisagens ajardinadas, como uma bruma.

Modernidade e gênero

65

Em 1948, Michel Sima (1912-1987), fotógrafo polonês que se notabilizou pelos retratos de artistas, registra Marie Laurencin como uma mulher elegante em seu ateliê. Num estilo Coco Chanel (1883-1971), ela veste uma roupa preta sobre a qual se destacam um laço de tecido branco e um colar de pérolas que, como se viu, são recorrentes nas pinturas. As três telas que a rodeiam mostram mulheres brancas, tranquilas e igualmente bem vestidas, arranjadas na fotografia como se fossem reflexos da própria artista. Contida entre seus quadros e a bandeja com as ferramentas do ofício, Laurencin segura um livro, num arranjo improvável de acontecer na vida cotidiana (pela posição desconfortável para a leitura, por exemplo), mas que a fotografia encena, como se a vida da artista e sua obra fossem uma coisa só. Nesse sentido, o crítico e jornalista francês Albert Flament havia escrito em 1924: “Marie Laurencin se parece com sua vida e suas telas se parecem com ela. O todo é homogêneo...”¹⁹

¹⁸ Segundo a mitologia grega, Ulisses teria sido o único a não sucumbir aos encantos das sereias, pois foi amarrado ao mastro de seu barco. HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2011, Canto XII. Há uma interpretação segundo a qual este episódio emblemático marca a esterilidade da arte — o canto das sereias já não cumpre sua “função”, uma vez que o herói sobrevive —, que passa a ser reservada apenas a uma elite. Nas palavras da filósofa Jeanne-Marie Gagnebin, Ulisses “se autocondena à impotência e ao aprisionamento para poder gozar do canto, e, como o ressaltam Adorno e Horkheimer, condena simultaneamente seus companheiros, trabalhadores braçais à ordem do chefe, a renunciar ao gozo artístico, a não escutar nada, para poderem continuar vivos, para poderem continuar reproduzindo sua força de trabalho [...]”. “Homero e a Dialética do Esclarecimento”, in GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 33.

¹⁹ FLAMENT, Albert. “Arabesques sur Marie Lauerencin”, *La Renaissance de l’art Français et des Industries de Luxe*, Paris, 7/1924, p.479. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690963c/f472.image.r=albert%20flament%20arabesques. Acesso em 3/8/2020. “Marie Laurencin ressemble à sa vie et ses tableaux lui ressemblent. Le tout est homogène...”

Outra fotografia, à cores e datada de 1949, mostra a artista trabalhando num espaço mobiliado como uma sala de estar, confortável e limpa. As capas de tecido estampado que recobrem as poltronas não são modernistas, mas lembram uma casa de bonecas em escala natural; o único vestígio de sujeira de tinta está no cavalete. No canto esquerdo, Laurencin se concentra numa aquarela, vestindo a mesma roupa que usava no retrato em preto e branco. Ao lado direito, está a citada *Trois jeunes filles*, que hoje em dia pertence ao Museu Marie Laurencin. Pendurado na parede, é possível notar um violão, que a artista inseriu nesta e em muitas pinturas. Há também uma estante bem organizada, revelando sua erudição e o apreço pelos livros.

66

Ainda que entender a obra da artista a partir de sua vida pessoal seja uma abordagem problemática, é notável que textos e imagens corroborem para este tipo de leitura. As fotografias não mostram o que corresponde ao ateliê idealizado de um artista profissional — em geral, precário, entulhado e sujo —, mas um espaço doméstico. O contraste entre as fotografias de Laurencin em seu ateliê e de seus contemporâneos Alexander Calder (1898-1976) e Pablo Picasso é flagrante. Em ambos os retratos do fotógrafo Arnold Newman (1918-2006), eles encaram o espectador de maneira assertiva e há uma profusão de objetos, telas, papéis etc. No caso de Picasso, há pouca mobília, e ele está sentado numa cadeira simples e dura; no caso de Calder, os móveis praticamente não aparecem, devido ao excesso de objetos. As imagens reiteram a ideia de gênio dos artistas, capazes de criar arte em meio ao caos, operação que foge do alcance das pessoas comuns e das mulheres em geral.²⁰

53

67-68

Num sentido mais prático, a historiadora da arte Gill Perry aponta que, na época,

Um espaço de ateliê adequado era essencial não apenas a fim de viabilizar a produção de arte, mas também para estabelecer o *status* profissional do artista na percepção do público. Como local de produção criativa, ponto de encontro e de trocas sociais e artísticas, e espaço no qual as obras eram expostas para *marchands*, o ateliê do artista tornou-se um eixo da cultura de vanguarda no início do século XX.²¹

²⁰ Sobre a construção desta diferença simbólica e o acesso à educação, ver GARB, Tamar. “Men of Genius, Women of Taste. The Gendering of Art Education in Late Nineteenth Century Paris”, in *Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian*. Nova York: The Daesh Museum/Rutgers University Press, 1999.

²¹ PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Nova York: Manchester

Assim, se a obra de Laurencin foi interpretada como um reflexo mais ou menos direto de sua vida ou de seus caprichos, a disposição dos objetos em seu local de trabalho também sugere algo de amador — e não de “genial”. É curioso notar que na imagem colorida, a artista esteja sentada numa poltrona excessivamente baixa, assim como a posição da pintura no cavalete.

Reforçando estereótipos, nas fotografias posadas e também na construção de grande parte de sua obra, não é de se estranhar que o caso de Marie Laurencin provoque um certo desconforto entre intelectuais feministas que, em linhas gerais, buscaram novas leituras (ou intervenções)²² na história da arte, deixando evidentes os critérios de exclusão que estruturam a disciplina. Por outro lado, algumas historiadoras trataram de investigar o trabalho de artistas invisibilizadas pela narrativa oficial, que buscaram, em suas obras desconstruir e/ou questionar o lugar doméstico, inferior e amadorístico reservado às mulheres.²³

Naquela primeira metade do século XX, várias artistas — embora não se declarassem “feministas”²⁴ — também tensionaram esta posição menor e passiva. É o caso, por exemplo, de Paula Mondersohn-Becker (1876-1907), que fez seu autorretrato nua e grávida em 1906, ou de Émilie Charmy (1878-1974), que em 1925, ao retomar a iconografia do nu feminino, sugeriu uma cena erótica bastante transgressora: uma mulher que se dedica ao próprio prazer.²⁵

Laurencin, ao contrário, criou um mundo irreal para suas mulheres, como seres etéreos, que realizam atividades agradáveis e banais, envoltas em cores

University Press, 1995, p. 82. “Adequate studio space was essential not only to enable the production of art, but also to establish the professional status of the artist in public perception. As the site of creative production, a meeting place for social and artistic exchange, and the space in which works were displayed for dealers to purchase, the artist’s studio became a focus for avant-garde culture in the early twentieth century.

²² POLLOCK, Griselda. “Feminist interventions in the Histories of Art: an Introduction”, in *Vision and Difference*. Nova York: Routledge, 2003.

²³ GARB, Tamar. “*L’Art féminin*. The formation of a critical category in late nineteenth century France”. *Art History*, Londres, 1989.

²⁴ Uma exceção é a artista Marie Bashkirsteff, pertencente à geração que antecedeu Laurencin e outras artistas modernas. No final do século XIX colaborou com a imprensa feminista francesa e deixou registradas suas opiniões políticas num extenso diário, publicado seis anos após sua morte prematura, aos 23 anos. Tomos I e II disponíveis em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735080x?rk=21459;2 e gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735565z?rk=42918;4. Acesso em 8/1/2021.

²⁵ Sobre estas duas artistas, ver PERRY, Gill, *op.cit.*, 1995 e SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018 (Tese de livre-docência).

pastéis. A artista reforça, assim, a ideia de um “gosto” feminino em oposição ao “gênio” masculino, tanto socialmente quanto em relação à sua respectiva produção artística.

A historiadora da arte espanhola Patricia Mayayo afirma que a tradição das “esferas separadas”, do masculino ligado ao público e do feminino ao doméstico, se consolidou na Europa do século XIX. Segundo ela, tais atribuições de valor, para além de delimitar espaços idealmente ocupados por homens ou mulheres, têm consequências importantes em relação à obra das artistas. Isto é, apesar da enorme diversidade, prevaleceu a ideia de uma essência comum a todas as mulheres, o que estaria, de alguma maneira, visível nas obras.

De fato, é durante o reinado da rainha Vitória na Inglaterra quando começam a ser publicados os primeiros textos específicos sobre mulheres artistas: estas aparecem sempre descritas como um grupo homogêneo em virtude de seu sexo e radicalmente separado do universo de criadores homens. Assim, se impõe na historiografia a noção da existência de uma “arte feminina”, graciosa, delicada, centrada em temas íntimos e privados, na maior parte dos casos *amateur* [...], em relação ao exercício público da “Arte” com maiúscula, reservado aos artistas do sexo masculino.²⁶

Se analisadas com atenção — e desconfiança —, tanto as fotografias quanto a afirmação do crítico Albert Flament, segundo o qual “o todo [em Marie Laurencin] é homogêneo”, contêm noções sobre um certo gosto, feminino e francês, que permeia as pinturas e que é também encenado, reafirmado pela artista.

Esta *dimensão teatral* parece ser central em sua obra, e guarda a ambiguidade do próprio ato de encenar: seria um jogo com os estereótipos ou uma afirmação acrítica deles? Por que ela decide construir sua própria imagem sentada numa poltrona tão baixa quanto desconfortável, coberta por um tecido cor-de-rosa? O grande reconhecimento que Laurencin teve em vida — inclusive

²⁶ MAYAYO, Patricia. *Frida Kahlo: contra el mito*. Madri: Cátedra, 2008, pp. 13-4. “Es, en efecto, durante el reinado de la reina Victoria en Inglaterra cuando empiezan a publicarse los primeros textos específicos sobre las mujeres artistas: éstas aparecen siempre descritas como un grupo homogéneo en virtud de su sexo y radicalmente separado del universo de creadores varones. Se impone así en la historiografía la noción de la existencia de un ‘arte femenino’, grácil, delicado, centrado en temas íntimos y privados, la mayor parte de las veces *amateur* [...], frente al ejercicio público del ‘Arte’ con mayúsculas, reservado a los artistas del sexo masculino.”

em termos de mercado — desmente a associação entre sua obra e a de uma artista amadora, mas ela parece ironizar o fato. A citada entrevista à editora da *Vogue* Dorothy Todd, além de bem-humorada, contradiz tanto as expectativas que havia em torno do artista moderno e transgressor, quanto o extraordinário sucesso que Laurencin alcançou na época, incomum para uma artista:

Eu concebo o papel da mulher como aquele de uma natureza diferente; a pintura sendo essencialmente uma “tarefa” para a mulher (ela que passa tanto tempo sentada em silêncio numa cadeira) [...]. Para mim, há algo de incoerente na visão de um homem forte sentado o dia todo manipulando pincéis, algo essencialmente afeminado.²⁷

Não por acaso, dois anos mais tarde, em 1930 a revista *VU* estamparia sua foto junto com as escritoras Colette (1873-1954) e Anna de Noailles (1876- 1933) como as três mulheres mais famosas da França.²⁸

Na verdade, este modernismo “conservador” de Laurencin foi bastante bem recebido no ambiente cultural do pós-guerra. Noções acerca do “feminino” ligado a uma arte genuinamente francesa vinham sendo mobilizadas para fins nacionalistas desde meados da década de 1910, e carregavam outros significados para além da diferença de gênero dos artistas.²⁹ As vanguardas “viris” passaram a ser percebidas como anti-nacionais e individualistas, e seriam criticadas por seus “excessos”. Para citar um exemplo, o arquiteto Adolphe Derieux (1871-1945) havia reivindicado em 1916:

²⁷ TODD, Dorothy, “Exotic Canvases Suited to Modern Decoration”, *Arts and Decoration*, jan. 1928. “I conceive a woman’s role to be of a different nature; painting to be essentially a ‘job’ for a woman (one who sits so long quiet on a chair) [...]. There is something incongruous to me in the vision of a strong man sitting all day manipulating small paint brushes, something essentially effeminate.”

²⁸ GIMPEL, René. *Journal d’un collectionneur marchand de tableaux*. Paris: Calmann-Lévy, 1963, p. 71; KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, 2003, p. xxi e BIRBAUM, Paula J. *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*. Burlington: Ashgate, 2011, p. 100. Não pude encontrar a reprodução da fotografia; sobre este periódico, que teve mais de 600 números e foi publicado entre 1928 e 1940, ver FRIZOT, Michel e VEIGY, Cedric de. *VU. Le magazine photographique*. Paris: Editions de la Martinière, 2009.

²⁹ A obra de Colette, sobretudo nos anos 1940, também seria elogiada pela “tonalidade ao mesmo tempo feminina e relativa ao solo [francês], em seu retorno aos ‘verdadeiros valores’ [...]” MUEL-DREYFUS, Francine. *Vichy et l’éternel féminin*. Paris: Seuil, 2001, p. 27: “la même tonalité à la fois féminine et terrienne dans le retour aux ‘vraies valeurs’ [...]”.

Voltemo-nos à tradição francesa! A única capaz de satisfazer as condições de nosso temperamento, através da implementação de nossos recursos materiais, sob nosso clima.

Esqueçamo-nos de todos os esforços estrangeiros [*i.e.* arte moderna] se estes se opõem a estas condições.³⁰

Laurencin parece ter conhecido muito bem tais discursos, a ponto de apropriar-se deles, o que talvez tenha ensejado interpretações de sua obra como sendo um reflexo “narcisista”— e não como a *representação* de um capital cultural marcadamente francês. Nesse sentido, o sucesso que alcançou pode ter se dado justamente em razão dos estereótipos que permeiam sua obra e suas declarações; bem-vindos ao ambiente cultural conservador, que se estendeu *grosso modo* desde a Primeira Guerra até a década de 1950, quando a artista viria a falecer.

Entre os anos 1940-1944, durante a ocupação nazista, esta retórica se acentuaria de maneira violenta, a fim de justificar hierarquias baseadas em gênero e raça. Nas palavras da historiadora Francine Muel-Dreyfus,

[...] Vichy entrelaça ordem biológica e ordem social de maneira definitiva. As exclusões sociais e raciais respondem à mesma obsessão de “higienizar” o corpo social que deve rejeitar o “inassimilável”. De acordo com esta lógica, o retorno ao “eterno feminino” permite imaginar um mundo onde todas as inequidades são naturais, inscritas numa ordem “eterna” das coisas.³¹

³⁰ O autor é conhecido por ter desenhado as luminárias do metrô de Paris, em estilo Art Déco, em 1920. DERVAUX, Alphonse. “Le beau, le vrai, l’utile et la réorganisation de la cité”, *La Grande Revue*, nº 584, abr. 1916, p. 33. *Apud* SILVER, Kenneth. *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 174. “Tournons-nous vers cette tradition française! la seule susceptible de satisfaire aux conditions de notre tempérament, par la mise en oeuvre de nos ressources matérielles, sous notre climat. Oublions tous efforts étrangers s’ils opposent à ces conditions.”

³¹ MUEL-DREYFUS, Francine, *op. cit.*, 2001, p. 20. “[...] Vichy noue définitivement ordre biologique et ordre social. Les exclusions sociales et les exclusions raciales répondent à la même obsession d’ ‘assainir’ le corps social qui doit rejeter l’ ‘inassimilable’. Dans cette logique, le retour à l’ ‘éternel féminin’ permet de penser un monde où toutes les inégalités sont des inégalités de ‘nature’ inscrites dans un ordre ‘éternel’ des choses.”

A farsa

Apesar dos valores culturais amplamente difundidos que Laurencin mobiliza — e das implicações políticas desta atitude —, sua obra foi muitas vezes interpretada como um reflexo pessoal. A artista, no entanto, parece ter conscientemente assumido tais atributos como uma estratégia de bastante sucesso. Segundo a interpretação da historiadora da arte Elizabeth Louise Kahn, Laurencin apropriou-se dos estereótipos para *encenar* sua persona de artista. Mas tal atitude foi evasiva, como as “echarpes vaporosas” de suas pinturas:

Por um lado, ela viu claramente o imperativo de solidificar sua identidade e fornecer um legado histórico para além da esfera visual. Por outro lado, ela parecia determinada a perpetuar sua imagem pública como a mulher ambígua e a “apagar” [transformar em fantasma] justamente o material privado de sua longa vida.³²

As memórias registradas em seu diário, *Le Carnet des nuits*, citado há pouco, assumem a forma de anedotas ou de poesias. “Assim”, afirma Kahn, “ela acaba sendo para a maioria dos historiadores um personagem cultural não confiável, irresponsável e às vezes esquizofrênico”.³³ Seja como for, Laurencin de fato criou para si e para sua obra personagens estranhos, fugidios, às vezes contraditórios. Não seria esta a contradição da própria modernidade em relação às artistas mulheres? Afinal, o dilema de pertencer às vanguardas históricas e ao mesmo tempo localizar-se numa “esfera separada” parece insolúvel.

O modernismo do início do século XX é um fenômeno histórico; o feminino essencial — reforçado tantas vezes por Laurencin — seria um atributo inato das mulheres, e portanto estaria fora da história. Talvez a artista estivesse bastante consciente de tal contradição e tratou de aprofundá-la, alcançando uma espécie de paroxismo cor-de-rosa, “inquietante e quase doentio”, para

³² KAHN, Elizabeth Louise. *Marie Laurencin: “Une femme inadapté” in Feminist Histories of Art*. Burlington: Ashgate, 2003, pp. 159-60. “On the one hand, she clearly saw the imperative to solidify her identity and to provide a historical legacy beyond the visual sphere. On the other hand, she seemed intent on perpetuating her public image as the ambiguous woman and upon ‘ghosting’ the very private material of her long life.”

³³ *Idem, ibidem*. “She thus ends up for most historians an unreliable, irresponsible, sometimes schizophrenic cultural figure.”

utilizar a expressão de Marcelle Auclair.³⁴ Em outras palavras, a artista parece ter atualizado esta temporalidade mítica das mulheres por meio da gramática modernista, associando-as, ao mesmo tempo, à paisagem idealizada da França.

Este esquema se repete tantas vezes, e as personagens tendem a ser tão parecidas, que a jornalista francesa Anne Sinclair rememora uma sessão de sua infância, quando fez questão de dizer à artista: “Atenção, hein, eu tenho olhos azuis!” E lembra-se do riso de Laurencin e de “sua promessa de não lhes trair”.³⁵ Sinclair afirma que “ignorava que ela pintava todas as mulheres com olhos negros amendoados”, mas que “deve ter pressentido”,³⁶ já que foi enfática ao pedir à artista que representasse seus olhos de maneira diferente que em outras obras.

A semelhança das mulheres e meninas que Laurencin criou é interpretada pelo editor da revista *Artforum*, Bruce Hainley, como sendo uma atitude “hedonista” e que, por esta razão, a estilista Coco Chanel teria recusado seu retrato. Em 2020, o autor escreveu seu texto em forma de carta sentimental à artista e, além de reforçar a ênfase em sua vida pessoal, usa termos defasados, como “tribádico”, referência pejorativa ao ato sexual entre duas mulheres.

Não exatamente necrópoles, não apenas festas galantes modernas, seus salões de *formas equivocadamente pintadas*, reunidas como regiões de dessemelhanças, tipologizam uma marca específica do desejo. Alguns clientes devolveram seus retratos encomendados, como Coco Chanel, não se reconhecendo nas imagens que você apresentou. *Tant pis* [Tanto faz]. O encanto era o seu forte: *hedonismo transvalorizado*, veemência em tons pastéis, *visão obscurecida pela intratabilidade do gênero* e enriquecida com a ameaça tribádica.³⁷

³⁴ AUCLAIR, Marcelle, *op. cit.*, 1928, pp. 321-2.

³⁵ SINCLAIR, Anne. “Avant-propos”, in *Marie Laurencin*. Paris: Musée Marmottan Monet, p. 13 (catálogo de exposição). “Attention, hein, j’ai les yeux bleus! Je me rappelle son rire, sa promesse de ne pas les trahir [...]”

³⁶ *Idem, ibidem*.

³⁷ HAINLEY, Bruce. “Dear Marie”, *Artforum*, vol. 59, nº 1, set. 2020, grifos meus. Disponível em artforum.com/print/202007/bruce-hainley-on-the-art-of-marie-laurencin-83693. Acesso em 5/12/2020. “Not quite necropolises, not simply modern fêtes galantes, your salons of equivocating painted forms assembled as regions of unlikeness, typologizing a specific groove of desire. Certain clients returned their commissioned portraits, cf. Coco Chanel, not recognizing themselves in the pictures you presented. Tant pis. Delight was your forte: hedonism transvalued, vehemence pasteled, vision shaded by the intractability of gender and spiked with tribadic menace.”

O que uma menina como Anne Sinclair, à época da encomenda de seu retrato (1952), não poderia ter se dado conta por sua pouca idade, passou despercebido também ao especialista: o fato de que as pinturas são *construções* de uma narrativa, que podem guardar, ou não, semelhanças com o real. E, no caso dos artistas modernos, este tipo de construção é ainda mais flagrante. Segundo o historiador da arte e antigo curador-chefe do MoMA, Kirk Varnedoe (1946-2003),

o artista moderno é quem *oferece* uma identidade, ao invés de ser o captor ou conservador dela. O artista atribui aos sujeitos uma expressividade particular e um significado cuja origem está em seu próprio trabalho, e não na personalidade retratada.³⁸

Se Laurencin produziu variações de uma iconografia durante décadas, há uma atitude deliberada nisto, e não uma falha (menos ainda uma falha “de gênero”). A dificuldade talvez resida em entender os significados de tal operação, ou a razão pela qual ela teria revisitado, por tanto tempo, imagens tidas como decorativas, femininas e menores, o que enseja leituras estereotipadas ainda hoje.³⁹ O escritor Jean Cocteau também refletiu sobre esta semelhança e, no início da década de 1920 escreveu um poema, em que se lê:

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

Cabelos — não humanos
testa — oculta
sobrancelhas — invisíveis
olhos — negros

³⁸ VARNEDOE, Kirk. *Modern Portraits: The Self and Others*. Nova York: Columbia University Press/Wildenstein, 1976 *apud* ELLIOTT, Bridget e WALLACE, Jo-Ann. *Women Artists and Writers: modern (im)positionings*. Londres/Nova York: Routledge, 1994, p. 43, grifos meus. “The modern artist is the giver, rather than the captor or preserver, of identity. The artist assigns to his subjects a particular expressiveness and significance that originates in his own work, rather than in the personality he treats [...]”

³⁹ Amedeo Modigliani, artista italiano cuja carreira foi interrompida por sua morte aos 35 anos, também criou retratos muito parecidos entre si. Aparentemente, a repetição do esquema formal não foi interpretada como uma “falha” do artista. Ver, entre outros títulos, KLEIN, Mason (org.). *Modigliani: Beyond the Myth*. Nova York: The Jewish Museum/Yale University Press, 2004 (catálogo de exposição).

nariz — ausente
boca — entreaberta
queixo — vago
rosto — triangular
pele — cinza perolado⁴⁰

O texto dedicado à artista mostra, com alguma ironia, o quanto Laurencin repetiu este esquema pictórico, o que parece sinalizar muito mais que um “capricho” pessoal. Quando, em 1929, o crítico francês Raymond Cogniat havia afirmado que “É preciso se deixar seduzir, porque a encantadora o desejou”,⁴¹ talvez ele estivesse chamando a atenção para a ambiguidade na obra de Laurencin, como se houvesse algo de “encantado” na superfície, que disfarça seus reais significados. Talvez alguns dos críticos tenham caído em sua armadilha, revelando pressupostos (ou preconceitos) de gênero. Nesse sentido, a dimensão teatral parece ser central na obra da artista, que repetiu incessantemente o mesmo esquema visual e o mesmo tratamento das camadas de tinta, como se fossem cenas de uma pantomima.

A este respeito, o escritor Maurice Sachs (1906-1945) conta em seu diário uma curiosa anedota, que diz muito sobre a recusa da artista em ser fiel a quem lhe encomendava um retrato. Segundo ele, em 1929,

Apresentaram-se, nos meios parisienses, dois personagens surpreendentes chamados irmãos Abramovicz. São os empresários de uma atriz extraordinária e desconhecida, a quem ninguém viu representar, *Mlle* Maria Lani, e decidiram que ela fosse retratada por todos os pintores famosos de sua época. O que de fato farão em seguida com esses retratos, ninguém sabe. Eles não nos dizem muito explicitamente.

⁴⁰ “Marie Laurencin vu par Cocteau et par elle même”, manuscrito de três folhas, datadas de 1921-23. Leilão Sotheby’s, Books and Manuscripts, Paris, 18/5/2011, lote 74. Disponível em sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/livres-et-manuscrits-pf1103/lot.74.html?locale=en. Acesso em 7/10/2020. “Signalement du passeport de Marie Laurencin: (les poètes diplomates ou plutôt les diplomates poètes se chargent de rédiger une pièce aussi importante)/ Cheveux — inhumains/ front — caché/ sourcils — invisibles/ yeux — noirs/ nez — absent/ bouche — entrouverte/ menton — vague/ visage — triangulaire/ teint — gris perle”

⁴¹ COGNAT, Raymond. “Marie Laurencin”, *La femme de France*, 2/6/1929, p. 24. “Il faut bien se laisser séduire, puisque l’enchanteuse l’a voulu.”

Eu teria pensado que esses pintores muito famosos, ricos e um tanto desconfiados, como o são as pessoas famosas, se recusariam imediatamente. Qual o quê! De jeito nenhum. Derain fez dois retratos, Matisse três, Segonzac, Rouault, Dufy, Dufresne, Waroquier, Vlaminck, Favory, Foujita etc. etc., todos trabalharam, exceto o prudente Picasso.

Marie Laurencin disse muito acertadamente: “Pegue uma das minhas pinturas e chame-a: retrato de Maria Lani.” Os Abramovicz recusaram de maneira galante (mas acredito que Marie Laurencin [...] gostaria que lhe pagassem pela pintura). Em suma, há [retratos de] Maria Lani de todo mundo, exceto Picasso e Laurencin [...].⁴²

Não há como saber, ao certo, se Laurencin recusou o retrato de Lani nestes termos — o que restou foi o diário de seu amigo. Mas não deixa de ser interessante o posicionamento de artista *moderna* que não estaria disposta a sujeitar-se aos caprichos de quem faz encomendas, ainda que, como sugere o próprio Sachs, dependesse financeiramente de seu trabalho. Seja como for, tanto nas cenas campestres quanto nos retratos, Laurencin mimetiza um “feminino” estereotipado, representando *deliberadamente* este papel. Tal atitude, reiterada, teria o potencial de “transformar em afirmação uma forma de subordinação, para então começar a subvertê-la”, segundo o argumento da filósofa Luce Irigaray.⁴³

⁴² SACHS, Maurice. *Au temps du Bœuf sur le Toit. Journal d'un jeune bourgeois a l'époque de la prospérité (14 juillet 1919 - 30 octobre 1929)*. Paris: Bernard Grasset, 1987, pp. 220-1. “Il s'est présenté, au milieu de Paris, deux étonnants personnages qui se nomment les frères Abramovicz. Ils sont les impresario d'une actrice extraordinaire, inouïe, que personne n'a vue jouer, Mlle Maria Lani, et ils ont décidé de faire faire son portrait par tous les peintres célèbres de son époque. Ce qu'ils feront ensuite, précisément, de ces portraits, nul ne sait. Ils ne nous le disent pas très explicitement./ J'aurais cru que ces peintres très célèbres, riches, un peu méfiants comme sont les gens glorieux, refuseraient tout net. Eh bien, pas du tout. Derain a fait deux portraits, Matisse trois, Segonzac, Rouault, Dufy, Dufresne, Waroquier, Vlaminck, Favory, Foujita, etc., etc., tou le monde a travaillé, sauf le prudent Picasso./ Marie Laurencin a dit très justement: 'Prenez une de mes toiles et appelez-la: portrait de Maria Lani.' Les Abramovicz ont refusé avec galanterie (mais je crois que Marie Laurencin [...] avait désiré qu'on payât ce tableau). Bref, on a Maria Lani par tout le monde, excepté Picasso et Laurencin [...].” Sobre os “estranhos personagens”, ver o artigo de Brian Monahan, “Maria Lani Was the Muse of Modernist Masters — Then She Vanished Without a Trace.” *Vanity Fair*, 9/8/2018.

⁴³ IRIGARAY, Luce. *This Sex Which is not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 76. “Which means already to convert a form of subordination into an affirmation, and thus to begin to thwart it.”

Laurencin sempre se esquivou de explicações objetivas acerca de sua obra e, em relação à sua vida pessoal, selecionou (ou inventou) episódios anedóticos. No citado diário, ela conta uma história de sua infância, quando “tinha horror de todo este lado masculino — a voz mais grave — os beijos na testa [...] e uma certa selvageria”.⁴⁴

Segundo o relato, Alfred Stanislas Toulet, que, como foi dito, não reconheceu oficialmente a filha, fez-lhe uma visita e acompanhou-a num dever escolar sobre ovelhas, que se alimentam de vegetais. “Então”, disse o pai, “a ovelha é um animal herbívoro.”⁴⁵

Todo contente, ele se foi.

Mas Marie refletiu.

Se eu escrevo que a ovelha é herbívora, não fui eu que cheguei a esta conclusão, mas meu pai.

Não, eu escreverei que a ovelha é um animal carnívoro. [...]

Não dissemos nada ao pai.

E às vezes Madame [Mélanie-Pauline Laurencin] olhava para sua filha sorrindo e eu penso que aprovando-a, dizia: “Ah! ovelha carnívora.”

Era uma espécie de aliança sutil entre estes dois seres, talvez uma farsa contra o elemento masculino.⁴⁶

Esta “farsa contra o elemento masculino” parece perpassar toda a obra de Laurencin, principalmente no sentido de reforçar o “feminino” em suas telas. Uma interpretação possível se daria no sentido de *colocar em cena* aquelas mulheres tão parecidas entre si, como uma pantomima de papéis sociais, deixando-os visíveis, explícitos.

Segundo a definição do dicionário *Houaiss*, farsa é uma peça do teatro cômico, “de concepção simples e de ação trivial ou burlesca, em que predomi-

⁴⁴ LAURENCIN, Marie, *op. cit.*, 1956, p. 14. “Marie avait horreur de tout ce côté masculin — la voix plus forte — les baisers sur le front [...] et une certaine sauvagerie [...]”

⁴⁵ *Idem, ibidem*. “Donc le mouton est un animal herbivore.”

⁴⁶ *Idem*, pp. 14-5. “Tout content, il s’en alla./ Mais Marie réfléchit./ Si j’écris que le mouton est herbivore, ce n’est pas moi qui ai trouvé cela, c’est mon père./ Non j’écrirai que le mouton est un animal carnivore. [...] On ne dit rien au père./ Et quelquefois Madame regardait sa fille en souriant et je crois en l’approuvant et disait ‘Ah! Mouton carnivore’./ C’était une sorte d’alliance subtile entre ces deux êtres, peut-être une farce contre l’élément masculin.”

nam gracejos, situações ridículas etc”.⁴⁷ De fato, a artista parece *representar* os estereótipos do feminino a partir de uma sucessão de imagens que se repetem. Os personagens da farsa, de acordo com o dicionário *Micaelis*, “são normalmente estereotipados (a alcoviteira, a donzela casadoira, o amante, o pai feroz, o marido traído etc.), e a intenção principal é o ato ridículo”.⁴⁸ Ou ainda, nas palavras da curadora portuguesa Marta Mestre: “Nas farsas, ou pantomimas, [...] a estrutura-padrão da língua”—e, pode-se dizer, da iconografia —“é recriada por personagens que subvertem as referências-padrão de comportamento. Criticam-se os costumes [...], expondo, no limite, a volatilidade da linguagem e sua frágil adesão ao real que julgamos concreto”.⁴⁹

Seria esta a intenção de Laurencin, a de ridicularizar a acepção essencialista do feminino, que mantém uma “frágil adesão” às mulheres reais? Talvez. Afinal, é difícil levar a sério sua definição de artista, segundo a qual haveria “algo de incoerente na visão de um homem forte sentado o dia todo manipulando pincéis”.⁵⁰ Nada mais distante da ideia modernidade viril, subversiva, genial. Se a farsa, a paródia (ou, mais sutilmente, a ironia) podem ser usadas como um método a fim de que as mulheres procurem “recuperar o lugar de sua exploração a partir do discurso, sem deixar-se reduzir a ele”,⁵¹ tal expediente não deixa de ser ambíguo, trazendo em si o potencial de aprofundar ainda mais a desigualdade entre “feminino” e “masculino”.

A artista, ao mesmo tempo em que criou um mundo etéreo em sua obra, também construiu para si uma identidade fugidia; uma armadilha, talvez, àqueles que tendem a interpretar o “feminino” como superficial, menor ou mesmo amador, “em manifesto narcisismo, [...] sem preocupações de pesquisas técnicas, sem ousadia nem inquietação”, como afirmou Tarsila do Amaral em 1936.⁵²

⁴⁷ Disponível em houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em 25/2/2021.

⁴⁸ Disponível em michaelis.uol.com.br/busca?r=o&f=o&t=o&palavra=farsa. Acesso em 25/2/2021.

⁴⁹ MESTRE, Marta. “Triste língua! Ó quão dessemelhante...”, in *Farsa. Língua, Fratura, Ficção: Brasil-Portugal*. São Paulo: Sesc, 2020, pp. 19-22 (catálogo de exposição).

⁵⁰ TODD, Dorothy, *op. cit.*, 1928.

⁵¹ IRIGARAY, Luce, *op. cit.*, 1985, p. 76. “To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it.”

⁵² *Apud* AMARAL, Aracy, *op. cit.*, 2001, p. 75.

Talvez Laurencin estivesse interessada problematizar as contradições que se colocam entre ser artista profissional, ser mulher e ser moderna, ao mesmo tempo em que resgatava uma visualidade tradicional. Mas quais seriam os significados do “feminino”, em termos culturais, na Paris da primeira metade do século XX? Algo farsesco, narcisista, pouco confiável?

Em certo sentido, é o que havia afirmado o crítico Roger Allard em 1921, quando publicou um pequeno livro dedicado a Laurencin. Apesar do formato, a tiragem foi pequena: 215 exemplares impressos em “puro fio” Lafuma (um papel luxuoso) — objeto raro e portanto digno de prestígio. Nele, Allard afirma que a obra da artista seria limitada a si mesma, o oposto de um artista profissional, que busca questionar o mundo e a própria arte, extrapolando questões pessoais:

Arte egoísta e encantadora [...]. Ela dificilmente tinha outro assunto além de si mesma, ou qualquer outra curiosidade além de melhor se conhecer. Tendo uma inclinação apenas por objetos ou formas da natureza que se assemelham a ela, não amando plantas ou animais exceto pelas alusões secretas a seu próprio corpo, a seu próprio rosto, que ela sabe ali descobrir, Marie Laurencin questiona natureza e vida apenas para descobrir razões mais urgentes e imprevistas para amar-se. [...] Toda a natureza, para Marie Laurencin, é apenas um gabinete de espelhos.⁵³

Este “gabinete de espelhos”, no entanto, parece refletir os pressupostos típicos daquele período, que dizem respeito à suposta “natureza” das mulheres: vaidosa, narcisista. Para criar sua extensa obra pictórica, Laurencin se valeu da repetição das cenas campestres, povoadas de mulheres e animais, da semelhança entre os retratos — mesmo os de encomenda —, de cores artificiosas e do refinamento das roupas, acessórios e “echarpes vaporosas”. Não deixa de ser curioso que, tanto Allard quanto Amaral “desculpam” o excessivo narcisismo

⁵³ ALLARD, Roger. *Marie Laurencin*. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue Française, 1921, p. 7. “Art égoïste et charmant que le sien, et pareil à l’amour des femmes savantes et voluptueuses, qui rapporte tout à soi. Elle n’eut guère d’autre sujet qu’elle-même, ni d’autre curiosité que de se mieux connaître. N’ayant d’inclination que pour les objets ou les formes de la nature qui lui ressemblent, n’aimant la plante ou l’animal sinon pour les allusions secrètes à son corps à elle, à son propre visage, qu’elle y sait découvrir, Marie Laurencin n’interroge la nature et la vie que pour y trouver des raisons plus pressantes et plus imprévues de s’aimer. [...] toute la nature, pour Marie Laurencin, n’est qu’un cabinet de glaces.”

mo e/ou egoísmo. O crítico afirma que sua obra é, apesar de tudo, encantadora; a artista conclui seu artigo em tom apaziguador: “Respeitemos Marie Laurencin nos seus devaneios narcisistas. Cada qual com o seu temperamento”.⁵⁴

Feminilidade, artifício e indumentária

Em 1947, a crítica George-Day (1893-1971) afirmou que o “refinamento” de Marie Laurencin era antigo: “A jovem, que se entristecia com a lã e que detestava o algodão, extasiava-se com as sedas e os veludos de ricos coloridos”.⁵⁵ É interessante notar que Roger de Piles, cuja visão da pintura como artifício⁵⁶ influenciaria o estilo Rococó, recomenda aos pintores que tomem partido da diversidade de tecidos, a fim atingir o que ele chama de “imitação perfeita”. Assim, desde pelo menos o final do século XVII, o refinamento dos artistas e de suas obras passou a ser celebrado, com especial atenção para os trajes e panejamentos.

Lã, linho, algodão e seda, empregados de mil maneiras pelos artesãos, fornecem ao Pintor amplo material para exercer sua escolha. É um meio poderoso de introduzir em suas obras uma diversidade ainda mais necessária, pois evita uma repetição entediante de dobras e plissados da mesma natureza, especialmente nos quadros com várias figuras [...] O engenhoso Pintor, portanto, fará o possível para encontrar uma oportunidade de introduzir em seus panejamentos essa feliz diversidade [...].⁵⁷

Quanto à Marie Laurencin, sua predileção por tecidos “finos” parece ter sido construída em retrospecto. Mas a equivalência entre vida e obra sugerida por

⁵⁴ *Apud* AMARAL, Aracy, *op. cit.*, 2001, p. 76.

⁵⁵ GEORGE-DAY, *op. cit.*, 1947, p. 12. “La petite fille, qu’attristait la laine et qui détestait le coton, s’extasiait devant les soies et les velours aux riches couleurs.”

⁵⁶ A palavra que utiliza é *fard*, e pode ser traduzida também por maquiagem.

⁵⁷ PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris: 1766, pp. 89-90. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814705x?rk=21459;2. Acesso em 3/8/2020. “La laine, le lin, le coton, & la soie employés de mille manières par les ouvriers, donnent au Peintre une ample matière d’exercer son choix. C’est un puissant moyen pour introduire dans ses ouvrages une diversité d’autant plus nécessaire qu’elle fait éviter une ennuyeuse répétition de plis d’une même nature, surtout dans les tableaux de plusieurs figures [...] Le Peintre ingénieux fera donc son possible pour trouver occasion d’introduire dans ses draperies en général, cette heureuse diversité [...].”

vários comentadores, a partir da ideia de um gosto sofisticado, reforça a relação entre a artista e a antiga aristocracia.

Se compararmos as fotografias dos anos 1940 com outras de sua juventude, como dois retratos do fotógrafo Man Ray (1890-1976), a artista aparece em trajes bem mais simples, e por isso pode-se inferir que sua imagem elegante tenha sido construída ao longo do tempo, paralelamente à exacerbação dos nacionalismos na Europa. Numa delas, Laurencin veste uma camisa florida de mangas curtas e uma pequena pulseira no braço direito; ela se apoia numa cadeira simples e segue a convenção dos retratos fotográficos, com um tecido liso ao fundo. Não era comum que as mulheres elegantes dos anos 1920 fossem representadas com os braços à mostra — imagem associada às trabalhadoras pobres, como as lavadeiras, que precisavam fazê-lo por necessidades do ofício.

Na outra fotografia de Man Ray, Laurencin também usa roupas comuns — não tão simples quanto a camisa de manga curta, mas sem o penteado, as pérolas e o laço das imagens de Michel Sima e Alexander Liberman. Ela veste uma saia plissada e uma blusa preta, e está num ambiente de interior burguês. Encenando uma certa timidez, não há qualquer indício de que a retratada seja artista, e Man Ray utiliza sua imagem para criar um personagem quase surrealista: o plissado do abajur duplica o da saia e emoldura sua cabeça, como se fosse parte do corpo. O que as fotografias da década de 1920 mostram é que a imagem de Laurencin foi construída, assim como seu gosto pessoal, cristalizando ao longo do tempo ideais de feminilidade e de um certo refinamento francês que remetem à visualidade Rococó.

Nas festas galantes, de acordo com as recomendações de Piles, muitos pintores enfatizaram as superfícies dos tecidos e adicionaram chapéus, luvas, capas etc. Em *Les hasards heureux de l'escarpolette* [Os felizes acasos do balanço], uma das obras mais icônicas do período, Jean-Honoré Fragonard dá grande destaque ao vestido da mulher que, ao mesmo tempo em que contrasta com a vegetação de fundo, mimetiza as formas sinuosas da natureza. O teor erótico da cena é reforçado pela sensualidade do tecido cor-de-rosa, assim como a “feminilidade” da jovem artificiosa, como um bibelô que se oferece ao homem sentado, que veste trajes mais discretos (pelo menos em termos cromáticos).

Quando Georges-Day afirmou que a artista “detestava o algodão, extasiava-se com as sedas e os veludos de ricos coloridos” ela fazia referência à sofisticação atribuída a Laurencin que, como se viu, foi construída em retrospecto. Mas esta descrição poderia ensejar também — tanto na época de sua

65-66

71-72

73

publicação (1947) quanto hoje em dia — algo pejorativo sobre o capricho feminino de maneira ampla. E este capricho estaria expresso fundamentalmente por meio das roupas.

Segundo preceitos ocidentais de gênero, as mulheres, na falta de um caráter mais “profundo” ou “elevado”, expressariam a graça de sua superficialidade.⁵⁸ Sobre esta expressão marcadamente feminina, que estaria visível na indumentária, a escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) havia afirmado, em 1938: “O fato de que ambos os sexos têm um gosto acentuado, ainda que distinto, pelas roupas, parece ter passado despercebido ao sexo dominante, devido, em grande parte, supõe-se, ao poder hipnótico da dominação”.⁵⁹

Ao contrário da obra citada de Fragonard, em grande parte das festas galantes a diferença de trajes entre homens e mulheres é menos acentuada, como em *Fête galante with a dancing couple* [*Festa galante com um casal dançando*], de Jean-Baptiste Pater. Todos os personagens estão muito bem vestidos; o homem em destaque usa uma calça curta de cetim, um cinto amarelo com um laço, colete e casaco de veludo, além de rendas no pescoço e um chapéu com pluma — o que mostra também a virtuosidade do pintor em criar essa diversidade de sensações táteis.

No entanto, ao longo dos séculos, a prerrogativa “superficial” e elegante passou a ser cada vez mais associada ao feminino, como o seria também a estética do Rococó, conforme será discutido adiante. Na primeira metade do século XX, a diferença de gênero e sua associação com as roupas já estava bastante estabelecida. Para mostrar o descompasso dos estereótipos em relação aos fatos concretos, em 1938 Virginia Woolf cita o “falecido juiz [Henry Alfred McCardie]” (1869-1933) que havia afirmado numa solenidade oficial:

Não se pode esperar que as mulheres renunciem a uma característica essencial da feminilidade [...]. A roupa, afinal, é um dos principais métodos de autoexpressão da mulher... Em matéria de roupa, as mulheres, com frequência, continuam crianças até o fim. [...] Mas, embora tenha em

⁵⁸ O positivista Auguste Comte afirmou em sua *Teoria da ordem espontânea da sociedade humana*, de 1839: “É indiscutível que as mulheres são, em geral, superiores aos homens em uma expressão espontânea de simpatia e sociabilidade, pois são inferiores aos homens na compreensão e na razão”. *Apud* BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. (orgs.). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder: Westview Press, 1992, p. 218.

⁵⁹ WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 159. Tradução de Thomaz Tadeu.

mente as questões acima, a lei tem corretamente sustentado que a regra da prudência e da proporção deve ser observada.⁶⁰

E Woolf conclui: “O juiz que assim se pronunciou estava vestindo uma toga escarlate, uma capa de arminho e uma enorme peruca de cachos artificiais”.⁶¹ A ironia presente na descrição dos trajes do juiz mostra o absurdo de sua percepção em relação às próprias roupas e à ideia de feminilidade. E isto é importante não somente porque Marie Laurencin exagera estes (supostos) atributos das mulheres, como também foi celebrada por isso, entre as décadas de 1920 e 1950.

Na primeira edição de *Três guinéus*, Virginia Woolf incluiu a fotografia, genericamente chamada de “Um juiz” que, segundo o tradutor da edição brasileira, Thomaz Tadeu, funciona como amostra de um lugar-comum da época.⁶² Confirmando o que Woolf chamaria de “ridículo”, caso seu uso não estivesse ligado a uma profissão, é possível vê-lo nos trajes descritos, incluindo um grande colar de ouro. O retrato de 1938 traz algo de anacrônico. Para além da anedota, a autora problematiza não apenas os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, mas a própria tradição:

[O] fato de que a singularidade de sua própria aparência [...] era inteiramente invisível para ele [o juiz McCardie], de modo que ele era capaz de repreender a dama sem qualquer consciência de que partilhava de sua fraqueza, levanta duas questões: com que frequência um ato tem de ser executado até se tornar tradicional e, portanto, venerável; e qual grau de prestígio social causa cegueira relativamente à natureza extraordinária das próprias roupas? A singularidade das vestes, quando não está associada ao cargo, raramente escapa ao ridículo.⁶³

Chama a atenção que o “falecido juiz” havia apontado para a infantilidade das mulheres, “em matéria de roupa”. Assim, um atributo “essencialmente feminino” — aquele de se enfeitar — seria a demonstração de sua ingenuidade. Marie

⁶⁰ *Idem*, p. 160.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*.

⁶² *Idem*, p. 201. Sobre as fotografias que acompanham algumas edições, ver WISOR, Rebecca. “About Face: The *Three Guineas* Photographs in Cultural Context”. *Woolf Studies Annual*, vol. 21, Pace University Press, 2015.

⁶³ *Idem*, *ibidem*.

Laurencin, em suas pinturas e declarações públicas, parece ser irônica, sobrepondo vários estereótipos: artifício, frivolidade, infantilidade, amadorismo etc. Não é de se estranhar, portanto, que Tarsila do Amaral tenha afirmado, no citado artigo de 1936, que todas as obras de Laurencin são “o retrato da artista que vive nelas a própria vida em manifesto narcisismo”. Ou seja, no caso das mulheres, não haveria uma atitude deliberada, ou uma estratégia. Nem ao vestir-se, tampouco em sua produção artística.⁶⁴

76

Na obra *The Black Gloves*, [*As luvas pretas*], Laurencin exagera este caráter “naturalmente feminino” do artifício, representando uma mulher que usa uma espessa camada de maquiagem, uma peruca igualmente falsa, um chapéu pontudo com uma grande pluma pendente e as luvas do título. Seria uma atriz? Uma prostituta? O preto opaco de seu olhar parece indicar a falta interioridade do sujeito, o que reforça o caráter superficial da mulher.

77

Numa pintura muito semelhante, datada de 1924, a artista havia feito seu autorretrato com os mesmos trajes, exceto as luvas. Laurencin devolve seu olhar ao espectador, apresentando-se como uma mulher elegante, ligeiramente menos “artificiosa” que seu duplo. Há ainda outro autorretrato, de 1920, em que ela duplica seus olhos nos gatos (ou vice-versa) e se apresenta como *Princesse P...*, o que alguns autores afirmam se tratar de *putain*, puta.⁶⁵

78

Esta tela talvez seja uma resposta indireta a um comentário de Picasso. Numa carta de 1915 à sua amiga Nicole Groult, Laurencin reclama que seu colega de profissão havia dito que ela já não teria mais talento: “Estou estupefata com o fato de que ele tenha ousado falar qualquer coisa sobre mim, imaginava que se contentasse em dizer por aí que sou a mulher mais p... da Terra, o que me lisonjeava enormemente”.⁶⁶

⁶⁴ Por outro lado, a própria Tarsila do Amaral tratou de construir para si a imagem de mulher elegante, como mostra Ana Paula Cavalcanti Simioni em sua tese de livre-docência, *op. cit.*, 2018. Na correspondência trocada com seu então marido, Oswald de Andrade, há algumas menções sobre a necessidade de comprar roupas nas grandes boutiques francesas da época — uma das peças está representada no famoso *Autorretrato (Manteau rouge)*, de 1923. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁶⁵ Daniel Marchesseau, organizador do catálogo *raisonnée* da artista traz a informação que esta obra tem dois títulos possíveis: *La femme aux chats* [*A mulher com gatos*], ou *Princesse P...* [*Putain*] [*Princesa P...* (*Putá*)].

⁶⁶ GROULT, Flora, *op. cit.*, 1987, p. 155. “Je suis étonnée qu’il ait daigné dire quelque chose sur moi, je croyais qu’il se contentait de raconter que j’étais la femme la plus p... de la terre, ce qui me flattait énormément.”

A irritação da artista é evidente e mostra — não sem algum sarcasmo — que os ataques pessoais eram-lhe menos importantes que aqueles direcionados ao seu trabalho. A correspondência, porém, era privada; em público, apesar do título sugestivo, Laurencin apresentou-se como uma mulher refinada que encara o espectador, ao lado de dois gatos. Conhecendo a troca de cartas, o quadro ganha um significado mais complexo: a artista — cujo semblante era conhecido à época — é ao mesmo tempo *princesa* e *prostituta*, uma contradição em termos, se considerarmos os espaços sociais e simbólicos destinados a cada uma delas. Além disso, a representação de gatos tem uma longa tradição na pintura, representando tanto o erotismo, quanto a natureza pouco confiável das prostitutas ou das mulheres de maneira geral; um exemplo emblemático desta associação é *Olympia*, de Édouard Manet (1863, musée d’Orsay).

Em seu livro de 2019, a jornalista Isaure de St Pierre afirmou que *Princesse P...* “poderia bem se tratar de uma alcova galante”, e notou a semelhança dos cabelos de Laurencin com o das infantas de Diego Velázquez (1599-1660).⁶⁷ Isto é: há várias camadas de significado nesta e em outras obras, desde referências à história da arte à sugestão de um encontro erótico, sobreposto ao autorretrato. A artista parece estar, portanto, bastante consciente dos papéis relativamente limitados que foram reservados às mulheres, na sociedade ocidental e na iconografia,⁶⁸ sendo a tela dedicada, ou não, a Picasso.

Como se viu, apesar da complexidade desta e de outras pinturas, o artifício mobilizado pela artista foi interpretado como ingênuo, e sua obra teria também algo de inocente e simplório, como um evidente “problema de gênero”. O crítico Raymond Cogniat afirmou, em 1929, que “um acentuado gosto pela ingenuidade” seria comum a várias artistas, inclusive Tarsila:

⁶⁷ ST PIERRE, Isaure de, *op. cit.*, 2019, p. 146. “Des rideaux roses ferment le décor, et il pourrait bien s’agir d’une alcôve galante. Marie, hiératique et glacée dans sa robe grise soulignée de rose, abandonne avec nonchalance son bras gauche à deux chats envahissants. Le volume de ses cheveux, blond cendré, rappelle celui des infantes de Vélasquez.”

⁶⁸ Ainda em relação a esta obra, é interessante notar que uma mulher elegante e desacompanhada na Paris da primeira metade do século XX — como Marie Laurencin, que era desquitada — poderia facilmente ser percebida como prostituta. Na segunda metade do século XIX, em Paris, o trabalho sexual havia se estabelecido como um empreendimento lucrativo e bastante bem organizado — o que não quer dizer que não havia julgamento moral em relação aos praticantes, embora fosse uma atividade regulamentada. Sobre o assunto, ver CORBIN, Alain. *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850*. Cambridge: Harvard University Press, 1996 e GONZALEZ-QUIJANO, Lola. *Capitale de l’amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIXe siècle*. Paris: Le Vendémiaire, 2015. Em 1946, com a lei Marthe Richard, a prostituição foi proibida na França.

Muitas mulheres pintoras mostram um acentuado gosto pela ingenuidade, provavelmente por tudo o que esta traz de originalidade, *no fundo bastante fácil*, e de liberdade na fantasia. [...] Ingenuidade terna e refinada de Marie Laurencin, ingenuidade um tanto perversa de Hélène Perdriat, ingenuidade clara e irônica de Tarsila, ingenuidade brutal de Maria Blanchard e talvez também ingenuidade especialista—de Marval!⁶⁹

A comparação de pinturas tão diversas quanto as de Laurencin, Hélène Perdriat (1889-1969), Tarsila do Amaral, María Blanchard (1881-1932) e Jacqueline Marval (1866-1932) soa despropositada — com exceção, talvez, de Marval, que também se notabilizou pelo uso de tons pastéis e pinceladas fluidas. O autor, porém, parte de um pressuposto segundo o qual haveria uma arte “naturalmente” feminina, que segundo ele seria de uma originalidade “bastante fácil”. Algo semelhante com a declaração do juiz que — com sua indumentária pomposa — havia dito que “Em matéria de roupa, as mulheres, com frequência, continuam crianças até o fim”.⁷⁰ Assim, mesmo que as mulheres praticassem o mesmo ofício de seus colegas homens, elas inevitavelmente seriam vistas como ingênuas.

A este respeito, o escritor irlandês George Moore (1852-1933), em seu livro *Pintura moderna* de 1893, não poderia ser mais direto: “A natureza das mulheres é mais simples e fluida que a dos homens. As mulheres fazem as coisas mais facilmente, mas não penetram abaixo da superfície, e se tentam fazê-lo a tentativa não passa de uma *mascarada desajeitada* numa *fantasia inconveniente*”.⁷¹ Nesta última sentença, estão relacionadas diretamente a “natureza fácil” e uma crítica àquilo que é anti-natural — um curioso paradoxo. Afinal, segundo o autor, as mulheres seriam “naturalmente” artificiais. Ao mesmo

⁶⁹ COGNAT, Raymond. “Salons et expositions. Pauline Peugniez”, *La femme de France*, Paris, 6/1/1929, p. 24. “Beaucoup de femmes peintres accusent un goût marqué pour la naïveté, probablement pour tout ce que celle-ci apporte d’originalité, au fond assez facile, et de liberté dans la fantasia. [...] Naïvetés tendres et raffinées de Marie Laurencin, naïveté un peu perverse de Hélène Perdriat, naïveté claire et ironique de Tarsila, naïveté brutale de Maria Blanchard et peut-être aussi naïveté experte — de Marval!”

⁷⁰ WOOLF, Virginia, *op. cit.*, 2019.

⁷¹ MOORE, George. *Modern Painting*. Nova York: Scribner, 1900 [1ª ed. 1893], p. 226, grifos meus. O livro completo está disponível em gutenberg.org/cache/epub/8162/pg8162.html. Acesso em 1/3/2021. “Woman’s nature is more facile and fluent than man’s. Women do things more easily than men, but they do not penetrate below the surface, and if they attempt to do so the attempt is but a clumsy masquerade in unbecoming costume.”

tempo, ele faz a ressalva que, se houve alguma contribuição feminina para pintura, esta “foi realizada na França”, sugerindo o apreço dos franceses por este tipo de mascarada.⁷²

Como procurei argumentar, a “ingenuidade” de Laurencin parece não estar em sua condição biológica, mas em seus trabalhos, como uma farsa. Está, sobretudo, na qualidade “artificial” que foi atribuída à alta cultura francesa, principalmente aquela da primeira metade do século XVIII, que se estabeleceu, entre outras coisas, como um *elogio da superfície*: das pinceladas, dos tecidos, da maquiagem. Em 1681, Roger de Piles havia exclamado, a respeito de Rubens, que privilegiava a cor, em detrimento do desenho: “Ah, o belo artifício!”⁷³

Laurencin, portanto, *representa* a ingenuidade, a exemplo de Pierrô, o personagem da *Commedia dell’Arte* que é o símbolo desta percepção inocente do mundo e, por isso, sofre de amor. Seu semblante no retrato de Antoine Watteau, cabisbaixo e de olhar perdido, chega a provocar no espectador uma empatia quase triste que, ao mesmo tempo, deleita-se com a superfície refinada do cetim branco.⁷⁴ Apesar disso, a obra de Laurencin foi interpretada como sendo “tipicamente feminina”, como se — no interior da casa e vestindo roupas sofisticadas — ela praticasse o *Passatempo honesto* das mulheres, tal qual a pintura de Kees van Dongen (1877-1968). Não por acaso, a artista representada no quadro está acompanhada de uma amiga, sentada em frente ao espelho: elemento que, historicamente, representa a vaidade. É notável que a estampa de seu vestido seja feita de Pierrôs — estaria o artista fazendo uma discreta alusão à ingenuidade?

Segundo a leitura de Gill Perry, nesta tela,

a mulher artista é retratada como uma amadora “decorativa”, trabalhando em um contexto doméstico, possivelmente em sua casa, longe da sujeira do estúdio de um artista profissional. Ao menos para esta mulher, pintar era um passatempo, não uma carreira séria.⁷⁵

⁷² *Idem, ibidem.*

⁷³ PILES, Roger de. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris: 1681, p. 59 *apud* LAFONT, Anne. *L’art et la race. L’Africain (tout) contre l’œil des Lumières*. Paris: Les Presses du Réel, 2019, p. 19. “Ô le beau fard!”

⁷⁴ SUND, Judy. “Why So Sad? Watteau’s Pierrots”. *The Art Bulletin*, vol. 98, n° 3, 2016, pp. 321-47. Disponível em www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00043079.2016.1143752. Acesso em 8/1/2021.

⁷⁵ PERRY, Gill, *op. cit.*, 1995, p. 82: “the woman artist is depicted as a ‘decorative’ amateur, working in a domestic context, possibly her home, far removed from the grease and grime

Mulheres *outsiders*

No início do século XX já estava bastante estabelecida a relação entre as mulheres e uma certa ingenuidade ou amadorismo, algo que Virginia Woolf e outras autoras colocariam em termos de *ignorância*, uma vez que o acesso feminino à educação formal era bastante limitado. A narradora de *Três guinéus* inicia seu diálogo afirmando ao interlocutor que “não se quer deixar uma carta tão notável quanto a sua — uma carta talvez única na correspondência humana [...] — sem resposta”. Afinal, “quando, antes, um homem instruído perguntou a uma mulher como, em sua opinião, a guerra pode ser evitada?”⁷⁶

O espanto da missivista refere-se ao descompasso entre a seriedade do assunto, impedir a guerra iminente (que se daria de fato um ano depois), e a frágil educação feminina, o que assinala “um precipício, um abismo tão profundamente cavado entre nós [homens e mulheres]”.⁷⁷ A ingenuidade atribuída às mulheres, segundo Woolf e a narradora do livro, não seria inata, mas construída socialmente, uma vez que a educação era-lhes negada.

No campo das artes e da literatura, além do precário acesso à educação e, conseqüentemente, às profissões, as mulheres não teriam uma tradição própria à qual se filiar. Segundo a interpretação de Patricia Mayayo,

Se há algo que preocupou especificamente as mulheres artistas e escritoras desde a época de Virginia Woolf foi a inexistência de uma tradição literária ou artística feminina da qual poder partir: as criadoras se viram assim obrigadas a “conviver” com linguagens existentes e alterá-las em direção a seus próprios fins, empregando-as às vezes “a contrapelo”, subvertendo-as em algumas ocasiões através da ironia e da paródia.⁷⁸

of a professional artist’s studio. For this woman at least, painting was a pastime, not a serious career.” A autora também afirma que este tipo de retrato de Van Dongen era “altamente comercializável” na época; “highly marketable” no original.

⁷⁶ WOOLF, Virginia, *op. cit.*, 2019, p. 9.

⁷⁷ *Idem*, p. 10.

⁷⁸ MAYAYO, Patricia, *op. cit.*, 2008, p. 53. “Si hay algo que ha preocupado precisamente las mujeres artistas y escritoras desde la época de Virginia Woolf ha sido la inexistencia de una tradición literaria o artística femenina de la que poder partir: las creadoras se han visto así obligadas a ‘convivir’ con lenguajes existentes y derivarlos hacia sus propios fines, empleándolos a veces ‘a contrapelo’, subvertiéndolos en ocasiones a través de la ironia o la parodia.”

Este é um comentário sobre outro livro de Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, publicado em 1929.⁷⁹ Nele, a autora lamenta a falta de uma escrita “feminina”, que não encontra nas bibliotecas, e sugere uma relação tensa entre as escritoras e a tradição. No entanto, quase uma década depois, ela aprofundaria a divisão entre homens e mulheres num sentido político mais abrangente, que diz respeito à violência institucional que, por sua vez, promove a guerra. O “abismo” social entre os gêneros, a partir desta perspectiva, não seria apenas lamentável, mas condição fundamental para que se pudesse reformar a sociedade patriarcal e assim evitar a catástrofe iminente.⁸⁰

Nesse sentido, a posição subalterna das mulheres poderia ser estratégica. Na medida em que elas estariam “fora” da sociedade violenta e competitiva dos homens, a tendência seria de que não compartilhassem de seus valores. Talvez seja possível afirmar que Laurencin estivesse também pleiteando este lugar de *outsider* para as mulheres, por meio da iconografia campestre em que os homens estão ausentes. Isto é, como um lugar utópico — reforçado pela paisagem e pelo colorido pouco naturalista — que se opõe à realidade na qual a artista vivia.

Woolf conclui: “Se reforçarmos a nossa posição de *outsiders* e a considerarmos [estrategicamente] como uma distinção natural, deve ser mais fácil para nós [atenuarmos os sentimentos violentos] do que para esses coitados rapazes...”⁸¹ O que é notável na argumentação da autora é que, ao se apropriar da posição marginal das mulheres na sociedade,⁸² esta poderia ser profundamente reformada. Segundo este pensamento, seria possível atribuir um sentido político (ainda que problemático em termos raciais) à pintura “essencialmente afeminada” de Marie Laurencin: ao representar grupos de mulheres num lugar separado, quem sabe a artista não estivesse pleiteando também uma mudança social?

Mary Hutchinson (1889-1977), escritora britânica que assinava seus artigos para a *Vogue* sob o pseudônimo de Polly Flinders, publicou em 1924 um texto sobre arte em que defendia uma estética essencialmente feminina, a fim

⁷⁹ Edição brasileira: *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

⁸⁰ Griselda Pollock, no citado *Differencing the Canon* sugere uma relação semelhante: intelectuais feministas, posicionadas à margem da história da arte, teriam condições de reformular a disciplina como um todo.

⁸¹ WOOLF, Virginia, *op. cit.*, 2019, p. 249.

⁸² A historiadora da arte Gill Perry argumenta que o lugar das mulheres modernistas estaria “nas franjas” do movimento, *op. cit.*, 1995.

de suprir a falta de tradição, tema que, como se viu, foi caro à sua colega do grupo Bloomsbury, Virginia Woolf. No artigo, Hutshinson traça um paralelo entre as festas galantes e a obra de Marie Laurencin que não seria — felizmente — revolucionária demais como outros artistas de vanguarda. Segundo a pesquisadora Amanda Juliet Carrod, “Flinders passa da invocação histórica das damas de Watteau às mulheres da modernista Marie Laurencin e, ao fazê-lo, habilmente insinua que o âmago da feminilidade essencial, fora do tempo e do espaço, só pode ser retratada por uma mulher”.⁸³ A autora da *Vogue* celebra a “feminilidade” da artista argumentando que, apesar de ser moderna, havia algo de delicado e sensível, tradicional:

Por esta razão algumas de nós amamos Marie Laurencin, que, embora seja moderna, tão moderna quanto possível, há em sua pintura delicada e sensível algo *démodé* em relação aos sujeitos retratados; [...] tão primorosa e delicadamente, esses tipos de nossa época emergem manchados por uma inesperada melancolia, como se estivessem conscientes de seu papel inevitável numa época em que o caráter feminino está fora de lugar [...].⁸⁴

Carrod afirma que “Assim como se diz que Marie Laurencin opera em suas obras”—segundo a argumentação da jornalista—“passado, presente e futuro devem ser necessariamente incorporados para aceitar e compreender plenamente as condições da mulher e o lugar da feminilidade”.⁸⁵ Assim, Flinders também enxerga neste atributo algo de positivo e sugere às leitoras que revisitam a tradição da pintura francesa para (re)encontrar um caráter feminino que

⁸³ CARROD, Amanda Juliet. “A plea for a renaissance”: Dorothy Todd’s *Modernist experiment in British Vogue, 1922-1926*. Tese (doutorado em Filosofia e Literatura Inglesa), Keele University, 2015, p. 316. Disponível em <https://eprints.keele.ac.uk/2340/1/CarrodPhD2015.pdf>. Acesso em 12/9/2020. “Flinders moves from the historical invocation of Watteau’s ladies, to the women painted by the modernist painter, Marie Laurencin and in so doing, cleverly insinuates that the essence of essential womanhood outside of time and space can only be depicted by a woman [...]”

⁸⁴ *Idem, ibidem*. “For this reason some of us love Marie Laurencin, that, although she is modern, as modern as anything can be, there is in her delicate and sensitive painting something *démodé* about the subjects of her pictures; [...] so exquisitely, gently, these types of our age emerge brushed with an unexpected melancholy as though they were conscious of their inevitable characters in an age when feminine character is out of place [...]”

⁸⁵ *Idem*, p. 322. “As Marie Laurencin is said to be doing in her works, past, present and future must be necessarily incorporated to fully accept and to understand the conditions of womanhood and the position of femininity.”

estaria, naqueles anos 1920, “fora do lugar”. Laurencin seria não apenas herdeira de Watteau, mas também capaz de superá-lo: afinal, “apenas as mulheres poderiam adequada e perfeitamente expressar a consciência do feminino”.⁸⁶

Uma consequência importante desta visão essencialista da escritora é sua implícita defesa em relação à profissionalização das mulheres. Segundo ela, os pintores do Rococó teriam representado a “feminilidade”, mas seriam incapazes de captá-la integralmente. O que é notável neste ponto de vista, a princípio conservador, é que ele pressupõe um posicionamento das próprias mulheres e não de terceiros — além de reforçar a feminilidade da cultura francesa do século XVIII e corrigir o “excessivo” experimentalismo das vanguardas.

A artista Vanessa Bell (1879-1961) realizou o retrato de Hutchinson-Flinders em 1915, também sobrepondo elementos modernistas e tradicionais, embora a visualidade seja bastante distinta da obra de Laurencin. A escritora que defendia uma arte essencialmente feminina é representada como uma mulher elegante e séria, e está posicionada sobre um fundo esquemático, com faixas retangulares de cor. Em alguns pontos, Bell parece dialogar com os *fauves*, como nas manchas verdes e azuis de seu rosto e olhos, e também na semelhança do cor-de-rosa que preenche tanto a pele da modelo quanto a parede.

Apesar da referência aos artistas do grupo francês, especialmente à obra de Matisse, o texto institucional que apresenta a obra (escrito em 2010) afirma que “Ela [Hutchinson] era amante do marido de [Vanessa] Bell, Clive, um fato sobre o qual Bell tinha ciência. Esta pode ser a razão da natureza pouco lisonjeira do retrato”.⁸⁷ Isto é, se uma mulher não é “graciosa”, ao ser retratada por outra mulher, esta não seria uma distorção típica da arte moderna, mas um problema pessoal, uma falha de caráter. Fica implícito também que a crítica espera que a “feminilidade” deva ser sempre galante e ingênua, artificiosa e sedutora. E foram estes estereótipos que Laurencin soube tão bem mobilizar, profissionalmente, a seu favor.

Segundo as historiadoras da arte Bridget Elliott e Jo-Ann Wallace,

⁸⁶ *Idem, ibidem*. “[...] only women can adequately and thoroughly express the consciousness of womanhood.”

⁸⁷ Texto de legenda sem indicação de autoria, datado de 2010. Disponível em www.tate.org.uk/art/artworks/bell-mrs-st-john-hutchinson-to1768. Acesso em 13/1/2021. “She was the mistress of Bell’s husband Clive, a fact of which Bell was aware. This may account for the unflattering nature of the portrait.”

O fato de [Laurencin] ter alcançado tal sucesso inteiramente por conta própria (sem a segurança de uma herança ou da renda de um marido) era claramente um motivo de orgulho. Embora possa ser criticada por produzir um trabalho estereotipado que atendeu às expectativas do público, ela não poderia se dar ao luxo de ser excessivamente experimental ou de vanguarda, a fim de vender [suas obras]. Embora sempre se apresentasse, em entrevistas e em seus autorretratos, como uma mulher extremamente feminina, em geral ela reivindicava um status separado mas equivalente, para os valores femininos e criticava as estruturas sociais que tratavam de degenerar-lhes.⁸⁸

Perry interpreta a feminilidade em Laurencin de maneira semelhante:

Alguns relatos contemporâneos sugerem [...] que Laurencin foi cúmplice na construção de sua própria feminilidade, que se promoveu como uma artista “feminina”, inocente e infantil, reconhecendo que isso ajudava a vender seu trabalho. Seu trabalho poderia, portanto, ser visto como uma preocupação narcisista com sua própria imagem e como uma forma astuta de autopromoção. Uma das razões para o prolongado sucesso público de Laurencin está na relativa facilidade com que suas obras [...] podiam ser apropriadas em um vocabulário crítico da diferença [...].⁸⁹

No entanto, este “vocabulário da diferença” é mais complexo que a divisão entre homens e mulheres, embora seja um aspecto central. Na primeira metade

⁸⁸ ELLIOTT, Bridget e WALLACE, Jo-Ann, *op. cit.*, 1994, p. 27. “The fact that she attained such success entirely on her own (without the security of an inheritance or a husband’s income) was clearly a source of pride. Although she can be criticized for producing formulaic work that catered to public expectations, she did not have the luxury of being too avant-garde or experimental to sell. While she always presented herself, in interviews as well as in her self-portraits, as a supremely feminine woman, she more often than not claimed a separate but equal status for feminine values and critiqued the social structures which denigrated them.”

⁸⁹ PERRY, Gill, *op. cit.*, 1995, p. 110. “Some contemporary accounts suggest, however, that Laurencin was complicit in the construction of her own femininity, that she promoted herself as an innocent, child-like ‘feminine’ artist, recognizing that it helped to sell her work. Her work could thus be seen both as a narcissistic preoccupation with her own image, and as an astute form of self-promotion. [...] / One of the reasons for Laurencin’s sustained public success lies in the relative ease with which her works [...] could be appropriated into a critical vocabulary of differences [...].”

do século XX, o “feminino” mobilizado por Laurencin poderia denotar valores nacionalistas a partir de um elogio da superficialidade e do artifício — atributos certamente ligados às mulheres, mas também à alta cultura francesa. Como é notável em muitas das pinturas, a artista exagera a brancura dos personagens, remetendo ao hábito da corte de enfeitar pele e cabelos com uma pasta tóxica de chumbo,⁹⁰ o que denotava sua “nobreza”. Assim, o “feminino mítico” de Laurencin—pretensamente fora do tempo e do espaço — encena também a fantasmagoria daquilo que hoje se conhece por “branquitude”.

“Pecados menores”

Apesar da elegância dos personagens e de sua inserção numa atmosfera onírica, reforçada pelas manchas que muitas vezes não os situam num lugar específico, há algo de estranho nas cenas idílicas, como aponta o título da obra de 1933, *Melancolia*; há mesmo algo de terrível no semblante das mulheres. Uma certa *Femme au collier* [*Mulher com colar*], de 1950, que usa pérolas e um penteado elegante, parece deixar o espectador desconfortável. Seu olhar “de vidro”— assim como aquele do escritor Marcel Arland (1899-1986) — de alguma maneira desmente a suposta felicidade de uma vida refinada.

Segundo Auclair, nos retratos de Laurencin, “a semelhança não resulta da reprodução exata das características do modelo, mas da própria essência do ser”, o que não seria um defeito em si. A escritora, porém, acrescenta:

Também em suas composições parece flutuar uma *perversidade indefinível como um perfume*. Algumas de suas mulheres longas e esguias têm bochechas rosadas; mas sua atitude maleável, seus ossos invisíveis, produzem uma impressão *inquietante e doentia*. [...] Poucos pintores souberam interpretar melhor que ela os chamados “pecados menores”, isto é, a forma suavizada e mundana dos pecados capitais, a frivolidade, a indolência, a vaidade pueril e inofensiva, a coqueteria.⁹¹

⁹⁰ CARVALHO, Vânia Carneiro de. “Quando sonhar está na moda: a nostalgia do feminino na cultura de consumo”. *História: Questões & Debates*. Curitiba, vol. 65, nº 2, jul.-dez. 2017, p. 162.

⁹¹ AUCLAIR, Marcelle. “Marie Laurencin portraitiste”, *Les Annales politiques et littéraires*, Paris, 1/10/1928, pp. 321-2, grifos meus. “Dans ces portraits, la ressemblance ne résulte pas de la reproduction exacte des traits du modèle, mais de l’essence même de l’être. [...] Egalement dans ses compositions semble flotter une perversité indéfinissable comme un

A mistura entre a elegância dos personagens e os “pecados menores” [*mignons*] parece representar não apenas os caprichos individuais da artista, mas as imagens de uma “verdadeira” cultura francesa, àquela altura também relacionada com a arte do século XVIII. O Rococó, para além de “significar uma realidade histórica de um tempo e um lugar específico, [...] serve como um espaço imaginário, com seus próprios valores simbólicos”, segundo a historiadora da arte Allison Unruh, que estudou o interesse renovado pela cultura visual das festas galantes na segunda metade do século XIX.⁹² Este parece ser um dos significados possíveis para a *superficialidade* da obra de Laurencin, isto é, seu apreço pela materialidade da pintura, da cor, e sua recusa em fornecer interpretações de maior “profundidade”— algo que foi tido como um simples “capricho” de sua condição feminina. Feminilidade e capricho, no entanto, não são conceitos estanques; tampouco situam-se fora da história.

A superficialidade pode ser um aspecto positivo, a depender do contexto cultural em que se insere. Como se verá no item que se segue, a cultura da corte do século XVIII celebrou o refinamento das superfícies e do teatro social como afirmações da superioridade francesa em relação aos seus pares europeus e aos povos colonizados. Não por acaso, o crítico Roger de Piles afirmou no início de seu *Curso de pintura por princípios*, de 1667: “O espectador não é obrigado a buscar a Verdade numa obra de Pintura, mas o verdadeiro na Pintura deve *por seu efeito* atrair os espectadores”.⁹³ Em outras palavras, a “verdade” estaria contida na materialidade envolvente da pintura, e não na transcendência do espectador que busca algo além dela.

Na Paris do entre-guerras, as vanguardas foram percebidas como imagens da decadência, o que possibilitou um renovado interesse por uma cultura

parfum. Certaines de ses femmes longues et fines ont les joues roses; mais leur attitude souple, leurs os invisibles, produisent une impression inquiétante et malade. [...] Peut de peintres ont su mieux qu'elle interpréter de qu'on appelle les 'péchés mignons', c'est-à-dire la forme adoucie et mondaine des péchés capitaux, la frivolité, l'indolence, la vanité puérile et inoffensive, la coquetterie.”

⁹² UNRUH, Allison. *Aspiring to “la vie galante”: Reincarnations of Rococo in Second Empire France*. Tese (doutorado em Filosofia), New York University, 2008, p. 19. “Rococo can be made to stand for a historical reality of a specific time and place, but can also serve as an imaginary space with its own symbolic values”.

⁹³ PILES, Roger de. *Cours de Peinture par principes*. Paris: 1667, p. 6, grifos meus. “Le spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du Vrai dans un ouvrage de Peinture : mais le vrai dans la Peinture doit par son effet appeler les spectateurs.” Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814705x/f6.image.texteImage>. Acesso em 9/2/2021.

“genuinamente” francesa, não corrompida. Um exemplo desta projeção ideológica aconteceu com a obra de artistas do Rococó, resgatados depois de um período de desprezo entre a Revolução de 1789 e meados do século XIX, conforme foi rapidamente apresentado na página 15 da Introdução. Laurencin aderiu a esse discurso de recuperação de uma cultura francesa genuína, que teria se perdido com as experimentações radicais das vanguardas — carregando em sua obra a nostalgia e as contradições deste processo. Na verdade, a artista nunca foi tão longe na dissolução da forma quanto seus colegas, embora tenha se filiado ao modernismo. No entre-guerras europeu, este “tradicionalismo” passou a ser muito bem-vindo, na visão de críticos, historiadores, artistas e intelectuais.

Um artigo não assinado, publicado na revista *Vogue* em novembro de 1921 reitera a ambivalência das mulheres de Laurencin: “A arte de *Mademoiselle Marie Laurencin* é essencialmente feminina. Ele ainda tem uma feminilidade exacerbada e quase doentia” — repetindo o adjetivo de Marcelle Auclair⁹⁴ Mas não se trata de uma diferença de gênero, simplesmente. O(a) autor(a) argumenta que, felizmente, a artista não abandonou o *métier* em favor de experimentalismos exacerbados, não comprometendo, assim, o “gosto francês”:

Seu temperamento a impele para as manifestações mais modernas. Ela adora os cubistas, os futuristas, talvez os dadaístas, não tanto pelas suas qualidades reais, mas pelo intelectualismo que aí descobre, e que é a única razão que permite explicar as distorções estéticas que aparecem em nossos dias. Cultiva-se excessivamente a ideia de que somente a forma deve governar. Não existe mais *métier* na arte de hoje. [...] Os exemplos dramáticos que abundam em todas as galerias de pintura e a paixão do público por bobagens estúpidas provaram que o gosto francês foi seriamente afetado. *Mlle Marie Laurencin*, felizmente, não é revolucionária o suficiente. [...] Os poucos esboços ou telas que aqui reproduzimos permitirão às nossas leitoras ter uma ideia do seu temperamento e da sua forma amável de pintar as mulheres.⁹⁵

⁹⁴ *Vogue*, 15/11/1921, p. 33. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6540371m.item. Acesso em 11/10/2020. “Il possède même une féminité exacerbée et quasi-maladive.”

⁹⁵ *Idem, ibidem*. “Son tempérament la pousse vers les manifestations les plus modernes. Elle adore les cubistes, les futuristes, peut-être les dadaïstes, non pas tant pour leurs qualités réelles que pour l’intellectualisme qu’elle y découvre, et qui est la seule raison qui permette d’expliquer les déformations esthétiques qui paraissent de nos jours. L’on cultive trop

Nesta passagem, é notável a associação de Laurencin com os artistas de vanguarda a partir do “intelectualismo que aí descobre”. O artigo não especifica em quais aspectos de sua obra estaria visível o trabalho intelectual, mas tal afirmação mostra que há algo além da diferença entre masculino e feminino, tantas vezes sublinhada. Por outro lado, feminilidade, artifício, tradição e raça foram “conceitos” muitas vezes mobilizados no início do século XX, especialmente depois da Primeira Guerra e alcançariam um ponto alto durante a ocupação nazista, como política de Estado. Segundo a historiadora Francine Muel-Dreyfus,

Em 1940, a França foi o único dos países ocidentais ocupados que não se contentou a administrar, mas a conduzir uma revolução no interior de suas instituições e de seus valores morais. Tal esforço receberia o nome de Revolução nacional. [...] Nesta “revolução” anunciada, celebrada no âmago da derrota como uma vitória, a construção política do feminino em torno da ideia de um “eterno feminino” ocupa um lugar central.⁹⁶

Voltando à revista *Vogue*, de vinte anos antes, o artigo publicado celebra o fato de Laurencin não ser “revolucionária o suficiente”, a ponto de ter afetado o “gosto francês”, ao mesmo tempo em que destaca a forma amável de “pintar as mulheres”. Isto é, há uma sobreposição entre os ideais de feminilidade e tradição. Paulatinamente as experiências que haviam sido levadas a cabo pelos artistas modernos antes da guerra passaram a ser entendidas como “invasoras”, corrompidas, anti-nacionais. Nas palavras do historiador da arte Kenneth Silver, “[...] a arte de vanguarda em geral, e o cubismo em particular, estavam sujeitos à acusação de serem demasiado individualistas—e, nesse sentido, antipatrióticos

l’idée que la forme seule devrait être maitresse. Il n’y a plus aujourd’hui de métier dans l’art. [...] Les navrants exemples qui abondent dans toutes les galeries de peinture et l’engouement du public pour de stupides ordures a prouvé qu’une vive atteinte avait été fait au goût français. [...] Mlle. Marie Laurencin, heureusement, n’est pas assez révolutionnaire. [...] Les quelques esquisses ou toiles que nous reproduisons ici permettront à nos lectrices de se faire une idée de son tempérament et de sa façon aimable de peindre la femme.”

⁹⁶ MUEL-DREYFUS, Francine, *op. cit.*, 2001, pp. 9-10. “En 1940, la France a été le seul des pays occidentaux occupés à ne pas se contenter d’administrer mais à conduire une révolution intérieure de ses institutions et de ses valeurs morales. Cette entreprise portera le nom de Révolution nationale. [...] Dans cette ‘révolution’ annoncée, célébrée au coeur de la défaite comme une victoire, la construction politique du féminin autour de l’idée d’un ‘éternel féminin’ occupe une place central.”

cos em sua falha em relação à coletividade”.⁹⁷ Num sentido semelhante, o crítico de arte Waldemar George (1893-1970), escreveria um artigo para a revista *Formes* em que desconfia da chamada Escola de Paris — da qual tomaram parte artistas modernos de várias nacionalidades — e faz um apelo para que a França se volte à sua história, chegando mesmo a afirmar que a Escola de Paris seria o oposto daquilo que ele nomeia como “Escola da França”:

É chegado o momento da França colocar-se à prova, olhar para trás e encontrar em seu âmago nacional os primeiros elementos de sua salvação. [...] A Escola de Paris é [apenas] um castelo de cartas construído em Montparnasse. É um movimento estéril [...] O internacionalismo da Escola de Paris pode produzir padrões. [Mas] Não é um fator de universalidade. A ideologia da Escola de Paris é orientada contra a Escola da França, [que é] regida pelo princípio dinástico da unidade, ao longo do tempo.⁹⁸

Um ano após o final da Primeira Guerra, e com certo humor, Maurice Sachs comentou os ataques feitos à arte de vanguarda, especialmente o cubismo. Esta vertente parece ter sido ligada a qualquer tipo de “desvio” político, social ou moral, indiscriminadamente. No dia 24 de outubro de 1919, ele registrou em seu diário:

A palavra cubismo faz fortuna. De um jovem de quem se suspeita uma depravação desavergonhada, diz-se “ele é cubista”, de uma mulher adúltera numa boa família burguesa: “é ainda o cubismo o culpado de tudo isto”, de um homem que afirma que os Russos vermelhos defendem-se admiravelmente sob o comando de [Leon] Trótski: “mais um cubista”.⁹⁹

⁹⁷ SILVER, Kenneth, *op. cit.*, p. 199. “[...] avant-garde art in general, and Cubism in particular, was now also subject to the accusation of being too individualistic—and, in this sense, unpatriotic in its failure of collectivity.”

⁹⁸ GEORGE, Waldemar. “École Française ou École de Paris”. *Formes. Revue Internationale des Arts Plastiques*. Paris e Nova York, nº 16, 6/1931, p. 93. Agradeço à Kelly Oliveira por ter me chamado a atenção para este artigo.

⁹⁹ SACHS, Maurice, *op. cit.*, 1987, p. 47. “Ce mot cubisme fait fortune. D’un jeune garçon qu’on soupçonne d’inavouables dépravation, on dit: ‘il est cubiste’, d’une femme adultère dans une bonne famille bourgeoise: ‘c’est encore le cubisme qui est la faute de tout ça’, d’un homme qui dit que les Russes rouges se défendent admirablement sous le commandement de Trotsky: ‘encore un cubiste’.”

Não apenas a crítica de arte buscava ancorar-se numa tradição nacional, mas também os artistas voltaram-se às formas do passado, que haviam colocado em xeque alguns anos antes. Para citar um exemplo, o espanhol Juan Gris, um dos expoentes do cubismo no início da década de 1910, escreveu em 1921 uma carta a seu *marchand* Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), defendendo a importância da tradição: “Tenho pensado sobre o que quer dizer ‘qualidade’ na obra de um artista... Bem, agora eu acredito que a ‘qualidade’ de um artista deriva da quantidade de passado que ele carrega em si — de seu atavismo artístico. Quanto mais herança ele tem, mais ‘qualidade’ terá”.¹⁰⁰ André Lhote (1885-1962), num artigo datado de 1916, havia dito que o cubismo era uma “doença... que se manifesta [a partir] da obsessão com a ‘personalidade a todo custo’”.¹⁰¹

Naturalmente, a Primeira Guerra Mundial havia exacerbado a xenofobia em várias nações europeias, em especial nos territórios da França e da Alemanha. Acirrou também a ansiedade em relação a uma coletividade que supostamente havia se perdido, tanto com a guerra, quanto com as vanguardas “individualistas”. A reconstrução — moral, civilizatória e mesmo física — era urgente. Grande parte das batalhas foram travadas em solo francês e, terminada a guerra, a destruição era visível: edifícios reduzidos a escombros, soldados mutilados, escassez de alimentos e recursos etc. Os alemães, por sua vez, sairiam perdedores da guerra, desmoralizados e sofrendo sanções tão violentas quanto impossíveis de cumprir: “Isto acabará muito mal”, escreveria Sachs em 1922.¹⁰²

De fato, o desfecho é conhecido: a ascensão do nazi-fascismo, a Segunda Guerra Mundial e as crescentes lutas por emancipação que se dariam fora da Europa (as reações francesas seriam particularmente violentas na Argélia e no Vietnã).¹⁰³ O ambiente cultural que criou as bases para esta tragédia anunciada

¹⁰⁰ Carta datada de 27/11/1921 *apud* SILVER, Kenneth, *op. cit.*, 1989, p. 251. “I have been thinking about what is meant by ‘quality’ in an artist... Well, now I believe that the ‘quality’ of an artist derives from the quantity of the past that he carries in him—from his artistic atavism. The more of this heritage he has, the more ‘quality’ he has.”

¹⁰¹ *Apud* SILVER, Kenneth, *op. cit.*, 1989, p. 146. “We may recall that André Lhote, another young painter, had previously (in the February 1916 issue of *L’Elan*) referred to Cubism as a ‘disease... that arises from the obsession with ‘personality at all costs’.”

¹⁰² SACHS, Maurice, *op. cit.*, 1987, p. 165. “Tout ça finira très mal” é o que registra o autor, depois de anotar que um dólar equivalia, em novembro daquele ano, a oito mil marcos. Em 1919, o economista britânico John Maynard Keynes havia defendido sanções menos duras à Alemanha, prevendo consequências desastrosas. Ver, do autor, *The Economic Consequences of the Peace*. Nova York: Skyhorse, 2018

¹⁰³ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

é paradigmático para que se possa entender a obra de Marie Laurencin de maneira mais complexa — afinal, numa sociedade marcada pela violência, as imagens raramente são aquilo que aparentam. O “feminino”, portanto, não dizia respeito apenas a alguns estereótipos de fraqueza ou amadorismo, mas passou a ser percebido como um contraponto às vanguardas “estrangeiras”— embora os cubistas tenham trabalhado em Paris.¹⁰⁴

A ligação estreita entre a presença das mulheres no ambiente cultural, o ideal de feminilidade e o “caráter francês” era marcante desde pelo menos o século XVIII, como se verá adiante. Por enquanto, vale notar que o influente historiador da arte Roger Fry (1866-1934) afirmaria, em seu livro *Arte Francesa, Flamenga e Britânica* que, além da “depravação moral”,

Outro caráter é *universalmente atribuído à civilização francesa*: o papel preponderante das mulheres. É significativo deste fato, talvez, a razão pela qual as francesas sejam, em comparação [com as inglesas], tão indiferentes ao voto. Elas sempre foram ouvidas com tanta atenção, que quase não precisam dar-se ao trabalho de ir ao pleito. Pois os homens franceses estiveram sempre prontos a ouvir as mulheres, ainda que velhas ou feias [*sic*], se ao menos fossem sábias e espirituosas, uma vez que eles sabem que o espírito feminino pode contribuir com algo de grande importância para o entendimento da vida e da natureza humana.¹⁰⁵

Marie Laurencin, além de “felizmente” não ter sido revolucionária, criou uma obra ancorada em ideais de um feminino “universalmente atribuído à civilização francesa”. Embora as razões de Fry para a ausência de um movimento sufragista organizado na França sejam contestáveis, parece ter havido um consenso de que as mulheres tiveram um papel fundamental para a formação

¹⁰⁴ Kenneth Silver afirma que “alguns críticos de arte, é claro, estavam bastante cientes de que o cubismo foi um fenômeno parisiense e, mais especificamente, um fenômeno francês e espanhol, mas isto fez pouca diferença”. SILVER, Kenneth, *op. cit.*, 1989, p. 11.

¹⁰⁵ FRY, Roger E. *French, Flemish and British Art*. Nova York: Coward-McCann, 1951, p. 5, grifos meus. “Another character is universally predicated of French civilization, namely, the preponderant role of women. It is significant perhaps of this that French women are so comparatively indifferent to the vote. They have always been listened to so attentively that they need scarcely trouble to go to the poll. For Frenchmen have always been ready to listen to women, however old or ugly they might be, if only they were wise and witty, because they know that the feminine spirit contributes something of great importance to the understanding of life and human nature.”

cultural daquele país.¹⁰⁶ Não apenas artistas como Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) ou Berthe Morisot foram bastante reconhecidas — em vida e nos posteriores manuais de história da arte —, mas a própria cultura francesa passou a ser entendida como “feminina”, refinada, artificiosa; fundamentalmente, uma herança latina, como se verá a seguir.

Nas palavras da jornalista Anne Sinclair, “os semblantes de meninas ou de mulheres sonhadoras [de Laurencin] foram frequentemente julgadas como suaves, [...] doçura que contrastava com a violência da época”, como uma espécie de devaneio, frente a uma dura realidade:

Sua pintura também foi considerada decorativa. Eu a vejo como infinitamente deliciosa, carinhosa, humana, com suas moças de olhos afogados em melancolia [...]. Simboliza para mim o sonho, o devaneio, a visão etérea de um universo submerso. [...] Sem dúvida um mundo que, como nos contos de fada, nunca existiu.¹⁰⁷

Ainda que as cenas idílicas de Laurencin jamais tenham existido, elas foram recebidas como um alento, uma esperança para as pessoas que atravessavam tempos difíceis e estavam às voltas com questões da própria identidade. Este devaneio, marcadamente feminino e francês, recuperava um senso de união nacional a partir da cultura; manifestação ufanista típica do pós-guerra.

Em 1919, o respeitado historiador da arte Henri Focillon (1881-1943), havia conclamado:

Retornemos a nós mesmos, ao nosso passado, às nossas origens mais distantes, a todos os monumentos de nosso esforço, a tudo aquilo a que demos inteligência e virtude. A história não é uma meditação árida, um acervo de tempo. É a memória dos povos.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Sobre intelectuais mulheres e seu reconhecimento na França setecentista, ver BADINTER, Elisabeth. *Mme du Châtelet, Mme d'Épinay ou l'Ambition féminine au XVIIIe siècle*. Paris: Flammarion, 2006.

¹⁰⁷ SINCLAIR, Anne. “Avant-propos”, in *Marie Laurencin, op. cit.*, 2013, p. 15. “On a dit aussi de sa peinture qu'elle était décorative. Je la crois infiniment délicieuse, caressante, humaine, avec ses demoiselles aux yeux noyés de mélancolie [...]. Elle symbolise pour moi le rêve, le songe, la vision éthérée d'un univers englouti. [...] Sans doute un monde qui, comme dans les contes, n'a jamais existé.”

¹⁰⁸ FOCILLON, Henri. *Les Evocations françaises: Les pierres de France*. Paris: 1919 apud SILVER, Kenneth, *op. cit.*, p. 61. “Revenons à nous-mêmes, à notre passé, à nos origines les

Porém, nas palavras de Emília Viotti da Costa,

Crises são momentos de verdade. Elas trazem à luz os conflitos que na vida diária permanecem ocultos sob as regras e rotinas do protocolo social [...]. Nesses momentos expõem-se as contradições existentes por trás da retórica de hegemonia, consenso e harmonia social.¹⁰⁹

No capítulo que se segue, procuro investigar tais “origens distantes” da tradição francesa e seus reflexos na obra de Marie Laurencin, que, como apontou Auclair, produz “uma impressão inquietante e doentia”; um estranhamento em relação ao passado idílico da França, construído como “retórica de harmonia social” e personificado pelas mulheres e meninas em seus passeios. Assim, a profunda crise do início do século XX pode ser útil no sentido de desmistificar categorias ideológicas e vislumbrar uma história da arte menos consensual e mais complexa.

plus lointaines, à tous les monuments de notre effort, à tout ce que nous avons donné l'intelligence et de vertu. L'histoire n'est pas un méditation aride, un recueil du temps. C'est la mémoire des peuples.”

¹⁰⁹ COSTA, Emília Viotti da, *op. cit.*, 1994, pp. 13-4.

Capítulo 3

O feminino (branco) como atributo da cultura francesa

De fato, falar sobre mulheres é também falar sobre outra coisa. Vichy é um exemplo brilhante. A filosofia social de um retorno às comunidades, às hierarquias e às desigualdades “naturais”, às solidariedades “orgânicas”, ao “real”, à terra “que não mente”, como diz o marechal, [Philippe Pétain] [...] a condenação dos “gozadores egoístas”, das “massas” urbanas, e a justificativa para a exclusão dos “inassimiláveis”, sempre têm um lugar em sua retórica àquele que é “correto” para as mulheres [...]. — Francine Muel-Dreyfus¹

Como se viu, a doutrina das “esferas separadas” entre homens e mulheres cristalizou-se no século XIX e está presente ainda hoje, afetando material e simbolicamente as mulheres, conforme a percepção de que seriam ingênuas, pouco confiáveis etc. — em grande medida, adjetivos que foram utilizados para “elogiar” o trabalho de Laurencin. Este componente cultural largamente disseminado trata a subalternidade como se fosse um “fato” natural. Conforme observou

¹ MUEL-DREYFUS, Francine, *op. cit.*, 2001, p. 14. “En effet, parler des femmes, c’est aussi parler d’autre chose. Vichy en est un exemple éclatant. La philosophie sociale du retour aux communautés, aux hiérarchies et aux inégalités ‘naturelles’, aux solidarités ‘organiques’, au ‘réel’, à la terre ‘qui ne ment pas’, comme dit le maréchal [...] la condamnation des ‘jouisseurs égoïstes’, des ‘masses’ urbaines, et la justification de l’exclusion des ‘inassimilables’, font toujours une place dans leur rhétorique à la ‘juste’ place des femmes [...]”

a filósofa Simone de Beauvoir (1908-1986) em 1949, “Em verdade, ninguém nasce gênio: torna-se gênio; e a condição feminina impossibilitou até agora esse ‘tornar-se.’”² Por outro lado, se crises são “momentos de verdade”, em que “expõem-se as contradições existentes”, como afirmou Viotti da Costa, é interessante investigar os sentidos que o feminino assume em termos culturais mais amplos, isto é, nos discursos, nas imagens e sobretudo na autoimagem que as nações constroem para si, como figurações de uma pretensa “harmonia social”.

A mulher faz-se planta, pantera, diamante, madrepérola, misturando a seu corpo flores, peles, búzios, penas; perfuma-se a fim de exalar um aroma como a rosa e o lírio: mas penas, seda, pérolas e perfumes servem também para esconder a crueza animal de sua carne, de seu odor. Ela pinta a boca e o rosto para dar-lhes a solidez imóvel de uma máscara [...]. Na mulher enfeitada, a Natureza está presente mas cativa, moldada por uma vontade humana segundo o desejo do homem.³

No caso da França, na primeira metade do século XX esta harmonia foi celebrada também como um retorno ao passado cortês, supostamente civilizado e refinado, ligado ao solo nacional e marcadamente feminino. A descrição acima, também de Beauvoir, não poderia servir perfeitamente às obras do Rococó? Se extrapolarmos o indivíduo e tomarmos o “homem” da última frase como sinônimo de “humanidade”, é notável a equivalência com o processo colonial/civilizatório, em que a natureza é domesticada, “moldada por uma vontade humana”— processo tão celebrado pelos pintores das festas galantes e por Marie Laurencin.

“De fato”, como afirmou Muel-Dreyfus, “falar sobre mulheres é também falar sobre outra coisa”.

Nostalgia do Antigo Regime

Fachada de Versailles. É como se se tivesse esquecido esse castelo ali onde há tantos e tantos séculos o erigiram “*par ordre du roi*” [por ordem do rei] para servir por

² BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. Volume 1: Fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 190. Tradução de Sérgio Milliet.

³ *Idem*, p. 222.

duas horas somente como cenário de uma *féerie* [conto de fadas]. De seu esplendor ele não guarda nada para si, dá-o inteiro àquele local régio que confina com ele. Diante desse pano de fundo ele se torna o palco sobre o qual a monarquia absoluta foi tragicamente encenada como balé alegórico. — Walter Benjamin⁴

Além da obra de Marie Laurencin, a nostalgia de um passado idealizado da monarquia francesa está presente em outros artistas do início do século XX, não necessariamente ligados às vanguardas. Pode-se citar pintores menos conhecidos ou estudados, como Gaston de la Touche (1854-1913) — que, em 1911 representou a “graça francesa” como uma princesa saindo de sua carruagem —, Jacques Émile Blanche (1861-1942), Alexandre Benois (1870-1960), Lucien Jonas (1880-1947) e Henri Girault de Nolhac (1884-1948) que se dedicaram a representar o castelo de Versailles.⁵ A obra de tais artistas, porém, tende a ser conservadora em termos formais; Marie Laurencin parece ser um caso raro da fusão entre modernismo na forma — paleta reduzida, “independência” de cores sobrepostas, manchas e distorções — e tradição no conteúdo, especialmente no que diz respeito à cultura visual ligada à antiga corte.

Se as vanguardas foram vistas como degeneradas e estrangeiras, a obra da artista pode ser um exemplo bem-sucedido de síntese entre modernismo e tradição. Um modernismo possível, porque deitou suas raízes num dos aspectos culturais marcadamente franceses; um pouco afeminado, é verdade, mas que não deixa de ter atributos da “grande raça”.

Laurencin, nesse sentido, é o oposto de seu colega Pablo Picasso não apenas pelo fato de ele ter sido percebido como “genial” e “viril”. Picasso, nos anos 1920, havia abandonado seu radicalismo, passando a desenhar à maneira de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), num explícito movimento de Retorno à Ordem. Laurencin também se opõe a Picasso em dois aspectos cruciais: ela não foi radical em relação à dissolução da forma, tampouco “retornou”

⁴ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 46. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.

⁵ Uma exposição recente, *Versailles Revival (1867-1937)*, aberta ao público entre 19/11/2019 e 15/3/2020, tratou de recuperar estes e outros artistas que trabalharam a partir de um imaginário idílico em relação ao castelo. Uma crítica da exposição, de minha autoria, será publicada em 2021 na edição especial do *Journal of Curatorial Studies*, “Curating as Social Justice”. Ver intellectbooks.com/journal-of-curatorial-studies.

a uma visualidade pré-modernista, da qual jamais havia se afastado. Mas como compreender sua obra, a um só tempo tradicional e modernista, no contexto do pós-guerra?

Uma leitura possível talvez diga respeito à crítica cultural e metodológica, segundo a definição da historiadora da arte Griselda Pollock. Para compreender a obra de Laurencin, seria preciso realizar um esforço no sentido de questionar os próprios critérios que organizam a história da arte e a história do modernismo na primeira metade do século XX. Na verdade, manuais sobre arte parecem ter selecionado algumas obras *a posteriori*, em detrimento de outras, que complicavam a narrativa do “progresso” em direção à arte abstrata.⁶ Nesse sentido, não só a obra de Laurencin parece fora de lugar, como também a de outros artistas homens que “modernizaram” a iconografia tradicional e “frívola” das festas galantes, para além daqueles citados anteriormente, que não se filiaram às vanguardas.

Em *Differencing the Canon*, Pollock procura enfrentar a questão central colocada pelo livro, “o que é o cânone?”, “a partir de uma perspectiva feminista, explorando os problemas que este apresenta [...] no campo das histórias da arte, tanto no nível da *exclusividade do cânone* quanto das *interpretações e metodologias canônicas*”.⁷ Assim, ao assumir que a obra de Laurencin é dissidente do cânone,⁸ talvez seja necessário empreender uma revisão dos marcos histó-

⁶ Um dos exemplos mais importantes desta narrativa teleológica é a exposição-tese de Alfred Barr, apresentada no MoMA em 1936, *Cubism and Abstract Art*. Fotografias da exposição e seu respectivo catálogo estão disponíveis em www.moma.org/calendar/exhibitions/2748. Acesso em 8/1/2021.

⁷ POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres/ Nova York: Routledge, 1999, p. xiii, grifos meus. “This book poses the question ‘What is the canon?’ from a feminist perspective, exploring the problems canonicity presents for feminist interventions in the field of art’s histories at the level both of the exclusivity of the canon and of canonical interpretations and methodologies.”

⁸ Nas palavras de Pollock, “O termo cânone é derivado do grego *kanon*, que significa ‘regra’ ou ‘padrão’, evocando tanto a regulamentação social quanto a organização militar. [...] Os cânones podem ser entendidos, portanto, como a espinha dorsal de legitimação retrospectiva de uma identidade cultural e política, uma narrativa consolidada de origem, conferindo autoridade aos textos selecionados para naturalizar essa função. [...] Com o surgimento de academias e universidades, os cânones se tornaram seculares, referindo-se a corpos de literatura ou ao panteão da arte. O cânone significa o que as instituições acadêmicas estabelecem como os melhores, os mais representativos e os mais significativos textos — ou objetos — na literatura, história da arte ou música”, com a ressalva de que “Historicamente, nunca houve apenas um cânone. No âmbito da historiografia da arte, há cânones que competem entre si.” POLLOCK, Griselda, *op. cit.*, 1999, p. 3.

ricos que balizam a compreensão da arte moderna. Isto se daria não em termos de sexualidade e/ou gênero, mas a partir da reinterpretação dos “fenômenos” artísticos que teriam se sucedido no tempo, como é o caso das vanguardas (movimento em direção ao futuro, pretensamente livre) e do Retorno à Ordem (entendido como um retrocesso a valores conservadores).⁹

Obras de artistas homens que não se encaixam no estereótipo iconoclasta de Picasso também parecem ter sido deixadas de lado pela história da arte, como se fossem menos importantes — o que não quer dizer que não tenham existido ou que não tenham sido notadas em sua época.

O crítico francês André Salmon, em seu livro *L'Art vivant*, publicado em 1920, privilegiou artistas modernos que souberam reinventar a tradição, como Maurice Denis (1870-1943), pintor, gravador e teórico francês que foi profundamente católico e jamais abandonou a figuração. Para Salmon, a arte “viva” seria contrária à arte acadêmica, cujo grande erro seria o de acreditar na “ortodoxia da arte”. A “arte viva” também não se deixaria levar por arroubos “absurdos” e estéreis, em sua opinião, mas iria “verdadeiramente se confundir com a vida, em revanche a este século sangrento”.¹⁰ Salmon analisa outros pintores modernos que mantiveram-se fiéis à tradição figurativa, como os franceses Raoul Dufy e Pierre Bonnard e o suíço Félix Vallotton (1865-1925).

O crítico cita ainda outros artistas modernos pouco conhecidos hoje em dia, como Pierre Laprade (1875-1931) e Charles Guérin (1875-1939) que, assim como Marie Laurencin, mobilizaram o imaginário dos passeios da corte setecentista, na primeira metade do século XX. Em *Personagens num parque*, Laprade retrata um passeio ao ar livre que lembra uma cena da *Commedia dell'Arte*, tema de predileção dos pintores das festas galantes. Ao centro da imagem há uma mulher sentada num parapeito, que encara o espectador no momento em que é cortejada por um personagem à esquerda, vestindo um chapéu muito semelhante àquele do *Pierrô* de Watteau. A fatura do quadro é típica do modernismo, com pinceladas soltas e cores exageradas. Atualmente,

87

79

⁹ No Brasil, esta narrativa foi muitas vezes mobilizada para justificar o desinteresse pela obra de Anita Malfatti depois de 1917, quando a artista teria “retrocedido”. Ver CHIARELLI, Tadeu. “Anita Malfatti no tempo e no espaço” e “Anita Malfatti, expressionista e clássica”. In *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 158-67.

¹⁰ SALMON, André. *L'Art vivant*. Paris: G. Crès, 1920, p. 17. “Par l'Art Vivant, l'art va vraiment se confondre avec la vie, pour la revanche de ce siècle ensanglanté.” Disponível em https://ia803101.us.archive.org/30/items/lartvivantoosalm/lartvivantoosalm_bw.pdf. Acesso em 18/1/2021.

a pintura faz parte de uma coleção privada e está disponível à venda numa galeria de Clermont-Ferrand por um preço muito inferior ao praticado em relação a artistas da mesma época — inclusive Laurencin. São dados que mostram o pouco interesse sobre este pintor que expôs na importante galeria parisiense de Berthe Weill (1865-1951), e também na exposição conhecida como *The Armory Show* (1913), em Nova York e Chicago.¹¹

89

Em relação a Guérin, outro artista que se dedicou à temática da corte com uma fatura moderna e que foi elogiado por Salmon, o Museu do Hermitage guarda dez de suas obras. Uma delas é intitulada *Cena galante* (1908), com uma mulher suntuosamente vestida ao centro do quadro, um homem que beija sua mão, à direita, e outros dois sentados à esquerda, para quem ela dirige o olhar. Em *A caminhada*, um casal passeia num ambiente muito parecido com o Petit Trianon, o palácio dentro de Versailles que o rei Luís XV havia construído para Madame de Pompadour e que mais tarde pertenceria à rainha Maria Antonieta. Esta obra foi doada ao museu russo em 1921, e provavelmente alguns espectadores da época relacionaram a nostalgia da corte francesa com aquela de um império grandioso, que havia sido derrubado com a Revolução, quatro anos antes. Seja como for, se hoje em dia tais artistas tendem a ser vistos como conservadores ou mesmo “reacionários” em relação aos seus pares modernistas, nos anos 1920 eles foram notados como expoentes da “arte viva”, por um crítico profundamente interessado nos problemas de sua época.

88

Salmon havia afirmado no início de seu livro que os “entusiastas da arte moderna”, como ele, haviam estabelecido seu gosto “sobre nosso amor à vida — não porque esta vida seja amável, doce, fácil, generosa (infelizmente!), mas porque ela é a razão de se viver”.¹² Como se pode notar, o significado das imagens, assim como estereótipos de gênero — ora negativos, ora positivados — também tendem a mudar, de acordo com a época de sua recepção.

A predileção de Laurencin pela tradição não passou despercebida aos comentaristas, e nem sempre foi vista como uma atitude negativa, como poderia-se supor, hoje em dia. Alguns deles elogiaram o fato de a artista não ter sido “revolucionária”, como se viu no artigo anônimo publicado na *Vogue* de fevereiro de 1921. Outros apoiaram-se em noções como “gosto francês” e “grande raça”,

¹¹ Informações disponíveis no site da galeria: www.comtesse-g.com/produit/pierre-laprade-personnages-dans-un-parc-huile-sur-panneau-bois. Acesso em 8/1/2021.

¹² SALMON, André, *op. cit.*, 1951, p. 14. “Pour nous, fervents de l’art moderne, qui fondons notre goût d’un tel art sur notre amour de la vie — non pas parce que cette vie est aimable, douce, facile, généreuse (hélas!) mais parce qu’elle est le fait de vivre.”

para perdoar-lhe o “excesso” de feminilidade. O crítico Albert Flament, por sua vez, comparou a obra Marie Laurencin à de Rosalba Carriera, artista muito influente no período Rococó e notável por seu uso do pastel:¹³

Marie ama o luxo, que lhe atrai; seus concertos se destinam ao público principal. A morbidez é-lhe aristocrática. [...] Seus retratos fixam, de nossa época fugitiva, apressada, charmosos fantasmas. Ela é a Rosalba do tempo de Citroën.¹⁴

Para além das mulheres excessivamente brancas, parece que a obra de Laurencin esteja mesmo povoada de fantasmas de um passado francês que teria sido glorioso, uma vez que a “morbidez é-lhe aristocrática”: tanto a morbidez de uma atitude decadente, quanto as imagens de uma aristocracia fantasmagórica e “charmosa”. Um resgate bem-vindo aos tempos fugitivos, apressados e extremamente nacionalistas da primeira metade do século XX.

Carriera, artista de origem veneziana, viveu em Paris entre 1720 e 1721 e foi bastante reconhecida — tanto pela corte, com a encomenda de um retrato do jovem Luís XV,¹⁵ quanto pela Academia Real de Pintura. “La Rosalba” recebeu muitas encomendas de retratos e foi admirada por importantes artistas, como Antoine Coypel (1661-1722), François de Troy (1645-1739), Hyacinthe Rigaud (1659-1743) e Antoine Watteau, a quem também exerceu influência.

Uma das obras mais conhecidas de Carriera é o retrato deste pintor de festas galantes, e a qualidade plástica do esfumaçado parece quase reencarnar a textura de seu rosto, coberto por camadas de maquiagem branca. Sobre a obra submetida à Academia e com a qual foi aceita, um artigo publicado no periódico *Mercure de France* é bastante próximo aos escritos sobre as obras de Laurencin. *Nymphe de la suite d’Apollon* [Ninfa do séquito de Apolo] (atualmente na coleção do Louvre) foi elogiada “tanto pelo colorido e pela delicadeza do toque; [e] [...] todas as graças e os ornamentos a que uma meia-

90

¹³ Até então, a técnica do pastel era utilizada apenas para esboços e desenhos preparatórios; Carriera a utiliza para obras acabadas, em sua maioria retratos.

¹⁴ FLAMENT, Albert, *op. cit.*, p. 483. “Marie aime le luxe, elle en a l’attirance; ses concerts sont destinés à des auditoires de choix. La morbidesse en est aristocratique. [...] Ses portraits impriment de notre époque fugitive, pressée, les fantômes charmants. Elle est la Rosalba du temps de Citroën.”

¹⁵ Acervo Gemäldegalerie Alte Meister de Dresden, Alemanha.

-figura admite”.¹⁶ De fato, os ideais de delicadeza, graça e ornamento, em ambos os casos, são expressos de maneira positiva — assim como as imagens das pessoas que exageram sua brancura são semelhantes.

A artista *camp*

A aristocracia francesa, livre das amarras calvinistas e do rigor religioso das cortes ibéricas, pode construir uma aparência artificial vivida com naturalidade segundo os códigos de uma etiqueta fortemente performática, em que a vida em sociedade era compreendida como uma oportunidade de atuação teatral. Objetos em interação com as habilidades do corpo e a erudição intelectual do indivíduo eram vistos como elementos cenográficos que concorriam para a obtenção ou perda de prestígio do ator social.¹⁷

Nas pinturas de Laurencin, os verdes-azulados da paisagem não correspondem ao natural, tampouco a brancura da pele daquelas mulheres. As manchas de cor que a artista usa de maneira recorrente, construindo cenas refinadas (e estranhas) constituem um dado interessante a se investigar, a partir de uma sensibilidade de “colorista”, e que remete à “aparência artificial vivida com naturalidade segundo os códigos de uma etiqueta fortemente performática” da corte setecentista, segundo a definição de Vânia Carneiro de Carvalho, estudiosa da cultura material ligada ao Rococó.

Em Laurencin, as manchas de tinta constróem uma paisagem borrada, com vagas sugestões de pontes, escadas ou panejamentos, evidenciando que não se trata de uma natureza selvagem e perigosa, mas ornamental como um jardim. Mais que isso: não se trata da natureza em si, mas da pintura que a duplica e que se relaciona com sua própria história iconográfica. Revisitada, a paisagem que foi central na pintura das festas galantes do século XVIII pode ser entendida como a utopia de uma civilização feliz. Esta “segunda natureza”, que interpreta o real a partir de tons exagerados, estabelece os parâmetros para sua

¹⁶ “[...] tant pour le coloris et pour la finesse des touches; il contient toutes les grâces et les ornements dont une demi-figure est susceptible.” Disponível em www.louvre.fr/oeuvre-notices/nymphe-de-la-suite-d-apollo. Acesso em 3/8/2020.

¹⁷ CARVALHO, Vânia Carneiro de. “Quando sonhar está na moda: a nostalgia do feminino na cultura do consumo.” *História: Questões & Debates*. Curitiba, vol. 65, nº 2, pp. 149-95, jul.-dez. 2017, p. 159.

compreensão, e aponta para a problemática que envolve o conceito de civilização e um certo gosto pelo artifício e pela performatividade. Nas palavras da filósofa Susan Sontag (1933-2004) trata-se do “ser como representar um papel”, uma sensibilidade *camp*.¹⁸

Em 1977, crítica de arte britânica Charlotte Gere interpretou a relação de Laurencin com os movimentos modernos da seguinte maneira:

A grande força de Marie Laurencin está em sua habilidade de resistir às pressões de seu entorno que, se tivesse uma visão débil e aproximação menos instintiva, seria levada a se tornar uma seguidora *camp* do cubismo ou dadaísmo, realizando frágeis travestis [*sic*] do trabalho de seus colegas.¹⁹

Segundo Sontag, “a essência do *camp* é seu gosto pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”.²⁰ Em seu famoso ensaio, “Notas sobre o *Camp*”, ela afirma em algumas passagens que esta sensibilidade que procura descrever, embora corra o risco de traí-la, teria suas origens justamente entre o final do século XVII e início do XVIII, período que também teria sido, de acordo com o item 14, “o grande período *camp*”.²¹ Gere parece associar o *camp* apenas ao frágil, como se fosse algo necessariamente pejorativo ou menor, embora, segundo a crítica, Laurencin não gostaria de ser apenas uma seguidora “débil” dos movimentos de vanguarda. Sontag, porém, nos dá pistas sobre outra leitura acerca do artifício e o exagero de tal sensibilidade, numa época em que foram celebrados de forma positiva. Talvez esta leitura seja interessante para que se possa compreender ainda outra faceta da pintura da artista a partir de sua fatura, de aparência artificial.²²

¹⁸ SONTAG, Susan. “Notas sobre Camp”, in *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Tradução de Denise Bottmann. O artigo foi publicado originalmente em 1964, na revista *Partisan Review*.

¹⁹ GERE, Charlotte. *Marie Laurencin*. Nova York: Rizzoli, 1977, p.7. “Marie Laurencin’s greatest strength lay in her ability to resist the pressures of her surroundings which, in the case of one of weaker vision or a less instinctive approach, would have led her into becoming a Cubist or Dadaist camp-follower, executing feeble travesties of the work of her companions.”

²⁰ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 538. (Estou utilizando a versão e-book; é possível que a paginação seja diferente daquela do livro impresso.)

²¹ *Idem*, p. 548.

²² Laurencin havia falecido oito anos antes do ensaio de Sontag, e portanto não pôde conhecer suas reflexões. Charlotte Gere, em seu livro de 1977 (ou seja, treze anos depois da

Em finais do século XVII, a ideia de artifício admitiu uma mudança de paradigma. Até então, segundo a tradição platônica, a arte seria um mero simulacro da “verdade”. Os artistas e teóricos franceses da época passaram a entender a que a “verdade” não estaria num plano elevado, mas na própria materialidade das coisas, que o homem de gosto — e algumas mulheres “excepcionais” — saberia apreciar. A historiadora da arte Jacqueline Lichtenstein, interpreta esta mudança de paradigma com as seguintes palavras:

Não reconhecendo a razão a não ser nas formas mundanas do espírito, os autores do Grande Século (que foram também seus atores) jamais diferenciavam uma falha de gosto dos erros do pensamento. Eles percebiam a impolidez não apenas como a prova de uma sensibilidade indelicada, mas igualmente como o testemunho de uma razão equivocada.²³

O que está colocado é que os atores da época, ou seja, aqueles que *representavam um papel*, entendiam o gosto como coisa séria; e esta sensibilidade seria fundamental para a própria razão, não mais percebida em termos puramente abstratos. O citado Roger de Piles já falava sobre um certo gosto exagerado que seria bem-vindo na arte: “Um pintor que apenas representa o que vê nunca alcançará uma imitação perfeita [...] as cores e as luzes devem ser um pouco exageradas; mas habilmente e com grande discrição.”²⁴ Alguns anos mais tarde, o teórico escreveria: “Dizem que as obras de Rubens, quando se-lhes examina de perto, que as cores e as luzes são exageradas, que não passam de artifício, e que, enfim, não são de modo algum aquilo que vemos ordinariamente na Natureza”. Mas faz a ressalva: “Ah, o belo artifício!”²⁵

publicação de “Notas sobre o *Camp*”) utiliza o termo numa breve passagem. Embora a crítica não se atenha ao *camp*, o ensaio de Sontag oferece algumas pistas para análise.

²³ LICHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit.*, 2013, p. 41. “Ne reconnaissant la raison que dans les formes mondaines de l’esprit, les auteurs du Grand Siècle (qui en furent aussi les acteurs) ne différencieront jamais les fautes de goût des erreurs de la pensée. Ils percevront toujours l’impolitesse non seulement comme la preuve d’une sensibilité indelicade mais également comme le témoignage d’un raisonnement erroné.”

²⁴ PILES, Roger de, *op. cit.*, 1776, p. 214. “Un Peintre qui ne fait que ce qu’il voit, n’arrivera jamais à une parfaite imitation [...] il faut que les couleurs & les lumières en soient un peu exagérées; mais savamment & avec une grande discrétion.”

²⁵ PILES, Roger de, *op. cit.*, 1681, p. 59. “[certains] disent que les ouvrages de Rubens, quand on les examine de près, que les couleurs et les lumières y sont exagérées, que ce n’est qu’un fard, et qu’enfin ce n’est point ainsi que l’on voit ordinairement la Nature. Ô le beau fard!”

Piles reconhece que as cores e luzes das obras de Rubens são exageradas e artificiais, pois não é algo que se vê na natureza. Porém, não interpreta o fato como uma falha, mas como algo a ser celebrado. Ou seja, a fim de “alcançar a imitação perfeita” o pintor deve exagerar as cores e as luzes, como um belo artifício, uma maquiagem.

De acordo com este marco histórico, ao falar sobre a sensibilidade *camp*, Sontag afirma que

[...] o ponto de partida mais sólido parece ser o final do século XVII e o começo do XVIII, devido ao extraordinário apreço da época pelo artifício, pela superfície, pela simetria; ao gosto pelo pitoresco e pelo emocionante; às suas convenções elegantes para representar o sentimento do instante e a presença total de um personagem [...].²⁶

Em obras de Laurencin como *Nymphe et biche* [Ninfa e corça], *La vie au château* [A vida no castelo], *Jeunes filles*, *In the Park* [No parque] e *Femme à la guitare* [Mulher com violão] é possível notar justamente a superfície artificial, manchada, com cores estranhas; assim como referências às “convenções elegantes” e o “sentimento do instante”: Laurencin não conta uma história, mas encena personagens-tipo. Amazonas, nobres e ninfas são retratadas num instante, fora do tempo e do espaço. Alguns elementos parecem inclusive aludir aos tecidos pintados que servem de cenário ou interlúdio às apresentações teatrais.

91-92

93-94

O artifício e a aparência — tanto para a sensibilidade *camp*, quanto para os “atores do Grande Século” e, pode-se dizer, para Marie Laurencin — não seriam aspectos menores da experiência humana, mas fundamentais para o que foi proposto em termos de civilização ou civilidade. No século XVIII, a palavra “civilização” havia mudado de sentido, e o que significava “tornar civil uma causa criminal” passou a ser, segundo um dicionário francês de 1795, a “ação de civilizar ou a tendência de um povo a polir ou, antes, a corrigir seus costumes e seus usos produzindo na sociedade civil uma moralidade [...] abundante em boas obras [*sic*]”.²⁷ Há, portanto, uma correlação entre o teatro social e as “boas obras”; de maneira semelhante, a moralidade estaria diretamente relacionada à performatividade: “ser como representar um papel”.

²⁶ SONTAG, Susan, *op. cit.*, 2020, pp. 548-9.

²⁷ *Apud* STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 11-2. Tradução de Maria Lucia Machado.

52

76

Segundo Sontag, “Embora esteja falando apenas de sensibilidade — e de uma sensibilidade que, entre outras coisas, transforma o sério em frívolo — o assunto é sério”. Isto é, a frivolidade e o artifício, naquela virada de séculos, passaram a ser entendidos como centrais para a razão, a moralidade e os costumes da civilização, que os “atores do Grande Século” atribuíam a si mesmos: “O gosto *camp* só é possível, por sua própria natureza, em sociedades prósperas”.²⁸ “A aristocracia”, afirma Sontag, “é uma posição perante a cultura (bem como perante o poder), e a história do gosto *camp* faz parte da história do gosto esnobe”.²⁹ Não seriam “esnobe” as personagens das citadas pinturas *Deux jeunes filles à la guitare* e, mais ainda, aquela de *The Black Gloves*?

O efeito, pode-se dizer esnobe e aristocrático, de Marie Laurencin atraiu críticos e historiadores, como num feitiço, “porque a encantadora o desejou”, segundo o crítico Cogniat.³⁰ O que, no entanto, escapou à maioria dos comentadores foi a fantasmagoria da branquitude enquanto lugar de poder, construído em relação aos *outros* povos e culturas. Ou melhor, eles parecem ter sido atraídos pelos artificios da própria branquitude “esnobe”, que Laurencin reencena exagerada e repetidamente nas pinturas. Afinal, a artista foi percebida como “sincera no artifício, [...] sempre com uma elegância de grande raça”.³¹

Máscaras brancas

Eu não sou daqueles que adoram as máquinas. A palavra “moderno” sempre me parece ingênua. Imagina-se um Negro prostrado em frente a um telefone.

— Jean Cocteau³²

²⁸ SONTAG, Susan, *op. cit.*, 2020, p. 567.

²⁹ *Idem*, p. 568.

³⁰ COGNAT, Raymond. “Marie Laurencin”, *La femme de France*, 2/6/1929, p. 24. “Il faut bien se laisser séduire, puisque l’enchanteresse l’a voulu.”

³¹ *Idem, ibidem*: “sincère dans l’artifice, [...] toujours avec une élégance de grande race.”

³² COCTEAU, Jean. “Carte Blanche” *apud* FERMIGIER, André. “Jean Cocteau et Paris 1920”, *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 3, 1967, p. 505. Disponível em persee.fr/docAsPDF/ahess_0395-2649_1967_num_22_3_421546.pdf. Acesso em 3/4/2021. “Je ne suis pas de ceux qui adorent les machines. Le mot ‘moderne’ me semble toujours naïf. On pense au Nègre prosterné devant un téléphone.”

Negando o interesse que vários de seus contemporâneos tinham pelo “exotismo” africano, Laurencin parece se voltar a uma história da cultura erudita francesa, o que, de maneira perversa, pode reforçar a desigualdade. A blague de seu amigo Jean Cocteau, que liga diretamente o “Negro” à “máquina” traz nas entrelinhas algumas percepções correntes na Europa do pós-guerra, além do apreço à tradição, como em Laurencin. Afinal, “modernidade”, para ele é algo ingênuo, que o faz criar, como metáfora, uma imagem quase surrealista. Esta infeliz imagem, no entanto, denota a falta de humanidade das pessoas negras: na frase, o “Negro”, grafado com maiúscula, tem *status* similar ao do telefone. Para além do racismo evidente, nota-se que o “exotismo” era algo bastante associado à modernidade, como se, antes do século XX, os negros não existissem — inclusive, há farta documentação sobre sua presença na França metropolitana desde pelo menos o século XVIII.³³

Ao contrário dos cenários imaginados pela artista, que reiteram um imaginário “genuinamente” francês e tradicional como um *terroir*, entre os anos 1920 e 1930, “a multidão parisiense [...] se apaixonou pela coisa negra”.³⁴ Mas não se trata apenas de uma “multidão” amorfa e tida como acrítica: intelectuais e artistas de prestígio também se “apaixonaram” pelos *outros*. Na verdade, o “negro-tema”³⁵ foi tão expressivo e duradouro na Europa do século XX, que Jean-Paul Sartre (1905-1980) — o mais influente intelectual francês da época — escreveria *Orfeu negro* em 1948 e o prefácio ao livro de Fanon, *Os condenados da Terra*, em 1961, textos permeados de paternalismo e condescendência.³⁶

³³ Há documentos franceses que mostram centenas de pedidos de liberdade aos escravizados nascidos nas Antilhas e em Madagascar, pois o *Code Noir*, promulgado em 1716 proibiu a prática da escravidão na metrópole. O pesquisador Érick Noël encontrou mais de 247 petições do tipo que, segundo ele, seriam cada vez mais numerosas depois de 1762, em geral exitosas. Não por acaso, ainda segundo Noël, em 1777 foi feito um censo geral de “Negros, mulatos e outras pessoas de cor” e que, no mesmo ano, em Paris, criou-se a Polícia dos Negros, a fim de controlar tal população e evitar a “mistura de sangue”. Ver, do autor, *Paris créole: son histoire, ses écrivains, ses artistes: XVIIIe-XIXe siècles*. La Crèche: Éditions de la Geste/Presses Universitaires Nouvelle-Aquitaine, 2020 e *Être noir en France au XVIIIe siècle*. Paris: Tallandier, 2006.

³⁴ MICHEL, Aurélia, *op. cit.*, p. 330. “Saisie de fascination, de déni et de perversion, la foule parisienne en particulier se passionne pour la chose nègre.”

³⁵ RAMOS, Alberto Guerreiro. *Patologia social do “branco” brasileiro*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.

³⁶ Sobre o assunto, ver ARANTES, Marco Antonio. “Sartre e o humanismo racista europeu: uma leitura sartriana de Frantz Fanon”. *Sociologias*, vol. 13, nº 27, Porto Alegre, maio-agosto de 2011.

Simone de Beauvoir, em *A força da idade*, publicado em 1960, rememora o ambiente cultural dos anos 1930, profundamente marcado pelo que poderia se chamar de “racismo recreativo”.³⁷ Beauvoir diz, entusiasmada, que “Domingo à noite, abandonávamos as amargas elegâncias do ceticismo [branco] e exaltávamo-nos com a *esplêndida animalidade dos negros* da rua Blomet”.³⁸ Mesmo num texto de trinta anos depois, a autora reitera que o ceticismo intelectual de seu círculo seria “elegante” e o contrapõe ao que ela chama de “animalidade dos negros”, adjetivando-a como “esplêndida”—“um pouco de nutriente humano”,³⁹ diria Fanon, ironicamente.

Segundo o advogado e doutor em direito Adilson Moreira, “Os estereótipos raciais negativos presentes em piadas e brincadeiras racistas”—e também em espetáculos, como os do Bal Nègre, que Beauvoir frequentava—“são os mesmos que motivam práticas discriminatórias contra minorias raciais em outros contextos”.⁴⁰ E segue:

[...] o humor não é uma mera ação reflexa, mas sim produto do contexto cultural no qual as pessoas vivem. Isso significa que ele adquire sentido a partir dos valores presentes no espaço público. Ele manifesta a hostilidade por pessoas que possuem status social inferior. Podemos realmente argumentar que o humor baseado em estereótipos raciais tem uma natureza benigna porque procura apenas produzir um efeito cômico [...]?⁴¹

Assim, por mais que intelectuais e artistas se interessassem pelo *outro* que a branquitude criou a partir da escravidão atlântica, tal interesse é perverso: os “negros” seriam animais; sua produção artística “serviu” aos europeus, para se promoverem enquanto artistas modernos, eruditos e “livres”.

Frente aos intensos debates da época, a pintura de Laurencin poderia parecer um anseio de fuga, ou mesmo o desejo de visitar uma época em que os nobres franceses passeavam tranquilamente em seus jardins. Talvez ela tenha se distanciado de uma visualidade “exótica” para esmiuçar seu antípoda, a cul-

³⁷ MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019.

³⁸ BEAUVOIR, Simone de. *A força da idade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 524. Tradução de Sérgio Milliet, grifos meus.

³⁹ FANON, Frantz, *op. cit.*, 2008, p. 118.

⁴⁰ MOREIRA, Adilson, *op. cit.*, 2019, p. 29.

⁴¹ *Idem*, pp. 29-30.

tura francesa. De alguma maneira, as imagens do Rococó seriam também estranhas àquele meio artístico, o que não quer dizer que trazem em si a mesma relação de poder. Nesse sentido, a artista, ao revisitar um movimento aparentemente fora de moda como as festas galantes, talvez tenha tornado a branquitude visível. A partir das imagens construídas por seus antepassados carregados de maquiagem, Laurencin parece criar um paradoxo: trata-se de uma fantasmagoria tão artificiosa que acaba por ganhar materialidade.

Apesar desta interpretação possível, a branquitude foi constituída ao longo da história como transparente, ou referencial.⁴² Alguns comentadores contemporâneos a Laurencin parecem ter notado, *en passant*, o lugar de poder a que as imagens se referem, como é o caso de Albert Flament:

esta jovem artista, sensível e independente, que só podia pintar o que gostava, e traduzindo-o, adaptando-o de acordo com seus caprichos, preferia a mulher, atraindo-a de acordo com seu próprio gosto e com elegância, uma raça toda particular, guardando segredos que pareciam perdidos, o arabesco de uma pluma de avestruz erguida [...].⁴³

Flament, embora não nomeie a cultura europeia, afirma que se trata de uma “raça especial”, e que Laurencin guarda seus segredos, tão preciosos quanto uma pluma de avestruz. Ao mesmo tempo, é como se a artista fizesse referência apenas a seu gosto pessoal, e não a uma visualidade construída cultural e historicamente. Na verdade, esta é uma ideia segundo a qual as pessoas “brancas” são vistas como indivíduos — de acordo com valores culturais caros ao Ocidente, como o sujeito iluminista — e os “negros” como um grupo mais ou menos homogêneo, privados de sua singularidade.

Na primeira metade do século XX, havia razões políticas e sociais para esta espécie de melancolia, como se as tensões encarnassem a crise da própria

⁴² FRANKENBERG, Ruth. “A miragem de uma branquidade não marcada”, in WARE, Vron (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. Sobre as diferenças terminológicas e teóricas entre branquitude e branquidade, ver CARDOSO, Lourenço. “A branquitude acrílica revisitada e as críticas”, in CARDOSO, Lourenço e MÜLLER, Tânia M. P. (orgs.). *Branquitude. Estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

⁴³ FLAMENT, Albert, *op. cit.*, p. 481: “cette jeune artiste, sensible et indépendante, qui ne pouvait peindre ce qui lui plaisait, et le traduisait, l’adaptait, selon son caprice, préférant la femme, l’attisant d’après son goût propre et avec une élégance, une race toute particulières, conservant des secrets qui semblaient perdus, l’arabesque d’une plume d’autruche dressée.”

civilização, que havia sido construída em termos de uma “moralidade luminosa, afetiva, afetuosa e abundante em boas obras”, conforme o citado verbete “civilização” que trazia um dicionário de 1795.⁴⁴

A afirmação violenta da superioridade da “civilização” branca estava, na verdade, na ordem do dia, muito mais visível do que havia sido durante o auge da escravidão atlântica. Ou seja, se alguns artistas e intelectuais do século XVIII puderam ignorar este sistema “que tão frontalmente contradizia” os ideais do Iluminismo⁴⁵ — até porque, como se verá no Capítulo 4, o *Código Negro* proibia escravos na metrópole —, na época em que Laurencin viveu, a exploração de não brancos passou a acontecer como espetáculo de massas.

Para se ter uma ideia das tensões raciais em Paris nos anos 1930, a historiadora Aurélia Michel nos lembra da Exposição Colonial de 1931 e do enorme sucesso de público. Segundo os arquivos consultados por Michel, o número de ingressos vendidos foi maior que aquele de visitantes, o que indica que as pessoas teriam voltado mais de uma vez àquela infame exposição,

que pôs em cena zoológicos humanos no *bois* de Vincennes, atraiu 8 milhões de visitantes, [e] 33 milhões de ingressos foram vendidos (em média 4 a 5 entradas por visitante entre maio e novembro), o que fez dela a maior manifestação desde a Exposição Universal de 1900.⁴⁶

Referências aos “zoológicos humanos” são comuns em textos sobre o século XIX, mas, como se vê, esse tipo de evento racista persistiu no século XX, o que mostra que se formava então “uma ‘consciência popular colonial’, que recentemente havia adotado a ‘ficção branca’ [...]”⁴⁷ Mais que isso: a “ficção branca” passou a ser adotada por milhões de franceses, e não apenas uns poucos intelectuais que haviam, anteriormente, se debruçado sobre a questão.

⁴⁴ SNETLAGE, L. *Novo dicionário francês contendo novas criações do povo francês*. Göttingen, 1795 *apud* STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*, 2001, p. 12.

⁴⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: n-1, 2017, p. 33. Tradução de Sebastião Nascimento.

⁴⁶ MICHEL, Aurélia, *op. cit.*, p. 330. “L’Exposition coloniale, organisée à Paris en 1931, qui met en scène des zoos humains dans le bois de Vincennes, attire 8 millions de visiteurs, 33 millions de tickets sont vendus (4 à 5 entrées en moyenne par visiteur entre mai et novembre), ce qui en fait la plus grosse manifestation depuis l’Exposition universelle de 1900.”

⁴⁷ *Idem, ibidem*. “Ce succès prouve qu’il se forme alors une ‘conscience populaire coloniale’, qui a récemment adopté la ‘fiction blanche’ [...]”

O cartaz da Exposição Colonial, feito pelo pintor e ilustrador francês Joseph de la Nezière (1873-1944) mostra pessoas negras de várias etnias, o que se supõe a partir da diversidade da indumentária, numa imagem alegre, de cores vibrantes e, pode-se dizer, moderna. Com uma visualidade típica da época e muito presente nas revistas de moda e decoração, o cartaz — exceto pelas pessoas amontoadas — em nada lembra a brutalidade dos chamados zoológicos humanos. Aliás, a coincidência temporal entre a exposição de 1931 e o interesse de artistas e intelectuais europeus por um imaginário exótico da África (e de outras partes do mundo) não parece fortuita, mas são manifestações culturais que se sobrepõem e se relacionam intimamente, embora em geral sejam analisadas em separado.

95

Uma das poucas reações do meio artístico a esta exposição do *bois* de Vincennes é a chamada *La vérité sur les colonies* [A verdade sobre as colônias], organizada no mesmo ano pelos surrealistas Louis Aragon (1897-1982), Paul Éluard (1895-1952) e Yves Tanguy (1900-1955).⁴⁸ Uma fotografia da época mostra três bonecos populares — uma mulher presumidamente polinésia, uma criança negra que pede esmola e uma santa católica — expostos com a legenda “fetiches europeus”. Outra imagem da exposição, uma fotomontagem, traz uma vista da instalação com a frase atribuída a Karl Marx (1818-1883): “um povo que oprime outros não saberia ser livre”. Finalmente, uma terceira fotografia mostra alguns objetos reunidos pelos artistas: artefatos militares, um entalhe com feições animais, um livro da época, *Loulou no país dos negros* e uma pequena pintura que mostra pessoas de várias etnias, sobre as quais está escrito: “O massacre colonial”.

96

97

98

A exposição de Aragon, Éluard e Tanguy parece ter sido uma exceção que confirma a regra; o fato de ser pouquíssimo estudada também mostra que não apenas os parisienses da época “se apaixonaram pela coisa negra”, como esta parece ter sido muito bem-vinda para a história da arte canônica, que ressoa ainda nos dias de hoje.

É notável, por exemplo, que textos sobre a chamada Escola de Paris, no contexto do Retorno à Ordem, mencionado algumas vezes, raramente se atentam ao problema do racismo e/ou da afirmação da branquitude. Normalmente, exalta-se o cosmopolitismo parisiense, onde artistas de várias partes do mun-

⁴⁸ Sobre a exposição, ver BLAKE, Jody. “The Truth about the Colonies, 1931: *Art indigène* in Service of the Revolution”. *Oxford Art Journal*, vol. 25, nº 1, 2002 e o site <https://www.andrebretton.fr/work/56600100834880>. Acesso em 10/3/2021.

do se encontraram (numa suposta relação de igualdade) e trabalharam em nome da “liberdade de pensamento e de expressão”. Referências à popular Exposição Colonial são bastante raras, como se os movimentos artísticos estivessem alheios a este tipo de manifestação. A descrição do historiador da arte Giulio Carlo Argan (1909-1992) é um exemplo interessante.⁴⁹ Em seu livro que serve de base para muitos estudos sobre *Arte moderna*, ele afirma que

Não é possível apresentar um quadro, mesmo que sumário, da situação cultural que recebe o nome de *École de Paris* sem fazer menção ao grande número de personalidades menores, oriundas de todas as partes do mundo, que por vezes logram um efêmero sucesso [...] ou ainda, desencorajados, voltam aos países de origem divulgando as últimas novidades artísticas da capital. [...] As regiões distantes do Extremo Oriente, da Índia, da América do Sul são atingidas por uma onda de cultura figurativa ocidental, que muitas vezes abala tradições antiquíssimas. Por todo o mundo, a arte moderna torna-se sinônimo de liberdade de pensamento e de expressão, de independência da cultura em relação ao poder. Embora a arte que, entre os anos [19]30 e 40, tinha seu centro em Paris não possuísse qualquer coloração política, ela vem a assumi-la quando condenada pelos regimes totalitários [...].⁵⁰

Sem explicar o que entende por “personalidades menores”, Argan no entanto sugere uma hierarquia entre os artistas europeus (implicitamente “maiores”) e aqueles das “regiões distantes”, pois é a “onda de cultura figurativa ocidental” que abala(ria) as tradições. Afirma também que a arte dos anos 1930 e 40 não possuía qualquer “coloração política”, e especialmente que a arte moderna “torna-se sinônimo [...] de independência da cultura em relação ao poder”. Ao exemplificar o cosmopolitismo da cidade, o historiador chega a confundir a construção social do “negro” com critérios de nacionalidade: “nos grandes cafés de Montparnasse [...] encontram-se italianos, espanhóis, russos, romenos, búlga-

⁴⁹ Escolhi como referência este autor por ser bastante conhecido no Brasil e por ter escrito *Arte moderna* com a intenção de atingir um público mais amplo que aquele de especialistas, como também é o caso de Eric Hobsbawm, citado na Introdução. No entanto, declarações racistas são bastante comuns nas referências ao período da Escola de Paris e permeiam os escritos de autores pertencentes a todos os espectros políticos, como é o caso dos também citados Louis Vauxcelles e Simone de Beauvoir.

⁵⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 352.

ros, americanos, negros”.⁵¹ É como se os “negros” fossem um grupo homogêneo, não tendo sequer um território de origem.

Na verdade, como vários intelectuais argumentaram mais recentemente, a cultura se dá como um espaço privilegiado para a construção de relações de poder, ainda que de maneira silenciosa ou invisível.⁵² É inclusive na medida em que tais relações são invisibilizadas, que a mensagem de poder torna-se mais eficiente. Argan, por exemplo, parece não dar a devida importância à “outra via” da influência artística, ou seja, às tradições não europeias “antiquíssimas” que foram fundamentais para o estabelecimento da arte moderna. Ao comentar a emblemática *Demoiselles d’Avignon* de Pablo Picasso, o autor afirma apenas que “Em 1907, [...] ele colocara em crise toda a tradição figurativa, e a seguir, com o Cubismo, abria o novo curso da arte”.⁵³

Quando artistas e intelectuais como Picasso, Amedeo Modigliani, Constantin Brancusi (1876-1957) e André Breton (1896-1966) colecionam arte africana ou “se apropriam” de sua visualidade, há um discurso de poder, pois quem é “usado” para a renovação são os artistas negros, cujos objetos foram sequestrados de suas culturas originais e acabaram por consolidar o “gênio” dos artistas brancos/europeus. Achille Mbembe recorda que “das máscaras africanas, Picasso disse, por exemplo, que eram ‘objetos que homens haviam executado num desígnio sagrado e mágico, [...] buscando assim superar seu medo ao lhe dar cor e forma’,” e que, segundo o artista, não se trata de um processo estético, mas “de magia”.⁵⁴

É como se tais objetos considerados primitivos estivessem à disposição dos artistas “civilizados”, sem que se levasse em conta sua complexidade estética e cultural, ou seus reais significados. Segundo a interpretação de Mbembe, “A figura da África enquanto reservatório de mistérios representa, no fundo, o discurso ocidental do desejo da festa feliz e selvagem [...] desejo que obcecava a Europa do pós-guerra”.⁵⁵ Assim, por mais que historiadores da arte insistam numa visão que não leve em conta a “política” ou a construção de

⁵¹ *Idem*, p. 341.

⁵² Ver, por exemplo, GIKANDI, Simon. *Slavery and the Culture of Taste*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2011; MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2008; TROUILLOT, Michel-Rolf. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995 e os estudos em cultura visual, referidos na Introdução.

⁵³ ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, 1998, p. 341.

⁵⁴ MBEMBE, Achille, *op. cit.*, 2008, p. 83.

⁵⁵ *Idem*, p. 84.

relações de poder, está claro que o interesse dos artistas e intelectuais se liga intimamente àquele que a Exposição Colonial de 1931 despertou no público mais amplo. O que chama a atenção é que, apesar de tudo, historiadores afirmam que “Por todo o mundo, a arte moderna torna-se sinônimo de liberdade de pensamento e de expressão, de independência da cultura em relação ao poder”.⁵⁶ Ou seja: com a arte moderna, os europeus estariam levando a civilização e a liberdade para outras partes do mundo — narrativa tão antiga quanto a do Iluminismo.

Argan ao mesmo tempo reitera que a cultura seria independente das relações de poder, como se pudesse existir num plano paralelo, elevado.⁵⁷ Por outro lado, Mbembe afirma que o interesse de movimentos da vanguarda europeia pelo “modelo negro”

são herança direta da etnologia ocidental e [...] fundam-se na ideia segundo a qual existiriam dois tipos de sociedades humanas — as sociedades primitivas, regidas pela “mentalidade selvagem”, e as sociedades civilizadas, governadas pela razão e dotadas, entre outras coisas, do poder conferido pela escrita. [...] Ao contrário de nós [os civilizados], o selvagem viveria num universo fabricado por si mesmo, impermeável à experiência e sem acesso às nossas formas de pensamento. A raça branca seria a única a possuir a vontade e a capacidade de construir um percurso histórico. A raça negra, especificamente, não teria nem vida, nem vontade, nem energia próprias. [...] Não seria nada além de uma massa inerte, à espera de ser trabalhada pelas mãos de uma raça superior.⁵⁸

Individualidade e raça

Artistas não europeus foram quase sempre vistos como “exóticos”, ainda que estes fossem brancos, e como se a própria origem territorial lhes conferisse “raça”. Neste sentido, as palavras do crítico de arte português António Ferro

⁵⁶ ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, 1998, p. 352.

⁵⁷ Sobre Henri Matisse, o autor afirma que é “imóvel e eterno como o Espírito Santo. Demonstra que a arte se faz fora e acima da história”. *Idem*, p. 343.

⁵⁸ MBEMBE, Achille, *op. cit.*, 2008, p. 85. Para uma crítica ao “primitivismo” contida na ideia de sociedade “tribal” que fundamenta boa parte dos estudos antropológicos, ver MAFEJE, Archie. “A ideologia do tribalismo”. *Pontos de interrogação. Revista de Crítica Cultural*. Salvador, vol. 10, nº 2, 2020. Tradução de Anderson Bastos Martins.

(1895-1956) são explícitas, ao comparar a brasileira Tarsila do Amaral, que teria raça, e Marie Laurencin, que seria apenas uma artista “de hoje”.⁵⁹ A comparação não é despropositada. Em seu estudo sobre os artistas brasileiros que viveram em Paris nos anos 1920, Marta Rossetti Batista (1940-2007) afirma que “Laurencin, que convivera com a vanguarda do pré-guerra, era a pintora mais prestigiada desta época, um padrão de ‘feminilidade’ [...]. O elogio mais fácil de críticos da época à obra de qualquer outra pintora era compará-la a de Marie Laurencin”.⁶⁰

Ferro afirma que Tarsila — a pintora branca que realiza seu autorretrato com *manteau rouge* e as cores da bandeira francesa⁶¹ — “recebe influências, como todos, mas tritura-as, imediatamente, na sua personalidade. A pintura de Tarsila é de Tarsila e do Brasil”. Em seguida, parece lamentar: “Como se está longe da pintura feminina e bela de Marie Laurencin, da pintura ‘*le petit col blanc de ta robe est tout propre*’,⁶² pintura que eu adoro como se adora um galgo ou como se adora uma mulher [sic].”

Porém, há para o autor algo interessante na pintura de Tarsila que, para além da individualidade de Laurencin, acrescenta ainda um sabor exótico. “Marie Laurencin não tem pátria: Marie Laurencin é de hoje. Tarsila é de hoje e é brasileira. Marie Laurencin tem individualidade. Tarsila do Amaral tem individualidade e tem raça”.⁶³

“Raça”, como se vê, é um termo que pode denotar tanto a cor da pele quanto os territórios das colônias e ex-colônias. Na verdade, o crítico parece reproduzir os preceitos de sua época, que entendia os europeus como o referencial “sem pátria”, cor ou etnia. Ou seja, trata-se de uma projeção europeia sobre outras culturas e territórios, segundo seus próprios critérios, estéticos e políticos. A apropriação de visualidades subalternizadas por artistas moder-

⁵⁹ FERRO, António. “Tarsila do Amaral”. *Contemporânea*, Lisboa: série 3, nº 2, jun. 1926. Disponível em hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/contemporanea/1926/N2/N2_item1/P41.html. Acesso em 27/5/2020.

⁶⁰ BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 385. Tarsila viu uma exposição de Marie Laurencin em 1923, na galeria Paul Rosenberg e chegou a afirmar que era “a maior pintora atual da França”. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975, p. 81.

⁶¹ No citado *Autorretrato* ou *Manteau rouge* (1923), coleção do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁶² O francês mal escrito está na publicação original, e literalmente se traduz por “o pequeno decote branco de seu vestido é muito limpo”.

⁶³ FERRO, António, *op. cit.*, 1926.

nos brancos configura uma relação de poder, ao buscar outros referenciais para sua cultura naquilo que considera “primitivo”, como se estivesse “esgotada” de tanta “civilização”. Segundo Frantz Fanon, que pensava tais relações de poder nos anos 1950, “Quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutriente humanos”.⁶⁴ A ironia de Fanon mostra que a recepção aparentemente positiva do “exótico”, na Paris do século XX, esconde uma violência fundamental pois, como o próprio autor havia dito, “a inferiorização [do negro] é o correlato nativo da superiorização europeia”.⁶⁵

A violência de tal relação pode ser chamada de “fundamental” na medida em que é fundadora da própria modernidade. Nas palavras do intelectual argentino Walter Dignolo, “a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade — *sua parte indissociavelmente constitutiva*”.⁶⁶ Nesse sentido, a Europa “moderna” depende sempre de seus subalternizados para existir enquanto cultura superior. E talvez seja a partir desta ambivalência do modernismo que se possa fazer uma leitura mais interessante da obra de Marie Laurencin, que revisita a construção pictórica da “grande raça” no Ocidente, ao mesmo tempo em que tematiza a “matriz colonial de poder”, para usar as palavras de Dignolo.

A ideia de universalidade europeia está implícita na afirmação de António Ferro, quando este diz que “Marie Laurencin não tem pátria: Marie Laurencin é de hoje”. Confundindo critérios territoriais e políticos com temporais, fica claro que o que representa o “hoje” é a Europa, ou melhor, a França, que constitui a norma. O “hoje” não tem história nem lugar; seria algo neutro, que permanece como referencial. Sobre o exotismo bem-vindo em Paris, que agradou críticos como Ferro, Tarsila escreve aos pais, na famosa carta de 1923:

Como agradeço ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que essa

⁶⁴ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora da UFBA, 2008, p. 118.

⁶⁵ *Idem*, p. 90.

⁶⁶ MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 30. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira, grifos meus.

tendência brasileira em arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense.⁶⁷

A divisão cultural entre “civilizados” e “primitivos” não fazia parte apenas dos círculos europeus, mas foi bastante disseminada, inclusive no Brasil. Revelando um descompasso de poder entre a artista e seus conterrâneos mais pobres, Tarsila opera como Picasso, ao manifestar seu desejo em aprender com os “caipiras”, anônimos. Em uma entrevista de dezembro do mesmo ano, a artista afirma: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras”.⁶⁸

A artista *créole*

Além de apresentar-se como extremamente feminina, Marie Laurencin também se dizia descendente de *créoles* da Martinica, afirmando que “Toda a doçura de minha mãe vinha de minha avó, uma normanda, filha de pescadores, pura e religiosa”.⁶⁹ Laurencin provavelmente assumiu — ou inventou — que os marinheiros do porto de Cherbourg, na Normandia, teriam trazido das Antilhas uma “jovem negra”, supostamente a mãe daquela mulher “pura e religiosa”, que seria sua bisavó.⁷⁰ No entanto, não há documentos que comprovem tal ascendência.⁷¹

Apesar disso, a mitologia da “creolidade” que Laurencin criou para si parece ter sido amplamente aceita: André Salmon afirmou em suas memórias de 1961, que a artista tinha uma “pequena ponta de graça negra”;⁷² em 1977 Char-

⁶⁷ *Apud* AMARAL, Aracy, *op. cit.*, 1975, p. 78.

⁶⁸ *Correio da manhã*, 23/12/1923.

⁶⁹ “Toute la douceur de ma mère venait de ma grand-mère, une Normande, fille de pêcheurs, pure et croyante...” *Apud* GEORGE-DAY. *Marie Laurencin*. Paris: Éditions du Dauphin, 1947, p. 12.

⁷⁰ GROULT, Flora. *Marie Laurencin*. Paris: Mercure de France, 1987, pp. 32-3.

⁷¹ Agradeço a Christelle Lozère, historiadora da arte e professora da Université des Antilles, pela generosidade em confirmar a partir de arquivos, minha suspeita de que a ascendência *créole* de Laurencin não passa de uma fantasia (significativa, porém).

⁷² SALMON, André. *Souvenirs sans fin*. Paris: Gallimard, 1961 *apud* GROULT, *op. cit.*, p. 33. “Une petite pointe de grâce nègre.”

lotte Gere afirmou que “sua mãe vinha de uma família *créole*, e era uma mulher com gosto elegante e personalidade forte”.⁷³ Flora Groult, por sua vez, faz a ressalva de que a artista “sempre pensou que *créole* queria dizer ‘de sangue negro’,” e que, a fim de emprestar um “verdadeiro sentido” à história que apresentará a seguir, deve “ater-se a esta definição equivocada”.⁷⁴ Ela afirma que,

Para os habitantes de um grande porto como Cherbourg, de onde os pescadores, os marinheiros em seus navios de longa distância, viajavam até a África e as Antilhas, a possibilidade de um marinheiro trazer para a França uma jovem negra é muito plausível. Em todo caso, a falta de certezas não deve ter atrapalhado Marie, que nunca precisou de provas para acreditar no que quer que fosse.⁷⁵

Daniel Marchesseau, historiador da arte e responsável pela catalogação das obras completas de Laurencin, afirma que a artista mencionava frequentemente tal ascendência, mas que nada havia encontrado em pesquisas, sendo que os documentos mais antigos que consultou datam de 1750. Porém, faz a ressalva de que “é bastante provável que [uma ancestral de origem antilhana] tenha existido, como mostram os cabelos levemente crespos e a pele morena [sic] da pintora”.⁷⁶ Aparentemente, Marchesseau também parte do pressuposto equivocado de que *créole* seria sinônimo de “sangue negro”, como Laurencin — ou que, pelo menos uma origem não europeia lhe conferisse “raça”, tal qual Ferro havia atribuído à brasileira Tarsila do Amaral.

Talvez esta seja mais uma blague da artista, que opera por contrastes quase impossíveis, como a de uma artista *créole* que representou pessoas exa-

⁷³ GERE, Charlotte. *Marie Laurencin*. Londres: Academy Editions, 1977, p. 10. “Her mother came from a Creole family, and was a woman with elegant taste and a strong character.”

⁷⁴ GROULT, Flora, *op. cit.*, 1987, p. 32. “Celle-ci a toujours pensé que *créole* voulait dire ‘avec du sang noir’, et pour donner leur vrai sens aux textes que je vais citer, je m’en tiens à cette définition erronée.”

⁷⁵ *Idem*, p. 33. “Pour les habitants d’un grand port comme Cherbourg, dont les pêcheurs, les marins sur leurs navires au long cours, allaient jusqu’en Afrique et aux Antilles, la possibilité d’un marin ramenant au pays une jeune Noir est très vraisemblable. L’absence de certitudes n’a en tout cas dû embarrasser Marie, qui n’a jamais eu besoin de preuves pour croire en quelque chose.”

⁷⁶ MARCHESSEAU, Daniel. *Marie Laurencin*. Paris: Hazan, 1980, p. 14: “il est très vraisemblable qu’elle ait existé antérieurement, comme le prouvait la chevelure légèrement crépue et le teint mat du peintre”.

geradamente brancas, segundo um esquema típico da nobreza da ex-metrópole. Como se viu, o que é comum na grande maioria de suas obras maduras, além das manchas sobrepostas e das cores artificiais, é a recorrência da paisagem, a brancura das figuras e “uma feminilidade exacerbada, quase doentia”⁷⁷ — um “charme mórbido”, segundo um artigo anônimo publicado na revista *Vogue*, em 1921. A expressão soa estranha, mas o crítico Albert Flament qualifica-a: “A morbidez”, em Laurencin, “é aristocrática”.⁷⁸

Passados idealizados

Refletindo sobre o caráter singular da pintura francesa, o britânico Roger Fry citou o debate entre uma arte austera, cujo paradigma era Nicolas Poussin, e as pinturas de Peter Paul Rubens, que representavam uma oposição ao “método retangular” poussinista, segundo a expressão de Fry.⁷⁹ O historiador afirma, porém, que seria Antoine Watteau quem encarnaria esta segunda atitude à perfeição, traduzindo em suas obras o espírito francês indulgente e refinado.

Em Paris, os franceses do século XVIII desenvolveram uma técnica social que talvez nunca tenha sido igualada, e que certamente não foi superada. Em nenhuma outra época soube o homem intensificar em tal grau seus prazeres sociais ou como engajar a seu serviço tanto de intelecto, sagacidade e sensibilidade, tanta tolerância e tanta bondade. [*sic*]

Desde então, as pessoas têm se voltado ao Antigo Regime como uma das épocas de ouro das relações sociais [...]. Watteau, o jovem forasteiro, estando nas franjas daquele mundo, via-o, com efeito, como uma época de ouro — e refletiu em suas pinturas o sonho de uma vida em que tudo era primoroso e encantado.⁸⁰

⁷⁷ *Vogue*, 15/11/1921, p. 33. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6540371m.item. Acesso em 11/10/2020. “une féminité exacerbée et quasi-maladive/ Les peintures de Mlle Marie Laurencin ont un charme morbide [...]”.

⁷⁸ FLAMENT, Albert, *op. cit.*, 1924, p. 483. “La morbidesse en est aristocratique.”

⁷⁹ Este debate, travado entre desenhistas e coloristas no final do século XVII, foi brevemente apresentado na Introdução.

⁸⁰ FRY, Roger E. *French, Flemish and British Art*. Nova York: Coward-McCann, 1951, p. 34. “In Paris the French of the eighteenth century developed a social technique which has perhaps never been equalled, which certainly has not been surpassed. At no other time has man known how to intensify in such a degree his social pleasures or how to enlist in their service so much intellect, wit and sensibility, such tolerance and such kindness./

A interpretação de Fry, sobre a pintura de Watteau, é semelhante à de Anne Sinclair citada no Capítulo 2, a respeito do mundo “encantado” de Marie Laurencin. Em ambos os casos, trata-se de um mundo que nunca existiu, mas que simboliza o sonho e se relaciona diretamente com o teatro da corte setecentista. Quatro anos antes do livro de Fry, em 1947, a crítica de arte George-Day havia afirmado que “Ao menor enunciado do nome de Marie Laurencin, nos sentimos engajados numa espécie de devaneio sinfônico [...]. Mas o que sobretudo seduz em sua obra é esta simplicidade que se assemelha à nobreza”.⁸¹ As pinturas “femininas” da artista representam, portanto, muito mais que um ideal de gênero: uma “época de ouro”, “em que tudo era primoroso e encantado”.

Na passagem de George-Day, retirada de um dos primeiros livros sobre Laurencin, a escritora parece concordar com a imagem idealizada de uma arte francesa, ligada aos “prazeres sociais”, sedutores, refinados e sensíveis da corte, algo que estaria visível na obra da artista. Mais que isso: Day parece, de alguma maneira, ecoar os argumentos do historiador da arte e arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), quando este defendia que “o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma *nobre simplicidade e uma grandeza serena*, tanto nas atitudes como na expressão”.⁸² O sentido

Ever since then, people have looked back to the Ancien Regime as one of the golden ages of social intercourse [...]. Watteau, the young stranger, standing on the fringe of this world did, in effect, see it as a golden age — did realize in his pictures the dream of a life where all was exquisite and enchanting.”

⁸¹ GEORGE-DAY. *Marie Laurencin*. Paris: Éditions du Dauphin, 1947, p. vii e p. 29. “Au seul énoncé du nom de Marie Laurencin on se sent engagé dans une sorte de rêverie symphonique [...]. Mais ce qui séduit surtout chez elle c’est cette simplicité qui s’apparente à la noblesse.”

⁸² WINCKELMANN, Joann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993, p. 53. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. O autor não sabia que, em alguns casos, estava analisando cópias romanas; estudos recentes também demonstraram que a estatuária da Antiguidade era policromada em cores vivas, desmistificando parte de suas teorias e/ou a interpretação que se fez sobre seu livro publicado em 1764. Ainda no século XVIII, foi encontrada uma escultura da deusa Artemis que trazia marcas de policromia visíveis a olho nu; uma exposição recente na Liebieghaus em Frankfurt afirma que as reflexões de Winckelmann acerca desta obra foram publicadas apenas em 2008, o que pode ter contribuído para uma interpretação parcial de sua obra. *Gods in Color: Polychromy in Antiquity* apresenta tais debates e reconstituições das esculturas. Disponível em buntegoetter.liebieghaus.de/en/. A contribuição de Winckelmann para a constituição do ideal de beleza e da história da arte como disciplina continua sendo fundamental, inclusive para uma crítica da branquitude. PAINTER, Nell Irving. *The History of White People*. Nova York: WW Norton, 2010, especialmente o capítulo 5, “The White Beauty Ideal as Science”, às pp. 59-71.

que os autores atribuem à “nobreza”, porém, é bastante diverso. George-Day celebra a simplicidade da nobreza enquanto estrato social, de um passado histórico idealizado. Winckelmann, por outro lado, mobiliza a ideia de nobreza como metáfora:

Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada.⁸³

Para o autor, o ideal representado pelas obras da antiguidade grega estaria em sua recusa ao *pathos*, às paixões; mantendo uma “nobre simplicidade”: “Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma [...] ela é grande e nobre no estado de harmonia, no estado de repouso”.⁸⁴ Trata-se, segundo Jacqueline Lichtenstein, da “origem de uma estética nova” na segunda metade do século XVIII, com a qual Winckelmann teria renovado os ideais de sua época. Além disso, afirma ela: “ao situar esse belo ideal num passado longínquo, que não voltará nunca mais, ele confere à beleza e à felicidade uma tonalidade melancólica que será encontrada mais tarde nas obras dos autores românticos [...]”.⁸⁵

A teoria de Winckelmann seria fundamental para o estabelecimento do Neoclassicismo, que estaria em voga na França pós-revolucionária e cujos artistas teriam uma postura contrária ao Rococó — tanto em relação à visualidade que passou a ser entendida como frívola, quanto ao absolutismo, regime político ao qual aquele tipo de pintura estava ligado.

O historiador da arte francês Éric Michaud afirma que

De acordo com Winckelmann, cada um dos povos da antiguidade desenvolveu um estilo particular que nasceu, viveu e morreu com eles. E, no

⁸³ *Idem, ibidem.*

⁸⁴ *Idem, pp. 53-4.*

⁸⁵ WINCKELMANN, Joann Joachim. “Reflexões sobre a imitação das obras gregas”, in LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais. Volume 4: O belo*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 78. Tradução de Magnólia Costa. Como se verá, a nostalgia dos autores românticos e de Baudelaire são mais próximas daquela de Laurencin; o autor alemão buscava afirmar, em retrospecto, a grandiosidade dos povos germânicos em comparação com os povos latinos. O tom melancólico, no entanto, permanece.

entanto, ao mesmo tempo que afirmava que a vida de um estilo devia ser totalmente identificada com a vida de seu povo, Winckelmann, exaltava, de maneira contraditória, a atemporalidade da arte clássica — uma norma contrária à arte de seu tempo, que ele via como decadente.⁸⁶

Não apenas a arte da primeira metade do século XVIII era vista como decadente, mas também o regime político ao qual estava ligada. Além disso, Michaud mostra em seu livro como o estilo clássico e elevado atribuído aos povos gregos da antiguidade “foi concebido [por Winckelmann] como uma arma contra o ‘gosto barroco’ e o rococó que ele associava ao mau gosto francês”,⁸⁷ em contraste com os povos germânicos.⁸⁸ Nas palavras de Allison Unruh,

O Rococó, que havia sido considerado o estilo moderno durante o reinado de Luís XV, passou a dar lugar à tendência revigorada pelo classicismo durante a segunda metade do século XVIII. Por um lado, o Rococó se tornou simplesmente *démodé*, à medida que as novas descobertas do mundo clássico em Herculano e Pompeia (datadas de 1738 e 1748 respectivamente) e os escritos influentes de Johann Winckelmann alimentaram cada vez mais a imaginação de artistas e artesãos que cuidavam das demandas da elite por inovação estilística. Por outro lado, uma mensagem moralizante foi desenvolvida por certos críticos que consideram a arte Rococó decadente e devassa, uma aflição social que foi justamente eliminada pelos ditames morais muito mais nobres e elevados do neoclassicismo.⁸⁹

⁸⁶ MICHAUD, Éric. *The Barbarian Invasions. A genealogy of the History of Art*. Cambridge/Londres: MIT Press, 2019, p. 7. “According to Winckelmann, each of the peoples of antiquity had developed a particular style that was born, lived, and died with them. And yet, all the while claiming that the life of a style was to be thoroughly identified with the life of its people, Winckelmann nonetheless extolled, in an utterly contradictory fashion, the atemporality of classical art — a norm set up against the art of his time, which he saw as decadent.”

⁸⁷ *Idem*, p. 24. “[...] it was conceived as a weapon aimed at the ‘baroque taste’ and the rococo that he associated with French bad taste”.

⁸⁸ Esta concepção seria duradoura entre os intelectuais europeus. Um exemplo é o influente *Conceitos fundamentais da história da arte*, de Heinrich Wölfflin (1915). Além de propor uma teoria dialética para a história da arte, segundo uma antinomia entre os diferentes movimentos artísticos, Wölfflin “buscou estabelecer e classificar historicamente os ‘valores’ estilísticos que ele via como fundamentais num dado país, nação ou raça”, para ele conceitos intercambiáveis. MICHAUD, Éric, *op. cit.*, 2019, p. 157.

⁸⁹ UNRUH, Allison, *op. cit.*, 2008, p. 21. “Rococo, which had been considered the style moderne during the reign of Louis XV, began to fall prey to the newly reinvigorated pen-

A corrida imperialista entre as nações europeias se intensificou na virada dos séculos XVIII e XIX, período em que as obras de arte e os objetos arqueológicos ocuparam um lugar central no discurso de poder. No caso da França, “o barão [Dominique] Vivant-Denon, ministro das artes e diretor de museus de Napoleão”, além de participar da expedição de pilhagem no Egito em 1798, “tinha um interesse notável pelo Rococó, demonstrado por sua coleção pessoal, que incluía o célebre *Gilles* de Watteau e numerosos desenhos do período”.⁹⁰ Ao longo do século XIX e particularmente durante o domínio de Napoleão III (1852-1870), houve um interesse renovado pela arte do setecentos, que passou a ser percebida como uma manifestação autenticamente francesa:

Por meio de uma série de livros e artigos sobre a arte do século XVIII, historiadores e críticos de arte do Segundo Império pintaram sua própria imagem da época do Rococó. [...] As realizações dos pintores franceses do século XVIII alimentaram frequentemente o sentimento nacional, uma vez que foram percebidas como um ponto de inflexão na história da arte, ao oferecer uma maneira criativa que já não era dependente dos grandes mestres italianos e flamengos.⁹¹

Como já foi apontado, uma análise do século XIX foge do escopo deste trabalho. É importante notar, no entanto, que as disputas políticas que atravessaram

chant for classicism during the latter half of the eighteenth century. On one hand, the Rococo had become simply *démodé*, as the fresh discoveries of the classical world made at Herculaneum and Pompeii (dating 1738 and 1748 respectively) and the influential writings of Johann Winckelmann increasingly fueled the imagination of artists and craftsmen who catered to the elite’s demands for stylistic innovation. On the other hand, however, a moralizing message was developed by certain critics who saw Rococo art as decadent and debauched, an affliction on society that was justly stamped out by the much more noble and elevating moral dictates of neo-classicism.”

⁹⁰ *Idem*, p. 22. “Baron Vivant-Denon, Napoleon’s minister of arts and director of museums, had a notable appreciation for Rococo, demonstrated by his personal collection, which included Watteau’s celebrated *Gilles*, as well as numerous Rococo drawings.” A pintura de Watteau, atualmente intitulada *Pierrot*, foi realizada entre 1718-19 e faz parte da coleção do Louvre desde 1869.

⁹¹ *Idem*, p. 36 “Through an array of books and articles addressing the art of the eighteenth century, art critics and historians of the Second Empire painted their own picture of the age of rococo. [...] The achievements of eighteenth-century French painters frequently nourished national sentiment, as they were seen as marking an art-historical turning point in terms of offering a creative mode that was no longer simply ancillary to the grand Italian or Flemish masters.”

os países europeus mantiveram (e mantêm) uma relação estreita com a cultura visual e com a escrita da história da arte. A rivalidade entre franceses e alemães — que atingiria um ponto crítico com a ocupação de 1871 —, iria ensejar argumentos nacionalistas em ambos os lados, com a defesa de uma “raça” superior que estaria refletida na arte de um, ou de outro, país. Além disso, a escrita da história a partir dos referenciais das antigas metrópoles também criou um descompasso simbólico entre a cultura material europeia e de outras partes do mundo (sem contar o prejuízo humano, como será discutido com mais detalhe no capítulo seguinte).

A hierarquia racial foi entendida também como uma diferença de gênero e extrapolou os limites nacionais. Nas palavras de Michaud, “assim como Thomas Carlyle [1795-1881] havia oposto o ‘princípio masculino’ dos germânicos ao ‘princípio feminino’ dos latinos, [Arthur de] Gobineau [1816-1882] também dividiu os povos da Terra entre ‘masculinos’ e ‘femininos’.” E acrescenta que “esta distinção sempre envolveu uma relação de dominação”.⁹² Michaud cita uma declaração do escritor e etnólogo francês Gustave d’Eichthal (1804-1886) em que não há espaço para dúvidas sobre qual “raça” e qual gênero seriam superiores: “Os Negros parecem ser a ‘raça feminina’ na família humana, assim como os Brancos são a ‘raça masculina’.”⁹³

Investigadas em retrospecto, é notável que as noções ocidentais de gênero podem ser bastante fluidas e passíveis de assumir sentidos diversos, a depender de quais “raças” estavam sendo comparadas. Franceses seriam femininos em relação aos alemães e brancos franceses seriam masculinos em

⁹² MICHAUD, Éric, *op. cit.*, 2019, p. 167. “Just as Thomas Carlyle had opposed the ‘masculine principle’ of the Germans to the ‘feminine principle’ of the Latins, Gobineau also divided the peoples of the earth into ‘males’ and ‘females’. [...] Always, this distinction involved a relationship of domination.” O autor indica o seguinte artigo: LLOYD, Tom. “The Feminine in Thomas Carlyle’s Aesthetics,” *European Romantic Review*, nº 2, 1992, pp. 173-94. Gobineau, que esteve no Rio de Janeiro entre 1869 e 1870, é um nome importante para as teorias racistas no Brasil. A este respeito, ver SCHWARCZ, Lília M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Ainda no século XIX, em Paris, o haitiano Joseph-Anténor Firmin publicou uma resposta direta a Gobineau, refutando sua tese: *De l’égalité des races humaines (Anthropologie positive)*. Paris: 1885. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84229v.r=joseph%20antenor%20firmin?rk=21459;2. Acesso em 20/6/2021. Infelizmente, este trabalho permanece pouco estudado, mesmo que Firmin tenha sido membro da prestigiosa Sociedade parisiense de Antropologia.

⁹³ *Apud* MICHAUD, Éric, *op. cit.*, 2019, p. 167. “The Black seems to me to be the ‘female race’ in the human family, as the White is the ‘male race.’”

relação aos negros. Resta saber quem assume o papel de “branco” entre franceses e alemães ou, dito de outra forma, qual seria o povo mais “civilizado”. Previsivelmente, a argumentação muda, a depender da nacionalidade de quem escreve.

Winckelmann havia afirmado que os povos germânicos seriam herdeiros dos gregos, superiores aos latinos afeminados. Intelectuais e artistas franceses, de sua parte, parecem não ter negado o epíteto, mas deram-lhe um sentido positivo. Assim, a arte genuinamente nacional — reinventada por Marie Laurancin no século XX — seria “feminina”, de fato, mas dotada de uma “elegância de grande raça”: refinada, artificiosa. No caso da França, a escalada de poder se valeu da arte, e particularmente da “inflexão” que teria havido no Rococó ou no Romantismo de Ingres, para reafirmar sua posição geopolítica, presente desde a figura do citado Dominique Vivant-Denon no início do século XIX, passando pelos intelectuais do Segundo Império e culminando nas guerras do século XX.

Segundo Kenneth Silver, “a acusação mais popular e menos sofisticada dos franceses contra os alemães durante a [Primeira] guerra era aquela de barbárie”;⁹⁴ a Alemanha, unificada há cerca de cinquenta anos, seria uma nação grosseira, violenta e destituída de cultura. Silver analisa vários discursos da época que acusam os alemães (e particularmente os judeus alemães) de terem sido nocivos à “verdadeira” arte francesa. Um deles, proferido em 1915 pelo pintor lionês Tony Tollet (1857-1953), traz uma nota mórbida para o leitor de hoje, já que o autor usa a metáfora de “gases asfixiantes”.

Intitulada “Sobre a influência do cartel em Paris de galeristas judaico-alemães de pintura francesa”, Tollet faz referência a importantes *marchands* como Daniel-Henry Kahnweiler, que era alemão, e também a Berthe Weill e Georges Wildenstein (1892-1963), nascidos em Paris, que haviam promovido vários artistas de vanguarda. A argumentação se constrói no sentido de condenar as correntes modernistas como sendo bárbaras, que “intoxicaram” a verdadeira cultura francesa:

Eu [Tony Tollet] gostaria de mostrar aos senhores por quais manobras eles [os galeristas] acabaram por falsificar o gosto francês; qual influência exerceram para forçar os espécimes com os quais mobiliaram primei-

⁹⁴ SILVER, Kenneth, *op. cit.*, 1989, p. 6. “[...] the most popular and the least sophisticated French accusation against the Germans during wartime was of barbarism.”

ro seus escritórios em nossas grandes coleções públicas e como impuseram obras marcadas com a cultura alemã — pontilistas, cubistas e futuristas etc. — ao gosto de nossos esnobes...

Tudo — música, literatura, pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas, moda, tudo — sofreu os efeitos nocivos dos gases asfixiantes de nossos inimigos.⁹⁵

O discurso violento de Tollet, de alguma maneira, reforça a “masculinidade” dos alemães, que teriam invadido a França, sofisticada e positivamente “feminina”. A violência, praticada pelo palestrante e atribuída ao “inimigo”, reforçava também sua rejeição à arte das vanguardas. Segundo a leitura de Kenneth Silver,

[...] não eram apenas alemães e *marchands* que estavam sob ataque — [mas] nada menos do que a própria cultura moderna estava ameaçada, uma vez que a guerra havia dado às forças conservadoras na França a munição necessária para partir em ofensiva. O cubismo em particular, uma das expressões mais óbvias do espírito moderno, era visto como um avanço do inimigo.⁹⁶

Os valores “masculinos” ou “femininos” atribuídos idealmente aos povos também são fluidos, a depender do que está em jogo. A “feminilidade” francesa, nesse sentido, se impõe em relação aos povos “negros”, que seriam femininos — porque disponíveis —, segundo o citado etnólogo Gustave d’Eichthal. Ou seja, o *artifício* da cultura francesa, que não era bárbara como a alemã, mas

⁹⁵ TOLLET, Tony, “On the influence of Judeo-German Cartel of Parisian Painting Dealers of French Art”, 1915 *apud* SILVER, Kenneth, *op. cit.*, 1989, p. 8. “I want to show you by what maneuvers they came to falsify French taste; what influence they exerted to force the specimens with which they had first furnished their offices on our great public collections, and how they had imposed works stamped with German culture — Pointilist, Cubist, and Futurist, etc. — on the taste of our snobs.../ Everything — music, literature, painting, sculpture, architecture, decorative arts, fashion, everything — suffered the noxious effects of the asphyxiating gases of our enemies.”

⁹⁶ SILVER, Kenneth, *op. cit.*, 1989, p. 11. “But it was not just Germans and art dealers that were now under attack — nothing less than modern culture itself was besieged, as the war gave the conservative forces in France the ammunition they needed to go on the offensive. Cubism in particular, one of the most obvious expressions of the modern spirit, was seen as the advance guard of the enemy.”

refinada, opõe-se por sua vez ao *primitivismo* dos povos africanos ou caribenhos, que estariam ligados à natureza. Estes eram considerados povos “femininos” porque passivos. A “feminilidade” da cultura francesa, por sua vez, seria construída, codificada, “civilizada”. Como uma mulher culta que lê, aprecia as belas-artes e usa maquiagem. De fato, trata-se de uma ideia ambivalente e contraditória. Segundo a explicação de Celeste Schenck, historiadora e teórica da literatura,

as mulheres estão sempre sujeitas a estereótipos opostos: elas estão tanto “abaixo” da cultura — excessivamente ligadas à natureza para que possam ser capazes de dominar os códigos poéticos — e são [também] “detentoras” da cultura — portanto rígidas, conservadoras, formalistas, repressoras da espontaneidade e da experimentação.⁹⁷

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

Marie Laurencin [...] é muito limitada a ela mesma, cheia de defeitos e erros que faz passar por talento e habilidade. Dissimulação, e nada mais, é o feitiço que opera. Um pincel é uma bela varinha mágica.⁹⁸

Cogniat, ao atribuir a ideia de artifício a um certo feminino “elevado”, não explicitou que nas obras de Laurencin há apenas um tipo muito específico de mulheres, quase fantasmagóricas de tão brancas. Como se viu, elas são sempre jovens, esguias e habitam as paisagens idílicas, como os casais das festas galantes do século XVIII. Cogniat parece estar se referindo à grande “civilização” france-

⁹⁷ SCHENCK, Celeste M. “Exhiled by genre: modernism, canonicity, and the politics of exclusion”, in BROE, Mary Lynn e INGRAM, Angela (orgs). *Women’s Writing in Exile*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989, pp. 228-9.

⁹⁸ COGNAT, Raymond. “Marie Laurencin”, *La femme de France*, 2/6/1929, p. 24. “Il faut bien se laisser séduire, puisque l’enchanteresse l’a voulu. [...] Pourtant, Marie Laurencin n’est pas... innombrable. Elle est très limitée à elle-même, pleine de défauts et de maladresses qu’elle fait passer pour des dons et de l’habileté. Escamotage, nullement, c’est encore la féerie qui opère. Un pinceau est une belle baguette magique.”

sa que tomou forma com a representação de mulheres e meninas “branquinhas” que, em seus passeios, passaram a encarnar o tipo ideal de seres humanos.

Assim, apesar de excessivamente “feminino”, o trabalho de Laurencin reinventa aquela civilização que, no século XVIII, foi marcada pelos “pecados menores”: frivolidade, indolência, coqueteria. De fato, na primeira metade do século XX, a sociedade da antiga corte francesa — colonial e escravocrata — era percebida como uma espécie de “paraíso perdido”, reino das belezas e dos prazeres desinteressados. O que há de “feminino” em Laurencin, portanto, é um feminino bastante localizado racial, cultural e territorialmente.

No caso do Rococó, o excesso de brancura não passou despercebido. Em 1966, o historiador da arte italiano Terisio Pignatti (1920-2004) afirmou que “um dos assuntos poéticos mais característicos do período, aquele do amor, se expressa em pinturas Árcades e pastorais”.⁹⁹ E descreveu as cenas, fazendo notar o tom de pele de uma mulher:

Maridos mais velhos dormem enquanto uma jovem esposa entrega uma carta a seu amante; um beijo é tomado sorrateiramente na porta de um camarote de teatro; um jovem apaixonado olha indiscretamente para a toailete de sua amada; um pastor olha para *uma garota de pele branca como leite* enquanto ela dorme profundamente...¹⁰⁰

O historiador não fala de um quadro específico, mas imagens típicas do Rococó, que se repetem, como mostram as pinturas de Watteau, Pater e Lancret, que serão analisadas a seguir. De maneira semelhante, pode-se descrever as pinturas de Marie Laurencin como uma espécie de Arcádia reinventada, em que habitam mulheres com peles brancas como o leite. Por outro lado, estão ausentes os maridos, amantes e homens em geral, que poderiam invadir uma situação de intimidade feminina, como o “jovem apaixonado” ou o pastor que Pignatti descreve. É como se, no mundo idílico de Laurencin, as mulheres não corressem o risco de ser surpreendidas, como no conhecido

⁹⁹ PIGNATTI, Terisio. *The Age of Rococo*. Londres/Nova York/Sidney/Toronto: Hamlyn, 1969 [1ª ed. italiana de 1966], p. 26. “One of the Rococo’s most characteristic poetic subjects, that of love, is expressed in Arcadian and pastoral painting.”

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*. “Elderly husbands sleep while a young wife slips a letter to her lover; a kiss is snatched surreptitiously at the door of a theatre box; a love-sick youth glances indiscreetly at the bathroom of his beloved; a shepherd ticket a girl with milk-white complexion as she lies deep in slumber...”, grifos meus.

(e constrangedor) tema bíblico de Susana e os velhos. Por outro lado, são poucas as mulheres autorizadas a habitar aquelas paisagens.

George-Day havia afirmado que há na obra de Laurencin uma simplicidade “que se assemelha à nobreza”.¹⁰¹ Isto é, a autora não fala nem em termos raciais, tampouco de gênero, mas é difícil imaginar que ela estaria referindo-se a outra nobreza que não a francesa. Dessa maneira, Laurencin retoma a “simplicidade” não apenas ao citar o esquema pictórico das festas galantes do século XVIII, mas também ao reiterar os pressupostos que estão implícitos tanto na *ideia* de nobreza, quanto naquela de “grande raça”, numa época de grandes tensões sociais. Como herança do pensamento iluminista e das teorias eugenistas do século XIX, os “negros”, na época em que Laurencin trabalhou, eram percebidos como seres selvagens, sem história, cuja visualidade estaria “à disposição” dos artistas europeus.¹⁰²

Por outro lado, havia uma hierarquia entre os próprios europeus, do ponto de vista “racial”, que se relacionava diretamente com a produção artística. Isto é, a “raça francesa”, branca e “feminina” não é negra, germânica, tampouco judaica.¹⁰³ Num contexto de crescente hostilidade, xenofobia e racismo, a “feminilidade” em Laurencin assume significados muito mais profundos que aqueles da diferença sexual binária. Em outras palavras, a artista parece estar se posicionando não apenas em relação a seus colegas homens — que evidentemente tinham mais facilidade para estabelecerem-se como artistas —, mas apresenta um subtexto político mais abrangente.

Como na maioria de suas pinturas e nas declarações públicas que concedeu, Laurencin foi sempre ambígua, aparentemente dissimulada na representação de seus papéis enquanto artista, mulher e francesa. Assim, sua obra

¹⁰¹ GEORGE-DAY, *op. cit.*, 1947, p. 29.

¹⁰² Ver PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

¹⁰³ Alguns historiadores, como Albert Erich Brinckmann tentaram demonstrar como a cultura francesa “original” só teria sido possível a partir das invasões germânicas e da mistura de sangue. Prova disto seria povos de “raça pura”, como os escandinavos, não teriam criado nada de relevante em matéria de arte. Tal visão não seria preponderante entre os franceses do século XX, muito menos depois da Primeira Guerra. Sobre o assunto ver “Barbarian Blood: Heredity and Style”, in MICHAUD, Éric, *op. cit.*, 2019, pp. 151-198. Sobre o antissemitismo no debate cultural francês, ver GARB, Tamar e NOCHLIN, Linda (orgs.). *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*. Londres: Thames & Hudson, 1995, especialmente GOLAN, Romy. “From Fin de Siècle to Vichy: The Cultural Hygienics of Camille Mauclair”.

pode ser percebida — ao mesmo tempo — como a encarnação de um “feminino” típico da extrema-direita ou como uma pantomima exagerada, que deixaria visível o absurdo de tal “feminilidade”, enquanto constructo social. Não há como saber. Porém, talvez seu trabalho seja um dos exemplos mais interessantes que, a partir da ideia de encenação, podem ajudar a pensar nas profundas fissuras que marcam a modernidade ocidental. Como se verá no capítulo que se segue, esta foi fundada a um só tempo a partir do discurso da liberdade e da prática da escravidão, uma contradição apenas aparente.

Capítulo 4

As festas galantes e a ideia de civilização

Ir ao campo, mas a um campo ornamental, é seguir o modelo real de existência nobre. — René Demoris¹

Em poucas palavras, René Démoris (1935-2016), especialista em arte e literatura do século XVIII francês, descreve a nova moda, que se deu logo após a morte de Luís XIV, em 1715. Trata-se de um período em que a corte francesa se distanciou de Versailles, na busca de uma experiência mais próxima da natureza, com ênfase no lazer e nos artifícios da galanteria, como marcadores sociais. Posicionavam-se contra o que passou a ser percebido como “os excessos de luxo” do último reinado, o que teria mergulhado a França numa grave recessão financeira.

Veja-se, por exemplo, o conhecido retrato *Louis XIV, roi de France* [*Luís XIV, rei da França*], de Hyacinthe Rigaud (1659-1743), datado de 1704. Num ambiente suntuoso, o rei encara o espectador com desdém; o salto vermelho de seus sapatos ecoa os tecidos do fundo que lhe servem de moldura e, vestindo a flor-de-lis, símbolo da França, apoia-se sobre o cetro e deixa à mostra sua espada cravejada de pedras. Há uma profusão de peles, metais, veludos e sedas que compõem o ambiente interno, do qual se vê pouca coisa, além de um pilar de mármore adornado com uma imagem — símbolo de tradição cultural. A siseudez e o luxo deste retrato de corpo inteiro destoam radicalmente das imagens que os nobres criariam para si algumas décadas depois, representados

99

¹ DÉMORIS, René. “Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain”, *Dix-huitième Siècle*, n° 3, 1971, p. 339. “Aller à la campagne, mais dans une campagne ornée, c’est suivre le modèle royal de l’existence noble.” Disponível em persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1971_num_3_1_972, p. 339. Acesso em 9/10/2019.

como figuras diminutas numa paisagem ajardinada, desfrutando tranquilamente de seus passeios, como é o caso das festas galantes.

Há, porém, um marcador que liga os “verdadeiros” nobres às atividades galantes, o que parece ter passado despercebido aos historiadores, além da crítica aos excessos. Trata-se de uma *simbologia da cor*, cuja norma é a branquitude, e que passou a ordenar a hierarquia dos seres humanos num contexto global de diferença e exploração. “Artifício”, ou “modo teatral de existência”,² como sinaliza Démoris, é uma ideia central, na medida em que alguns aspectos da vida na corte, especialmente o ócio, os passeios e os cortejos amorosos, são exagerados e idealizados nas pinturas, a fim de se afirmar os capitais simbólicos ligados a ela. O “teatro da corte”, porém, parece sinalizar muito mais que a codificação de condutas sociais. Este capítulo, para citar as palavras do historiador queniano Simon Gikandi, tratará de “recuperar a escravidão transatlântica, muitas vezes confinada às margens da imagem do mundo moderno, como uma das condições informadoras da cultura civilizada”, tendo em vista que “tanto a instituição da escravidão quanto a cultura do gosto foram fundamentais na formação da identidade moderna [...] como gêmeos não-idênticos, semelhantes e diferentes”.³

A inauguração do século XVIII

Em 1717, foi criada a categoria das “festas galantes” para que se pudesse aceitar o pintor Antoine Watteau como membro da Academia Real de Belas-Artes, em Paris. Na obra submetida, *Pélerinage à l'île de Cythère* [*Peregrinação à ilha de Citera*], iniciada por volta de 1712, as categorias da pintura histórica e de gênero, hierarquicamente distintas, se sobrepõem. Watteau faz referências à ilha grega onde teria nascido a deusa Afrodite, ao mesmo tempo em que representa seus contemporâneos, francamente de acordo com o espírito da época e a autoimagem da sociedade de corte.⁴ Como se viu, de maneira seme-

² DÉMORIS, René, *op. cit.*, 1971, p. 356.

³ GIKANDI, Simon. *Slavery and the culture of taste*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2011, pp. x e xii. “[...] to recover transatlantic slavery, often confined to the margins of the modern world picture, as one of the informing conditions of civilized culture”; “[...] both the institution of slavery and the culture of taste were fundamental in the shaping of modern identity, and that they did so not apart but as nonidentical twins, similar yet different.”

⁴ Sobre Watteau e as festas galantes, ver BLANC, Charles. *Les Peintres des fêtes galantes: Watteau, Lancret, Pater, Boucher*. Paris: 1854; MAUCLAIR, Camille. *Le secret de Watteau*.

lhante, Marie Laurencin tratou de unir em sua pintura aspectos tradicionais e modernos, mobilizando o refinamento da indumentária e das joias e a tranquilidade dos passeios na natureza.

O historiador da arte francês e antigo diretor do departamento de pinturas do Louvre, Vincent Pomarède, afirma que *Pèlerinage à l'île de Cythère* “inaugura o século XVIII”⁵ e, de fato, as cenas de casais que passeiam numa paisagem tranquila constituirão a iconografia por excelência da corte francesa da época, representadas em trajes mais despojados e “simples” em relação aos que marcaram as imagens palacianas do século XVII.

Segundo o sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990),

[...] o título *Uma festa galante* [que depois viria a se chamar *Peregrinação à ilha de Citera*] era oportuno. O quadro apareceu em um momento de transição. No ano de 1712, época em que Watteau estava em vias de ser admitido na Academia e, possivelmente, começava a trabalhar no quadro, o velho rei Luís XIV ainda vivia (morreu em setembro de 1715). Na sociedade parisiense, talvez em toda a França, pairava por toda parte a sensação de libertação de um pesadelo, o sentimento: “Agora tudo será diferente. Agora tudo será melhor!” Pelo visto, a morte do rei foi, também para Watteau, um acontecimento feliz.⁶

Na pintura, que pertence ao museu do Louvre desde a sua inauguração, em 1793 (chamado na época de *Muséum central des arts de la République*), a cena é de uma alegre calma, reforçada pelas pinceladas esfumadas do céu e da vegetação. Uma faixa horizontal de pessoas elegantes estrutura a composição e, da esquerda para a direita, estão: uma escultura dourada, enfeitada com flores e um tecido vermelho, uma fila de casais abraçados que esperam o embarque, cupidos voando e dois barqueiros de torso nu, representando a alegoria da ilha grega, uma vez que as figuras da antiguidade não se vestem com as roupas da moda. Os barqueiros simbolizam a passagem de dois esquemas de representação, entre as pessoas “comuns” (pintura

Paris: Albin Michel, 1942; TOMLINSON, Robert. *La Fête galante: Watteau et Marivaux*. Genebra: Droz, 1981; ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

⁵ Verbete disponível em: www.louvre.fr/oeuvre-notices/pelerinage-l-ile-de-cythere. Acesso em 22/3/2020.

⁶ ELIAS, Norbert, *op. cit.*, 2005, pp. 28-9. Tradução de Antonio Carlos Santos.

de gênero), e a mitologia do amor (pintura histórica), como uma promessa — afinal, o pintor não representa a ilha, mas o início da viagem em direção a ela. À direita, sobre um pequeno morro, destacam-se três casais ensimesmados; entre eles, um homem vestido de cetim cor-de-rosa abraça a mulher ao seu lado, convidando-a ao embarque. Esta “faixa” de pessoas se encerra com uma escultura feminina de semblante suave, também adornada com um arranjo de flores.

“Inaugurando o século XVIII”, a tela de Watteau traz todos os elementos que seriam revistos por outros artistas do período, representando cenas galantes na tranquilidade de uma paisagem ornamentada com esculturas, tecidos e guirlandas, ou numa “natureza mais bela que a natureza”, segundo os historiadores da arte Edmond e Jules de Goncourt.⁷ Como apontado por Elias, havia na França, logo após a morte de Luís XIV, um sentimento de esperança no futuro, com o fim das sucessivas guerras que marcaram a passagem do século XVII para o XVIII⁸ e a superação da crise financeira do país. O crítico de arte norte-americano Jed Perl parece concordar com Elias quando diz que “os jovens de Watteau parecem querer, acima de todo o resto, sentir-se à vontade, de alguma maneira, num mundo desconfortável”,⁹ através de suas mascaradas e jogos de galanteria.

Acontece que a iconografia dos prazeres do amor e dos passeios na natureza foi celebrada na mesma época em que o sistema econômico da escravidão atlântica atingia seu ápice, sendo portanto parte fundamental e constitutiva da sociedade francesa. O antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1949-2012) lembra-nos que, no início do século XVIII, “a ilha franco-caribenha da Martinica, um pequeno território menor que 1/4 de Long Island, importou mais escravos que todos os estados norte-americanos juntos”, e que São Domingos e a Martinica “não eram simplesmente sociedades com escravos, mas sociedades escravistas. A escravidão definia sua organização econômica, social e cultural: era sua razão de ser”.¹⁰

⁷ GONCOURT, Edmond e Jules de. *L'art du XVIIIe siècle*. Paris: Charpentier, 1882, p. 62.

⁸ Entre elas estão a Guerra Franco-Holandesa (1672-1678), a Guerra dos Nove Anos (1688-1697) e a Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1714).

⁹ PERL, Jed. *Antoine's Alphabet. Watteau and His World*. Nova York: Alfred Knopf, 2008, p. 10.

¹⁰ TROUILLOT, Michel-Rolf. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995, p. 30, grifos do original. “Thus the French Caribbean island of Martinique, a tiny territory less than one-fourth the size of Long Island, imported more

Inseridas no tempo e no espaço, as imagens das festas galantes passam assim a significar a *construção da identidade dos europeus brancos*, exagerando seu “bom gosto” como justificativa cultural à exploração do trabalho escravo africano, para além da interpretação bíblica da maldição de Cã.¹¹ As pinturas parecem ter estabelecido (sem a ambiguidade das escrituras) a posição social reservada aos brancos, pois, em termos iconográficos, quem passeia não trabalha. Dito de outra maneira, segundo a filósofa brasileira Sueli Carneiro, a escravidão “corrompeu o valor do trabalho: compulsório para o escravo, não haveria como ser considerado de forma positiva sendo liberado para o senhor branco, fê-lo *viciado no ócio pela existência do escravo*”.¹² Assim, para além da “felicidade imediata” em relação ao fim da recessão do reinado de Luís XIV, o silêncio das imagens em relação ao colonialismo — “razão de ser” da sociedade elegante — adquire significados mais profundos.

Apesar de não haver ligação direta de causa e efeito, como se Watteau soubesse do alcance da escravidão e estivesse justificando-a através de suas pinturas, a produção e o consumo de imagens fazem parte de um ambiente cultural mais amplo e, de alguma maneira, a simbologia dos passeios afirma a superioridade e a “nobreza” dos franceses — mesmo que, naquele momento, ainda não estivesse explícito *em relação a quem*, exatamente, eles seriam superiores. A alteridade, no início dos anos 1700, era ainda um pouco vaga, podendo significar vários “outros”: os orientais, os burgueses e até mesmo os camponeses da França. De qualquer maneira, para que se possa entender as imagens que acabaram por definir a identidade francesa, não há como não se levar em conta a escravidão atlântica, pois era um fato por demais abrangente e significativo para a metrópole, ainda que um artista em particular não esteja respondendo a ela diretamente. Nesse sentido, as ponderações sobre metodologia da historiadora brasileira Emília Viotti da Costa, já citada na Introdução, são preciosas:

slaves than all the U.S. states combined.”; “[...] eighteenth-century Saint-Domingue and Martinique, were not simply societies that had slaves: they were *slave societies*. Slavery defined their economic, social, and cultural organization: it was their *raison d’être*.”

¹¹ Sobre as origens culturais da inferiorização dos povos africanos, sobretudo literárias, ver DAVIS, David Brion. “The Origins of Antiracist Racism in the New World”, in *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 2006, pp. 48-76.

¹² CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (doutorado em Educação) — Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005, p. 57, grifos meus.

As autodefinições das pessoas, suas narrativas sobre si mesmas e sobre os outros, conquanto significativas, não são suficientes para caracterizá-las nem para relatar sua experiência, muito menos para explicitar um acontecimento histórico. O que as pessoas contam tem uma história que suas palavras e ações traem, mas que suas narrativas não revelam imediatamente; uma história que explica por que usam as palavras que usam, dizem o que dizem e agem como agem; uma história que explica os significados específicos por trás da universalidade ilusória sugerida pelas palavras — uma história de que muitas vezes elas próprias não se dão conta. Suas afirmações não são simplesmente declarações sobre a “realidade”, mas comentários sobre experiências do momento, lembranças de um passado legado por precursores e antecipações de um futuro que desejam criar.¹³

A citação é esclarecedora. O relato das pessoas — assim como as telas dos pintores, pode-se dizer — é capaz de traí-las pelo não dito e traz à tona significados de uma história de que *muitas vezes elas próprias não se dão conta*. Ao historiador, caberia então a tarefa de buscar significados mais profundos dos discursos e das imagens, relacionando fatores que compõem os pressupostos culturais de um dado momento, “um passado legado por precursores” e “as antecipações de um futuro que desejam criar”. O não dito, silenciado, censurado ou ignorado, são centrais para que se possa entender a pintura das festas galantes e sua ligação com o colonialismo francês e com a escravidão nas Antilhas.

Segundo a historiadora francesa Madeleine Dobie, “o poder localiza-se na produção de discursos”, e talvez as imagens produzam discursos ainda mais eficientes que os escritos, pois a apreensão visual é imediata. Porém, afirma Dobie, “relações de dominação nem sempre são mediadas pelo discurso. Elas podem estar baseadas no silêncio, na ignorância e nas várias maneiras de censura e repressão cultural”.¹⁴ As pinturas das festas galantes parecem constituir a iconografia por excelência deste silêncio — tanto o “silêncio” das pinturas, quanto aquele dos historiadores e críticos de arte europeus que escreveram sobre elas.

¹³ COSTA, Emília Viotti da. *Coroas de glória, lágrimas de sangue. A rebelião dos escravos de Demerara em 1823*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 15.

¹⁴ DOBIE, Madeleine, *op. cit.*, 2010, p. xi. “In much current literary and historical scholarship, power is located in the production of discourse. [...] But relations of domination are not always mediated by discourse. They can also be grounded in silence, ignorance, and various modes of cultural censorship and repression.”

Para citar um exemplo, o historiador da arte e restaurador francês Germain Bazin (1901-1990) traça um pano de fundo da sociedade à época do *Barroco e rococó* (título de seu livro publicado em 1964) e coloca a história da Europa em relação a si mesma, apenas, como se fosse independente do resto do mundo.¹⁵ O argumento que usa para explicar a monarquia é insuficiente, como se “arrogar-se” o poder bastasse para assegurá-lo:

Os séculos XVII e XVIII presenciaram o clímax do sistema de governo baseado no poder absoluto de um monarca pertencente a uma família que se arrogara o poder por direito divino. Nos países católicos essa concepção misturava-se naturalmente com a religião predominante.¹⁶

Ao deixar de lado a relação entre monarquias absolutistas e colonialismo, o historiador prescinde da própria história. Refiro-me aqui tanto ao *conceito* de história quanto à sua história *pessoal*, pois Bazin escolhe omitir episódios traumáticos que desmentem os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” da França de 1789. Ou seja, ele ignora “o paradoxo entre o discurso da liberdade e a prática da escravidão [que] marcou a ascensão de uma série de nações ocidentais no seio da nascente economia mundial moderna”,¹⁷ para usar as palavras da filósofa norte-americana Susan Buck-Morss. Talvez essa seja uma atitude típica de um pensador da metrópole, que não costuma problematizar a si mesmo, como se fosse um fato natural, autossuficiente e anistórico, da mesma maneira que intelectuais brancos não costumam problematizar a branquitude.¹⁸

¹⁵ Embora o debate sobre o colonialismo estivesse presente na Europa desde pelo menos os anos 1930 — ou seja, mais de trinta anos antes da publicação do livro de Bazin —, os historiadores da arte parecem não ter percebido qualquer relação entre política colonial, economia escravista e a produção cultural do século XVIII. Assim como as imagens, os textos também silenciam.

¹⁶ BAZIN, Germain. *Barroco e rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 4-5. Bazin, além de ter sido por muitos anos curador-chefe de pinturas do Louvre, é muito conhecido no Brasil por seus estudos sobre Antônio Francisco Lisboa e pelo estímulo ao reconhecimento do barroco mineiro como patrimônio nacional. Sobre o assunto, ver URI-BARREN, Maria Sabina. “Germain Bazin e o Iphan: redes de relações e projetos editoriais sobre o barroco brasileiro”, *Revista CPC*, nº 13 (25 esp.), 2018, pp. 108-34, disponível em www.revistas.usp.br/cpc/article/view/141837. Acesso em 10/12/2019.

¹⁷ BUCK-MORSS, Susan, *op. cit.*, 2017, p. 37.

¹⁸ Esta afirmação pode parecer anacrônica, como se fosse uma projeção de estudos decoloniais recentes a um trabalho dos anos 1960. Parece-me, porém, que na época da publicação de *Barroco e rococó* (1964), intelectuais como Bazin já tinham condições de pensar

Sobre a pintura Rococó, Bazin afirma que a ideia do direito divino teria “estimulado” o luxo, sem explicar como ou por que isso ocorreu: “É certo que a ideia de direito divino, tanto religioso quanto monárquico, estimulou a ostentação de luxo que esteve ausente na Holanda burguesa”.¹⁹ O especialista finaliza seu argumento na tentativa de afirmar que os objetos de arte do período foram criados a partir de uma necessidade vaga de “fuga” por parte dos artistas em relação à racionalidade científica da época (igualmente sem explicar o que entende por “progresso” ou por “ciências morais”):

No entanto a necessidade intensa de uma arte criativa tinha uma causa mais profunda; era um anseio de fuga, uma espécie de evasão para a esfera do imaginário, em oposição ao progresso realizado durante os séculos XVII e XVIII pelo positivismo nas ciências exatas — e logo também nas ciências morais.²⁰

Ora, se nas palavras do historiador norte-americano Joseph C. Miller (1939-2019), “abstrações são incapazes de agir”,²¹ é impossível compreender a pin-

sobre colonialismo e racismo na história francesa. Afinal, há dez anos Aimé Césaire havia publicado seu *Discurso sobre o colonialismo*, com reflexões duras e diretas acerca da violência colonial e do discurso civilizatório. Além disso, o início dos anos 1960 marca o fim da brutal guerra da Argélia — e sua independência —, o que mobilizou intelectuais renomados no debate público. A “Declaração sobre o direito à insubmissão na guerra da Argélia” (também conhecida como “Manifesto dos 121”), por exemplo, foi assinada por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Guy Debord, Édouard Glissant, Marguerite Duras e José Pierre — o historiador que escreveu um livro sobre Marie Laurencin —, entre outras 115 pessoas. Apesar disso, historiadores da arte europeia tendem a argumentar que esta existe apenas em relação a si mesma.

¹⁹ Ao contrário da ideia de austeridade burguesa que Bazin evoca, havia, sim, “ostentação de luxo” na Holanda, ainda que numa visualidade distinta da francesa. Não são poucas as pinturas de natureza-morta do século XVII que trazem à mesa iguarias luxuosas, como ostras e lagostas, servidas em recipientes de prata, porcelana ou vidro — material raríssimo à época. Além disso, um dos temas favoritos dos pintores eram os arranjos de tulipas, flores que, de tão valiosas, acarretaram o que ficou conhecido como a Tulipomania: espécie de “bolha” de especulação que levou muitos holandeses à falência na década de 1630. Ver HOCHSTRASSER, Julie. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007; DASH, Mike. *Tulipomania: The Story of the World’s Most Coveted Flower & the Extraordinary Passions It Aroused*. Nova York: Broadway Books, 2001.

²⁰ BAZIN, Germain, *op. cit.*, 1993, p. 5.

²¹ MILLER, Joseph C., *The Problem of Slavery as History. A Global Approach*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2012, p. 25. “[...] for historians, abstractions do not act.”

tura (ou o interesse dos artistas) do século XVIII como fruto de um impreciso “anseio de fuga”, sem que se faça uma análise do contexto em que estava inserida a Europa, especialmente a França. Por outro lado, assim como em Marie Laurencin, o interesse em representar um mundo idílico pode ser interpretado como sendo essencialmente político, na medida em que nega a realidade do presente e imagina uma suposta “harmonia social” que jamais existiu.

Susan Buck-Morss coloca esse tipo de escrita — e de concepção autorreferente da história — em termos disciplinares, e diz que

Quando histórias nacionais são concebidas de maneira independente, ou quando cada aspecto da história é tratado por uma disciplina específica, as evidências contrárias são marginalizadas como irrelevantes. Quanto maior a especialização do conhecimento, quanto mais avançado o nível de pesquisa, quanto mais longa e venerável a tradição intelectual, tanto mais fácil ignorar os fatos desviantes. [...] Fronteiras disciplinares fazem com que as evidências contrárias passem a pertencer à história dos outros.²²

O colonialismo, visto a partir desta perspectiva, torna-se uma desagradável “história dos outros”. Como Démoris, Bazin e Elias, outros intelectuais que se debruçaram sobre a produção cultural do século XVIII não entenderam a cultura material francesa em toda a sua complexidade, por considerá-la “neutra” ou independente. Além disso, tal procedimento poderia colocar em dúvida os critérios ocidentais de poder que estão na base da disciplina da história da arte — a saber, a diferença entre *arte* (europeia) e *artesanato* (do resto do mundo) —, narrativas contemporâneas ao início do grande empreendimento colonial atlântico.²³ Talvez seja possível afirmar que, por estarem demasiadamente ligados aos cânones disciplinares, os historiadores “da arte” não se atentaram à violência que as imagens, silenciosamente, carregam. Em outras palavras, é como se a superioridade cultural da pintura fosse um dado, e assim a própria história da arte tenha sido considerada independente. Embora fuja do escopo deste trabalho, também não se deve esquecer que as pinturas galantes

²² BUCK-MORSS, Susan, *op. cit.*, 2017, p. 34.

²³ Ver ALBERTI, León Battista. *Da pintura* (1435). Campinas: Editora da Unicamp, 2014; VASARI, Giorgio. *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (1550). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

são guardadas como joias nos museus, instituições coloniais por excelência, fundadas na segunda metade do século XVIII.²⁴

Em relação à pintura Rococó, foram feitos comentários sobre a iconografia, mitos e lendas mais ou menos cristalizados²⁵ para que os autores pudessem, em seguida, relacionar determinada obra a aspectos de seu entorno imediato. Tais abordagens tendem a isolar os objetos de um contexto cultural mais amplo e, finalmente, mistificar a arte do passado no sentido de inventar uma história que, em retrospecto, justifica o papel das classes dominantes.²⁶

101

Norbert Elias realizou uma palestra em maio de 1983, a fim de convencer o Estado alemão a adquirir uma pintura de Watteau, *O embarque para a ilha de Citera* (1718), que pertencia à coleção do príncipe Luís Ferdinando da Prússia (1907-1994). Trata-se da segunda versão da tela de 1717 celebrada como “a inauguração do século XVIII”. Sua descrição não poderia ser mais pacífica:

Estimulado por peças de teatro e talvez também por balés, o pintor ocupou-se, naturalmente, do tema da ilha do amor — ele e seus contemporâneos. [...] No caso, porém, do mito moderno da viagem à ilha do amor,

²⁴ A primeira galeria pública de pintura foi aberta em 1750, no palácio do Luxembourg, e funcionou até 1779. Alguns anos mais tarde, Dominique Vivant-Denon realizaria expedições no norte da África a fim de recolher/espóliar objetos que fariam parte do Louvre, fundado em 1793 e do qual seria o primeiro diretor. Como se viu no Capítulo 3, Vivant-Denon também dedicou-se a colecionar obras do período Rococó, sendo o *Pierrô* de Watteau uma das mais célebres.

²⁵ Tratados de iconografia e iconologia foram muito populares a partir do Renascimento. O nome mais conhecido é Cesare Ripa, autor de *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa, Perugino. Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni e di Fatti*. Perugia: 1765. Disponível em: warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390v.3b2331587.pdf. Acesso em 9/10/2019. Até hoje esse tipo de manual, pretensamente neutro, serve de referência para instituições e museus, sendo que o Iconclass é tido como a ferramenta “mais amplamente aceita pela comunidade científica para a descrição e identificação de temas representados em imagens” (ver www.iconclass.nl/home). Uma breve análise dos temas organizados em forma de “árvore”, porém, nos mostra vieses tipicamente eurocêntricos, e o caso das religiões é flagrante. No item 1, por exemplo, intitulado “Religião e Mágica”, o sub-tema 1.1., “Religião cristã”, apresenta centenas de ramificações, enquanto todas as “Religiões não-cristãs”, desde crenças assírio-babilônicas, chinesas tradicionais etc., estão agrupadas no sub-tema 1.2., junto a classificações racistas como 1.2.Q “Religiões tribais africanas”. Este item, além de fazer referência a uma homogênea “África”, incivilizada porque “tribal”, se desdobra em 1.2.Q.2., “práticas rituais”, e é só. Disponível em: iconclass.org/rkd/1. Agradeço à pesquisadora e documentalista Ana Luiza Maccari por chamar minha atenção para a problemática em tais sistemas de classificação.

²⁶ BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin, 2008, p. 11.

não se trata de uma utopia das classes trabalhadoras que imaginam para si mesmas uma sociedade melhor no futuro, mas de uma utopia ao gosto de um público predominantemente aristocrático, da corte, que, na medida do possível, prescindia do trabalho profissional para ganhar a vida. Dispunha, por isso, de mais tempo também para as necessidades humanas, como as do amor, e para os sonhos de utopia social que gravitam em torno desse tema. A esses sonhos pertence o ideal de vida simples de elegantes pastores e pastoras a que, por capricho, somou-se o desejo pela ilha do amor.²⁷

Segundo o sociólogo, o público aristocrático que dispunha de tempo livre poderia dedicar-se às “necessidades humanas, como as do amor, e para os sonhos de utopia social que gravitam em torno desse tema”. A corte, na verdade, “prescindia do trabalho profissional” porque era sustentada pelas colônias, bem como pelo comércio global (e altamente lucrativo) de escravizados.²⁸ Assim, ao mesmo tempo em que se valiam do ócio para se dedicar ao tema do amor e aos “sonhos de utopia social”, a corte também passou a afirmar seu capital simbólico por meio de imagens de lazer. O “não trabalho” passou a ser associado àquelas pessoas muito brancas e requintadas, que passeiam.

De fato, o que se vê na tela de Watteau são casais elegantes, numa paisagem ornamentada por esculturas (portanto não se trata de uma natureza selvagem), preparando-se para embarcar à ilha, com vários cupidos que flutuam no ar. A pintura está de acordo com aquilo que o abade Roger de Piles, um dos mais importantes teóricos da pintura na virada dos séculos XVII e XVIII, havia recomendado em seu curso de 1708:

Dentre as coisas que dão alma à paisagem, cinco são essenciais: as figuras, os animais, a água, as árvores agitadas pelo vento e a leveza do pincel. Poderíamos acrescentar os vapores, quando o pintor tem a oportunidade de colocá-los em cena.²⁹

²⁷ ELIAS, Norbert, *op. cit.*, 2005, pp. 17-18.

²⁸ Em 1726, uma das colônias francesas mais importantes, Saint-Domingue, tinha uma população de 130 mil habitantes, dentre os quais 100 mil escravos. SALA-MOLINS, Louis. *Le Code noir ou le calvaire de Canaan*. Paris: PUF, 1987, p. 16.

²⁹ PILES, Roger de. “Curso de pintura por princípios”, in LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais. Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 62. Tradução de Magnólia Costa.

Nas duas versões da pintura de Watteau, estão presentes todos os elementos recomendados por Piles: as figuras elegantes, a água, as árvores e a leveza do pincel, inclusive um cachorro diminuto. Os “vapores” estão representados pelo esfumaçado das pinceladas e pela perspectiva atmosférica, construída a partir de azuis e lilases. É curioso notar que a descrição de Piles se assemelha à de Tarsila do Amaral, que se referiu aos personagens das pinturas de Laurencin, que “vivem na vaporosidade e no desmaio das cores anêmicas [...]”.³⁰

Segundo Elias, “[n]a época do Antigo Regime, não havia nenhum ideal político relacionado ao quadro” de Watteau, que seria, “ao contrário, uma utopia de fuga da política, talvez mesmo a libertação, mediante a partida para uma ilha de eterna felicidade no amor”, repetindo o argumento de Bazin³¹ e, em certo sentido, a interpretação da jornalista francesa Anne Sinclair que afirmou que a obra de Laurencin, tal qual as festas galantes, “Simboliza o sonho, o devaneio, a visão etérea de um universo submerso. [...] Sem dúvida um mundo que, como nos contos de fada, nunca existiu.”³²

Assim como em Laurencin, não há como afirmar que Watteau tenha deliberadamente pensado em apresentar brancos e europeus como os mais “civilizados” do mundo, mas certamente levou em conta a imagem de sua potencial clientela de recursos, que frequentava os salões da Academia, da qual o pintor fazia parte. Aliás, havia sido muito bem recebido, pois os acadêmicos chegaram a mudar os critérios de seleção para que pudessem aceitá-lo como membro. De qualquer maneira, a “fuga da política” pode ser lida como um esforço para silenciar o “problema” da escravidão e, ao mesmo tempo, autorizar (ainda que simbolicamente) esta política largamente praticada pelos franceses, à época de Watteau.

A branquitude, por ter sido construída como uma categoria “vazia”, ou seja, que prescinde de adjetivos e outros marcadores, parece ter escapado aos mais diversos historiadores e críticos de arte, com exceção do citado Terisio Pignatti, que ressaltou que as mulheres do Rococó são “brancas como leite”.³³

³⁰ AMARAL, Tarsila do. “Marie Laurencin”, 2/6/1936 *apud* AMARAL, Aracy (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 74-5.

³¹ ELIAS, Norbert, *op. cit.*, 2005, p. 33, grifos meus.

³² SINCLAIR, Anne. “Avant-propos”, in *Marie Laurencin, op. cit.*, 2013, p. 15. “Elle symbolise pour moi le rêve, le songe, la vision éthérée d’un univers englouti. [...] Sans doute un monde qui, comme dans les contes, n’a jamais existé.”

³³ PIGNATTI, Terisio, *op. cit.*, 1969, p. 26.

As pinturas galantes foram lidas como representações “universais” do amor, sem que se percebesse que o “universal” se construiu como a representação de pessoas brancas em seus passeios — neste caso, na França do início do século XVIII. Afinal, a branquitude “foi criada como invisível ou através do apagamento de seu próprio valor característico, da mesma maneira que, digamos, uma unidade monetária parece apenas medir o valor de outras coisas sem expressar nada sobre si mesma”.³⁴

Assim como no *Embarque para a ilha de Citera* de Watteau, a pintura *La barque de plaisir* [O barco do prazer] (c. 1725) de Jean-Baptiste Pater representa casais elegantes que entram num barco enfeitado, ao lado de banhistas. Neste caso, não há referências à mitologia, e o pintor se concentra apenas na imagem de seus contemporâneos. O cenário, por sua vez, permanece: uma vegetação rala é representada na parte inferior do quadro, e as copas esfumaçadas das árvores emolduram o céu azul, que ocupa mais da metade da composição.

102

Em outra pintura, *Réunion d’acteurs de la comédie italienne dans un parc* [Reunião de atores da comédia italiana num parque], Pater representa os atores da Commedia dell’Arte, personagens de predileção do período. Eles não estão no palco, mas tocam músicas e se deleitam com insinuações amorosas num momento de descanso, com destaque para o casal ao centro da tela. O homem se projeta em direção à mulher que finge se esquivar, mas apoia nele sua perna, mostrando ao espectador da pintura e aos convivas representados nela a meia fina sob o vestido. Como nas peças de teatro, a galanteria é encenada, e seus movimentos são calculados e codificados como numa dança —“ser como representar um papel”, diria Susan Sontag mais de duzentos anos depois.³⁵

103

Pode-se dizer que este gesto erótico da atriz de Pater viria a se desdobrar numa das pinturas mais emblemáticas do século XVIII, em que as pernas de uma nobre e a insinuação sexual são o tema central: a já citada *Les hasards heureux de l’escarpolette* [Os felizes acasos do balanço], de Jean-Honoré Fragonard. Sobre o jardim verdejante, a mulher se destaca com seu vestido cor-de-rosa de muitas camadas, babados e enfeites. Um homem empurra o balanço,

73

³⁴ DIPIERO, Thomas. “Missing Links: Whiteness and the Color of Reason in the Eighteenth Century” in *The Eighteenth Century*, vol. 40, nº 2, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 155. “Whiteness produced itself, that is, as invisible or as effacing its own characteristic value, in the same way, say, that a unit of currency seems only able to gauge the value of other things without expressing anything about itself.”

³⁵ SONTAG, Susan, *op. cit.*, 2020.

enquanto outro, reclinado, observa suas pernas, no momento exato em que ela despe seu sapato, fingindo descuido.³⁶

A frivolidade da cena, os ornamentos exagerados, as esculturas do cupido e o balanço da moça no jardim são descritos pelos irmãos Edmond e Jules de Goncourt como um retrato que Fragonard fez “da vida de sua própria época”, em que o “Amor oferece o tema; o elegante, educado e divertido amor”.³⁷ Ora, se as pinturas das festas galantes silenciam os processos de extrema violência que estavam no cerne da sociedade francesa, quando analisadas em conjunto, também reiteram um tipo específico de visualidade e de seus significados. O que é notável em todas as imagens sobre o “elegante, educado e divertido amor” é que elas constroem as máscaras das pessoas que seriam, por sobreposição, elegantes, educadas e divertidas; civilizadas, em uma palavra.

Por meio de um procedimento sutil de associações reiteradas, os pintores da época acabaram por cristalizar a própria visualidade da civilização e do amor, reservados a um tipo muito específico de seres humanos: nobres franceses, brancos e ociosos. Na mesma coleção em que se encontra *O balanço* de Fragonard — a Wallace Collection, formada por ingleses francófilos desde 1760³⁸ —, estão outras pinturas galantes muito parecidas entre si: *Fête galante with a Dancing Couple* [*Festa galante com um casal dançando*] (c. 1725-26), *Le concert amoureux* [*O concerto amoroso*] (c. 1730-33), *La conversation intéressante* [*A conversa interessante*] (c. 1730-33), *La Danse* [*A dança*] (c. 1730-33), *Fête galante with Six Figures near a Fountain* [*Festa galante com seis figuras perto de uma fonte*] (c. 1728) e *Fête galante by a Fountain* [*Festa galante perto de uma fonte*] (início da década de 1720), de Jean-Baptiste Pater, entre outras.³⁹ O esquema se repete: em todas as telas estão representadas pessoas elegantes em meio à natureza tranquila, que passeiam, descansam, dançam e encenam

74

104-105

106-107

³⁶ Ver BARTHA-KOVÁCS, Katalin. “Le charme et la grâce: le motif de l’escarpolette dans la peinture de Watteau et de Fragonard”, in PUCCINI, Géraldine (org.). *Le Charme de l’Antiquité à nos jours*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, pp. 85-96.

³⁷ GONCOURT, Edmond e Jules de. *Fragonard*. Nova York: Parkstone Press, sem data, p. 156.

³⁸ Segundo informações do site, a Wallace Collection reúne obras colecionadas entre os séculos XVIII e XIX pelos quatro primeiros marqueses de Hertford e por Sir Richard Wallace, filho do último marquês. Em 1897, a coleção foi legada ao Estado e passou a ser exibida ao público em Londres, em uma das propriedades da família, datada do século XIX. Ver wallacecollection.org/collection/history-collection. Acesso em 27/5/2020.

³⁹ Como apontei na Introdução, há uma inconsistência nos títulos atribuídos às obras, principalmente devido às coleções onde elas se encontram. Em alguns casos, o original se perdeu; respeitarei as traduções institucionais, como é o caso da Wallace Collection.

cortejos amorosos, com destaque para a expertise do pintor ao representar as peles muito brancas, os tecidos refinados e os elementos da paisagem com seus “vapores”, como havia recomendado Roger de Piles.

Mascarada

Nas palavras de Frantz Fanon, “a inferiorização [do negro] é o correlato nativo da superiorização europeia”.⁴⁰ Não por acaso, por volta de 1725, a palavra “civilização” muda de sentido, e o que antes significava “tornar civil uma causa criminal”⁴¹ passou a denotar códigos de sociabilidade. Conforme a definição de um dicionário francês de 1795, “civilização” seria a “a tendência de um povo a polir ou, antes, a corrigir seus costumes e seus usos produzindo na sociedade civil uma moralidade luminosa, afetiva, afetuosa e abundante em boas obras”,⁴² como bem ilustram as pinturas dos passeios da corte e dos atores da *Commedia dell’Arte*. Assim, a iconografia galante pode ser interpretada como afirmação da superioridade branca; imagem e “mascarada” teatral de sua civilidade.

A teatralidade foi bastante celebrada em Watteau, como mostram as palavras do crítico norte-americano Jed Perl: “Para Watteau, a vida é uma chamada para atuação, um teste de elenco, um ensaio, um treinamento, um intervalo, uma noite de abertura, um dia ocioso depois do fim da peça”.⁴³ Porém, o marcador de cor destas máscaras passou despercebido (ou silenciado): “E ele [Watteau] vê tal comportamento — os histriônicos e os fingidos, as aproximações e deixas — não como característicos de atores em particular, mas *típicos de homens e mulheres em geral*”.⁴⁴ Como se pode notar, Perl enxerga na pintura de Watteau uma humanidade universal, que brinca com seus trejeitos tal qual atores, a ponto de serem confundidos.

Se a obra de Watteau foi vista como representação de “homens e mulheres em geral”, cuja branquitude é celebrada como representação da própria

⁴⁰ FANON, Frantz, *op. cit.*, 2008, p. 90.

⁴¹ HUGUET, E. *Dictionnaire de la langue française du XVIIIe siècle*. Paris: 1725 *apud* STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 11.

⁴² SNETLAGE, L. *Novo dicionário francês contendo novas criações do povo francês*. Göttingen, 1795 *apud* STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*, 2001, p. 12.

⁴³ PERL, Jed, *op. cit.*, 2008, p. 18. “For Watteau, life is a casting call, an audition, a rehearsal, a coaching session, an intermission, an opening-night party, a day spent in idleness after the play has shut down.”

⁴⁴ *Idem, ibidem*, grifos meus.

humanidade, em alguns casos o contraste entre “civilizados/humanos” e “incivilizados/sub-humanos” foi representado com mais ênfase. Nas pinturas que representam Arlequim, personagem da Commedia dell’Arte que veste literalmente uma máscara negra, a supremacia branca mostra seu reverso.

109
110-111

Empregado astuto e subserviente, cuja roupa de losangos coloridos faz referência tanto à sua condição social (pois teve de fabricá-la a partir de retalhos), quanto à sua personalidade multifacetada, o Arlequim se destaca em *Voulez-vous triompher des Belles?* [O senhor gostaria de “ganhar” as Belas?], de Antoine Watteau, em *Italian Comedians by a Fountain* [Atores italianos perto de uma fonte] e *An Italian Comedy Scene* [Uma cena da Comédia italiana], ambas de Nicolas Lancret. A máscara sinaliza que a pele dos serviçais, encarnados pelo Arlequim, seria negra. Além disso, diferentemente das outras cenas galantes, nas quais se representa o cortejo amoroso, as mulheres rejeitam-no com um semblante visivelmente assustado, o que não acontece na presença dos personagens brancos. Afora a rejeição veemente, as cenas se situam numa paisagem tranquila, como é comum às outras festas.⁴⁵ É curioso notar também que, num verbete não assinado, publicado no site *Art UK*, que reúne muitas obras de coleções inglesas, o(a) autor(a) diz que “o gesto de Arlequim em relação à Colombina *demonstra* sua incapacidade em reprimir o desejo físico”⁴⁶ — como se fosse a prova de sua selvageria —, o que não acontece em relação a outra obra muito semelhante de Watteau.

112

Em *Le repos gracieux* [O descanso gracioso], o avanço do personagem Crispim (ou Scaramouche) em direção à Colombina é interpretado apenas como a ambiguidade entre a representação dos personagens teatrais ou seu relacionamento afetivo real: “eles podem ser atores fora do palco ou amantes que vestem roupas sofisticadas”.⁴⁷ As afirmações pretensamente descritivas dos verbetes são permeadas de racismo, interpretação sugerida pelas próprias imagens, ainda que sutilmente. Mesmo que não existam “provas” de que Watteau desdenhasse de pessoas negras ou que estivesse diretamente

⁴⁵ A pintura de Watteau parece ter feito bastante sucesso à época, uma vez que integrou o álbum de gravuras conhecido como “*Recueil Julienne*” (1725) e foi copiada por Jean-Baptiste Pater — provavelmente a partir da gravura, uma vez que a imagem está invertida.

⁴⁶ Disponível em: artuk.org/discover/artworks/voulez-vous-triompher-des-belles-209407, grifos meus. Acesso em 19/2/2020. “Harlequin’s awkward lunging gesture towards Columbine demonstrates his inability to restrain his physical desire [...]”

⁴⁷ Disponível em: artuk.org/discover/artworks/le-repos-gracieux-142921, acesso em 19/2/2020. “[...] they may be actors, off-stage, or lovers in fancy dress.”

justificando a escravidão, a representação que opera parece traí-lo, nos termos de Viotti da Costa: é notável como a posição corporal de Arlequim, com sua mão levantada e sua perna estendida, sugere uma violência iminente, ao passo que o homem branco, galanteador, consegue “controlar-se”, com os pés juntos e a mão abaixada.

Se não há como afirmar que os pintores do início do século XVIII tomaram posição em relação ao tráfico atlântico de sua época, a inferiorização das populações negras era, na verdade, bastante conveniente para as elites francesas, que, além do mais, consumiam obras de arte e outros produtos coloniais luxuosos e supérfluos como a própria arte; é o caso do café e do açúcar. Aliás, “açucaradas” pode ser uma definição interessante para as pinturas do Rococó, criadas no auge do colonialismo escravista.

Para se ter uma ideia das dimensões do poder metropolitano, em 1701 a França havia obtido o *asiento*, ou a exclusividade de fornecimento de escravos africanos para as colônias espanholas; em 1716, foi regulamentada a estadia de escravizados na metrópole e, em 1719, foi criada a Companhia das Índias⁴⁸ a partir da fusão de outras sociedades comerciais, organização que passou a gerir todo o tráfico marítimo, garantindo um imenso fluxo de capital à metrópole. Entre 1710 e 1720, mais de 400.000 cativos desembarcaram apenas nas ilhas francesas, inglesas e holandesas no Caribe.⁴⁹ Segundo o historiador Joseph C. Miller, “a estratégia da escravidão mercantil foi bem-sucedida, na forma imprevista de mais de dez milhões de africanos desembarcados vivos nas Américas e seus descendentes, todos ali mantidos como escravos”.⁵⁰

Os dados mostram um descompasso entre a cultura visual do período — repleta de cenas idílicas — e a extrema violência do sistema colonial atlântico. Mas a contradição é apenas aparente. Nas palavras de Susan Buck-Morss,

No século XVIII, a escravidão havia se tornado a metáfora de base da filosofia política ocidental, conotando tudo o que havia de mau nas relações de poder. A liberdade, seu conceito antítese, era considerada pelos

⁴⁸ SALA-MOLINS, Louis, “Repères chronologiques”, *op. cit.*, 1987, p. 15.

⁴⁹ MICHEL, Aurélia, *op. cit.*, 2020, p. 135.

⁵⁰ MILLER, Joseph C. *The Problem of Slavery as History. A Global Approach*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2012, p. 137. “The strategy of commercialized slaving succeeded, in the unanticipated form of more than ten million Africans landed alive in the Americas and their descendants, all held there in slavery.”

pensadores iluministas como o valor político supremo e universal. Mas essa metáfora política começou a deitar raízes no exato momento em que a prática econômica da escravidão — a sistemática e altamente sofisticada escravização de *não* europeus como mão de obra nas colônias — se expandia quantitativamente e se intensificava qualitativamente, a ponto de, em meados do século XVIII, ter chegado a lastrear o sistema econômico do Ocidente como um todo, facilitando, de maneira paradoxal, a expansão ao redor do mundo dos próprios ideais do Iluminismo, que tão frontalmente a contradiziam.⁵¹

O historiador e sociólogo jamaicano Orlando Patterson, em seu livro *Slavery and Social Death* [*Escravidão e morte social*], coloca esta questão como um “enigma historiográfico”, e afirma:

A escravidão é associada não só ao desenvolvimento de economias avançadas, mas também com a emergência de vários dos ideais e crenças profundamente caros à tradição ocidental. A ideia de liberdade e o conceito de propriedade foram ambos intimamente conectados com a ascensão da escravidão, sua própria antítese.⁵²

O paradoxo para o qual apontam Buck-Morss e Patterson é apenas aparente, e talvez diga respeito a uma contradição vista a partir do olhar contemporâneo que (em teoria) não tolera a ideia de escravidão e já não pratica esse tipo de abuso.⁵³ Na verdade, em termos culturais, as pinturas galantes não contradizem a escravidão, mas, de alguma maneira, podem justificá-la, a partir do acúmulo de imagens aparentemente banais que representam o ócio das pessoas brancas. Isto é, as pinturas mobilizam um capital cultural reservado a uma

⁵¹ BUCK-MORSS, Susan, *op. cit.*, 2017, p. 33, grifos do original.

⁵² PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death. A Comparative Study*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1982, p. viii. “Slavery is associated not only with the development of advanced economies, but also with the emergence of several of the most profoundly cherished ideals and beliefs in the Western tradition. The idea of freedom and the concept of property were both intimately bound up with the rise of slavery, their very antithesis.”

⁵³ Segundo o site *Global Slavery Index*, em 2016, 40,3 milhões de pessoas em todo o mundo encontravam-se em situação de escravidão, sendo 71% mulheres. Dados disponíveis em: globallslaveryindex.org/2018/findings/highlights. Acesso em 21/11/2019.

pequena parcela da sociedade, como se o privilégio lhes fosse “natural”. As festas galantes podem ser lidas, portanto, como a afirmação da nascente hierarquia entre os seres humanos, baseada na cor de suas peles.

O historiador norte-americano David Brion Davis (1927-2019) afirma que “muito antes da invenção de ‘raça’ no século XVIII como uma maneira de classificar a humanidade, diferentes fenótipos ou aparências físicas tornaram a desumanização da escravidão muito mais fácil”.⁵⁴ No início do século XVIII, como a máscara negra que veste Arlequim, um dicionário francês havia igualado, em 1704, a palavra “negro” à condição de “escravo africano”,⁵⁵ e a cor da pele passou então a denotar a posição social de diversos povos inferiorizados e agrupados como “negros”.

A psicanalista brasileira Neusa Santos Souza (1948-2008) sintetiza tal operação perversa da seguinte maneira: “A sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar [...] e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior”.⁵⁶ Na verdade, a escravidão ligada a uma cor de pele específica não existia antes da empresa mercantil atlântica (a própria etimologia de “escravo”, em várias línguas europeias, remete aos povos eslavos do leste europeu). Segundo Davis,

Ao longo do antigo mundo euro-asiático, bem como no Ocidente da pré-conquista [das Américas], os escravos eram constantemente marcados por símbolos ou ícones que os identificavam, como marcas a ferro, tatuagens, colares, cortes de cabelo ou indumentária. Claramente tais emblemas seriam menos necessários se todos os escravos tivessem as mesmas características físicas que rapidamente diferenciariam-nos de todos os não-escravos.⁵⁷

⁵⁴ DAVIS, David Brion. *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 2006, p. 53. “[...] long before the eighteenth-century invention of ‘race’ as a way of classifying humankind, a different phenotype or physical appearance made the dehumanization of enslavement much easier.”

⁵⁵ *Apud* DOBIE, Madeleine, *op. cit.*, 2010, p. 55.

⁵⁶ SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro, ou as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 19.

⁵⁷ DAVIS, David Brion, *op. cit.*, 2006, p. 53. “Throughout the ancient Euro-Asian world as well as in the prequest Western Hemisphere, slaves were commonly marked off by identifying symbols or icons, such as brands, tattoos, collars, hairstyles, or clothing. Clearly such emblems would have been less necessary if all slaves had shared distinctive physical characteristics that quickly differentiated them from all nonslaves.”

Seja como for, a *justaposição* entre cor negra da pele e a “escravidão natural”, ideia que remete à Antiguidade,⁵⁸ já estava bem estabelecida no início do século XVIII: “foi apenas no século XVII que a escravidão, mesmo no Novo Mundo, passou a ser extraordinariamente associada às pessoas de ascendência africana negra”.⁵⁹ De maneira simétrica, a pintura Rococó acabou por instituir o paralelismo entre cor branca e posição social superior e o lugar social reservado a quem veste máscaras brancas ou negras.

Para citar um exemplo, o teólogo francês Bellon de Saint-Quentin (de quem sabe-se pouca coisa), publicou em 1764 uma *Dissertação sobre a venda e o comércio de negros*. Logo no início, ele afirma que “pode-se, de maneira lícita, ter escravos e deles se servir; esta posse e este serviço não são contrárias nem à lei natural, tampouco à Lei Divina escrita, ou à Lei do Evangelho”.⁶⁰ Como indica o título, àquela altura “negro” havia se tornado sinônimo de “escravo”—de acordo com a “lei natural”—e, por contraste, os “brancos” seriam os senhores. Saint-Quentin ainda sugere que os europeus “civilizados”, como ele, estariam “ajudando” aquela população a conhecer “a verdadeira religião que se lhes instrui na América”, e que “a maior desgraça que pode acontecer com estes pobres africanos será o fim do tráfico”.⁶¹ O que estas afirmações taxativas

⁵⁸ Aristóteles, em *A política*, Livro I, § 13 diz o seguinte: “Há na espécie humana indivíduos tão inferiores a outros como o corpo o é em relação à alma, ou a fera ao homem; são os homens nos quais o emprego da força física é o melhor que deles se obtém. Partindo dos nossos princípios, tais indivíduos são destinados, por natureza, à escravidão; porque, para eles, nada é mais fácil que obedecer. Tal é o escravo por instinto: pode pertencer a outrem (também lhe pertence ele de fato), e não possui razão além do necessário para dela experimentar um sentimento vago; não possui a plenitude da razão. Os outros animais dela desprovidos seguem as impressões exteriores” [grifos meus]. ARISTÓTELES, *A política*. São Paulo: Publifolha, 2010, tradução de Nestor Silveira. O fato de não indicar quais seriam exatamente esses grupos, explica a historiadora Aurélie Michel, é que “para o filósofo, ao contrário do que se costuma fazer com que ele diga, não são estas ou aquelas populações ‘naturalmente’ escravas, mas ‘natural’ é a própria ordem social [...]. Para além do questionamento filosófico, a escravidão é acima de tudo um fato social tão importante para o Mediterrâneo antigo e depois medieval, que não precisaria, aliás, de Aristóteles para se perpetuar”. MICHEL, Aurélie, *op. cit.*, 2020, p. 63.

⁵⁹ DAVIS, David Brion, *op. cit.*, 2006, p. 54. “It was not until the seventeenth century that even New World slavery began to be overwhelmingly associated with people of black African descent [...].”

⁶⁰ SAINT-QUENTIN, Bellon de. *Dissertation sur la traite et le commerce des nègres*. Paris: 1764, p. 3. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k865818.image#>.

⁶¹ *Idem*, p. 81.

e, pode-se dizer, hediondas, mostram é que na cultura francesa da época, a cor era um capital cultural diretamente ligado às posições sociais que cada ser humano deveria “naturalmente” ocupar.

“Complô e vagabundagem”

No caso das festas galantes, para além da simbologia da cor, a insistência em representar uma atividade aparentemente tão banal quanto o passeio adquirir um significado preciso, se confrontado com o *Code Noir* [Código Negro], documento jurídico vigente à época. Assinado em 1685 por Luís XIV, o documento que regulamentou a escravidão na França e que seria revogado apenas em 1848, dedica nada menos que 7 de seus 60 artigos (pouco mais de 10%) sobre o deslocamento de escravizados.⁶² Em outras palavras, deslocar-se livremente era, desde o final do século XVII e no contexto francês, privilégio de poucos.⁶³

Segundo o filósofo Louis Sala-Molins, os únicos lugares possíveis de encontro entre escravizados foram a igreja, na presença do padre, ou o mercado; “todo o resto era complô e vagabundagem”, passível de punições severas.⁶⁴ Assim, o que pode parecer uma atividade despreziosa era altamente regulamentada, e é nessa chave que as festas galantes podem ser lidas de maneira mais interessante: a partir de 1717, a pintura de Watteau que “inaugura o século XVIII” inventa a iconografia do passeio, uma rara distinção.

Nesse contexto, as imagens não apenas registram os encontros de amor da corte, mas acabam também por codificá-los. As pinturas dos encontros ao ar livre, piqueniques de caça e reencenações da *Commedia dell’Arte* italiana, mais que documentos de época, passaram a constituir a auto-imagem daquelas pessoas e sua “existência nobre”, em direta relação a todos os inferiorizados, desde os burgueses ou trabalhadores brancos que viviam nas cidades, até os africanos escravizados, “considerados móveis” [*reputez meubles*], de acordo

⁶² *Code Noir*, artigos 15-21. Ver SALA-MOLINS, Louis, *op. cit.*, 1987, pp. 120-33.

⁶³ Na Bahia da primeira metade do XIX, africanos livres ou libertos somente poderiam se deslocar mediante um passaporte oficial, sob pena de 30 dias de prisão, segundo a historiadora Luciana da Cruz Brito. Isto mostra que a liberdade era bastante frágil para este segmento da população e que o “passeio”, também no Brasil, era privilégio de poucos. BRITO, Luciana da Cruz. *Temores da África: segurança, legislação e população africana na Bahia oitocentista*. Salvador: Editora da UFBA, 2016, pp. 50-3.

⁶⁴ SALA-MOLINS, Louis, *op. cit.*, 1987, p. 125.

com o artigo 44 do citado *Code Noir*. Assim, as festas galantes significam muito mais que frivolidade e amor — mesmo que os pintores não tenham se dado conta de tal complexidade, vislumbrando um “mundo ideal” que, talvez não soubessem, relacionava-se intimamente com a exploração global de africanas e africanos escravizados e seus descendentes nascidos nas Américas e no Caribe. Esse tipo de imagem constituiu, de alguma maneira, a autoridade cultural metropolitana: não apenas se relacionam com a escravidão, mas devem a ela sua própria existência, conformando um sistema de representação dos seres humanos “naturalmente” livres.

O citado crítico René Démoris coloca os passeios ao ar livre como um “objeto de desejo” ostentado pela corte e também imitado pela burguesia:

É como o lugar de lazer da nobreza, *próprio a uma casta superior*, que estar no campo pode parecer objeto de desejo, mesmo que, evidentemente, isso não signifique nenhum privilégio real no edifício social. Por se tratar de um comportamento marcadamente aristocrático, é compreensível que os burgueses se apressem a imitar. Mas a seus olhos, como àqueles dos aristocratas, pode-se considerar que a estada na natureza e as festas que acompanham-na constituem mais ou menos um substituto às festas reais.⁶⁵

Este “objeto de desejo”, como se viu, carregava, sim, vários privilégios no cerne do “edifício social”, simbólicos e reais. E, como tal, manifestou-se também nas colônias caribenhas dos séculos XVIII e XIX, onde “a prática pictórica [...] difundiu os valores da pintura acadêmica europeia”.⁶⁶ Segundo o historiador da arte José Lewest, as pinturas coloniais, tais quais seus equivalentes metropolitanos, eram “essencialmente focadas na paisagem [...] [e] ocultavam todo o resto”. Da mesma maneira que na iconografia galante que circulava na Europa, “neste

⁶⁵ DÉMORIS, René, *op. cit.*, 1971, p. 339, grifos meus. “C’est en tant que lieu de loisir noble, propre à une caste supérieure, que le séjour à la campagne peut apparaître comme objet de désir, bien qu’évidemment il ne signifie plus aucun privilège réel dans l’édifice social. Parce qu’il s’agit d’un comportement marqué comme aristocratique, on comprend que les bourgeois se soient empressés de l’imiter. Mais à leurs yeux comme à ceux des aristocrates, on peut considérer que les séjours à la campagne et les fêtes qui les accompagnent, constituent plus ou moins un substitut des fêtes royales.”

⁶⁶ LEWEST, José. *Le processus de reconfigurations dans l’art caribéen: Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*. Tese (doutorado em Artes), Université des Antilles, 2015, p. 8. “[...] la pratique picturale est le fait d’Européens sur l’île qui diffusent les valeurs de la peinture académique européenne. Essentiellement axés sur le paysage, ces peintres occultent tout le reste.”

esquema de exclusividade, o negro na veracidade de seu ser e de sua situação [social] é excluído, tanto na prática [pois todos os pintores eram brancos] quanto no espaço da pintura”.⁶⁷ Os passeios na natureza não eram apenas o lugar de lazer da aristocracia, mas privilégio de poucos, codificado em termos culturais e almejado pelas camadas mais baixas da sociedade.

Para efeito de ilustração, uma poesia da época, aparentemente inocente, também reitera tais noções. Publicada em 1739, “O casamento do Rei”, de Louis-François Delisle de la Drevetière (1682-1756), resume o caráter superior que a aristocracia atribuía a si mesma e parece quase descrever as pinturas de Watteau e de seus contemporâneos:

A divina Vênus felicita o amor:
Eu pretendo celebrar, diz ela, o belo dia [...]
Venha, diz Cupido; mas principalmente fique atenta
para não revoltar os corações
por ares que chocam as boas maneiras”.⁶⁸

Em apenas cinco versos, Drevetière resume toda a simbologia do poder de sua época. Ali estão “a divina Vênus” que saúda Cupido numa paisagem presumida, já que personagens mitológicos não habitam cidades. Representações do amor, ambos celebrarão o “belo dia” de maneira civilizada, pois o Cupido pede cuidado para não chocar “as boas maneiras”. Os passeios na paisagem, o tema do amor e a civilização, já na primeira metade do século XVIII, se sobrepõem como sinônimos — e, como se viu, foram reinventados na primeira metade do século XX, em chave nostálgica.

“O casamento do Rei” foi publicado quando o autor e dramaturgo já havia alcançado reconhecimento em Paris com a encenação de sua peça *Arlequin sauvage* [*Arlequim selvagem*], que se deu em 17 de junho de 1721. O título mostra que o personagem do serviçal da comédia italiana é apresentado como “selvagem” e dessa maneira a peça de Drevetière “parece fazer parte integral no

⁶⁷ *Idem*, p. 34. “Dans ce schéma d’exclusivité, le noir dans la vérité de son être et de sa situation y est exclu tant dans la pratique que dans l’espace peint.”

⁶⁸ DREVEITIÈRE, Louis-François Deslile de la. *Poësies diverses. Sçavoir: Epître aux beaux esprits, la Gazette poëtique, le Voyage de l’amour-propre dans l’Isle de la fortune, Épître à Eucharis, & autres*. Paris, 1739. “La divine Venus félicite l’amour:/ Je prétends célébrer, dit-elle, le beau jour [...] Venez, dit Cupidon; mais surtout prenez garde/ De n’y révolter pas les cœurs/Par des airs qui choquent les mœurs [...]”

processo de subjetivação do Ocidente”.⁶⁹ Seja vestindo uma máscara negra nas pinturas galantes, seja apresentado como indígena “selvagem” na peça, o Arlequim encarna novamente a alteridade, e que constituem, por contraste, a definição dos seres humanos brancos, que não trabalham, mas passeiam.

A arte (intelectual) de passear

Os irmãos historiadores Edmond e Jules de Goncourt foram escritores pioneiros na celebração da cultura da França setecentista a partir de critérios de “bom gosto” e “refinamento”. Os autores afirmam que foi nos salões organizados por mulheres da aristocracia, “sob suas lições”, que

se formou e estabeleceu essa França tão orgulhosa de si mesma, de uma graça tão completa, de tão rara elegância, a sofisticada França do século XVIII — um mundo social que até 1789 estaria acima de toda a Europa, como a pátria do gosto de todos os Estados, como a escola dos usos de todas as nações, como o modelo dos costumes humanos.⁷⁰

De fato, a França do século XVIII era vista como modelo cultural para o resto da Europa e também nas colônias. Assim, o tema do passeio extrapolou o território francês e chegou a ser a base para uma nova corrente filosófica fundada em Leipzig no ano de 1754, conhecida como “filosofia popular”.⁷¹ Embora o termo “popular” tenha hoje o sentido de “democrático”, ou acessível a uma grande parcela da população, na época, o recorte de classe era evidente. O pressuposto dos filósofos era o de que as pessoas das classes baixas, esgotadas pelo trabalho, não teriam as condições necessárias à reflexão ou à apreciação estética, ao mesmo tempo em que deixavam claro que esta seria apenas uma ocupa-

⁶⁹ SOLGA, Kim. “The Savage Ambivalence of Delisle de la Drevetière”, in *The Eighteenth Century*, vol. 43, n° 3, 2002, p. 197. “*Arlequin sauvage* appears to participate fully in this process of occidental subjectivation.”

⁷⁰ GONCOURT, Edmond e Jules. *La femme au XVIIIe siècle*. Disponível em: www.gutenberg.org/files/46142/46142-h/46142-h.htm, acesso em 17/2/2020. “[...] se formait et se constituait cette France si fière d’elle-même, d’une grâce si accomplie, d’une si rare élégance, la France polie du dix-huitième siècle,— un monde social qui jusqu’en 1789 allait apparaître au-dessus de toute l’Europe, comme la patrie du goût de tous les États, comme l’école des usages de toutes les nations, comme le modèle des mœurs humaines.”

⁷¹ ERNESTI, Johann August. *Prolusio de Philosophia populari*. Leipzig: 1754.

ção dos homens livres, excluindo assim a capacidade intelectual dos escravizados que, à época, eram bastante expressivos se comparados com o número de europeus livres.⁷²

Estar na natureza, segundo os filósofos alemães, privilegiava não apenas os encontros amorosos (representados nas pinturas galantes), como também a própria atividade intelectual. Em ambos os casos, trata-se de um privilégio das classes que não trabalham e podem, portanto, dedicar-se à galanteria ou às divagações. *A arte de passear* é justamente o título do livro de Karl Gottlob Schelle, publicado em 1802 na mesma Leipzig.⁷³ Segundo ele, o contato com a natureza seria o lugar ideal para a reflexão, e, ao mesmo tempo, agradável esteticamente, tal como uma pintura:

Um indivíduo comum que não tenha cultivado seu espírito não sente necessidade de passear e teria dificuldade em se habituar ao passeio. A razão é simples. Para ser tocado pelos encantos do passeio e sentir sua necessidade intelectual, é necessário ter um certo nível de cultura, uma bagagem intelectual que nem todo o mundo possui; e, conseqüentemente, é totalmente natural que um simples jornaleiro não possa sentir o prazer agradável de um passeio. [...] Compreender essa doce palavra e dela retirar as alegrias mais puras é a finalidade designada pela natureza para essa atividade intelectual desprovida de qualquer coerção, e que não tem equivalente em nada além do passeio.⁷⁴

Como nas festas galantes, o passeio ao ar livre no campo da filosofia é codificado como o lugar por excelência dos europeus brancos, cultivados e intelectuais (a esta altura, conceitos praticamente sinônimos). Ao passo que a hierarquia de cor, profundamente ligada à escravidão mercantil, havia sido mais ou menos silenciada no início do século XVIII, ela passa a ser tratada de maneira

⁷² A título de comparação, na década de 1750 havia cerca de trezentas mil pessoas escravizadas nas Antilhas francesas; a população de Leipzig atingiria o número de cem mil apenas na segunda metade do século XIX.

⁷³ Edição brasileira: *A arte de passear*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, tradução de Irene A. Partenot. Schelle diz também que as mulheres são seres incapazes de passear e, portanto, de pensar: “O sexo feminino tem maior preferência por viver em sociedade do que em meio à natureza. A natureza está próxima da solidão e, para o segundo sexo [sic], a solidão é por demais sombria e terrível para que se possa suportá-la por muito tempo”. SCHELLE, Karl Gottlob, *op. cit.*, 2001 p. 59.

⁷⁴ *Idem*, pp. 19 e 23.

explícita a partir de 1750. Immanuel Kant (1724-1804), considerado o maior filósofo alemão da época, escreveu o seguinte, em 1764:

Os negros da África não possuem, *por natureza*, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor [David] Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, *por força de dons excelentes*. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores.⁷⁵

A “diferença de cores”, como foi sinalizado no início deste capítulo, pode ter passado despercebida aos historiadores da arte por uma questão de especialização disciplinar. Nesse sentido, o colonialismo e a exploração racista da escravidão mercantil no século XVIII estariam alheios à cultura europeia de maneira geral, cuja expressão pictórica foi entendida em termos de “amor” e “galanteria”. Se hoje em dia há ferramentas teóricas para que se possa analisar os diversos silêncios da historiografia e das imagens, o que se vê claramente no texto de Kant é a relação direta entre cores de pele e capacidades mentais das

⁷⁵ KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais*. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 69. Tradução de Pedro Panarra e grifos meus. Sueli Carneiro nos mostra a permanência de argumentos semelhantes ao de Kant, no Brasil contemporâneo: “em 1988, data da celebração do Centenário da Abolição da Escravidão, uma comissão de notáveis intelectuais e pesquisadores brasileiros especializados na temática racial foi formada sem a presença de um negro sequer. O coordenador desta comissão explicou da seguinte maneira a ausência de um intelectual negro naquela comissão: ‘O problema é que até agora não conseguimos encontrar [...] nenhum negro que seja doutor em história. Por mais que procurássemos’. (revista *Veja*, nº 835, 5/9/1984)”. CARNEIRO, Sueli, *op. cit.*, 2005, p. 60. Há, porém, intelectuais negros reconhecidos no Ocidente desde a época de Immanuel Kant, como é o caso da poeta afro-americana Phillis Wheatley e dos filósofos africanos Zara Yacob (atual Etiópia) e Anton Amo (atual Gana). Ver FULLER, Miriam Morris. *Phillis Wheatley: America's First Black Poetess*. Nova York: Garrard, 1971; KIROS, Tedros. *Zara Yacob: Rationality of the Human Heart*. Trenton: Africa World Press, 2005 e DAUVOIS, Daniel. *Anton Wilhelm Amo. Une philosophie de l'implicite*. Paris: Présence Africaine, 2020.

populações. Isto num ensaio “sobre o sentimento do belo”, escrito por ninguém menos que um dos fundadores da disciplina da estética. Ou seja, não se trata de uma simples projeção de critérios decoloniais do século XXI sobre as imagens e textos mais antigos, mas da análise de parâmetros culturais e intelectuais já presentes nas imagens e nos discursos do próprio século XVIII.

A iconografia dos franceses civilizados deve sua própria existência à invenção de seu negativo, concomitante e complementar ao contexto global de tráfico e exploração em que as nações europeias estavam inseridas. “A raça”, diz Mbembe, “não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica, cuja função é desviar a atenção de conflitos”.⁷⁶ Se a escravidão é muito mais antiga que o século XVIII e fez parte de praticamente toda a história da humanidade, a especificidade da escravidão atlântica para as nações modernas foi que, nas palavras de Simon Gikandi, sua

principal mercadoria eram *corpos negros*, vendidos e comprados para fornecer mão de obra gratuita aos complexos de plantações do novo mundo, cujos produtos primários [...] eram necessários para *saciar a cultura do paladar e o processo civilizador*.⁷⁷

Para além do refinamento das bebidas quentes e dos outros produtos coloniais, é possível também afirmar que as festas galantes “saciaram” e informaram o imaginário da civilização (branca). De maneira semelhante, o Rococó seria a principal referência para uma artista como Laurencin, que, como se viu, foi celebrada em termos de “grande raça”, “nobreza” etc.

O “afeminado” século XVIII

Volúpia! Eis a palavra do século XVIII; é seu segredo, seu charme, sua alma. Ele respira a volúpia, ele a liberta. A volúpia é o ar do qual ele se nutre e que o anima. É sua atmosfera e seu suspiro. É seu elemento e sua inspiração, sua vida e seu gênio. Ela circula em seu coração, em suas veias, em sua cabeça. Ela espalha encantamento em seus gostos, hábitos, suas maneiras e obras. [...] Ela voa sobre este mundo, ela o possui, é sua

⁷⁶ MBEMBE, Achille, *op. cit.*, 2008, p. 28.

⁷⁷ GIKANDI, Simon, *op. cit.*, 2001, p. 2, grifos meus.

fada, sua musa, o personagem de todas as suas modas, o estilo de todas as suas artes; e nada resta dessa época, nada sobrevive deste século da mulher, que a voluptuosidade não criou, não tocou, não preservou, como uma relíquia da graça imortal, no aroma do prazer. [...] Assim adornadas pela volúpia, a mulher a encontra em tudo que a rodeia. A voluptuosidade envia-lhe sua imagem por todos os lados, ela multiplica diante de seus olhos as formas galantes, como num gabinete de espelhos.⁷⁸

Além dos ideais da branquitude, da regulamentação jurídica do passeio e de sua dimensão intelectual reservada aos brancos abastados, há ainda outro aspecto que problematiza as imagens das festas galantes: a ideia de feminilidade ao mesmo tempo elegante, dissimulada e fraca. A partir da Revolução Francesa, em que os ideais cívicos e republicanos — no sentido da “coisa pública” — foram exaltados, o século que a precedeu passou a ser visto paulatinamente como “afeminado”. Como se viu anteriormente, desde a segunda metade do século XIX, “volúpia” foi usada em sentido positivo, como nos famosos versos de Baudelaire, que fazem parte das *Flores do mal*: “Lá, tudo é ordem e beleza,/ Luxo, volúpia e leveza”.⁷⁹ O século XVIII francês, ornamental, luxuoso, de uma “graça imortal” e seus “aromas de prazer”, segundo os Goncourt, passou a ser visto como um paraíso perdido, celebrado pelos seus atributos femininos.

A citação que abre este item foi extraída do livro *A mulher no século XVIII*, publicado em 1890. Ao descreverem as reuniões de intelectuais oferecidas por mulheres nobres em seus salões privados, fizeram uma interessante inversão. Buscando compreender “a mulher no século XVIII”, os autores trans-

⁷⁸ GONCOURT, Edmond e Jules. “VI. L’amour”, in *La femme au XVIII^e siècle*. Paris: 1890. Disponível em gutenberg.org/files/46142/46142-h/46142-h.htm. Acesso em 19/2/2020. “Volupté! c’est le mot du dix-huitième siècle; c’est son secret, son charme, son âme. Il respire la volupté, il la dégage. La volupté est l’air dont il se nourrit et qui l’anime. Elle est son atmosphère et son souffle. Elle est son élément et son inspiration, sa vie et son génie. Elle circule dans son cœur, dans ses veines, dans sa tête. Elle répand l’enchantement dans ses goûts, dans ses habitudes, dans ses mœurs et dans ses œuvres. [...] Elle vole sur ce monde, elle le possède, elle est sa fée, sa muse, le caractère de toutes ses modes, le style de tous ses arts; et rien ne demeure de ce temps, rien ne survit de ce siècle de la femme, que la volupté n’ait créé, n’ait touché, n’ait conservé, comme une relique de grâce immortelle, dans le parfum du plaisir. [...] Ainsi parée par la volupté, la femme trouve la volupté partout autour d’elle. La volupté lui renvoie de tous les côtés son image, elle multiplie sous ses yeux les formes galantes comme dans un cabinet de glaces.”

⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, 2019, p. 235.

formaram o período no “século da mulher”, cuja definição se daria em apenas uma palavra: *volúpia*. A cultura setecentista passou assim a ser compreendida como a sobreposição de aspectos ornamentais, construído como um lugar passado idílico e autoindulgente, cenário ideal para o florescimento do amor galante e de suas imagens.

O luxo, a coqueteria, o refinamento das mulheres das altas classes, como se viu, foi também amplamente relacionado com a cultura francesa. Assim, as pinturas “açucaradas” do Rococó unem, a um só tempo, ideais de feminilidade, civilização e nacionalismo, com ênfase no teatro social das “boas maneiras” e no refinamento das superfícies: pérolas, cetins, sedas etc. Mais uma vez, porém, este teatro social “refinado” esconde o ideal da branquitude, pois jamais se recorreu a tais estereótipos a fim de explorar o trabalho de mulheres não brancas e vendê-las como mercadoria.

Na época da publicação do livro dos Goncourt, tais estereótipos acerca de um “feminino gracioso” estavam bastante naturalizados na cultura ocidental, mas as contradições que envolvessem hierarquias de cor não passaram despercebidas — pelo menos não às mulheres negras.

Do outro lado do Atlântico, quarenta anos antes da publicação de *A mulher no século XVIII*, nos Estados Unidos de 1851, a ativista Sojourner Truth (1797-1883) havia proferido seu famoso discurso no qual dizia:

Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar as valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me ajudou a entrar em carruagens ou a passar pelas poças, nem nunca me deram o melhor lugar. E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem o meu braço! Eu arei a terra, plantei e juntei toda a colheita nos celeiros; não havia homem páreo para mim! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava e comia tanto quanto qualquer homem — quando tinha o que comer —, e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria delas sendo vendida como escrava, e quando gritei a minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher?⁸⁰

⁸⁰ TRUTH, Sojourner, intervenção proferida na *Women’s Rights Convention*, em Akron, Ohio, 1851 *apud* CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André e PEDROSA, Adriano (orgs.). *Histórias afro-atlânticas: antologia*. São Paulo: MASP, 2018, p.17. Tradução de Daniela Gutfreund. Sueli Carneiro coloca a discussão nos seguintes termos: “Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens

As pinturas das festas galantes fizeram parte de uma sociedade complexa e contraditória, onde muitas vezes os ideais de simplicidade e graça silenciaram violências brutais. Ao mesmo tempo, a cultura visual francesa do século XVIII não foi apenas *reflexo* de sua época; ela também informou seus próprios ideais, baseados na hierarquia de seres humanos. Uma análise das imagens, que problematize categorias de raça e gênero — e que acabam por “trair” seus enunciadores, conscientes ou não —, pode ser fundamental na medida em que revela silêncios tão significativos.

A alta cultura, embora seja privilégio de poucos, carrega em sua iconografia ideais largamente difundidos e, no mais das vezes, “invejados”, como é o caso dos tranquilos passeios dos nobres franceses. Marie Laurencin, quem sabe, foi uma das artistas que melhor articulou tais elementos em sua obra: a branquitude, a diferença de gênero e a modernidade colonial, tal qual foi concebida (e imaginada) na França, durante séculos.

Como afirmou Viotti da Costa, “crises são momentos de verdade”. Assim, o esquema visual dos passeios e os estereótipos da feminilidade, quando mobilizados em contextos extremamente violentos, podem ser indicativos de outros capitais culturais — como num gabinete de espelhos que sobrepõe e distorce aspectos da realidade. As imagens do Rococó, refletidas posteriormente na obra de Laurencin nos mostram, para além do que se vê na superfície, a construção simbólica da brancura, como uma *fantasmagoria da civilização ocidental*, estabelecida a partir da exploração de corpos, territórios e paisagens naturais.

sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando?”, in CARNEIRO, Sueli. “Enegrecendo o feminismo. A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.” São Paulo: Geledés — Instituto da Mulher Negra, 2011. Disponível em www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero. Acesso em 10/6/2020.

Considerações finais

Um modernismo Rococó

Na história da arte ocidental, e particularmente na história do modernismo, há uma espécie de senso comum que toma este movimento como sendo essencialmente de ruptura com as formas do passado, “marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência”,¹ nas palavras do filósofo Artur C. Danto (1924-2013). Segundo ele, este nível renovado de consciência se daria em termos de descontinuidade, “quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os métodos de representação”.²

De fato, obras como as *Demoiselles d'Avignon* de Picasso sugerem esta ruptura com as formas do passado de maneira emblemática e, nas palavras de Giulio Carlo Argan, em 1907 o artista “colocara em xeque *toda* a tradição figurativa”.³ No entanto, esta percepção tende a subestimar movimentos como o Retorno à Ordem do pós-guerra, como se se tratasse de atitudes individuais, ou como se a arte estivesse “fora e acima da história”.⁴ Por outro lado, esta ideia de quebra não leva em conta a obra de artistas que, como se viu, à época eram considerados expoentes importantes da “arte viva”, como André Derain, Raoul Dufy e Félix Vallotton, entre outros.⁵

Se a contribuição dos cubistas (e de Picasso em particular) é inegável, como procurei demonstrar ao longo desta dissertação, as estruturas de longa duração que permeiam a própria ideia de arte no Ocidente não foram

¹ DANTO, Artur C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/Odyseus, 2006, p. 10. Tradução de Saulo Krieger.

² *Idem, ibidem*.

³ ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, 1998, p. 341, grifos meus.

⁴ *Idem*, p. 343.

⁵ SALMON, André. *L'Art vivant*. Paris: G. Crès, 1920.

postas em xeque. Pelo contrário: é possível argumentar que, ao “apropriar-se” de visualidades subalternizadas, alguns artistas *atualizaram* a ideia ocidental de arte: se esta, em tese, já não opera enquanto representação, reforça por meio dos *outros* seu lugar de poder e autoridade. Afinal, tal atitude — pode-se dizer extrativista —, sugere que são os sujeitos brancos os únicos “a possuir a vontade e a capacidade de construir um percurso histórico”,⁶ segundo o filósofo Achille Mbembe. Quais eram, em 1907, os pressupostos culturais daqueles povos dos quais Picasso mimetizou a aparência? Certamente muito mais do que uma vaga e primitiva “magia”,⁷ como o próprio artista certa vez declarou.

A autoridade do Ocidente-branco, muitas vezes oculta sob um verniz cosmopolita, tende a ficar evidente quando se leva em conta a obra de artistas considerados marginais e/ou dissidentes do cânone, como é o caso de Marie Laurencin. A artista, em termos de reconhecimento e mercado, certamente não foi marginal, mas, como procurei argumentar, a ideia de feminilidade, por ela tantas vezes reforçada, parece ter feito com que historiadores e críticos caíssem em sua “armadilha de sereia”. Desculpando-lhe a debilidade ou celebrando-a em termos de “graça” — critérios incompatíveis com as narrativas grandiloquentes (e *viris*) de ruptura, genialidade etc. —, a maioria dos comentadores não levou em conta que tais atributos são também históricos.

Avessa ao suposto cosmopolitismo parisiense da primeira metade do século XX, Laurencin parece ter materializado, em sua obra, os ideais nacionalistas e racistas que estavam na ordem do dia, ainda que “fantasiados” de mulheres elegantes em seus passeios banais, uma atitude *camp*. Esta operação teatral, como procurei argumentar, refere-se à própria *ideia* de civilização, que tem suas origens no início do século XVIII; afinal, nas palavras do historiador britânico Roger E. Fry, “em nenhuma outra época soube o homem intensificar em tal grau seus prazeres sociais ou como engajar a seu serviço tanto de intelecto, sagacidade e sensibilidade, tanta tolerância e tanta bondade [*sic*]”.⁸

Se, hoje em dia, pode parecer problemático classificar a corte setecentista como tolerante e bondosa, há algo *nas imagens* que sugerem tais adjetivos. Aparentemente, as pessoas retratadas estão apenas ocupadas em levar

⁶ MBEMBE, Achille, *op. cit.*, 2008, p. 85.

⁷ *Idem*, p. 83.

⁸ FRY, Roger E., *op. cit.*, 1951, p. 34. “At no other time has man known how to intensify in such a degree his social pleasures or how to enlist in their service so much intellect, wit and sensibility, such tolerance and such kindness.”

uma vida galante, autoindulgente, em seus “inocentes” passeios na natureza. Inserindo-as no tempo e no espaço, porém, é possível descortinar capitais simbólicos ligados a elas e à própria atividade de passear. Não por acaso, como se viu, a obra de Laurencin foi recebida no século XX em termos semelhantes àqueles atribuídos às festas galantes e ao teatro da corte, incluindo a noção bastante difundida de feminilidade.

A este respeito, um dicionário francês publicado em 1926 traz alguns verbetes interessantes. Aquele que se refere à *Europa* afirma que esta “é uma das cinco partes do mundo, porém a mais civilizada”.⁹ No que diz respeito à *Colônia*, “trata-se de uma população saída de um país para habitar outro [...]. Reunião de pessoas, ou mesmo de animais, que vivem em comum”.¹⁰ Como é notável, na primeira acepção há um autoelogio aparentemente banal; na segunda, uma espécie de idílio, em que as populações vivem em alegre harmonia.

O mesmo dicionário, porém, no verbete *Branquear*, além da lavagem de um tecido como o linho ou do refinamento do açúcar, cita como exemplo um provérbio da época: “Ao branquear a cabeça de um negro, perde-se a roupa”, ao qual explica: “Perde-se tempo querendo corrigir o incorrigível”.¹¹ Assim, se havia um suposto idílio do “viver em comum” nas colônias, este é desmentido pela própria publicação, quando faz referência às cores e aos significados sociais atribuídos a cada uma delas.

Não por acaso, poucos anos depois desta edição do *Larousse*, a França seria ocupada pelos nazistas — o que, como se viu foi celebrado nos termos de uma “revolução nacional” —, e os europeus passaram a ser submetidos à violência que antes existia “apenas” nos territórios coloniais. Ou seja, trata-se de um processo histórico que envolve o estabelecimento da modernidade por meio dos processos de colonização, subalternidade e exploração, que viriam a atingir os próprios europeus.

Em 1940, pouco antes de cometer suicídio, o filósofo Walter Benjamin havia escrito: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” e que, portanto, “seria preciso

⁹ AUGÉ, Claude (org.). *Nouveau Petit Larousse Illustré*. Paris: Librairie Larousse, 1926, p. 1.363. “Une des cinq parties du monde, la plus petite, mais la plus civilisée.”

¹⁰ *Idem*, p. 210. “Population sortie d’un pays pour aller habiter un autre. [...] Réunion de personnes, ou même d’animaux, vivant en commun.”

¹¹ *Idem*, p. 114. “A blanchir la tête d’un nègre on perd sa lessive, on perd son temps quand on veut corriger un incorrigible [...]”

construir um conceito de história que corresponda a essa verdade”.¹² De fato, “o assombro” em relação a tais regimes de extrema-direita, de que fala o filósofo, diz muito sobre a história ocidental, construída “em nome do progresso”, mas profundamente baseada na violência.

Se alguns conceitos — tanto da história quanto da história da arte — são desmentidos pela realidade, analisar a obra de artistas que escapam à narrativa canônica de progresso pode ser importante não apenas para construir uma história mais completa (e complexa), mas na medida em que deixa visível a própria *estrutura* do cânone. A materialidade da obra que nos foi deixada por Marie Laurencin, “demasiadamente feminina”, representa muito mais que uma dissidência, ou um capricho pessoal ao revisitar as imagens do Rococó. Na verdade, no que diz respeito ao teatro da feminilidade e da branquidão, os séculos XVIII e XX parecem bastante próximos; em termos de capital simbólico, a supremacia branca segue bastante atual.

¹² BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito da história”, in *Obras escolhidas. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

Caderno de imagens



1

Marie Laurencin, *Fêtes galantes*, 1927
Óleo sobre tela, 38 × 78 cm, col. particular/Christie's



2

Marie Laurencin, *Au Bois (Trumeau de cheminée)*, 1927
Óleo sobre tela, 58 × 95 cm, col. particular/Christie's



3

Marie Laurencin, *Trois jeunes filles*, sem data
Óleo sobre tela, 33 × 55 cm, col. particular/Christie's



4

Marie Laurencin, *Two Women with Musical Instruments*, 1935
Óleo sobre tela, 50 × 65 cm, Art Gallery of New South Wales



5

Marie Laurencin, *Guitarrista e duas figuras femininas*, 1934
Óleo sobre tela, 50 × 61 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand



6

Marie Laurencin, *Trois jeunes filles devant un pont*, sem data
Óleo sobre tela, 50 × 60,5 cm, col. particular/Christie's



7

Marie Laurencin, *Ile-de-France*, 1936
Óleo sobre tela, 120 × 120 cm, Centre Georges Pompidou



8

Marie Laurencin, *Jeunes filles aux jeux*, 1938
Óleo sobre tela, 73 × 132 cm, col. particular/Sotheby's



9

Marie Laurencin , *Three Dancers*, c. 1945
Óleo sobre tela, Cummer Museum of Art and Gardens



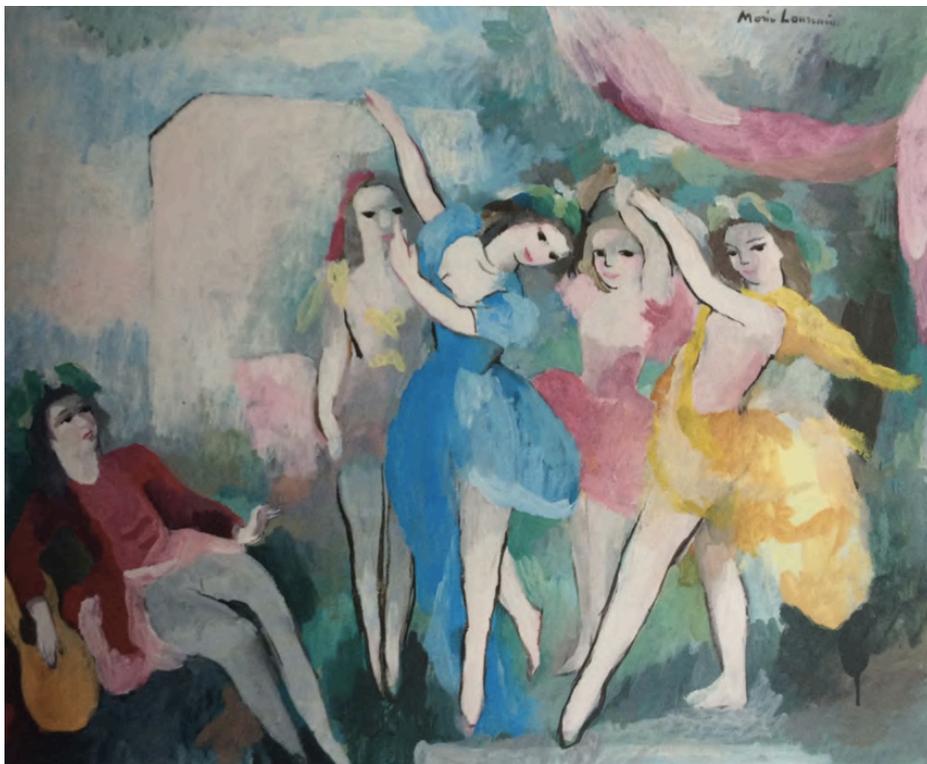
10

Marie Laurencin, *Trois femmes et deux chiens*, sem data
Óleo sobre tela, 46 × 55 cm, col. particular/Christie's



11

Marie Laurencin, *La libération*, 1944
Óleo sobre tela, 60 × 73 cm, col. particular



12

Marie Laurencin, *Danseuses*, 1938
Óleo sobre tela, 65 × 81 cm, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris



13

André Derain, *Une ferme en Provence*, c. 1926
Óleo sobre tela, 50 × 61 cm, col. particular/Sotheby's



14

Roger de La Fresnaye, *Le buvier*, 1921
Óleo sobre painel, 45 × 55 cm, Troyes, musée d'Art moderne



15

Agostino Brunias, *Linen Market, Dominica*, c. 1780
 Óleo sobre tela, 50 × 69 cm, Yale Center for British Art



16

Germaine Casse, 1º Salão da Sociedade de artistas antilhanos
 Litografia a cores, 1924



17

Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis*, 1909
Óleo sobre tela, 130 × 194 cm, Centre Georges Pompidou



18

Marie Laurencin, *Deux têtes*, 1935
Óleo sobre tela, 27 × 41 cm, Centre Georges Pompidou



19

Marie Laurencin, *Danseuse couchée*, 1937
Óleo sobre tela, 98 × 130 cm, Centre Georges Pompidou



20

Marie Laurencin, *Portrait d'André Salmon*, 1942
Óleo sobre madeira, 27 × 22 cm
Centre Georges Pompidou



21

Marie Laurencin, *Portrait de la Baronne Gourgaud à la mantille noire*, 1924
Óleo sobre tela, 92 × 65 cm
Centre Georges Pompidou



22

Marie Laurencin, *Portrait de la Baronne Gourgaud au manteau rose*, 1923
Óleo sobre tela, 100 × 73,5 cm
Centre Georges Pompidou



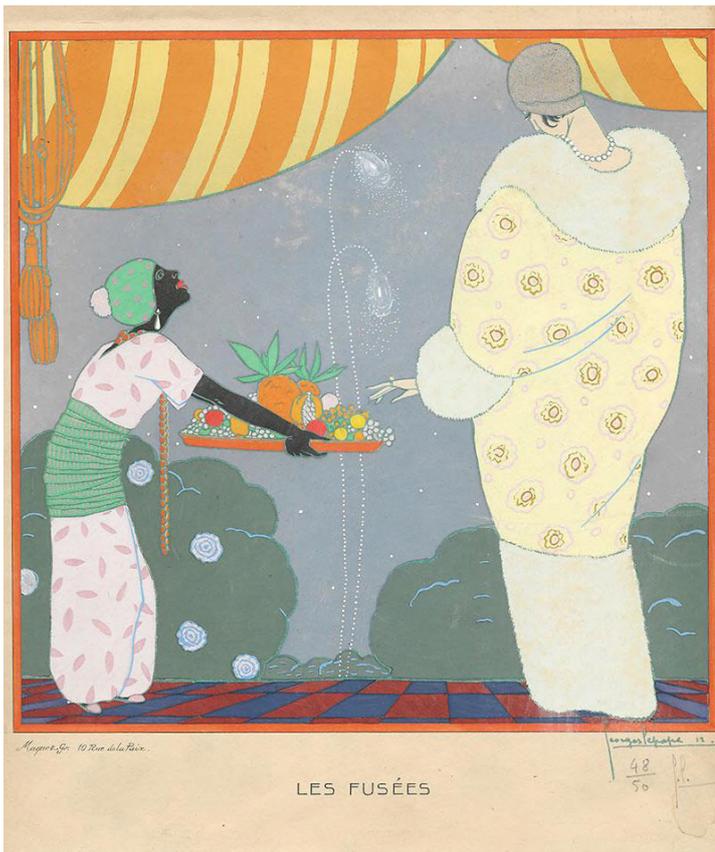
23

Édouard Manet, *Eva Gonzalès*, 1870
Óleo sobre tela, 191 × 133,5 cm
The National Gallery, Londres



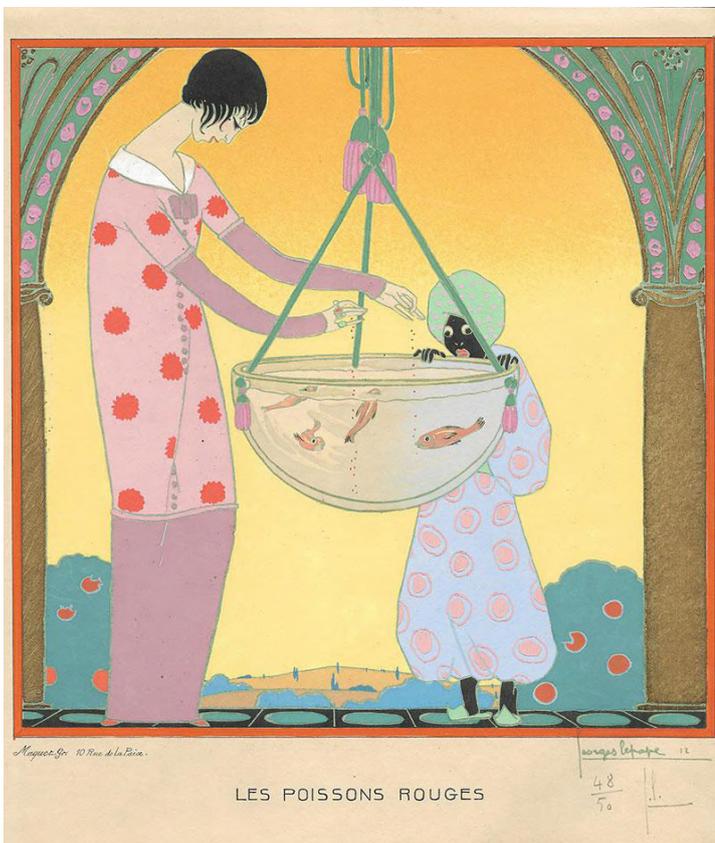
24

Juan Gris, *Costume design
for the Marquis*, 1923
Grafite e aquarela sobre papel
31,2 × 25,6 cm
National Gallery of Australia



25

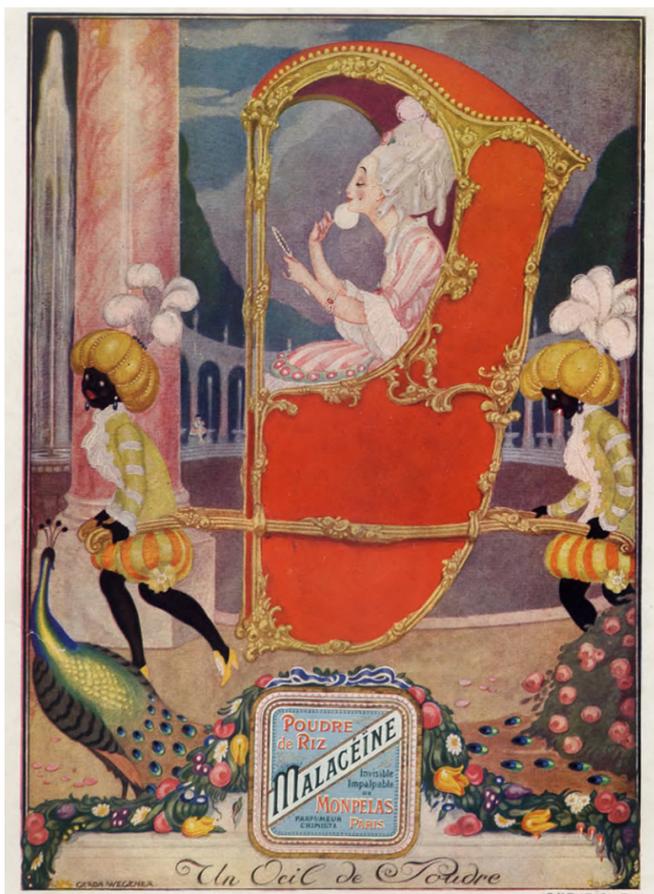
Georges Lepape,
Poiret, Les Fusées, 1912
Litografia, 25 × 22 cm



26

Georges Lepape, *Poiret, Les Poissons Rouges*, 1912
Litografia, 25 × 22 cm

27



Gerda Wegener, *Un œil de poudre, Malacéine*, 1919
Anúncio para a revista Femina,
publicado em agosto de 1919 e
novembro de 1925

28



Tiziano Vecellio, *Ritratto di Laura Danti*, c. 1523
Óleo sobre tela, 118 × 93 cm
Kisters Collection, Kreuzlingen



29

Antoine Coppel, *Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune fille caressant un chien*, 1684
Óleo sobre tela, 28 × 21 cm
Musée du Louvre



30

Pierre Mignard, *Portrait de Louise de Keroual, duchesse de Portsmouth*, 1682
Óleo sobre tela, 120 × 95 cm
National Portrait Gallery



31

Marie Laurencin, *Les Biches*, 1923
Óleo sobre tela, 73 × 92 cm, musée de l'Orangerie



32

Nicolas Lacret, *Le déjeuner de jambon*, 1735
Óleo sobre tela, 188 × 123 cm
Musée Condé, Chantilly



33

Marie Laurencin, *La princesse de Clèves*, 1941
Coleção particular



34

Jean-Baptiste Pater, *Fête galante by a Fountain* (detalhe), início da década de 1720
Óleo sobre tela, 52,7 × 64,4 cm, The Wallace Collection



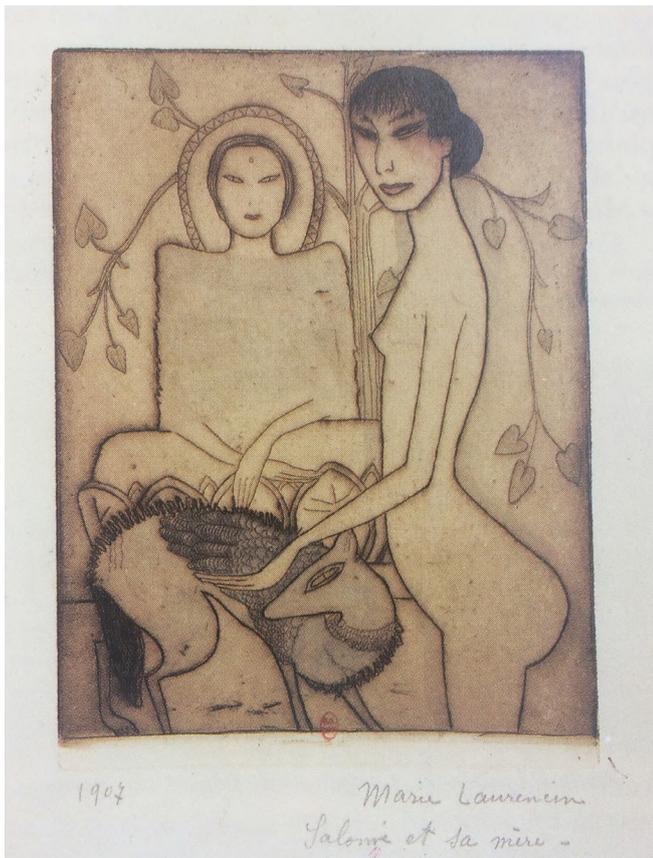
35

Marie Laurencin,
Femme en bleu, c. 1902
Porcelana, ø 29 cm
Museu Marie Laurencin



36

Marie Laurencin,
Chanson de Bilitis, 1904
Água-forte e água-tinta,
23,9 × 14,9 cm



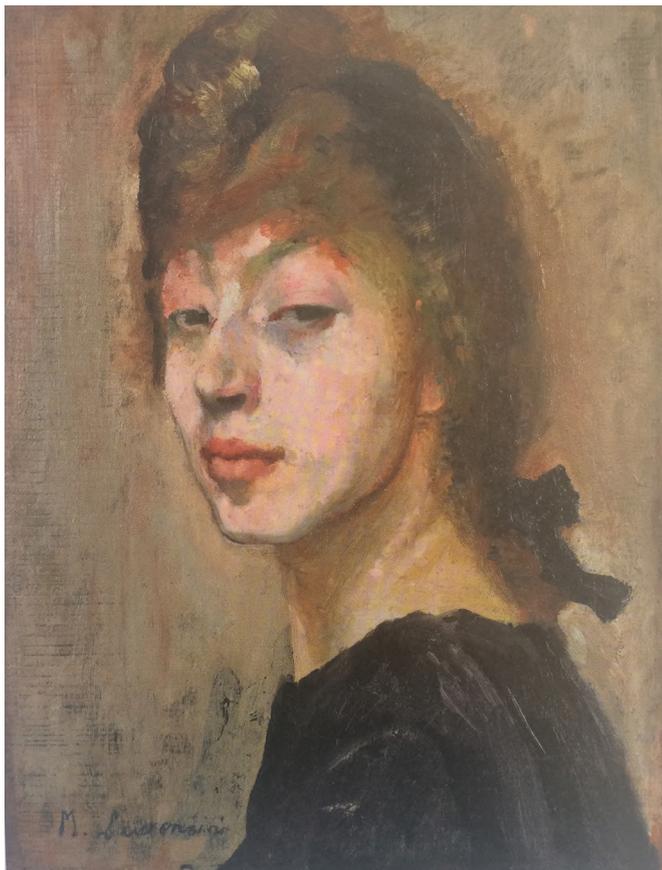
37

Marie Laurencin,
*Salomé au loup (Salomé
et sa mère)*, 1907
Água-forte e água-tinta,
18,1 × 14,2 cm, Bibliothèque
nationale de France



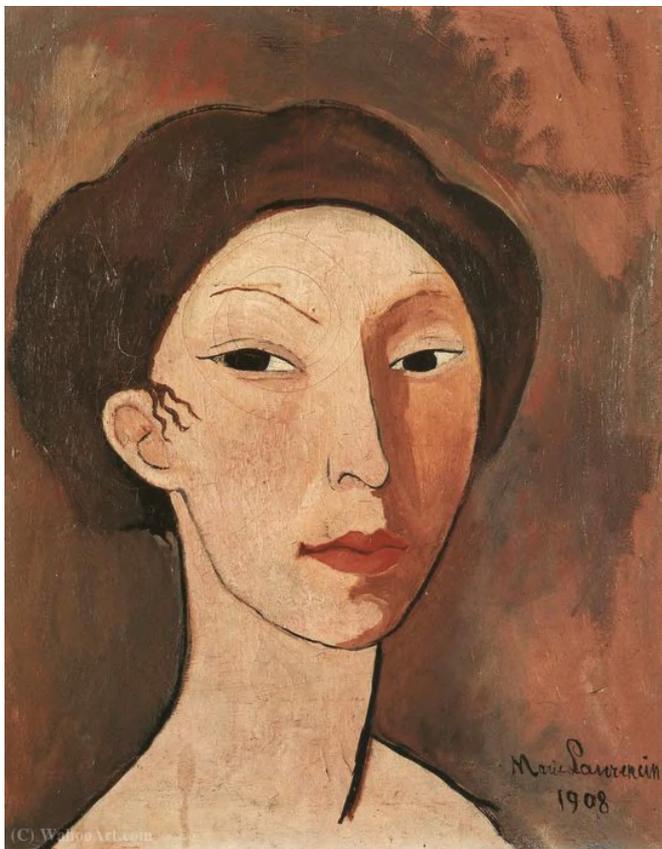
38

Marie Laurencin, *The Artist's
Mother*, 1906
Óleo sobre tela, 41 × 33 cm
Ashmolean Museum of Art
and Archeology



39

Marie Laurencin,
Autoportrait, c. 1905
Óleo sobre painel, 40 × 30 cm,
Museu Marie Laurencin



40

Marie Laurencin,
Autoportrait, 1908
Óleo sobre painel, 40 × 30 cm,
Museu Marie Laurencin



41

Marie Laurencin, *Group of artists*, 1908
Óleo sobre tela, 65 × 81 cm, Baltimore Museum of Art



42

Marie Laurencin
Max Jacob, 1907
Óleo sobre painel, 26 × 21 cm
Orléans, musée des Beaux-Arts



43

Marie Laurencin,
La songeuse, 1910-11
Óleo sobre tela, 91 × 73 cm,
Musée Picasso



44

Marie Laurencin, *Maison meublée*, 1912
Óleo sobre tela, 112 × 144 cm, Museu Marie Laurencin



45

Marie Laurencin, *Madame André Groult, née Nicole Poiret*
Óleo sobre tela, 110 × 70 cm,
Museu Marie Laurencin



46

Marie Laurencin, *Portraits (Marie Laurencin, Cecilia de Madrazo and the Dog Coco)*, 1915
Óleo sobre tela, 33 × 46 cm, Tate



47

Marie Laurencin, *The Fan*, 1919, óleo sobre tela, 30,5 × 30 cm, Tate



48

Marie Laurencin, *Le pont de passy*, 1908, água-forte, 15 × 21 cm



49

François Boucher, *Diane sortant du bain*, 1742
Óleo sobre tela, 57 × 73 cm, musée du Louvre



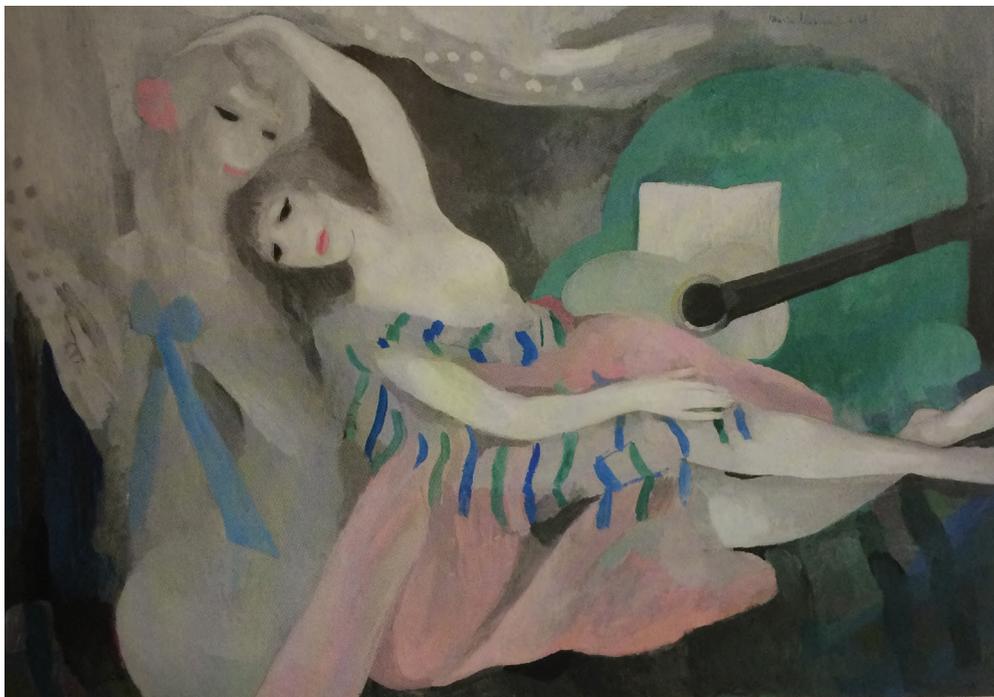
50

Jean-Marc Nattier, *Madame Adelaïde en Diane*, 1745
Óleo sobre tela, 104 × 141 cm, Musée des châteaux de Versailles et de Trianon



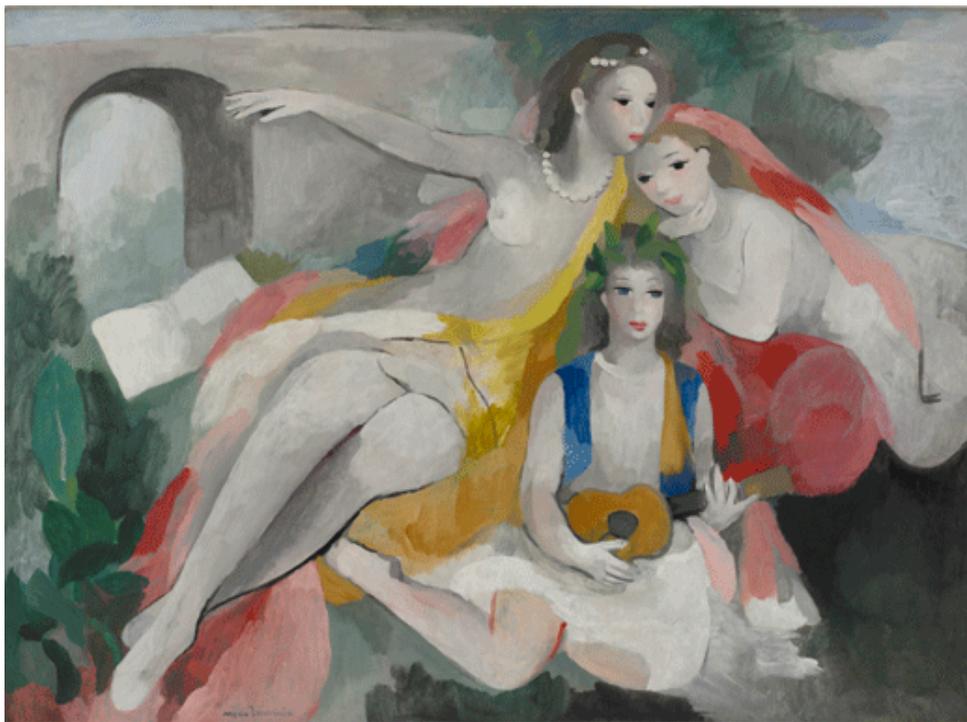
51

Marie Laurencin,
Les Trois Grâces, 1921
Óleo sobre tela, 81 × 65 cm
Museu Marie Laurencin



52

Marie Laurencin, *Deux Jeunes Filles à la Guitare*, 1924
Óleo sobre tela, 81 × 116 cm, Museu Marie Laurencin



53

Marie Laurencin, *Trois jeunes filles*, c. 1953
Óleo sobre tela, 91 × 131 cm, Museu Marie Laurencin



54

Marie Laurencin, *Deux jeunes filles aux fleurs*, s/d
Óleo sobre tela, 46 × 55 cm, col. particular/Sotheby's



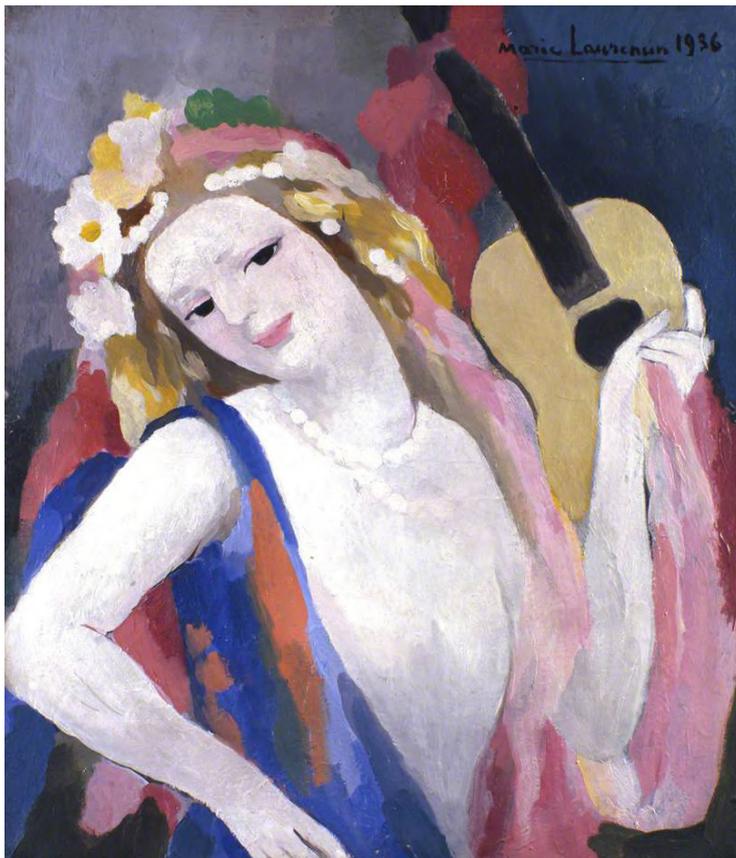
55

Marie Laurencin,
Évelyne, 1936
Óleo sobre tela, 61 ×
50 cm, col. particular/
Sotheby's



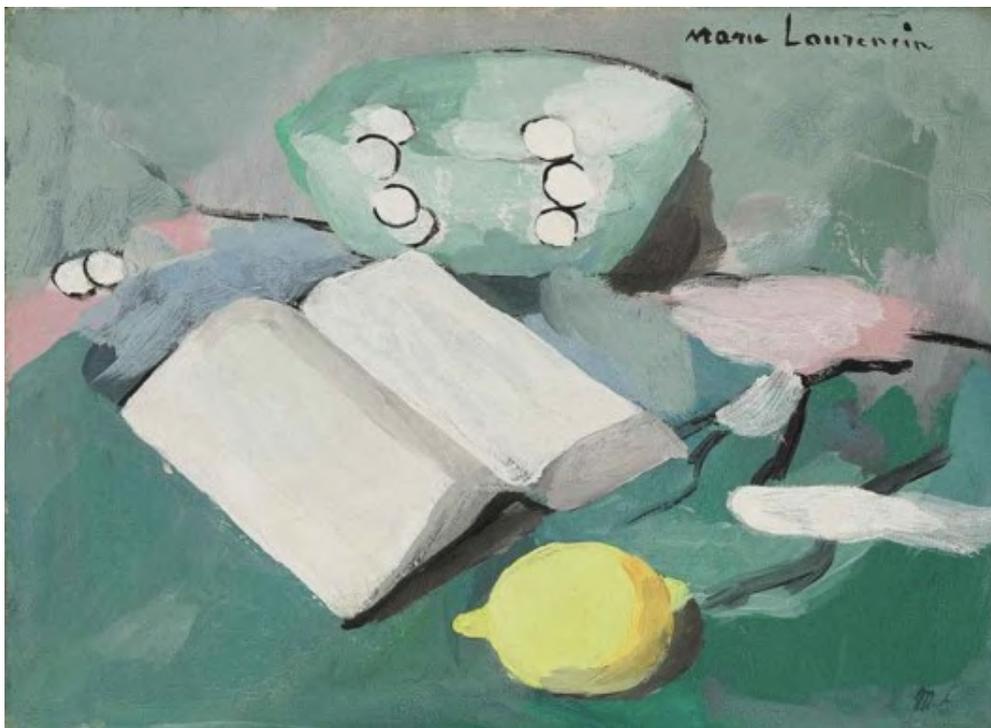
56

Marie Laurencin,
Mandoline, 1935
Óleo sobre tela, 55 ×
46 cm, col. particular/
Christie's



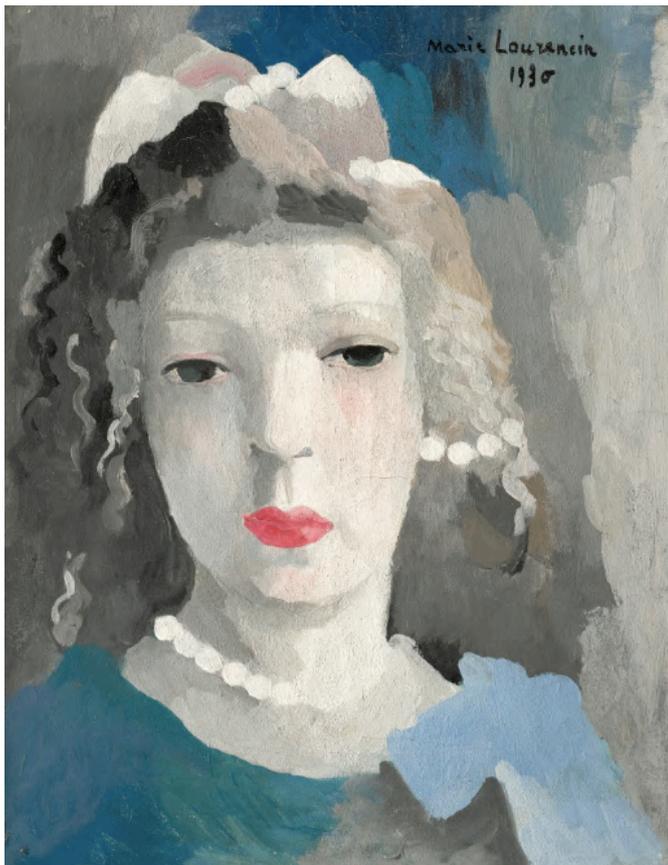
57

Marie Laurencin,
La guitare, 1936
Óleo sobre tela, 65 ×
54 cm, Aberdeen Art
Gallery & Museums



58

Marie Laurencin, *Nature-morte au livre, au citron et aux perles*, s/d
Óleo sobre tela, 24,5 × 33 cm, col. particular/Christie's



59

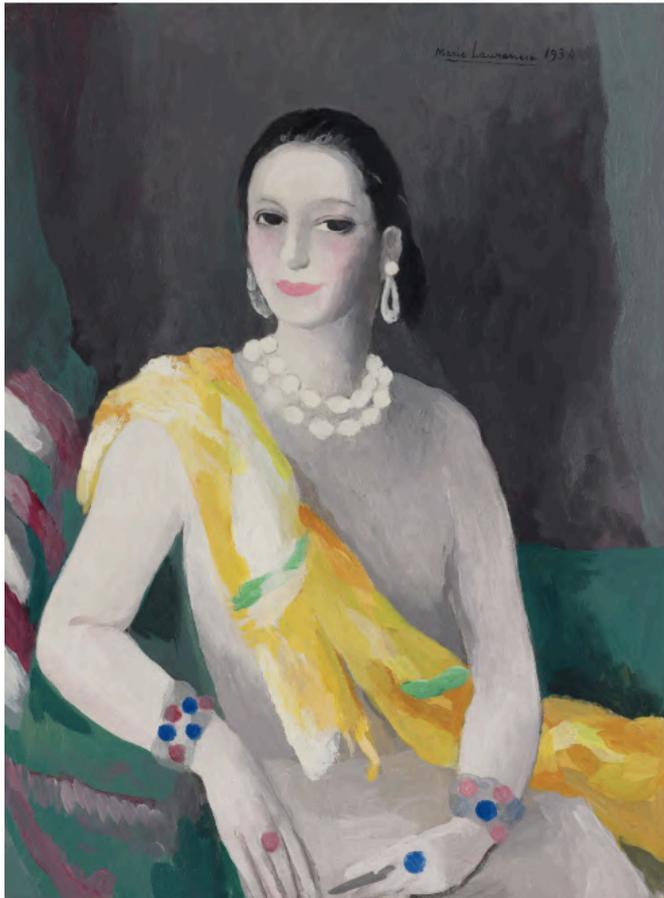
Marie Laurencin,
*Autoportrait aux perles
en bleu*, 1930
Óleo sobre tela, 34 × 27,5 cm,
col. particular/Sotheby's



60

Marie Laurencin,
Nicole Groult, 1931
Óleo sobre tela, 41 × 33 cm,
col. particular/Sotheby's

61



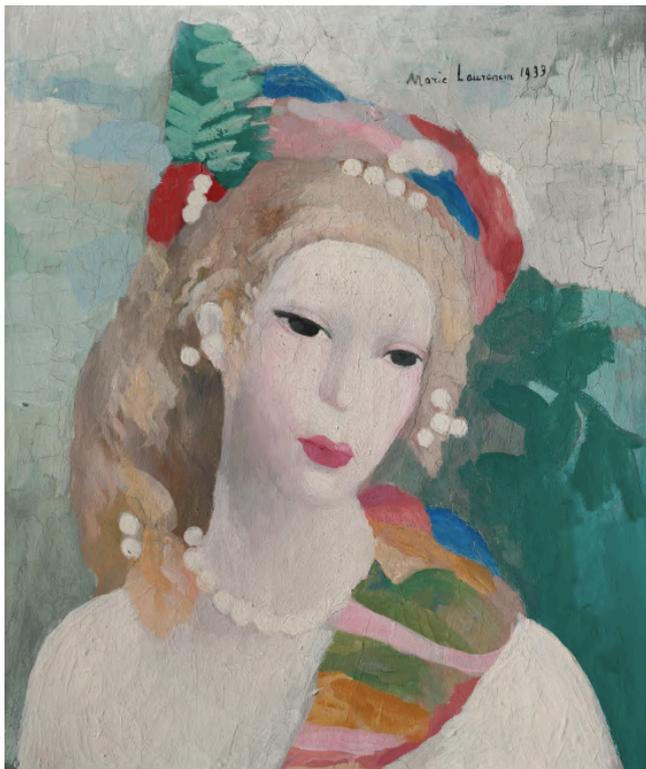
Marie Laurencin,
Helena Rubinstein, 1934
Óleo sobre tela, 84 × 68,5 cm,
col. particular/Sotheby's

62



Marie Laurencin,
Judith, 1930
Óleo sobre tela, 73 × 60 cm,
Musée des Beaux Arts de
Nantes

63



Marie Laurencin,
Mélancholie, 1933
Óleo sobre tela, 46 × 38 cm,
col. particular/Sotheby's

64



Marie Laurencin,
*Anne Sinclair, à l'âge de
quatre ans*, 1952
Óleo sobre tela, 27 × 22 cm,
col. particular



65

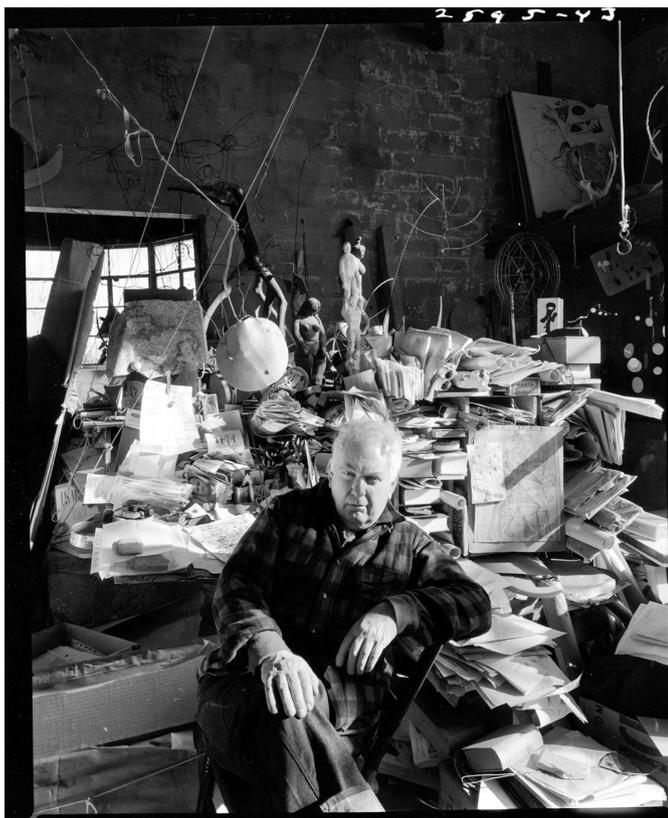
Michel Sima, *Marie Laurencin*, 1948
Impressão sobre papel de gelatina e prata



66

Alexander Liberman, *Marie Laurencin*, Paris, 1949
Impressão fotográfica sobre papel

67

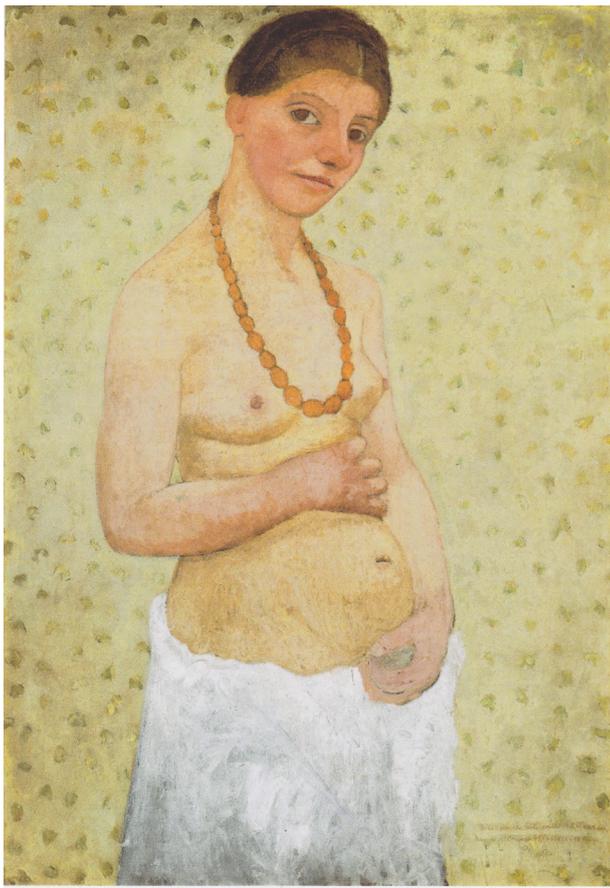


Arnold Newman,
Alexander Calder, 1957
Impressão sobre papel
de gelatina e prata

68



Arnold Newman,
Pablo Picasso, 1956
Impressão sobre papel
de gelatina e prata



69

Paula Modersohn-Becker,
*Autorretrato no sexto
aniversário de casamento*, 1906
Óleo sobre tela, 102 × 70 cm,
Museen Böttcherstrasse,
Bremen



70

Émilie Charmy, *Nu au divan rouge (Nu endormi)*, 1925
Óleo sobre tela, 65 × 80 cm, col. particular



71

Man Ray, *Marie Laurencin*, c. 1923
Negativo em gelatino-bromura de
prata, 20 × 14 cm, Centre Georges
Pompidou



72

Man Ray, *Marie Laurencin*, c. 1925
Negativo em gelatina de prata, 8,5 × 6 cm,
Centre Georges Pompidou



73

Jean-Honoré Fragonard,
Les hasards heureux de l'escarpolette (The Swing),
c. 1767-68
Óleo sobre tela, 81 × 64 cm
The Wallace Collection



74

Jean-Baptiste Pater, *Fête galante with a Dancing Couple*, c. 1725-26
Óleo sobre tela, 53,5 × 64 cm, The Wallace Collection



75

Autor(a) desconhecido(a), *Um juiz*, 1938

Ilustração do livro *Três guinéus*, de Virginia Woolf, presente na primeira edição inglesa (Hogarth Press) e na edição brasileira de 2019 (Autêntica)



76

Marie Laurencin, *The Black Gloves*, 1933

Óleo sobre tela, 44 × 36 cm
Art Gallery of New South
Wales

77



Marie Laurencin, *Autoportrait au chapeau pointu*, 1924
Óleo sobre tela, 65 × 54 cm,
col. particular

78



Marie Laurencin, *La femme aux chats*
ou *Princesse P... (Putain)*, 1920
Óleo sobre tela, 82 × 49 cm, Museu
Marie Laurencin



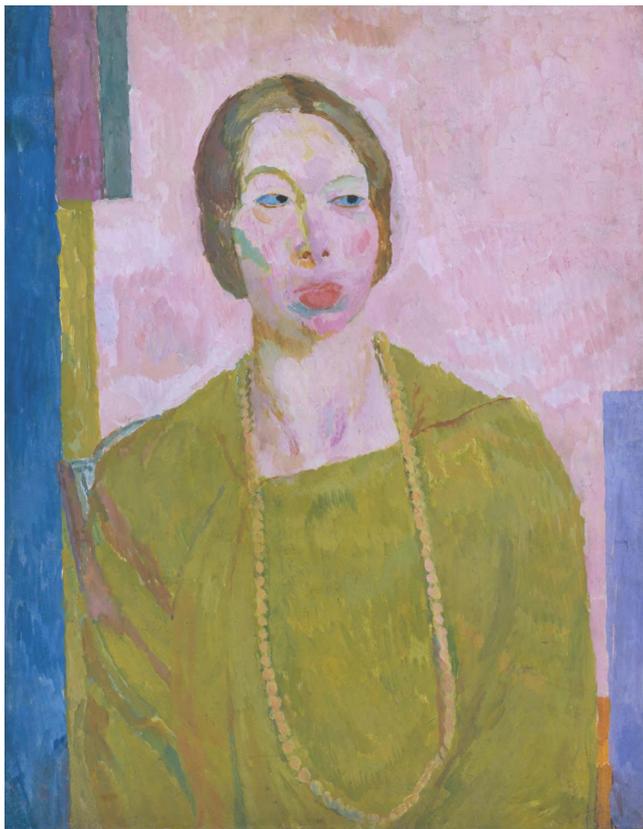
79

Antoine Watteau, *Pierrot*,
c. 1718-29, óleo sobre tela,
63 185 × 150 cm, musée
du Louvre



80

Kees van Dongen, *Passe-
-temps honnête*, c. 1920
Óleo sobre tela, 100 × 81 cm,
Nantes, musée des
Beaux-Arts



81

Vanessa Bell, *Mrs St
John Hutchinson*, 1915
Óleo sobre cartão,
80 × 64 cm, Tate



82

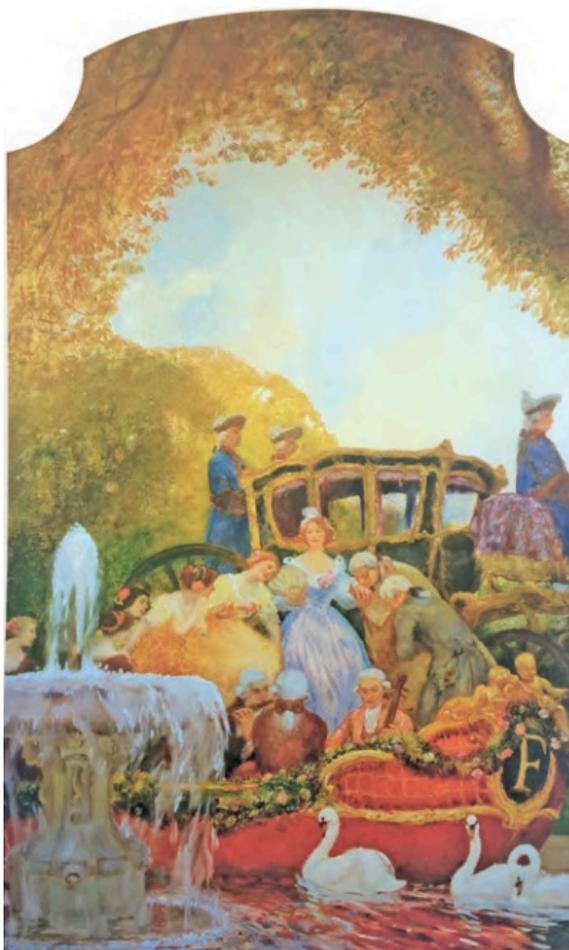
Marie Laurencin,
Femme au collier, 1950
Óleo sobre tela, 33 × 24 cm,
col. particular/Christie's

83

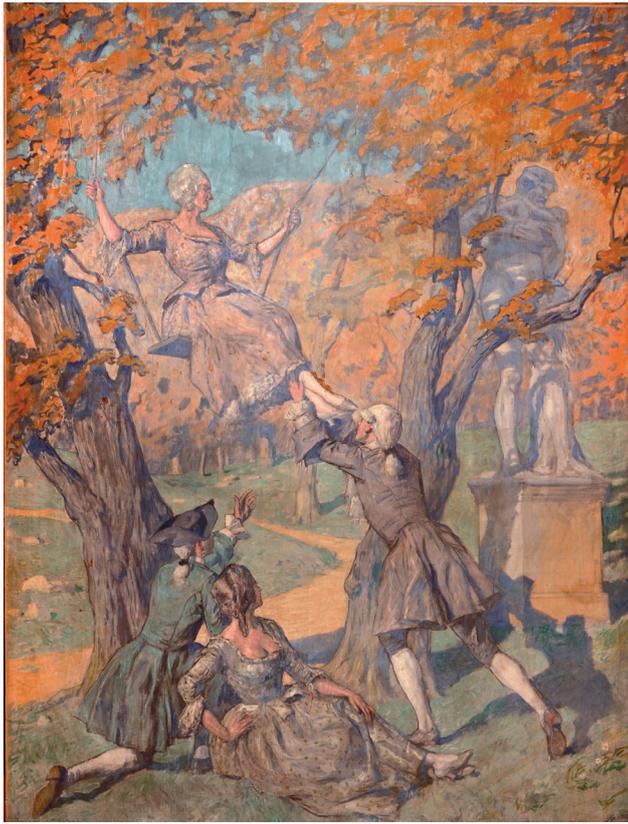


Marie Laurencin,
Marcel Arland, c. 1943
Óleo sobre tela, 35 × 27 cm,
col. particular/Sotheby's

84

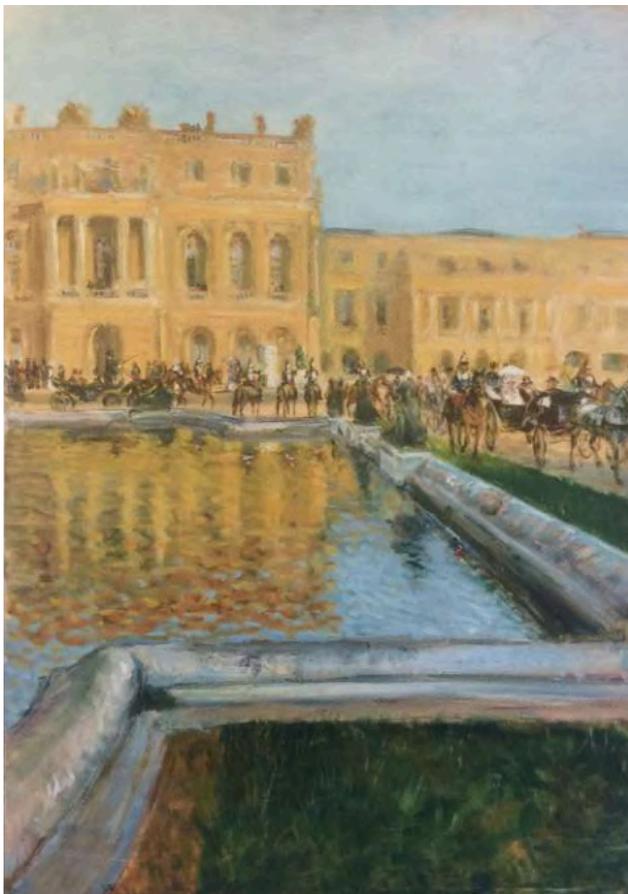


Gaston de la Touche, *La Grâce française*
ou *L'Arrivée de la princesse*, 1911
Óleo sobre painel, 311 × 191,8 cm,
col. particular



85

Lucien Jonas, *L'Escarpolette*, 1928
Óleo sobre tela, 355 × 169 cm
Soissons, musée-abbaye Saint-Léger



86

Henri Girault de Nolhac, *Visite de la reine Wilhelmine des Pays Bas, le 13 juin 1912*, 1912
Óleo sobre tela, 60 × 43 cm,
col. particular



87

Pierre Laprade, *Personnages dans un parc*, início do século xx
Óleo sobre tela, 64 × 59 cm, col. particular



88

Charles Guérin, *Walk*, anterior a 1921
Óleo sobre tela, 79 × 168 cm, Hermitage



89

Charles Guérin, *Gallant Scene*, 1908
Óleo sobre painel, 45 × 54 cm, Hermitage



90

Rosalba Carriera,
Antoine Watteau, 1721
Pastel sobre papel, 55 × 43 cm,
Museo Civico Luigi Bailo



91

Marie Laurencin,
Nymphe et Biche, 1925
Óleo sobre tela, 73 × 55 cm,
Philadelphia Museum of Art



92

Marie Laurencin, *La vie au château*, 1925
Óleo sobre tela, 114,7 × 162,3 cm, Museu Marie Laurencin



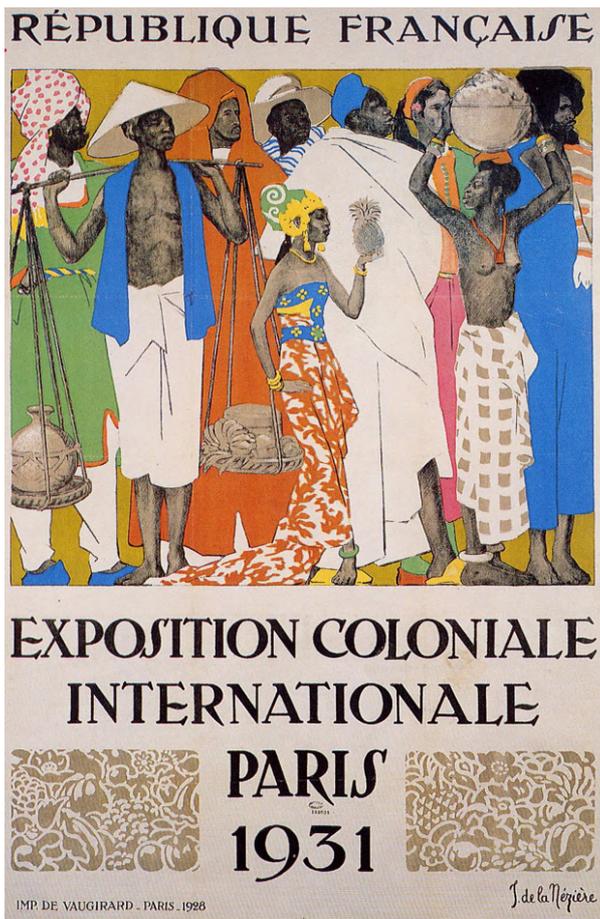
93

Marie Laurencin,
In the Park, 1924
Óleo sobre tela, 92 × 65 cm
The National Gallery of Art,
Washington, D.C.



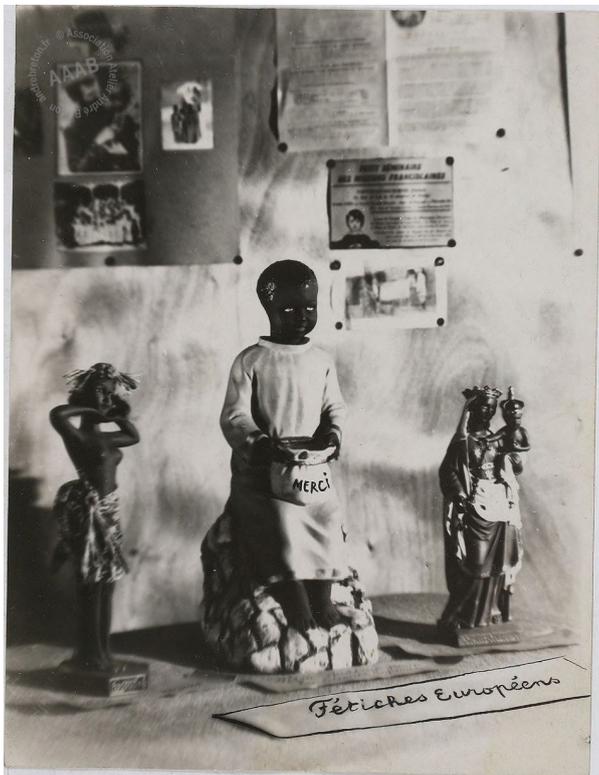
94

Marie Laurencin,
Femme à la guitare, s/d
Óleo sobre tela, 55 × 46 cm,
col. particular/Christie's



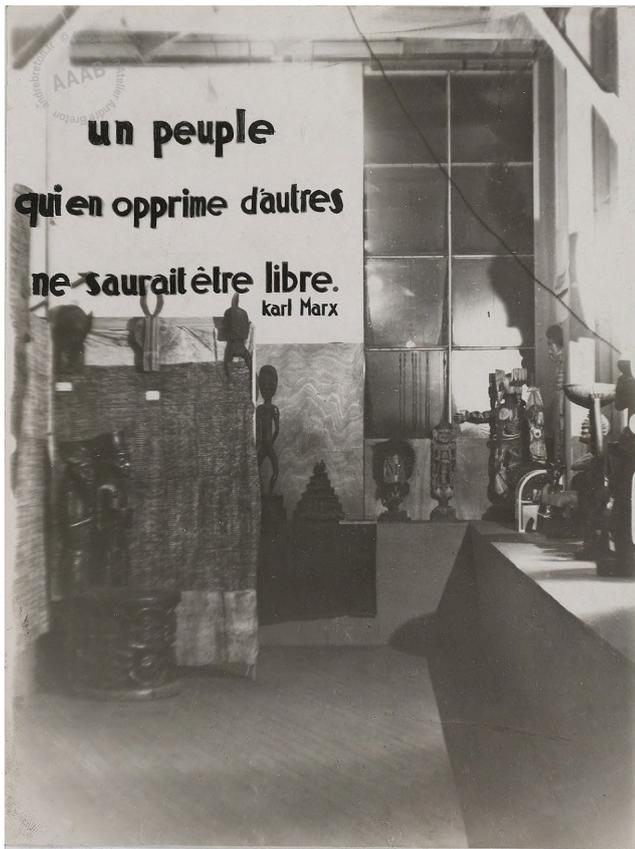
95

Joseph de la Nezière, cartaz para a Exposição Colonial de Paris, 1931
Litografia a cores



96

Autor(a) desconhecido(a), fotografia da exposição *La vérité sur les colonies*, Paris, 1931



97

Autor(a) desconhecido(a),
fotografia da exposição
La vérité sur les colonies,
Paris, 1931



98

Autor(a) desconhecido(a),
fotografia da exposição
La vérité sur les colonies,
Paris, 1931



99

Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV, roi de France*, 1704
Óleo sobre tela, 313 × 205 cm,
musée du Louvre



100

Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717
Óleo sobre tela, 129 × 194 cm, musée du Louvre



101

Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, 1718
Óleo sobre tela, Palácio de Charlottenburg, Berlim



102

Jean-Baptiste Pater, *La barque de plaisir*, c. 1725
Óleo sobre tela, 74,6 × 93,7 cm, Galerie Alexis Bordès, Paris



103

Jean-Baptiste Pater, *Réunion d'acteurs de la comédie italienne dans un parc*, s/d
Óleo sobre tela, 24 × 32 cm, musée du Louvre



104

Jean-Baptiste Pater, *Le concert amoureux*, c. 1730-33
Óleo sobre tela, 57 × 43 cm
The Wallace Collection

105



Jean-Baptiste Pater,
La conversation intéressante,
c. 1730-33
Óleo sobre tela, 56 × 45 cm
The Wallace Collection

106



Jean-Baptiste Pater,
La Danse, c. 1730-33
Óleo sobre tela, 56 × 45 cm
The Wallace Collection



107

Jean-Baptiste Pater,
*Fête galante with six figures
near a Fountain*, c. 1728
Óleo sobre tela, 46 × 39 cm,
The Wallace Collection



108

Jean-Baptiste Pater, *Fête galante by a Fountain*, c. 1720
Óleo sobre tela, 52 × 64 cm, The Wallace Collection



109

Antoine Watteau, *Voulez-vous triompher les belles?*, 1714-17
Óleo sobre painel, 36 × 27 cm,
The Wallace Collection



110

Nicolas Lancret, *Italian Comedians by a Fountain*,
1717-18
Óleo sobre tela, 91 × 83 cm
The Wallace Collection



111

Nicolas Lancret, *An Italian Comedians Scene*, c. 1734
Óleo sobre tela, 28 × 36,8 cm, The Wallace Collection



112

Antoine Watteau,
Le repos gracieux, c. 1713
Óleo sobre painel, 19,5 × 11 cm,
Ashmolean Museum of Art
and Archeology

Referências bibliográficas

Cultura visual, estudos de gênero e feminismo

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin, 2008.
- BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Dissertação (mestrado em História). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 2005.
- _____. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Cham-belland*. Tese (doutorado em História). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 2015.
- BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. (orgs.). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder: Westview Press, 1992.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o espaço doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920*. Tese (doutorado em História). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Londres: Thames & Hudson, 1990.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DORLIN, Elsa. *La matrice de la race: généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*. Paris: La Découverte, 2009.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Imagens da mulher*. Porto: Afrontamento, 1992.
- EAGLETON, Mary. *Working with Feminist Criticism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- FELSKI, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- GAZALÉ, Olivia. *Le mythe de la virilité*. Paris: Robert Laffont, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

- HALL, Stuart; GAY, Paul du (orgs.). *Questions of Cultural Identity*. Los Angeles/Londres/Nova Delhi: SAGE, 1996.
- HESS, Thomas B.; BAKER, Elizabeth C. (orgs.). *Art and Sexual Politics. Why Have there Been no Great Women Artists?*. Nova York: MacMillan, 1971.
- HOBSON, Janell (org.). *Are All the Women Still White? Rethinking Race, Expanding Feminisms*. Nova York: SUNY Press, 2016.
- HOOKS, bell. *Art on my Mind. Visual Politics*. Nova York: The New Press, 1995.
- JONES, Amelia *et alii* (orgs.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres: Psychology Press, 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*. Paris: Gallimard, 2014.
- _____. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 2013.
- _____. (org.) *A pintura: textos essenciais. O belo*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madri: Ediciones Cátedra, 2016.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. *On decoloniality*. Durham: Duke University Press, 2018.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. Nova York: Routledge, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual politics. Feminist Literary Theory*. Londres/Nova York: Routledge, 2002.
- MUEL-DREYFUS, Francine. *Vichy et l'éternel féminin*. Paris: Seuil, 2001.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz nascimento. Quilombola e intelectual*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- NOCHLIN, Linda. *Representing Women*. London: Thames and Hudson, 1999.
- PERROT, Michelle. *Les femmes ou les silences de l'histoire*. Paris: Flammarion, 1998.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. Nova York/Londres: Routledge, 1998.

_____. *Differencing the Canon. Feminist Desires and the Writing of Art's Histories*. Nova York/Londres: Routledge, 1999.

SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Nova York: Pantheon Books, 1985.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. Tese (livre docência). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2018.

_____. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese (doutorado em Sociologia). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2004.

SOFIO, Séverine. *Artistes femmes: La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*. Paris: CNRS Éditions, 2016.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TANKE, Joseph J.; MCQUILLAN, Colin (orgs.). *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*. Londres: A&C Black, 2012.

VERGÈS, Françoise. *Pour un féminisme décolonial*. Paris: La Fabrique, 2019.

VARNEDOE, Kirk. *Modern Portraits: The Self and Others*. Nova York: Columbia University Press/Wildenstein, 1976.

WOODALL, Joanna. *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. *Três guinéus*. São Paulo: Autêntica, 2019.

Sobre Marie Laurencin

ALLARD, Roger. *Marie Laurencin*. Paris: La Nouvelle Revue Française, 1921.

AMARAL, Tarsila do. "Marie Laurencin". *Diário de S. Paulo*, 2/6/1936.

AUCLAIR, Marcelle. "Marie Laurencin portraitiste". Paris: *Les Annales politiques et littéraires*, 1/10/1928.

- BAUER, Gérard. “Rêves de jeunes filles. Le théâtre”, Paris: *Les Annales politiques et littéraires*, 9/5/1926.
- BEUCLER, André. *Plaisirs de mémoire*. Paris: Gallimard, 1982.
- BIRBAUM, Paula J. *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*. Nova York: Routledge, 2016.
- BONNET, Marie-Jo. *Les artistes femmes dans les avant-gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006.
- BORGHINO, Elisa. *Des voix en voie: les femmes, c(h)œur et marges des avant-gardes*. Tese (doutorado em Letras e Artes). Grenoble: Université de Grenoble, 2012.
- BRAGA, Rubem. “Visitando Marie Laurencin”. *Correio da manhã*, 21/5/1950.
- BRINKER, Nancy. *Marie Laurencin’s Fame*. Tese (doutorado em História da arte), University of Cincinnati, 2003.
- CARROD, Amanda Juliet. “A plea for a renaissance”: *Dorothy Todd’s Modernist experiment in British Vogue, 1922-1926*. Tese (doutorado em Filosofia e Literatura Inglesa), Keele University, 2015.
- COCTEAU, Jean. *Les Biches. Théâtre de Serge Diaghilev*. Paris: Quatre Chémis, 1924.
- _____. “Deux ballets actuels”. *Revue de Paris*, 15/6/1924
- _____. *Portraits Souvenirs*. Paris: Bernard Grasset, 1977.
- COGNIAT, Raymond. “Marie Laurencin”, *La femme de France*, Paris, 2/6/1929.
- _____. “Salons et expositions. Pauline Peugniez”. *La femme de France*, Paris, 6/1/1929.
- COQUIOT, Gustave. *Les Indépendants, 1884-1920*. Paris: Librairie Orlendorff, 1921.
- COUTURIER, Elisabeth. “Marie Laurencin: Mémoires d’une jeune fille rangée.” *Beaux-Arts Magazine*, dez. 1993.
- DELANGÉ, René. “A mocidade de Marie Laurencin”. *Correio da Manhã*, nº 18.309, Rio de Janeiro, 27/11/1952.
- ELLIOTT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann. *Women Artists and Writers: Modernist (Im)positionings*. Nova York: Routledge, 2014.
- ELLIOTT, Bridget. “The ‘Strength of the weak’ as Portrayed by Marie Laurencin”. In BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. (orgs.). *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*. Berkeley: University California Press, 2005.
- _____. “Arabesque: Marie Laurencin, decadence and decorative excess”. In STEVENS, Hugh e HOWLLETT, Caroline (orgs.). *Modernist Sexualities*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2000.

- FAGAN-KING, Julia. "United on the threshold of the twentieth-century mystical ideal: Marie Laurencin's integral involvement with Guillaume Apollinaire and the inmates of the Bateau Lavoir", *Art History*, 3/1988.
- FAURE-FAVIER, Louise. *Souvenirs sur Apollinaire*. Paris: Bernard Grasset, 2018.
- FLAMENT, Albert. "Arabesques sur Marie Lauerencin", *La Renaissance de l'art Français et des Industries de Luxe*, Paris, 7/1924.
- FLEURET, Fernand. "Marie Laurencin", *Arts et métiers graphiques*, Paris, 15/1/1929.
- FONTAINAS, André; VAUXCELLES, Louis. *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*. Paris: Librairie de France, 1922.
- FOSCA, François. "Les expositions". *La Revue hebdomadaire: romans, histoire, voyages*, Paris, 12/5/1923.
- GEORGE-DAY. *Marie Laurencin*. Paris: Éditions du Dauphin, 1947.
- GERE, Charlotte. *Marie Laurencin*. Nova York: Rizzoli, 1977.
- GIMPEL, René. *Journal d'un marchand de tableaux*. Paris: Calmann-Lévy, 1963.
- GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert. *Misia. La vie de Misia Sert*. Paris: Gallimard, 1981.
- GROULT, Flora. *Marie Laurencin*. Paris: Mercure de France, 1987.
- HYLAND, Douglas e MCPHERSON, Heather. *Marie Laurencin: Artist and Muse*. Birmingham, Al.: Birmingham Museum of Art, 1989 (catálogo de exposição).
- JOUHANDEAU, Marcel. *Marie Laurencin*. Paris: Les Quatre Chemins, 1928.
- KAHN, Elizabeth Louise. *Marie Laurencin: "Une femme inadapté" in Feminist Histories of Art*. Burlington: Ashgate, 2003.
- DEFERT, Thierry. *Georges Lepape ou l'élégance illustré*. Herscher, 1983.
- LAURENCIN, Marie. *Le carnet des nuits*. Genebra: Pierre Cailler, 1956.
- _____. *Mariana. Penssées, remarques et réflexions, par Marie Laurencin, recueillies et préfacées par Albert Flament*. Paris: François Bernouard, 1932.
- LECCEUR, Maurice. *Le fantôme de Marie Laurencin*. Paris: Glyphe, 2017.
- MALINGUE, Daniel. *Marie Laurencin*. Paris: Galerie Daniel Malingue, 1986 (catálogo de exposição).
- MARCHESSEAU, Daniel. *Marie Laurencin. 1883-1956. Catalogue raisonné de l'œuvre peint* (2 vols.). Tóquio: Musée Marie Laurencin, 1999.
- _____. *Marie Laurencin*. Paris: Hazan, 1980 (catálogo de exposição).
- MARCHESSEAU, Daniel; TAKANO-YOSHIZAWA, Hirohisa. *Marie Laurencin*. Paris: Musée Marmottan Monet, 2013 (catálogo de exposição).

- MARIE Laurencin. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, nº 19, 12/5/1951.
- MAURÍCIO, Jayme. “Marie Laurencin expõe em Paris.” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, nº 18.199, 22/7/1952.
- _____. “Laurencin, Da Vinci, Arquitetura...” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, nº 18.248, 17/9/1952.
- _____. “O tema feminino na pintura francesa”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, nº 18.502, 19/7/1953.
- _____. “Morreu Marie Laurencin”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, nº 19.389, 10/6/1953.
- MEYER-STABLEY, Bertrand. *Marie Laurencin*. Paris: Pygmalion, 2011.
- MONTFORT, Eugène. “Marie Laurencin”, *Candide*, nº 377, 4/6/1931.
- MURAT, Princesse Lucien. “A propos d’une exposition de portraits de femmes”. Paris, *La Revue hebdomadaire: romans, histoire, voyages*, 7/7/1923.
- NAVARETTA, Cynthia. “Marie Laurencin: Mistress and Muse”. *Women Artists*, 1989.
- OTTO, Elizabeth. *Marie Laurencin and the Gendering of Cubism, 1904-1914*. Dissertação (mestrado em Artes). Kingston: Queen’s University, 1997.
- _____. “Memories of Bilitis: Marie Laurencin beyond the Cubist Context”. *Genders*, nº 36, 2002.
- PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Nova York: Manchester University Press, 1995.
- PIERRE, José. *Marie Laurencin*. Paris: Somogy, 1988.
- PORTIER, Madeleine. “Marie Laurencin, peintre de la femme”, *La femme de France*, Paris, 12/4/1936.
- RADYCKI, Diane. “Pretty/Ugly: morphing Paula Modersohn-Becker and Marie Laurencin”, *Make: The Magazine of Women’s Art*, nº 72, out.-nov., 1996.
- SALMON, André. *Souvenirs sans fin*. Paris: Gallimard, 1961.
- SANDELL, Renée. “Marie Laurencin: Cubist Muse or More?”. *Women’s Art Journal*, 1/1980, vol. 1, nº 1, pp. 23-27.
- SINCLAIR, Anne. *My grandfather’s Gallery. A Family Memoir of Art and War*. Hampshire: McMillan, 2015.
- ST. PIERRE, Isaure de. *Marie Laurencin, la féerie*. Paris: Albin Michel, 2019.
- STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

STEINBERG, Berthe. “As mulheres pintoras na França.” *Correio da Manhã*, nº 17434, Rio de Janeiro, 14/1/1950.

TODD, Dorothy. “Exotic Canvases Suited to Modern Decoration”. *Arts and Decoration*, Londres, 1/1928.

Festas galantes e Rococó

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAZIN, Germain. *Barroco e rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERG, Maxine; EGER, Elizabeth (orgs.). *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

BLANC, Charles. *Les Peintres des fêtes galantes*. Paris: 1854.

_____. *Histoire des peintres de toutes les écoles. Tome III: L'École française*. Paris: Librairie Renouard, 1865.

DÉMORIS, René. “Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain”. *Dix-huitième Siècle*, nº 3, 1971.

DUNCAN, Carol. *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*. Nova York: Garland, 1976.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *A sociedade de corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

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

GLADU, Kim. *La grandeur des petits genres. Esthétique galante et Rococo dans le premier XVIIIe siècle*. Tese (doutorado em Letras) — Université du Québec, 2014.

GONCOURT, Edmond; GONCOURT, Jules. *Fragonard*. Nova York: Parkstone Press, s/d.

_____. *L'art du XVIIIe siècle*. Paris: G. Charpentier, 1882.

_____. *La femme au XVIIIe siècle*. Paris: 1862.

HOUSSAYE, Arsène. *Histoire de l'art français au XVIIIe siècle*. Paris: Plon, 1860.

HYDE, Melissa. *Making up the Rococo: François Boucher and his Critics*. Los Angeles: Getty, 2006.

JONES, Vivien. *Women in the Eighteenth Century. Constructions of femininity*. Londres/Nova York: Routledge, 1990.

- LAING, Alastair *et alii*. *François Boucher, 1703-1770*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1986 (catálogo de exposição).
- LAUFER, Roger. *Style Rococo, style des Lumières*, Paris: J. Corti, 1963.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MAUCLAIR, Camille. *Le secret de Watteau*. Paris: Albin Michel, 1942.
- MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. Paris, Vrin, 1966.
- NEUMAN, Robert. *Baroque and Rococo. Art and Architecture*. Londres: Pearson, 2012.
- NORA, Pierre. (org.). *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. Nova York: Columbia University Press, 1996 (3 vols.).
- OPPERMANN, Fabien. *Images et usages du château de Versailles au XXe siècle*. Tese (doutorado em História). Paris: École de Chartes, 2004.
- PERL, Jed. *Antoine's Alphabet. Watteau and His World*. Nova York: Alfred Knopf, 2008.
- PIGNATTI, Terisio. *The Age of Rococo*. Londres: Paul Hamlyn, 1969.
- PILES, Roger de. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris: 1681.
- _____. *Cours de peinture par principes*. Paris: 1766.
- SALMON, Xavier (org.). *Dansez, embrassez qui vous voudrez. Fêtes et plaisirs d'amour au siècle de Madame de Pompadour*. Lens: musée du Louvre-Lens, 2015, (catálogo de exposição).
- SALOMÉ, Laurent; BONNOTTE, Claire (orgs.). *Versailles Revival (1867-1937)*. Versailles: Château de Versailles, 2019 (catálogo de exposição).
- SILVERMAN, Deborah. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style. Studies On the History of Society and Culture*. São Francisco: University of California Press, 1992.
- THOMAS, Catherine. "Les Goncourt et la naissance d'une histoire rococo dans les années 1840", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 9, 2002.
- TOMLINSON, Robert. *La Fête galante: Watteau et Marivaux*. Genebra: Droz, 1981.
- UNRUH, Allison. *Aspiring to "la vie galante". Reincarnations of Rococo in Second Empire France*. Tese (doutorado em Filosofia). New York University, Institute of Fine Arts, 2008.
- VERLAINE, Paul. *Festas galantes*. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1934.

Colonialismo e branquitude

BAUM, Bruce. *The Rise and Fall of the Caucasian Race: A Political History of Racial Identity*. Nova York: New York University Press, 2006.

BERGO, Bettina; NICHOLLS, Tracey (orgs.). *"I don't see color." Personal and Critical Perspectives on White Privilege*. The Pennsylvania State University Press, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: n-1, 2017.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2005.

COSTA, Emília Viotti da. *Coroas de glória, lágrimas de sangue. A rebelião dos escravos de Demerara em 1823*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DAUT, Marlene L. *Baron de Vastey and the Origins of Black Atlantic Humanism*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2017.

_____. *Tropics of Haiti: Race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic World, 1789-1865*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

DAVIS, David Brion. *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 2006.

DIANGELO, Robin. *White Fragility*. Boston: Beacon Press, 2018.

DIPIERO, Thomas. "Missing links: Whiteness and the Color of Reason in the 18th Century". *The Eighteenth Century*, vol. 40, nº 2, University of Pennsylvania Press, 1999.

DOBIE, Madeleine. *Trading Places. Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2010.

FRADERA, Josep. *La Nación Imperial, 1750-1918*. Barcelona: Ed. Haa, 2015.

FRANKENBERG, Ruth. *Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.

_____. *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*. Londres: Routledge, 1993.

GIKANDI, Simon. *Slavery and the Culture of Taste*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2011.

GUILLAUMIN, Colette. *L'Idéologie raciste*. Paris: Mouton, 1972.

HALL, Stuart; HELD, David; HUBERT, Don e THOMPSON, Kenneth (orgs.). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Cambridge: Blackwell, 1996.

JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros. Toussaint l'Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

- KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- KENDALL, Frances. *Understanding White Privilege*. Nova York: Routledge, 2013.
- LAFONT, Anne. *L'art et la race: L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Paris: Les Presses du Réel, 2019.
- LEWEST, José. *Les processus de reconfigurations dans l'art caribéen: Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*. Tese (doutorado em Artes), Pointe-à-Pitre: Université des Antilles, 2015.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2008.
- MICHEL, Aurélia. *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*. Paris: Seuil, 2020.
- MILLER, Joseph C. *The Problem of Slavery as History. A Global Approach*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2012.
- MILLS, Charles. *The Racial Contract*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- MOYNAGH, Maureen. *Nancy Cunard: Essays on Race and Empire*. Nova York/Peterborough: Broadview Press, 2002.
- MONTESQUIEU. *O espírito das leis*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019.
- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Nova York: Vintage Books, 1993.
- NOËL, Erick. *Être noir en France au XVIIIe siècle*. Paris: Tallandier, 2006.
- _____. (org.) *Paris Créole, son histoire, ses écrivains, ses artistes XVIIIe-XXe siècle*. La Crèche: Éditions de la Geste/Presses Universitaires Nouvelle-Aquitaine, 2020.
- PAINTER, Nell Irving. *The History of White People*. Nova York: WW Norton, 2010.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death. A Comparative Study*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1982.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. *Patologia social do "branco" brasileiro*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Pólen, 2017.
- ROTHENBERG, Paula S. (org.). *White Privilege. Essential Readings on the Other Side of Racism*. Nova York: Worth, 2016.
- SALA-MOLINS, Louis. *Le code noir ou le calvaire de Canaan*. Paris: PUF, 1987.
- SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do ser negro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

- _____. *As luzes e a representação do negro no Brasil*. Dissertação (mestrado em Filosofia) São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1993.
- SHELLE, Karl Gottlob. *A arte de passear*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo. Branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STOVALL, Tyler. *White Freedom: The Racial History of an Idea*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2021.
- TOBIN, Beth. *Picturing Imperial Power*. Duke University Press, 1999.
- TROUILLOT, Michel-Rolf. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.
- WARE, Vron. *Beyond the Pale: White Women, Racism, and History*. Londres: Verso, 2015.
- _____. (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- WEKKER, Gloria. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham/ Londres: Duke University Press, 2016.
- WILLIAMS, Eric. *Capitalism and Slavery*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

Retorno à Ordem, Escola de Paris e *négritude*

- ADAMSON, Natalie e NORRIS, Tobi (orgs.). *Academics, Pompier, Official Artists and the Arriere-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- _____. *Foreign Artists and the École de Paris: Critical and Institutional Ambivalence between the Wars*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- DOMINGUES, Petrônio José. “Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica”. *Mediações. Revista de Ciências Sociais*, vol. 10, nº 1, pp. 25-40, 2005.
- DORLÉAC, Laurence Bertrand. *Histoire de l'Art. Paris: 1940-1944. Ordre National, Traditions et Modernités*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986.
- _____. *L'Art de la défaite*. Paris: Seuil, 1993.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora da UFBA, 2008.
- _____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GREEN, Christopher. *Cubism and its Enemies: Movements and Reactions in French Art, 1916-1918*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1987.
- GREET, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars, 1918-1939*. New Haven: Yale University Press: 2018.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GOLAN, Romy. *Modernity and Nostalgia. Art and politics in France between the Wars*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.
- GOLDMAN, Annie. *Les années folles*. Paris/Bruxelas: Casterman, 1994.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2017.
- LÉGER, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Paris: Gonthier, 1965.
- LEINER, Jacqueline. *Aimé Césaire: le terreau primordial*. Tubigen: Narr, 1993.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *Le triomphe de l'art moderne: les années folles*. Paris: ACR, 1992.
- LOZÈRE, Christelle. “Le Tricentenaire du rattachement des Antilles à la France 1935-1936, ou le triomphe de l'assimilation”. *Madinin'Art. Critiques culturelles de Martinique*, 24/11/2020.
- MANN, Carol. *Paris années folles: la vie artistique*. Paris: Somogy, 1996.
- MAUCLAIR, Camille. *La farce de l'Art vivant: Une campagne picturale 1928-1929*. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1929.
- NASCENTA, Raymond. *École de Paris. Son histoire, son époque*. Neuchatel: Ides et Calendes, s/d.
- NÉRET, Gilles. *L'art des années 20*. Paris: Seuil, 1986.
- NGAL, Georges. *Lire “Le Discours sur le colonialisme”*. Paris: Présence Africaine, 1994.

PAGÉ, Suzanne (org.). *L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000 (catálogo de exposição).

PRICE, Sally. *Arts primitifs, regards civilisés*. Paris: École National Supérieur des Beaux-Arts, 1995.

ROE, Sue. *In Montmartre: Picasso, Matisse and the birth of Modernist Art*. Nova York: Penguin, 2015.

SACHS, Maurice. *Au temps du Bœuf sur le Toit*. Paris: Bernard Grasset, 1987.

SALMON, André. *L'Art vivant*. Paris: G. Crès, 1920.

SHARPLEY-WHITING, T. Denean. *Negritude Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

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

STEVENS, Arthur Dene. *The Counter-Modern Movement in French and German Painting After World War I*. Tese (doutorado em Artes). Bloomington: Indiana University, 1971.

WARNOD, André. *Les berceaux de la jeune peinture*. Paris: Albin Michel, 1925.

Índice onomástico

- Allard, Roger—8, 62, 91
Amaral, Tarsila do—31, 35, 70, 90, 91, 92, 96, 98, 135, 137, 138, 162
Apollinaire, Guillaume—8, 29, 30, 31, 53, 54, 55, 56, 63, 66, 70,
Aragon, Louis—131
Argan, Giulio Carlo—132, 133, 134, 181
Arland, Marcel—105
Auclair, Marcelle—13, 14, 69, 73, 77, 85, 105, 107, 113
Barney, Natalie Clifford—58
Batista, Marta Rossetti—135
Baudelaire, Charles—15, 33, 50, 178
Beauvoir, Simone de—116, 128
Bell, Clive—103
Bell, Vanessa—103
Benjamin, Walter—117, 183
Benois, Alexandre—117
Beucler, André—9
Bismarck, Otto von—18
Blanchard, María—98
Blanche, Jacques Émile—117
Boccaccio, Giovanni—8
Bonnard, Pierre—32, 119
Bonnotte, Claire—18
Boucher, François—32, 71, 75
Braga, Rubem—27
Brancusi, Constantin—133
Braque, Georges—30, 52, 66
Breton, André—133
Brunias, Agostino—23, 24
Bruyère, Jean de La—38
Buffet-Picabia, Gabrielle—59
Calder, Alexander—79
Carlyle, Thomas—144
Carriera, Rosalba—34, 121
Carrod, Amanda Juliet—102
Carvalho, Vânia Carneiro de—122
Cassatt, Mary—55, 72
Casse, Germaine—25
Césaire, Aimé—19
Cézanne, Paul—22, 55, 72
Chabanian, Arsène—32
Chanel, Gabrielle (Coco)—78, 85
Charmy, Émilie—80
Chicago, Judy—67
Churchill, Winston—16
Cocteau, Jean—12, 86, 126, 127
Cogniat, Raymond—7, 8, 87, 97, 126, 147
Colette, Sidonie Gabrielle—82
Costa, Emília Viotti da—43, 111, 116, 155, 167, 180
Courbet, Gustave—60
Coypel, Antoine—39, 40, 121
Denis, Marthe—56
Denis, Maurice—54, 55, 119
Derain, André—22, 31, 66, 88, 181
Dervaux, Adolphe—82
Dongen, Kees van—99
Dubourg, Victoria—55
Dufresne, Charles—88
Dufy, Raoul—88, 119, 181
Elliott, Bridget—103
Élouard, Paul—131
Ernst, Max—60
Fanon, Frantz—40, 127, 128, 136, 165
Fantin-Latour, Henri—54, 55
Favory, André—88
Ferro, António—134, 135, 136, 138
Flament, Albert—34, 78, 81, 121, 129, 139
Fleischheim, Alfred—61

Fleuret, Fernand—12
 Focillon, Henri—112
 Fontainas, André—69, 72
 Foujita, Tsuguharu—88
 Fragonard, Jean-Honoré—32, 93, 94, 163, 164
 Fresnaye, Roger de la—22
 Freytag-Loringhoven, Elsa von—58
 Fry, Roger E.—111, 139, 140, 182
 Gebhard, Eva (baronesa Gourgaud)—30
 Gentileschi, Artemisia—11
 George, Waldemar—109
 George-Day (Yvonne Debeauvais)—60, 92, 140, 141, 149
 Gere, Charlotte—123, 138
 Gikandi, Simon—34, 39, 152, 177
 Gobineau, Arthur de—144
 Golan, Romy—21
 Goncourt, Edmond de—33, 154, 164, 174, 178, 179
 Goncourt, Jules de—33, 154, 164, 174, 178, 179
 Gonzalès, Eva—32, 55, 61
 Gris, Juan—35, 110
 Groult, Flora—57, 138
 Groult, Nicole—57, 59, 60, 66, 75, 96
 Guérin, Charles—119, 120
 Guilherme I—17
 Guillaume, Paul—34
 Hainley, Bruce—85
 Hals, Frans—54, 55
 Hill, Edwin C.—25
 Hitler, Adolf—20, 27
 Hobsbawm, Eric—16, 17, 19
 Hutchinson, Mary (Polly Flinders)—101, 102, 103
 Ingres, Jean-Auguste Dominique—117, 145
 Irigaray, Luce—88
 Jonas, Lucien—117
 Kahlo, Frida—11
 Kahn, Elizabeth Louise—54, 55, 56, 65, 84
 Kahnweiler, Daniel-Henry—110, 145
 Lafont, Anne—7, 8, 12
 Lancret, Nicolas—41, 148, 166
 Lani, Maria—88
 Laprade, Pierre—119
 Laurencin, Mélanie-Pauline—49, 53, 57, 89, 137
 Lemaire, Madeleine—50
 Lepape, Georges—36, 52
 Lhote, André—110
 Liberman, Alexandre—93
 Lichtenstein, Jacqueline—10, 11, 38, 124, 141
 Louÿs, Pierre—50
 Lozère, Christelle—24, 27
 Luís XIV—18, 35, 39, 151, 153, 154, 155, 171
 Luís XV—41, 71, 120, 121, 142
 Manet, Édouard—32, 60, 61, 62, 63, 64, 72, 97
 Maria Adelaide de França (Madame Adelaïde)—71
 Maria Antonietta—23, 120
 Marivaux, Pierre de—42
 Marquet, Albert—31
 Marval, Jacqueline—98
 Matisse, Henri—30, 31, 33, 60, 66, 88, 103
 Maurício, Jayme—67
 Mayayo, Patricia—81, 100
 Mbembe, Achille—43, 133, 134, 177, 182
 McCardie, Henry Alfred—94, 95
 Mestre, Marta—90

Michaud, Éric—141, 142, 144
 Michel, Aurélia—37, 44, 45, 130
 Mignard, Pierre—39
 Mignolo, Walter—136
 Mitchell, W. J. T.—37
 Modigliani, Amedeo—53, 133
 Mondersohn-Becker, Paula—80
 Moore, George—98
 Moreau, Suzanne—61
 Moreira, Adilson—128
 Morisot, Berthe—55, 64, 72, 112
 Morrison, Toni—36
 Muel-Dreyfus, Francine—83, 108, 115,
 116
 Nattier, Jean-Marc—71, 72, 76
 Newman, Arnold—79
 Nezière, Joseph de la—131
 Noailles, Anna de—82
 Nolhac, Henri Girault de—117
 Olivier, Fernande—53, 54, 55
 Pater, Jean-Baptiste—41, 94, 148, 163,
 164
 Perdriat, Hélène—98
 Perry, Gill—79, 99, 104
 Pétain, Philippe—115
 Picabia, Francis—57
 Picasso, Pablo—29, 30, 31, 34, 42, 53,
 54, 55, 59, 63, 66, 79, 88, 96, 97, 117,
 119, 133, 137, 181, 182
 Pichon, Stephen Jean-Marie—18, 19
 Pierre, José—8, 9
 Pignatti, Terisio—148, 162
 Piles, Roger de—31, 38, 39, 76, 92, 93,
 99, 106, 124, 125, 161, 162, 165
 Poiret, Paul—36, 66
 Pollock, Griselda—118
 Pompadour, Madame de (Jeanne-
 -Antoinette Poisson)—13, 120
 Portier, Madaleine—51
 Poussin, Nicolas—37, 139
 Proust, Marcel—16
 Ray, Man (Emanuel Radnitzky)—93
 Renoir, Pierre-Auguste—32, 33, 65
 Rigaud, Hyacinthe—121, 151
 Rosenberg, Paul—61
 Rouault, Georges—88
 Rubens, Peter Paul—31, 37, 99, 124, 125,
 139
 Rubinstein, Helena—75
 Sachs, Maurice—87, 88, 109, 110
 Salmon, André—8, 29, 30, 119, 120, 137
 Sartre, Jean-Paul—127
 Scott, Joan—46
 Segonzac, André Dunoyer de—88
 Silver, Kenneth—108, 145, 146
 Sima, Michel—78, 93
 Sinclair, Anne—85, 86, 112, 140, 162
 Sontag, Susan—123, 125, 126, 163
 St Pierre, Isaure de—20, 97
 Stein, Gertrude—54, 55, 58, 63
 Tadeu, Thomaz—95
 Takano, Masahiro—9
 Tanguy, Yves—131
 Ticiano Vecellio—39
 Tintoretto (Jacopo Robusti)—31
 Todd, Dorothy—64, 82
 Tollet, Tony—145
 Touche, Gaston de La—117
 Toulet, Alfred Stanislas—49, 89
 Trótski, Leon—109
 Troy, François de—121
 Unruh, Allison—106, 142
 Vallotton, Félix—119, 181
 Van Gogh, Vincent—9
 Varnedoe, Kirk—86

Vauxcelles, Louis—32, 33, 61, 69, 72
Velázquez, Diego—97
Verlaine, Paul—15, 75
Vigée-Lebrun, Élisabeth-Louise—112
Vitória (rainha)—16, 81
Vivant-Denon, Dominique—143, 145
Vlaminck, Maurice de—88
Vollard, Ambroise—53
Wallace, Jo-Ann—103
Warquier, Henry de—88
Wätjen, Otto van—56
Watteau, Antoine—13, 14, 33, 99, 102,
103, 119, 121, 139, 140, 143, 148, 152,
153, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 165,
166, 171, 173
Wegener, Gerda—36
Weill, Berthe—120, 145
Wildenstein, Georges—145
Winckelmann, Johann Joachim—140,
141, 142, 145
Woolf, Virginia—94, 95, 100, 101, 102