

A expressão da “feminilidade” na obra “Guitarrista e duas figuras femininas” de Marie Laurencin

Letícia Asfora Falabella Leme¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3405

A presente comunicação teve como objetivo refletir sobre a atribuição do conceito de *feminilidade* à obra da artista francesa Marie Laurencin a partir da análise do quadro “Guitarrista e Duas Figuras Femininas”, pintado por ela no ano de 1934. Doada ao Museu de Arte de São Paulo em 1947 no ano de inauguração da instituição, a obra, apesar de única da artista no acervo do Masp, representa seu estilo e permite identificar aspectos de seu trabalho que foram categorizados enquanto representativos de uma arte moderna tipicamente feminina. É com base nessa concepção que procuramos compreender, pelo debruçar sobre o quadro do Masp, os aspectos pictóricos que se relacionam - de modo a aproximar-se ou distanciar-se -, aos discursos construídos pelas fontes e pela historiografia acerca da obra de Marie Laurencin. Também, buscou-se compreender a inserção da obra no Masp, dada em um momento onde Pietro Maria Bardi, financiado por Francisco de Assis Chateaubriand, trabalhava para construir seu acervo.

Nascida em 31 de outubro de 1883 em Paris, Marie-Mélanie Laurencin têm em sua certidão² a mãe, Pauline Laurencin de 22 anos, e um pai não denominado pelo documento mas reconhecido pela história, Alfred Toulet, político francês cuja identidade será revelada à artista somente em sua maioridade. Laurencin, que se torna pintora, poeta e ilustradora, vê-se crescer em um ambiente típico da burguesia francesa, entre visitas ao Museu do Louvre e passeios na Avenue de Champs Elysées organizadas pelo Liceu Lamartine, onde estuda na adolescência. Em seus diários a artista descreve experiências que revelam, desde a infância, interesse pela pintura e pela temática do feminino, elementos os quais, em combinação, marcam sua carreira artística. Em seus diários³ a artista aponta que aos quinze anos tinha Ghirlandaio e Botticelli como referência, cuja “Primavera”, exposta em Paris e visitada por ela, unia o fascínio pela arte à atenção à forma feminina, aflorada pela adolescência.

1 Bacharel em História pela Universidade Estadual de Campinas. Foi bolsista do programa Pibic - Unicamp, com pesquisa intitulada "A expressão da 'feminilidade' na obra 'Guitarrista e duas figuras femininas' de Marie Laurencin".

2 GROULT, Flora. **Marie Laurencin**. Mercure de France, 1987, Paris. p. 28

3 LAURENCIN, Marie. **Le carnet des nuits**. Genève: P. Cailler, 1956. 98p., il. (Collection écrits et documents de peintres, 1).



[Figura 01]

Marie Laurencin. *Guitarista e Duas figuras Femininas*. 1934.

Óleo sobre tela, 50,5x 61,5cm, acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

É na École de Sevres que inicia seus estudos, dedicada a pintura de porcelanas, cujo caráter decorativo se manteria presente ao longo de sua trajetória. No ano de 1902 ingressa na Académie Humbert na Boulevard de Clichy, onde tem aulas com Eugène Carrière⁴, pintor simbolista francês. Segundo Flora Groult, um quadro pintado por Laurencin na École de Dessins de la Ville de Paris atrai a atenção do jovem pintor Georges Braque, que aconselha a artista à “renoncer à la peinture de porcelaine e se lancer dans la vraie peinture”⁵. Laurencin então se estabelece entre o grupo de pintores de Paris em um momento de emergência das vanguardas, onde desenvolvem-se debates que mudariam o rumo da arte do século XX. Porém, apesar do vínculo social, o que foi transportado pela artista para o pictórico se diferenciava das telas ao seu redor, evidência de uma experiência própria de vanguarda, marcada por ela a partir da questão de gênero, como elucida em seus diários:

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. Mais si le génie de l'homme m'intimide, je

4 LAMARRE, Alice (colab.). **Eugène Carrière, 1849-1906**: catalogue raisonné de l'oeuvre peint. Direção de Rodolphe Rapetti. Paris: Gallimard, 2008. 415 p.

5 GROULT, Flora. **Marie Laurencin**. Mercure de France, 1987, Paris. p. 52

me sens parfaitement à l'aise avec tout ce qui est féminin: petite, j'aimais les fils de soie, je volais les perles, les bobines de couleur ; je croyais les bien cacher et, seule, je les regardais.⁶

Ao partir de um contexto *outro* que não o compartilhado pelos pintores homens, a arte de Laurencin viu-se deslocada ao mesmo tempo que dialogava, à sua maneira, com as discussões em voga no círculo do Bateau Lavoir, estúdio de Pablo Picasso em Montmartre. Em 1907 a artista conhece Guillaume Apollinaire, com quem inicia um caso amoroso que duraria 7 anos. Ao poeta que, ligado intimamente à vanguarda, se torna o porta-voz do grupo, é historiograficamente atribuída a presença de Laurencin nas exposições cubistas, entre elas o Salão dos Independentes, e o Salão de Outono, no mesmo ano em que conheceu o artista.

Em 1913 Apollinaire publica o texto *Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques*, originalmente fruto de uma conferência em decorrência da exposição de pinturas de Delaunay no mesmo ano. Com capítulos reservados à artistas presente em seu círculo, encontra-se no livro uma só mulher, Mademoiselle Marie Laurencin, à qual o autor se dedica em uma descrição que justificaria a unicidade da presença feminina entre os pintores. Ao destinar à francesa a qualificação de representante da máxima do que seria a arte produzida por mulheres na vanguarda, Apollinaire apresenta um esforço em separar a arte feminina da masculina, reservando à primeira qualidades específicas e generalizantes. Apesar de Laurencin demonstrar uma aversão à narrativa de Apollinaire sobre sua arte em carta à Gabrielle Picabia⁷, os discursos do poeta determinaram a priori a escrita da história da arte acerca de Laurencin - não obstante, esse foi o caso de inúmeras outras artistas mulheres submetidas historicamente à narrativa masculina.

Em 1914, na sala do Peau de l'Ours, Laurencin se estabelece enquanto única artista mulher entre outros 54 homens representados. Segundo Cottington, "The relative lack of gallery exposure of women artists was one reason, but, another was a construction of a critical category, (...) of femmes peintres characterised by what were perceived to be "feminine" aesthetic sensibilities and interests."⁸ Combinada à preferência por artistas pouco conhecidos e a um padrão estético específico, os *dénicheurs* do Peau de l'Ours - associação de compradores de arte criada por André Level em 1904 - demonstravam uma falta de interesse pela arte feminina. Segundo Cottington⁹, essas atividades se tornaram consequência da estrutura e da dinâmica da própria vanguarda, que

6 LAURENCIN, Marie. **Le carnet des nuits**. Genève: P. Cailler, 1956. 98p., il. (Collection écrits et documents de peintres, 1). p. 16

7 BUFFET-PICABIA, Gabrielle. **Aires abstraites**. Geneve, Suíça: Pierre Cailler, 1957. 183 p., il. (Problèmes de l'art).p. 77

8 COTTINGTON, David. "**Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris 1905-1914.**" New Haven; London: Yale University Press, 1998. 258 p., il. Includes bibliographical references and index. ISBN 0300075294 (enc.). p. 46

9 Idem

determinava a seleção de um tipo particular de arte da gama disponível em Paris naquele momento onde, coletivamente, a “early vanguard art defines a new artist type: the earthy but poetic male, whose life is organised around his instinctual needs.”¹⁰.

No Brasil seus primeiros quadros foram trazidos pela campineira Olívia Guedes Penteado¹¹, grande defensora do movimento modernista brasileiro e militante política que lutava pelo sufrágio feminino, cuja coleção incluía obras de outros pintores da vanguarda. Em 1936, apenas dois anos após sua produção por Marie Laurencin, “Guitarrista e Duas Figuras Femininas” encontrava-se no Brasil na residência do casal Beatrix Reynal e Reis Júnior no Rio de Janeiro. Na Edição 42 de *O Cruzeiro* : Revista (RJ) - 1928 a 1985, em reportagem denominada “Chez Beatrix Reynal”, que exhibe oito fotografias de sua casa que mostram obras de arte, observa-se no canto superior direito a obra, com a legenda: “Recanto no quarto de dormir, vendo-se parte da cama em estilo provençal, bibliotheca e cadeira do mesmo estylo. Sob a estante, vasos de Sèvres e uma pequena estátua de Brecheret. No alto, quadros de Marie Laurencin, Maurice Utrillo e Reis Júnior.”¹². O último, pintor, crítico e historiador da arte brasileiro, junto a Beatrix Reynal, poetisa uruguaia descendente de franceses, membros dos Diários Associados, estabeleceram um diálogo com a vanguarda modernista em Paris possibilitou a aquisição de diversos quadros que em 1936 se encontravam expostos.

Na edição 45 do mesmo periódico foi publicada a matéria “De Monet a Chagall”, onde são exibidas reproduções dos quadros pertencentes à coleção de Reynal. Brevemente descritos pelo jornalista, as obras se inserem “nesse ambiente, verdadeiro poema que se deve à sensibilidade de Béatrix Reynal, se pode acompanhar, fazer um estudo, com exemplos magníficos, da evolução da pintura contemporânea.”¹³, que se apresenta enquanto refúgio artístico, uma vez que “São raras, raríssimas no Brasil as oportunidades de contemplar verdadeiras obras de arte, porque as galerias públicas são pobres e as privadas quase que inexistentes”¹⁴. Ao caracterizar o quadro de Laurencin, que é apresentado em seu nome em francesa, “Guitaristes Espagnoles”, o autor da reportagem descreve: “A exótica Marie Laurencin, que não se filia a escola nenhuma, revela com “Guitaristes Espagnoles” o encanto do seu colorido, a suavidade harmoniosa das suas tonalidades claras.”¹⁵

10 Idem

11 DANTAS, Arruda. **Dona Olívia, Olívia Guedes Penteado**, São Paulo: Editora Sociedade Imprensa Pannartz, 1975

12 CHEZ Beatrix Reynal. *O Cruzeiro* : Revista (RJ) - 1928 a 1985 Edição 42 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/17771> Acesso em: 09 ago. 2019

13 DE Monet a Chagal. *O Cruzeiro*: Revista (RJ) - 1928 a 1985, 1936, Edição 0045, p.29. Disponível: <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx> Acesso em: 18 set. 2018

14 Idem

15 Idem

Ao ecoar da crise econômica pós 2ª Guerra Mundial, o casal, engajado com a resistência política francesa dos anos 40 contra o governo nazista, vê grande parte de sua coleção migrar para o Museu de Artes de São Paulo, Instituição recém estabelecida por Francisco de Assis Chateaubriand, em um momento de criação de entidades culturais que, segundo Sérgio Miceli “lançaram os alicerces institucionais de um campo de produção cultural erudita em cidades em acelerado processo de metropolização”¹⁶. Em reportagem destinada à aquisição, O Jornal (RJ) - 1940 a 1949 exhibe oito das doze telas adquiridas da coleção Reynal para o museu como doação do Banco Hipotecário Lar Brasileiro. “Seus quadros, todos de grandes nomes da moderna pintura francesa, salvaram-se felizmente da dispersão, pois Beatrix Reynal permitiu-nos a sua aquisição, em conjunto, para o museu dos “Diários Associados”, onde eles lembrarão sempre o seu magnífico exemplo de devotamente patriótico e idealismo”¹⁷. O jornal ainda destaca os dirigentes do Banco responsáveis pelas doações, como os Srs. Correia, Castro e Antônio Larragoitti Júnior, a família Morganti de São Paulo e o Sr. Francisco Pignatari.

Pietro Maria Bardi, dirigente das aquisições do acervo, registra em “A História do Masp” o momento em questão: “No caso do Masp, o Fundador aceitou meu conselho de aproveitar o momento favorável no mercado: muitas ofertas com valores convenientes devido ao final recente da Segunda Guerra.”¹⁸. Além da compra, o museu se formou através de doações de agentes institucionais interessados na criação da instituição em São Paulo, como Bardi descreve “Após as compras mais ousadas que fizemos no exterior, a situação financeira do Museu, e também do País, não permitiu investimentos de maior porte e nada mais foi comprado. A coleção se enriqueceu somente com obras doadas espontaneamente por particulares.”¹⁹. Apesar de dispor nos dias atuais de uma grande coleção de arte brasileira, em seu momento criacional “A vontade inicial do nosso Fundador era colecionar arte europeia, de modo que, inicialmente, foi dada pouca atenção à produção nacional”²⁰.

É nesse contexto que a obra chega ao Museu de Artes de São Paulo, com data de entrada no acervo em 2 de outubro de 1947, advinda da coleção Assis Chateaubriand do Rio de Janeiro, adquirida por 600.000 cruzeiros. No quadro observa-se, da esquerda para a direita, uma criança de vestido rosa com mangas lilás e brancas de perfil olhando em direção à outras duas, uma mulher

16 MICELI, Sérgio. **Mercado de Arte**. In: **VALORES**: arte, mercado, política. Belo Horizonte, MG: Editora da UFGM, 2002. 194 p. (Humanitas). ISBN 8570413203 (broch.). p. 80

17 MUSEU Moderno para o Brasil. O Jornal (RJ) - 1940 a 1949, Edição 8003. Rio de Janeiro 2 de junho de 1946 Disponível: <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx> Acesso em: 05 ago 2019

18 BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo, SP: Quadrante, 1992. 175p. p. 23

19 Idem

20 Idem p. 28

com vestido branco, e a guitarrista vestida de azul segurando um pequeno violão. As três possuem peles alvas e cabelos claros adornados por lenços e chapéus, que complementam o vestuário arrojado típico da burguesia parisiense da primeira metade do século XX, cuja representação estava no centro do interesse da artista. Ao contrário do nariz aparente e dos olhos demarcados da criança divididos em pálpebra e pupila, as duas mulheres à esquerda não possuem nariz nem pupilas, mas olhos todos preenchidos de preto, cruzando seus olhares. Ambos os traços, dos olhos e narizes são característicos da pintora. Em reportagem sobre a artista no jornal Carioca, aponta-se um comentário da mesma sobre os aspectos apontados: “É verdade, confessa, não gosto de nariz. Em menina, adorava as bonecas porque o teem muito pequeno e por sua cor esmaecida. Gosto da mulher muito branca. Assim é meu único modelo.”²¹ A descrição feita pela artista revela um arquétipo passível de ser reconhecido na grande maioria de seus quadros a partir da década de 1920, se contrapondo aos auto retratos realistas do início de sua carreira.

Todas as três mulheres da obra estão sentadas sobre um gramado verde, cor que se estende ao horizonte e se mescla com as árvores e o azul do céu, em tons que compõem a paisagem mas não se moldam em formas, construindo a abstração do fundo. Ao lado esquerdo das personagens, em contraste com a paisagem suave e natural do lado direito, se encontra um vaso de flores tomado por uma sombra cinzenta que se estende até a margem da tela, desde a borda inferior até a altura do vaso, onde uma mancha de preto se estabelece em direção ao canto superior. Toda margem esquerda apresenta uma disparidade com o restante do quadro, que revela uma sintonia de cores pastéis suaves que marcam toda a trajetória da obra de Marie Laurencin e seu interesse pelo rosa, verde, azul, branco e cinza.

As personagens da pintura tomam forma a partir de pinceladas evidentes, sem um contorno marcado, com camadas de cores que se sobrepõem e se espalham como manchas que compõem o campo pictórico, delimitadas em raros momentos - como no rosto da criança - por linhas de desenho. Na parte inferior da tela confundem-se as vestimentas das mulheres entre si próprias e com o gramado verde, porém, ao subir o olhar, revelam-se as personagens em sua individualidade. A paisagem estática e abstrata ganha movimento a partir do tocar do violão, evidente na pincelada que marca o braço da guitarrista, abstrata no soar das cordas.

Além da composição formal, o tema da reunião musical ao ar livre presente em “Guitarrista e

21 **HISTÓRIA de uma grande pintora Marie Laurencin.** Carioca (RJ) - 1935 a 1954 Ano 1942\Edição 00376 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 09 ago 2019

Duas Figuras Femininas” pode ser relacionado com obras de grandes pintores como Concerto campestre (1510) de Giorgione, o que demonstra o conhecimento que Laurencin tinha em relação à arte e seu interesse em recriar esses temas à sua maneira. Como aponta o catálogo do Masp, “Trata-se de um tema, o do colóquio musical, repleto de alusões histórico-artísticas de Giorgione a Manet, que Laurencin aborda com um senso de equilíbrio compositivo, não destituído de um certo classicismo.”²². Outras telas foram pintadas por Marie Laurencin com o mesmo motivo e personagens parecidas, como Deux femmes et Guitare OU Scene de Theatre, de 1943, e La Liberation, de 1944, onde três mulheres compõem a cena junto a um violão. O catálogo do Masp no texto relativo à imagem ainda aponta que “A avaliação do interesse pictórico da artista aguarda ainda um esforço sistemático.”²³.

Ao colocar em encontro os debates levantados pela pesquisa foram observados aspectos da obra, da artista e de seu percurso que dialogam entre si e revelam inúmeras características que, em compasso com o estigma da feminilidade, moldaram a forma com que a obra de Marie Laurencin foi eternizada na memória historiográfica. “Guitarrista e Duas Figuras Femininas” se insere em um contexto onde o estilo de Laurencin, consolidado após a Primeira Guerra, apresentava um reflexo de sua trajetória enquanto artista e uma autorrepresentação dela mesma, marcada por seus interesses próprios e legitimada por um mercado artístico interessado em sua arte que combinava aspectos modernistas com linguagens decorativas, agradáveis ao olhar do público.

Os discursos acerca da feminilidade, não advindos de uma só via de discurso mas autorreferenciados pela própria artista revelam uma experiência de vida dentro da vanguarda que difere de outros pintores homens, e resulta em uma estética que estabelece diálogos mas, em sua maioria, rupturas com o valorizado enquanto cânone modernista. O sucesso de vendas dos quadros de Laurencin durante sua vida e o seguinte esquecimento historiográfico delimitam um interesse da própria história da arte em aderir preceitos de vanguarda criados por artistas homens, onde a experiência de uma mulher na sociedade transportada para o campo pictórico não tinha espaço, e, considerada mercadológica, decorativa, e sobretudo feminina, se tornou de segunda mão, adquirindo um status inferior à outros tentames da vanguarda.

A obra apresenta evidências plásticas que seriam tomadas enquanto marcas da artista, com a representação de um arquétipo feminino adornado por cores específicas em um ambiente clás-

22 CATÁLOGO do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Coautoria de Antonio, Jr Brancaglion, Luiz Hassaka, Roberto Neves. São Paulo, SP: MASP, c1998. p. 211,212

23 Idem

sico, naturalista e ao mesmo tempo moderno no sentido de retratar uma cena comparada àquela de Manet, em *Almoço na Relva*, que se tornou um símbolo da ruptura com a arte que o precedeu. Porém, além disso e ainda de maneira mais relevante, a obra estabelece um contraste com os discursos de artistas como Guillaume Apollinaire, que, ao inserir Laurencin na vanguarda cubista construída em um ambiente masculinizado, a partir de um recorte feminino subtrai a visão complexa e heterogênea de uma arte que não só não se considera cubista - como discursa a própria artista na carta já mencionada à Picabia -, mas que se insere em um outro escopo, àquele recortado pelo gênero em sua construção e que explora um campo a ser estudado em sua especificidade.

Referências Bibliográficas

- APOLLINAIRE, G. **Chroniques d'art**: 1902-1918. Coautoria de L. C Breunig. Paris: Gallimard, 1996. 623p.
- _____. **“Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques.”** Collection Savoir, 1980(1965), Hermann, 293 rue Lecourbe, 75015 Paris.
- BARDI, P. M. **Historia do MASP**. São Paulo, SP: Quadrante, 1992. 175p. p. 23
- BONNET, M. **“Les Femmes artistes dans les avant-gardes”**, Odile Jacob, 2006.
- BUFFET-PICABIA, G. **Aires abstraites**. Geneve, Suíça: Pierre Cailler, 1957. 183 p.
- _____. **Marie Laurencin**. The Blind Man, maio de 1917 ed. n° 2, New York.
- CATÁLOGO do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. Coautoria de Antonio, Jr Brancaglioni, Luiz Hassaka, Roberto Neves. São Paulo, SP: MASP, c1998.
- CHEZ Beatrix Reynal**. O Cruzeiro : Revista (RJ) - 1928 a 1985, Edição 42. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/17771> Acesso em: 09 ago. 2019.
- COTTINGTON, D.. **“Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris 1905-1914.”** New Haven; London: Yale University Press, c1998. 258 p., il. Includes bibliographical references and index.
- DANTAS, A. **Dona Olívia, Olívia Guedes Penteado**, São Paulo: Editora Sociedade Imprensa Pannartz, 1975.
- DE Monet a Chagal**. O Cruzeiro: Revista (RJ) - 1928 a 1985, 1936, Edição 0045, p.29. Disponível: <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx> Acesso em: 18 set. 2018.
- GOLDING, J. **“Cubism: a history and an analysis, 1907-1914.”** 3rd. ed. Cambridge: Belknap, c1988. 237p.
- GROULT, F. **Marie Laurencin**. Mercure de France, 1987, Paris.
- HISTÓRIA de uma grande pintora Marie Laurencin**. Carioca (RJ) - 1935 a 1954 Ano 1942\Edição 00376 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 09 ago 2019.
- LAMARRE, A. (colab.). **Eugène Carrière, 1849-1906**: catalogue raisonné de l'oeuvre peint. Direção de Rodolphe Rapetti. Paris: Gallimard, c2008. 415 p.
- LAURENCIN, M. **Le carnet des nuits**. Genève: P. Cailler, 1956. 98p., il. (Collection ecrits et documents de peintres, 1).
- MICELI, S. **Mercado de Arte**. In; **VALORES**: arte, mercado, política. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2002. 194 p. (Humanitas). ISBN 8570413203 (broch.).
- MUSEU Moderno para o Brasil**. O Jornal (RJ) - 1940 a 1949, Edição 8003. Rio de Janeiro 2 de junho de 1946 Disponível: <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx> Acesso em: 05 ago 2019.
- NOCHLIN, L. **Women, art, and power: and other essays**, New York : Harper & Row, c1988.
- _____. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** (1971), trad. Juliana Vacaro, São Paulo: Ed. Aurora, 2016.
- PERRY, G. **“Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and Feminine Art, 1900 to the late 1920's.”** Manchester: Manchester University Press, 1995.
- POLLOCK, G. **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art, by Griselda Pollock**. London: Routledge, 1990