

MARIE LAURENCIN NO BRASIL: IMPRENSA, *MARCHANDS* E A CIRCULAÇÃO GLOBAL DA ARTE MODERNA ENTRE CENTROS URBANOS

Marie Laurencin in Brazil: the press, *marchands* and the global circulation of modern art in urban centers

Leticia Asfora Falabella Leme^a

 <https://orcid.org/0000-0001-9385-6163>
E-mail: lefalabellas@gmail.com

^a Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Departamento de História, Campinas, SP, Brasil.

DOSSIÊ
História urbana global

RESUMO

Este artigo busca refletir acerca da valorização da pintura de Marie Laurencin no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, com base na análise do papel da imprensa e dos *marchands* nos circuitos urbanos internacionais, por meio dos quais transitaram suas obras durante a primeira metade do século XX. Com o desenvolvimento do mercado de arte moderna, aliado a um mundo cada vez mais globalizado, os caminhos das obras modernistas rompem com as fronteiras nacionais. Laurencin, artista ligada socialmente ao grupo cubista, desfruta de um lugar privilegiado nesse cenário e tem sua arte importada como parte da empreitada vanguardista em direção ao mercado global. No Brasil, a circulação de sua obra é discriminada por uma presença frequente de menções ao seu trabalho na imprensa. Espera-se, ao traçar uma breve reflexão acerca da circulação de suas obras na França, na Alemanha e nos Estados Unidos, compreender, de maneira clara, o processo identificado no país e integrá-lo às redes de produção e difusão globais da arte moderna. Conclui-se que a valorização da artista passou pela atuação da imprensa, dos críticos e *marchands* e que, da mesma forma, seu esquecimento passa por um processo de exclusão e silenciamento na historiografia da arte do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Marie Laurencin. Circulação global. Brasil.

ABSTRACT

This article aims to reflect upon the valorization of Marie Laurencin's paintings in Brazil in the 1940s and 1950s based on the analysis of the role of the press and *marchands* in the international urban circuits through which her works circulated during the first half of the twentieth century. With the development of the modern art market, together with an ever more globalized world, the path of the modernists' works break national boundaries. Laurencin, an artist socially linked to the cubist group, enjoys a privileged place in this scenario and her art is imported as part of a vanguard's attempt to enter the global market. In Brazil, the circulation of her work is distinguished by a frequent presence of mentions to her work in the press. By tracing a brief reflection on the circulation of her works in France, Germany and the USA, we expect to comprehend with greater clarity the process identified in the country and integrate it to the production networks and global diffusions of modern art. It is possible to imply that the valorization of the artist was a result of the work of the press, critics and dealers and that, likewise, the oblivion of her work undergoes a process of exclusion and silencing in 20th century art historiography.

KEYWORDS

Marie Laurencin. Global circulation. Brazil.

Este artigo parte de um estudo de caso acerca da circulação e valorização da obra de Marie Laurencin no Brasil e compreende uma análise interligada aos circuitos urbanos globais que integraram o processo de internacionalização de sua pintura. A investigação focará no papel desenvolvido pelos críticos de arte, pela imprensa e pelos *marchands* nos trajetos onde circularam as obras da artista na primeira metade do século XX, peças-chave para a compreensão acerca da criação de um mercado e de redes globais de difusão e legitimação da arte moderna.

Béatrice Joyeux-Prunel em *Les avant-gardes artistiques*, trabalho que emprega um esforço de pensar a história da arte moderna sob uma perspectiva transnacional e espacial, reivindica que "mais que uma história mundial, é necessária uma história conectada" (JOYEUX-PRUNEL, 2016, p. 41, tradução nossa). Em dois volumes, a autora abre espaço para inúmeras reflexões antes colocadas em segundo plano, acerca de como evoluíram os espaços do mercado, da crítica e da produção artística modernistas, na introdução de novos debates e pontos de vista inclusivos que pensam sua circulação e suas redes globais de produção e difusão. O interesse pelo estudo de uma história da arte global se introduz, para Joyeux-Prunel e outros historiadores com propósitos convergentes, pela busca de uma visão menos eurocêntrica, mais ampla e complexa da história da arte moderna. Este, segundo a autora em diálogo com Dossin e Kaufmann, "oferece um modelo para pensar as dinâmicas em voga no mundo da arte moderna e para escrever uma história da arte diferente que leva em consideração cada ator, lugar e dimensão do mundo da arte" (KAUFMANN; DOSSIN; JOYEUX-PRUNEL, 2016, p. 189, tradução nossa).

Tais pretensões levaram à criação do grupo Artl@as, cuja metodologia "busca realçar não somente o link entre uma obra de arte e seu espaço (ambos, o espaço social e o espaço material), mas também suas questões políticas, sociais, estéticas ou econômicas subjacentes", especificamente acerca da "circulação de obras de arte em torno de círculos internacionais" (JOYEUX-PRUNEL, 2012, p. 11, tradução nossa). Ao traçar um panorama que interliga análises sociológicas e históricas, buscando compreender o mercado e a circulação da arte moderna nas redes globais, é possível "entender melhor o link entre as atividades artísticas e seus espaços urbanos circundantes, e assim contribuir para uma história das artes em várias cidades grandes" (JOYEUX-PRUNEL, 2012, p. 19, tradução nossa).

Com base metodológica construída por meio desses estudos, a análise será desenvolvida em três partes: a primeira, após uma breve narrativa biográfica acerca de Marie Laurencin, compreenderá seu contexto de produção e o início de sua inserção no mercado francês; em seguida, a segunda parte abordará sua chegada ao mercado internacional, com base na atuação de estrangeiros em Paris e da circulação de suas obras na Alemanha e nos Estados Unidos; e por fim e de maneira mais aprofundada, a terceira parte desenvolve o contexto da chegada e valorização de suas obras no Brasil, que circularam majoritariamente entre as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro de maneira efusiva entre as décadas de 1940 e 1950. A última partirá de uma análise quantitativa acerca de materiais sobre a artista identificados na imprensa nacional, seguida de considerações quanto ao conteúdo de tais reportagens.

Espera-se, ao analisar de maneira integrada os circuitos internacional e nacional, estabelecer uma narrativa mais clara acerca do interesse e da relevância de suas obras no Brasil no período assinalado, além de compreender como esse

processo interno se integra às redes de circulação global da arte moderna entre centros urbanos.

MARIE LAURENCIN E A VANGUARDA PARISIENSE

Marie Laurencin nasce em Paris em 1883. Durante sua infância e adolescência, estuda no Liceu Lamartine, financiada por um pai desconhecido e encorajada por sua mãe, que almejava para a filha uma vida confortável na burguesia francesa. Ao expressar o desejo de se lançar à pintura, Laurencin é enviada à École de Sèvres, onde a atenção à decoração de porcelanas a manteria dentro da gama de ofícios cabíveis a uma mulher burguesa. Contudo, logo essa pretensão postulada por sua figura materna se vê comprometida quando, em aulas na Academie Humbert, a jovem artista entra em contato com Georges Braque, que a incentiva a se aventurar na pintura de telas e a introduz ao círculo social que formaria a vanguarda parisiense no início do século XX, em especial o cubismo desenvolvido no Bateau Lavoir, estúdio de Pablo Picasso em Montmartre.

Apesar da aparente liberdade trazida por essa nova fase – afastada de aspirações burguesas e focada em sua pintura –, segundo Elizabeth Kahn, "ela era um sujeito feminino no ainda masculinista conjunto construído de regras sociais, que operava ainda em espaços impróprios como o banquete da vanguarda ou o café boêmio" (KAHN, 2013, p. 5, tradução nossa). No entanto, malgrado as diferenças significativas entre o lugar do homem e a inclusão de Laurencin como mulher no grupo, Kahn aponta que "não diferente de alguns outros membros masculinos da vanguarda, ela parece ter aproveitado da expansão do mercado para a arte modernista, e em termos mais críticos, foi consumida por ele" (KAHN, 2013, p. 5, tradução nossa). Consumida, pois, ao inserir-se no mercado moderno, sua arte seria moldada para agradar à clientela, aproveitado, pois, como destaca Marie-Jo Bonnet (2006), Marie Laurencin adquiriu uma rica clientela que a permitiu viver de sua arte.

O sucesso de vendas de suas obras em Paris e, posteriormente, em escala global, transparece a consolidação precedente de uma estrutura mercadológica moderna, respaldada pela ação de sujeitos interessados na valorização de uma arte antes rejeitada pelos compradores. Segundo Joyeux-Prunel, sobre a movimentação da vanguarda, "a aparição de críticos de arte, de revistas e de comerciantes favoráveis à arte inovadora encorajava esses borbulhamentos. Ela criava um público para a arte [...] decidido a fazer a vanguarda ser aceita pelas sociedades contemporâneas" (JOYEUX-PRUNEL, 2016, p. 392, tradução nossa). A autora aponta duas instâncias que, em conjunto, se tornaram seminais para a valorização de Laurencin no mercado francês: a imprensa, abastecida pelas publicações dos críticos de arte, e os comerciantes, conhecidos pelo seu nome em francês, *marchands*.

A imprensa se torna uma grande arma na empreitada modernista, e as publicações de críticos de arte ligados aos grupos de artistas abrem espaço para a discussão, disseminação e, aos poucos, aceitação do valor – cultural e comercial – das obras modernas. Guillaume Apollinaire, escritor e poeta italiano, se torna – talvez – o maior aliado e responsável pela crítica da arte desenvolvida em prol do grupo cubista. Em *Chroniques d'art* (APOLLINAIRE, 1996), compilado de textos publicados pelo autor em jornais e revistas franceses, fica claro seu interesse em legitimar a importância dos artistas do Bateau Lavoir para a arte contemporânea francesa. Decerto por causa

do seu relacionamento amoroso com Apollinaire desde 1907, Marie Laurencin logra um lugar privilegiado em seus escritos nas *Revue*s. Os apontamentos de Apollinaire acerca da arte cubista, recebidos com notoriedade na mídia francesa, se dedicam à consagração de outros artistas como Picasso, Braque, Juan Gris, Metzinger, Gleizes e Duchamp e se mostram devotos à artista.

Em 1908, sobre a participação de Laurencin no *Salon des Indépendants*, o poeta escreve que não tem palavras para definir sua graça francesa e a coloca como o maior nome da produção de artes com "qualidades femininas". Além disso, diz que ela não comete o erro da maioria das artistas de querer se sobressair aos homens perdendo nesse esforço o gosto e a graça, afinal, Laurencin teria consciência das profundas diferenças que existem entre o homem e a mulher: "diferença de origem e diferença de ideal" (APOLLINAIRE, 1996, p. 67). Para Apollinaire, suas pinturas seriam manifestações de uma tendência infantil e fabulosa do espírito feminino.

Em *Les peintresses*, ao tratar sobre as exposições particulares de artistas mulheres, o escritor afirma que a modernidade tem permitido uma emancipação feminina dentro das artes visuais (APOLLINAIRE, 1996). Quanto a Laurencin, destaca a originalidade de seus trabalhos que, apesar de ligados ao feminino, não poderiam ser encontrados em nenhuma outra pintura, antiga ou moderna. Ainda, diz que ela evoca, acima de tudo, a alegria e o poder dos poetas da Plêiade e evidencia que sua visão sobre a caracterização feminina poderia ser, no futuro, um marco de sua época, e que para evocá-la seria dito "Une femme de Marie Laurencin" como se diz "Une femme de Jean Goujon" (APOLLINAIRE, 1996).

Ainda, ao comentar sobre a *Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1912* no Le petit bleu (APOLLINAIRE, 1996), o poeta disserta sobre a arte feminina. Para ele, as artistas trouxeram à pintura um sentimento novo e possuem certa bravura para olhar a natureza em seus aspectos mais jovens. Uma nova delicadeza estaria intrínseca à mulher francesa como um sentimento inato do helenismo, e seria possível de ser encontrada em sua maneira mais elevada nos trabalhos de Laurencin expostos naquele momento na Galerie Barbazanges.

Os escritos de Apollinaire ajudariam a construir um rótulo incessantemente difundido e reproduzido a posteriori sobre a artista, que permeou a aceção de sua obra em vida e os escritos sobre sua pintura na historiografia modernista. É perceptível como ponto comum entre os três textos apresentados o estabelecimento de uma ligação da pintora francesa com o estigma da feminilidade, que se repete nos discursos do, agora, crítico de arte. Porém, como destaca Ana Paula Simioni (2011),

O modo com que Apollinaire julgou Marie Laurencin como uma típica representante de uma arte moderna "feminina" é esclarecedor; exemplifica uma tendência interpretativa geral que prevalecia na primeira metade do século XX mesmo no interior dos circuitos modernistas.

Apesar disso, a consolidação de uma narrativa que ligava sua arte à essência feminina consagrou seu sucesso entre os compradores. Como destaca Gill Perry, "na busca de ganhar a vida como mulher artista, Laurencin procurou capitalizar o sucesso dessa forma de feminilidade", e a "construção de uma imperturbada imagem do 'feminino' na arte e na vida a ajudou a ganhar tanto a atenção da crítica quanto recompensas financeiras" (PERRY, 1995, p. 110, tradução nossa).

Junto aos críticos, na missão de valorizar a arte modernista, entra em destaque a figura do *marchand*. Comprador, negociador, vendedor de obras de arte e muitas vezes colecionador vinculado pessoalmente aos artistas, este é, de fato, o principal responsável pela criação das estratégias comerciais que levaram ao desenvolvimento e à estruturação de um mercado de arte moderna global. Segundo Joyeux-Prunel, "a formação desse meio de amadores e comerciantes teve consequências fortes sobre a estruturação da vanguarda" (JOYEUX-PRUNEL, 2016, p. 373). O alemão Wilhelm Uhde, o mexicano Marius de Zayas e o francês Paul Rosenberg, que se consagraram como alguns dos mais importantes negociantes no período, foram os principais *marchands* de Marie Laurencin durante sua carreira e estabeleceram eventualmente contratos de exclusividade com a artista.

Em Paris, a patronagem de Rosenberg no período entre as guerras, segundo Gill Perry, "ajudou a garantir a Laurencin um lugar dentro dos relatos da história da arte moderna francesa escrita após a Segunda Guerra Mundial" (PERRY, 1995, p. 111, tradução nossa). A historiadora ainda aponta que, no período, segundo as listas de vendas do Hôtel Drouot, uma das maiores casas de venda de arte em Paris, os preços das obras de Laurencin subiram firmemente ao longo dos anos de 1920 (PERRY, 1995).

A artista conta um pouco de sua relação com o *marchand* para René Gimpel, que registra em seus diários: "Rosenberg a deixa livre para fazer retratos, aquarelas, gravuras, desenhos, sem pedir para ela alguma comissão" (GIMPEL, 1966, p. 262). O trecho demonstra uma das vantagens de ter um *marchand* na época, a suposta liberdade artística, onde a produção não estaria submissa às regras do mercado, que, no caso de Laurencin, não a impediu de investir em uma arte popular entre os compradores. Este se tornou um questionamento colocado de maneira frequente na crítica e na historiografia acerca da artista, que por muito tempo desprezaram seus trabalhos ao alegarem que não se tratariam de expressões plásticas inovadoras, mas de reproduções mecânicas lucrativas, que garantiriam seu espaço no mercado, mas não sua consagração no cânone.

As exposições de Laurencin promovidas em Paris por Rosenberg teriam repercussões na imprensa internacional. Em 1921, a revista alemã *Der querschnitt* publica: "a Galeria Paul Rosenberg mostrou os últimos trabalhos de Marie Laurencin, que trouxeram à artista grande triunfo" (AUSGABEN, 1921, p. 104, tradução nossa), triunfo este que estaria ligado à rede de contatos estabelecida entre o cenário parisiense e o público estrangeiro.

A FORMAÇÃO DE CIRCUITOS INTERNACIONAIS

Gertrude Stein, John Quinn, Paul Guillaume, Claribel e Etta Cone, Pierre Roché, Helena Rubinstein, Chester Dale e Alfred Flechtheim foram outros compradores de arte que, em algum momento, tiveram relações comerciais com Marie Laurencin. Ao observar a lista, destaca-se a presença de estrangeiros em um número muito maior do que o de franceses. Joyeux-Prunel aponta que "Esses estrangeiros se engajaram em um empreendimento coletivo de promoção da arte de vanguarda, à escala internacional, do qual a paisagem museal e a história da arte contemporânea são ainda herdeiros" (JOYEUX-PRUNEL, 2016, p. 483, tradução nossa). Ainda, a autora destaca que os estrangeiros obtinham mais fortunas, um conhecimento maior de



história da arte e estavam mais abertos à inovação do que os franceses. A presença destes em Paris, e em diálogo com artistas e compradores, colaborou para a criação de um mercado de arte internacional, que aliava as novas ambições plásticas que se desenvolviam entre os artistas ao desejo destes de se estabelecerem na cena global.

A internacionalização é tida como estratégia comercial, de fato, pela primeira vez, com Daniel-Henry Kahnweiler, que bate em retirada do mercado parisiense, em 1909. O *marchand* alemão foi o principal representante de Picasso e Braque durante a consolidação do cubismo, quicá o maior responsável pela repercussão da pintura do espanhol internacionalmente, até hoje reconhecido como um dos maiores nomes da arte do século XX. Segundo Joyeux-Prunel (2016), em 1910, o público estrangeiro estaria mais familiarizado com a coleção de pinturas da Galeria Kahnweiler do que o próprio público parisiense. Essa investida, como destaca ainda a autora, buscava estabelecer uma reputação moderna construída pelo eco de sua recepção no estrangeiro, com o empréstimo de obras para diversos eventos internacionais, como a exposição *Manet and the Postimpressionists*, em Londres, em 1910, e para uma sequência de eventos na Alemanha, na Holanda, na Inglaterra, nos Estados Unidos e entre outros países integrados às dinâmicas em desenvolvimento. Logo, a rede de contatos estabelecida pelo *marchand*, aliada à já reconhecida presença de compradores estrangeiros em Paris, teria resultados no processo de internacionalização das obras de Laurencin.

A amizade entre Kahnweiler, Wilhelm Uhde e Alfred Flechtheim, de acordo com Joyeux-Prunel (2016), foi fundamental para a introdução do cubismo na Europa Central. Em 1912, na cidade de Colônia, na Alemanha, com a contribuição das galerias dos três *marchands*, foi organizado a *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*. Conhecida como *Sonderbund*, a mostra é considerada até hoje uma das maiores exposições de arte moderna na Alemanha. O evento reuniu obras de artistas presentes em vários grupos e incluiu trabalhos de Laurencin.

Flechtheim, colaborador do *Sonderbund*, foi um dos principais aliados de Marie Laurencin na circulação de suas obras na Europa. Também é um dos primeiros a comprar uma de suas obras, *La toilette des jeunes filles* (1911), e sua relação de aquisição eventual se transforma em acordo em 1913. A partir de dezembro daquele ano, com a exposição *Beiträge zur Kunst des XIX: Jahrhunderts und unserer Zeit*, suas obras seriam frequentemente expostas no *flat* do comerciante em Berlim e em suas galerias ao redor da Alemanha. Durante a grande guerra, em 1914, telas de Laurencin integram a exibição de verão; em 1917, a exibição de pinturas modernas e em 1919, a exposição de reabertura da Galeria Flechtheim, em Dusseldorf.

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, uma mostra das obras de Laurencin em sua galeria na capital alemã provoca reações diversas por parte do público. Uma matéria na revista *Der querschnitt*, sobre a exposição, publica com ironia: "nós perdemos a guerra, mas nós ganhamos Marie" (AUSGABEN, 1921, p. 194). Ainda um comentário mais elogioso:

A mais bonita das publicações gráficas anteriores de Flechtheim é com certeza o portfólio de Laurencin: suas quatro litogravuras, apesar de sua simplicidade, são cheias de riqueza interior e júbilo artístico, que superam em muito muito o que chega hoje ao mercado (AUSGABEN, 1921, p. 105).

Flechtheim ainda organiza, anos depois, em Londres, duas exposições exclusivas da artista, uma em 1934, na Galeria Fred Mayor, denominada *Flower Paintings*, e outra, em 1936, na Galeria Geoffrey Agnew. Segundo Joyeux-Prunel (2016), as atividades do *marchand* alemão não se restringiram ao âmbito comercial, mas contribuíram teórica e ideologicamente para a legitimação do cubismo na Europa.

Do outro lado do Atlântico, também fica clara a importância dos *marchands* para a consolidação tanto da arte moderna quanto da arte de Laurencin. O artigo "American Patrons of Marie Laurencin", presente no catálogo da exposição *Marie Laurencin, Artist and Muse*, do Birmingham Museum of Art, aponta que "a lista de seus patronos e patrocinadores inclui quase todos os pioneiros responsáveis pela introdução do modernismo nos Estados Unidos" (HYLAND; MCPHERSON, 1989, p. 51, tradução nossa).

Gertrude Stein, escritora e colecionadora de arte americana, se torna a primeira compradora de um quadro de Laurencin em toda a sua carreira artística, em 1909. Denominado "Réunion à la Campagne", a artista representa a própria *marchand*, Picasso, Fernand Olivier, Guillaume Apollinaire, Marguerite Gillot, Maurice Chemnitz e ela mesma em um retrato do grupo ao qual pertencia naquele momento. Apesar da proximidade entre Stein e a pintora francesa, principalmente pela convivência no Bateau Lavoir, não seria ela quem levaria, de maneira definitiva, as obras de Laurencin para os Estados Unidos.

Em solo americano, Laurencin teria uma grande estreia com sua participação no The Armory Show, em 1913. A exposição, considerada até hoje uma das maiores de arte moderna no país, contou com sete obras da artista, como indicado pelo catálogo: *Portrait* (aquarela), *Desdémona* (aquarela), *Girl with fan* (desenho), *Still life*, *The toilet of the young girls*, *The poetess* e *Young girl* (CATALOGUE, 1913, p. 35). Segundo Hyland e Mcpherson (1989), o *Montjoie*, jornal francês, criticou a participação de alguns artistas na exposição, principalmente a de Laurencin, que serviria apenas para agradar ao público e não contribuiria para a reflexão proposta pela arte modernista.

John Quinn, um dos maiores patrocinadores da exposição, se tornaria um grande colecionador da pintura de Laurencin na década de 1920. Hyland e Mcpherson revelam uma das origens do interesse do comprador pela artista: "Uma das coisas que eu gosto sobre Marie Laurencin é que ela pinta como uma mulher" (HYLAND; MCPHERSON, 1989 p. 62). Aqui, retoma-se a narrativa de Apollinaire desenvolvida na imprensa francesa, que seria difundida pelo globo.

Além de Quinn, Walt Kuhn e Marius de Zayas organizaram exposições de seus trabalhos nos Estados Unidos. Entre elas destaca-se a de 1917, quando de Zayas apresentou uma coleção de seus desenhos e pinturas na Modern Gallery, em Nova Iorque. Scofield Thayer, poeta e colecionador de arte, assim como Frank Crowninshield, jornalista e crítico de arte e teatro, além de colecionadores de suas obras, escrevem sobre o trabalho de Laurencin, e, de acordo com Hyland e Mcpherson (1989), a estabelecem como a única mulher atuante na vanguarda cubista encabeçada por Picasso. No Worcester Art Museum, uma coleção montada por Thayer seria exposta em 1924, tendo como capa do folheto de divulgação a obra *The party*, da artista. Além do quadro presente na capa, a exposição contaria com mais duas obras da artista: *L'amazone* e *A girl* (CATÁLOGO, 1924).

Crowninshield, que já havia trabalhado no Armory Show, em 1913, teve um papel mais determinante na consolidação da importância da pintura da artista no ambiente modernista americano. Editor da *Vanity Fair*, revista que recebeu inúmeras publicações

de Alfred Barr e esteve ligada diretamente ao projeto moderno americano, o jornalista passa a utilizar sua influência no jornal para advogar a favor da arte modernista, principalmente na busca de converter a elite social e financeira americana. O jornalista ainda está ligado diretamente à fundação do Museum of Modern Art (Moma), em 1929, o mesmo ano em que compra a obra *In the forest*, feita pela artista. Segundo Hyland e Mcpherson (1989) "como resultado, Laurencin se tornou publicamente ligada a ambos, Crowninshield e ao museu emergente fundado pelos Rockefeller e outros patronos ricos da arte moderna" (HYLAND; MCPHERSON, 1989, p. 68, tradução nossa).

A tomar pelo exemplo da *Vanity Fair*, a imprensa seria tão essencial no processo de chegada da arte moderna às Américas quanto no já apresentado contexto europeu. "Relativamente poucos americanos podiam pagar a viagem a Paris, mas a informação sobre o modernismo europeu fez seu caminho até os Estados Unidos por carta e através de relatos publicados na revista *Stieglitz, Camera Work* e em outros lugares" (HYLAND; MCPHERSON, 1989, p. 55, tradução nossa). Assim como em Paris, "Laurencin se beneficiou do crescente reconhecimento e aceitação da arte moderna que veio com a exposição no *The Dial, Vanity Fair* e em outras inúmeras publicações" (HYLAND; MCPHERSON, 1989, p. 70, tradução nossa).

O olhar tanto da imprensa quanto dos compradores americanos em direção à pintura de Laurencin, como já apontado pelo gosto de Quinn, se mostraria ligado à questão colocada por Apollinaire em seus textos da primeira década do século XX:

Sua feminilidade e sensibilidade somadas a seus aspectos tentadores e atraentes se tornaram irresistíveis para os formadores de opinião da década de 1920, que passaram a considerar Laurencin como a epítome da artista francesa quixotesca e elegante (HYLAND; MCPHERSON, 1989, p. 61, tradução nossa).

Os autores exemplificam – com base na publicação do jornal *The New York Post*, que celebra Laurencin e aponta que "um elemento de sua independência é sua feminilidade sem medo. Ela não faz esforço para se disfarçar como homem" (HYLAND; MCPHERSON, 1989, p. 61, tradução nossa).

A repercussão de seu trabalho, tanto na mídia quanto entre compradores americanos, atingiria seu auge na década de 1930 e, "em 1937, ela foi identificada como a mais conhecida de todas as mulheres artistas francesas" (HYLAND; MCPHERSON, 1989, p. 51, tradução nossa), ano em que suas obras estariam expostas em três metrópoles globais ao mesmo tempo: Paris, Londres e Nova Iorque. Porém, os autores apontam que tal entusiasmo seria dissipado no final da década de 1950, quando a artista se encontraria esquecida pelo público americano, em detrimento da consagração de outros artistas ligados ao cubismo e à arte moderna francesa.

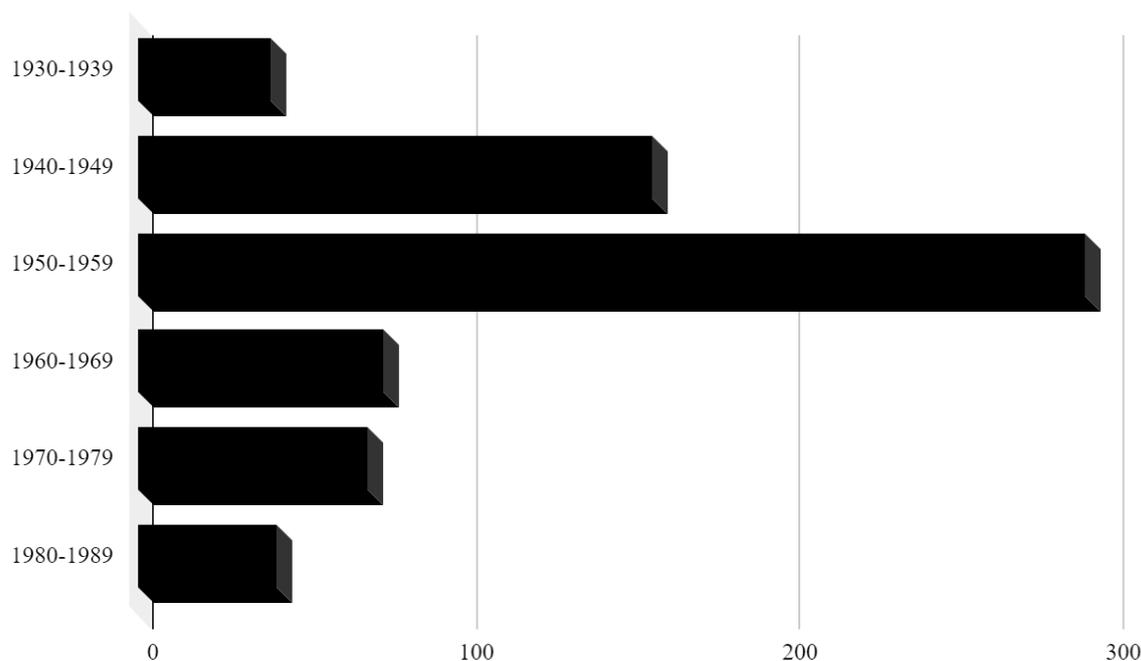
UMA GLÓRIA DA ARTE FRANCESA CONTEMPORÂNEA CHEGA AO BRASIL

Assim como observado na Europa, na Alemanha e nos Estados Unidos, no Brasil a imprensa assume, além da função de divulgar exposições, leilões e eventos de arte, um papel ativo na produção discursiva acerca dos artistas e de suas obras e



atua como canal de legitimação e reconhecimento destes no meio social. Ana Paula Simioni ressalta a "importância que a imprensa teve para os modernistas antes e depois da Semana de Arte Moderna de 1922" (SIMIONI, 2015, p. 241) e cita Sérgio Miceli na compreensão de que esta poderia ser considerada "a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais" (MICELI, 2001, p. 17). A partir dos anos 1940, Laurencin se torna assunto frequente nas colunas de arte dos jornais brasileiros.

Gráfico 1 – Referências a Marie Laurencin na Hemeroteca Digital Brasileira



Fonte: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> (2019).

O gráfico apresenta aumento considerável de menções à artista na imprensa na passagem da década de 1930 para a década de 1940, que se acentua em 1950, e exibe uma queda drástica na década de 1960. Com um mercado estável na França e em um momento de abertura do mercado de arte internacional, a arte de Laurencin é exportada ao país, em diálogo com a movimentação global da arte moderna europeia, que se espalhava para o mundo considerado "periférico" da arte.

Já consagrada sua importância na Europa e nos Estados Unidos, Marie Laurencin começa a ser mencionada no Brasil em matérias dedicadas à arte, ao comportamento feminino e, inclusive, exclusivamente à artista. No jornal *Carioca* no ano de 1942, a reportagem denominada "História de uma grande pintora Maria Laurencin", uma entre as 19 matérias identificadas destinadas exclusivamente à artista no período mostra a atenção dada às suas obras no mercado de arte: "os colecionadores e vendedores de quadros arrebatavam-se os seus quadros. O menor de seus desenhos alcançava preços consideráveis" (HISTÓRIA, 1942, p. 12). A matéria ainda aponta que "Maria Laurencin, pintora consagrada já há tempos atrás, [...] é uma glória da arte francesa contemporânea" (HISTÓRIA, 1942, p. 12). Em 1946, já é destacada em *O Jornal* a importância de suas obras nas "principais coleções e museus da Europa e da América" (MUSEU, 1946, p. 14).

Em 1951, na *Revista da Semana* do Rio de Janeiro, em outra reportagem exclusiva à artista, lê-se: "Dir-se-ia que ela foi reveladora da mulher de transição: nem as figuras manequinizadas do princípio de novecentos nem a mulher torturada dos pintores modernos" (MARIE, 1951, p. 17). Segundo a revista, as telas Laurencin revelaria ao público um novo modelo feminino,

O grande segredo da arte poética de Marie Laurencin está nesse tipo de mulher que ficará pra sempre associado à fisionomia e à alma da mulher do princípio do século, rompendo a monotonia dos retratos femininos que nos deram os pintores da Belle Époque, principalmente pelo mistério que veio juntar às fisionomias, pela vida interior com que enriqueceu os rostos de mulher, antes dela apresentados como simples máscaras, cheias de beleza, sim, mas sem nada mais do que essa beleza (MARIE, 1951, p. 37).

As mulheres de Laurencin, esteticamente agradáveis ao olhar dos compradores e associadas às vanguardas históricas por meio de sociabilização, se tornariam valorizadas na imprensa brasileira nesse momento, com comentários extremamente elogiosos:

Só quem já teve ocasião de ver o trabalho de Marie Laurencin pode avaliar a importância do legado artístico dessa mulher [...] culta, viajada, tendo participado dos debates não só dos cubistas como dos abstracionistas, permanece sempre ela mesma – encantadoramente feminina sempre! (MARIE, 1955, p. 6).

Assim como nos Estados Unidos, o discurso midiático brasileiro seguiria o caminho traçado por Apollinaire nas revistas francesas. A retórica de legitimação da artista tomaria, então, duas vias de ação: o constante reforço à participação de Laurencin nos movimentos de vanguarda – já valorizados no país naquele momento – e a persistente retomada do caráter feminino de sua produção, valorizado também entre os compradores brasileiros.

Além da movimentação apresentada pela imprensa, a recepção de Laurencin se dá no Brasil com a ajuda de colecionadores que circulavam entre as redes de sociabilidade parisienses, além de pintores que vão a Paris estudar e entram em contato com a artista. Seus primeiros quadros foram trazidos ao país pela mecenas campineira Olívia Guedes Penteado, defensora do movimento modernista brasileiro e militante política que lutava pelo sufrágio feminino, cuja coleção incluía obras de outros pintores da vanguarda. Tarsila do Amaral lista entre seu acervo a tela "Espanhola", que segundo ela valeria 4 mil francos (AMARAL, 2010, p. 11). A artista brasileira ainda publica uma crônica sobre Laurencin no *Diário de São Paulo* em 1936, contando como fora o encontro entre as duas em Paris. Lá, destaca que a francesa, apesar de ter feito parte do grupo dos cubistas, "se manteve intacta na rebeldia contra os cânones da nova corrente e nunca se amoldou por completo à estética convencional" e, ao descrever sua pintura, também destaca a feminilidade das obras "saídas de uma mão artística tipicamente feminina na acepção de delicadeza, sensibilidade, lirismo" (AMARAL, 2001, p. 75).

O brasileiro Vicente do Rego Monteiro, artista e atuante na galeria L'Effort Moderne do francês Léonce Rosenberg – irmão do *marchand* de Laurencin, Paul

Rosenberg –, seria quem "em 1930, traria ao Brasil (Recife, Rio e São Paulo) a primeira grande exposição de arte contemporânea da Escola de Paris" (AMARAL, 2012, p. 12). Em colaboração com o crítico de arte Géo Charles e com patrocínio de Rosenberg, a mostra exibiria com destaque as obras de artistas cubistas como Braque, Juan Gris, Léger, Marie Laurencin e, pela primeira vez no país, Picasso. Ambos, Monteiro e Charles, eram editores da revista moderna *Montparnasse*, que, segundo Annabel Ruckdeschel (2019), tinha uma tendência para o cubismo que seguia a tradição de seu antigo editor Husson, que via o movimento como precursor do mundo da arte.

Para a autora, a escolha do Brasil para receber a exposição não se deu apenas pela influência de Monteiro, mas pela percepção do surgimento de um novo espírito na cena cultural brasileira, encorajado pela formação de uma elite intelectual e cosmopolita empenhada com os resultados da Semana de 22 e do Movimento Antropofágico. Ruckdeschel ainda afirma que a exibição da escola de Paris foi uma resposta a esses desenvolvimentos, e que os curadores "queriam apresentar uma arte universal e um *esprit nouveau* ainda em desenvolvimento que eles consideravam uma evolução global" (RUCKDESCHEL, 2019, p. 10, tradução nossa). Os esforços de Géo-Charles em criar sinergia entre *Montparnasse* e a vanguarda brasileira da semana partiam principalmente de uma tendência de cooperação internacional no pós-Primeira Guerra Mundial, em que "mobilidades artísticas, migração e trocas eram práticas necessárias e bem-vindas que serviram ao desenvolvimento de uma arte universal mais adiante" (RUCKDESCHEL, 2019, p. 11, tradução nossa). Apesar da pouca repercussão midiática, a exposição, "no Brasil, serviu para expandir as fronteiras imaginárias da capital francesa" (RUCKDESCHEL, 2019, p. 11, tradução nossa).

Nos anos de 1940, a mídia passa a divulgar, de maneira mais frequente, eventos e exposições de arte moderna no país, especialmente na segunda metade da década, com a inauguração de grandes museus de arte, como o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo (Masp). O primeiro tem como exposição de inauguração *Pintura Europeia Contemporânea*, que contou com obras de Marie Laurencin. O segundo, na constituição de seu acervo pelo italiano Pietro Maria Bardi, em 1947, adquire, como parte da primeira leva de obras a compor o museu, o quadro *Guitarrista e duas figuras femininas*. Pintado por Marie Laurencin em 1934, o quadro faria parte da coleção de Beatrix Reynal e Reis Júnior e, em 1936, apenas dois anos após sua produção, estaria nas paredes da residência do casal – no Rio de Janeiro, o que demonstra a velocidade da circulação da arte de Laurencin após sua produção pela artista. Reis Júnior, pintor, crítico e historiador da arte brasileiro, e Reynal, poetisa uruguaia descendente de franceses, ambos membros dos Diários Associados, estabeleceram um diálogo com a vanguarda modernista em Paris que os possibilitou a aquisição de diversos quadros que eram expostos juntos ao de Laurencin.

Ao ecoar da crise econômica após a Segunda Guerra Mundial, Beatrix Reynal e Reis Júnior, engajados com a resistência política francesa dos anos 1940 contra o governo nazista, veem grande parte de sua coleção migrar para o Masp. Em reportagem destinada à aquisição, *O Jornal* exhibe 8 das 11 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" (MUSEU, 1946, p. 9). 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. É importante ressaltar que Francisco de Assis Chateaubriand, dono de *O Jornal* e criador dos Diários Associados, uma vasta rede de imprensa que incluía jornais e rádios em todo o país, foi o principal responsável pela criação do Masp, que, inclusive, leva seu nome, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o que reforça a ligação entre as instâncias midiáticas, institucionais e mercadológicas na circulação e valorização da arte moderna no país.

Outros eventos marcaram a presença de Laurencin no cenário artístico brasileiro. Em 1949, o Museu Nacional de Belas Artes inaugura a exposição *Grandes Mestres Modernos*, que dispôs de 25 telas de Marie Laurencin, que foram "consideradas como pertencentes às obras mais poéticas da pintura francesa moderna" (FATOS, 1949, p. 6) pelo *Diário Carioca*. Nos anos 1950, destaca-se, em 1953, a II Bienal de São Paulo, que, marcada pela presença da *Guernica* de Picasso, segundo Fabrini, "não apenas permitiu o confronto entre arte brasileira e internacional, como difundiu entre nós a produção vanguardista, europeia e norte-americana da primeira metade do século" (FABRINI, 2002, p. 46). O Salão Francês, que apresentou uma retrospectiva do cubismo, contou com 80 telas, entre as quais encontrava-se *As duas irmãs*, feita por Laurencin em 1910. O decorrer da década apresenta ainda a Exposição de Gravuras Francesas no Museu Nacional de Belas Artes, em 1953, a Retrospectiva do Cubismo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1954, e a exposição *Mestres Contemporâneos da Pintura Francesa*, no Masp, em 1955, todos com obras de Laurencin em suas composições.

Em 1956, ano de falecimento da artista, uma onda de reportagens póstumas se alastra pelos jornais, que reconhecem sua importância simbólica na revolução modernista. O *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, publica, nas palavras do jornalista e crítico de arte Carlos Otávio Flexa Ribeiro: "assim, com a morte de Laurencin, se encerra o único veemente protesto, no centro do movimento cubista, contra aqueles apregoados propósitos" (RIBEIRO, 1956, p. 2). Tais propósitos, para Ribeiro, representariam uma mudança nos rumos da arte moderna, evidência da importância de Marie Laurencin como personificação de um momento histórico nas artes visuais. Os discursos proferidos, nessa e em outras reportagens, demonstram uma atenção à inserção da artista no movimento cubista, negada por ela em seu contexto (LAURENCIN, 1956), mas reforçada aqui como uma das estratégias para reconhecer, de maneira póstuma, sua importância na história da arte. O que segue a onda de reportagens sobre sua morte é um esquecimento midiático, social e historiográfico sobre a artista no país e em âmbito internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao colocar em diálogo os contextos apresentados, é necessário contemplar suas especificidades. Diferentemente dos outros países mencionados – França, Alemanha e Estados Unidos –, todos participantes, de certa maneira, dos círculos centrais de produção da arte moderna, o Brasil tem sido considerado "periférico" no que tange o assunto pela historiografia internacional. Decerto, a importância de uma análise conectada que inclua territórios "periféricos" emerge não apenas por sua capacidade de compreender – de modo mais totalizante o impacto da arte moderna

ao redor do globo, mas por ampliar os campos de debate na historiografia da arte e desafiar preceitos postulados por um passado eurocêntrico.

Apesar do lugar originalmente destinado ao país pelos estudos internacionais, ficam evidentes as conexões entre a circulação e valorização da obra de Marie Laurencin na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. Estas se dão não só pela importância da imprensa e dos *marchands* em atuação direta em cada contexto, mas pela troca e circulação destes entre os meios, cuja análise possibilita a percepção de um circuito conectado em escala global, protagonizado por centros urbanos que concentram tanto a produção artística quanto grande parte do desenvolvimento econômico específico de cada país.

Vê-se, portanto, neste estudo de caso acerca da figura de Laurencin, um entusiasmo transitório, cuja análise qualitativa e quantitativa dos periódicos brasileiros se apresenta convergente e em diálogo com a movimentação e os discursos identificados no contexto de produção, circulação e valorização de sua obra nos mercados francês, alemão e norte-americano.

Uma diferença a ser pontuada é o caráter "tardio" de sua legitimação no Brasil, que se dá, principalmente, a partir da década de 1940, enquanto nos outros centros já era construída nos anos 1910 e 1920. Isso se dá pelo próprio funcionamento do ambiente moderno brasileiro, cujo alcance expressivo na mídia e na sociedade acompanha a construção de instituições museais, constituídas no momento em que as vanguardas parisienses do início do século já tinham aderido um caráter histórico.

Apesar desse pequeno desvio temporal, a máxima de uma pintura feminina com composição plástica não tão radical e penosa de ser aceita como as composições cubistas, mas ainda assim ligada socialmente às vanguardas tão consagradas a partir da metade do século XX, é utilizada na legitimação da importância da artista tanto no Brasil quanto nos múltiplos circuitos em que suas obras circularam ao redor do globo. Também e de maneira correlata, a atuação de *marchands* e o interesse de personagens em deslocamento entre os países se destacam na movimentação de suas pinturas tanto em direção ao Atlântico Norte quanto ao Atlântico Sul.

Malgrado o sucesso de suas obras no período, a identificação de um caráter mercadológico não tão interessante em termos formais e, principalmente, advindo da experiência de uma figura feminina no meio masculino moderno se torna argumento explícito e implícito utilizado no processo de esquecimento da artista, evidenciado nas fontes brasileiras na passagem para a década de 1960 e no tempo que se segue. Na historiografia da arte modernista, o mesmo entusiasmo que fez circular suas obras foi dedicado à sua exclusão, revogada décadas depois com o trabalho de historiadoras como Elizabeth Kahn, que propuseram retomada e reavaliação do estudo da artista e de seu trabalho.

Em seguimento a estes, o artigo buscou reivindicar, de maneira breve, a importância de uma abordagem mais inclusiva nos estudos atuais acerca da arte moderna, tanto no resgate da figura de Marie Laurencin no Brasil quanto na proposição de uma análise integrada às redes internacionais, capaz de propor uma visão ampliada do processo de valorização de sua arte no país, que ainda aguarda um esforço sistemático.

REFERÊNCIAS

AMARAL, T. *TARSILA cronista*. Coautoria de Aracy A. Amaral. São Paulo: Edusp, 2001. 241 p.

AMARAL, A. A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4 ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, 2010. 509 p.

ANJOS JR., M. D.; MORAIS, J. Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. *Estud. av.*, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 313-335, dec. 1998.

APOLLINAIRE, G. *Chroniques d’art: 1902-1918*. Coautoria de L. C. Breunig. Paris: Gallimard, 1996. 623 p. (Collection folio/essais, 221).

BONNET, M. *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris: Editora Odile Jacob, 2006.

CATÁLOGO GERAL. II Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo: EDIAM, 1 ed., dez., 1953, p. 163. As duas irmãs (1910, óleo/tela, 50 cm x 63 cm, coleção de Pierre Roché, Paris).

Catalogue of international exhibition of modern art, Association of American Painters and Sculptors. Armory of the 69th Infantry (New York, N.Y.); Armory Show (1913: New York, N.Y.)

Exhibition of the Dial Collection of paintings, engravings, and drawings by contemporary artists: March fifth to March thirtieth, 1924, Worcester Art Museum publications, Worcester. Disponível em: <https://archive.org/details/exhibitionofdial00worc> Acesso em: 15 jun. 2020

AUSGABEN der Galerie Flechtheim. *Der Querschnitt*, 1.1921, Jahresband p. 105 Disponível em: https://www.arthistoricum.net/werkansicht/df/73132/147/?tx_dlf%5Bhighlight_word%5D=Marie Acesso em: 15 jun. 2020.

FABBRINI, R. Para uma história da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea. *Revista USP*, São Paulo, n. 52, p. 46-55, fev. 2002.

FATOS do dia. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1949. Edição 06391 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=Laurencin Acesso em: 21 ago. 2019.

GIMPEL, R. *Diary of an Art Dealer*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.



HISTÓRIA de uma grande pintora Maria Laurencin. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1942, Edição 00376. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&pasta=ano%20194&pesq=Laurencin> Acesso em: 21 ago. 2019.

HYLAND, D.; MCPHERSON, H. *Marie Laurencin, artist and muse*. Birmingham: Birmingham Museum of Art, 1989.

JOYEUX-PRUNEL, B. Artl@S: a spatial and trans-national art history origins and positions of a research program. *Artl@s*, Bulletin 1, n. 1, West Lafayette, Indiana 2012, 136 p.

JOYEUX-PRUNEL, B. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918: une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2016. 964 p. Coll. Folio Histoire.

JOYEUX-PRUNEL, B. *Les avant-gardes artistiques 1918-1945: une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2017. 1181 p. Coll. Folio Histoire.

KAHN, E. L. *Marie Laurencin: une femme inadaptée in feminist Histories of Art*. Hants: Ashgate, 2013.

KAUFMANN, T.; DOSSIN, C.; JOYEUX-PRUNEL, B. (ed.) *Circulations in the global history of art*. New York: Routledge, 2016.

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

MARIE Laurencin. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 1951, Edição 00019. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_05&pasta=ano%20195&pesq=Laurencin Acesso em: 21 ago. 2019.

MARIE Laurencin, valor da arte pictórica francesa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 de maio de 1955, Ed. 30390. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=Laurencin&pagfis=2607. Acesso em: 15 jun. 2020.

MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 436 p.

MUSEU Moderno de Arte para o Brasil. *O Jornal*, Rio de Janeiro, edição 8003. 2 de junho de 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&Pesq=Laurencin&pagfis=19925 Acesso em: 5 ago. 2019.

RIBEIRO, O. F. No ciclo das belas artes: os criptônimos de Marie Laurencin. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, edição 00223, 1956, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_14&pasta=ano%20195&pesq=Laurencin. Acesso em: 21 ago. 2019.

RUCKDESCHEL, A. *École de Paris in and out of Paris (1928-1930): a transregional perspective on the exhibitions of the "School of Paris" in Venice, Cambridge, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro*. Stedelijk Studies Issue #9, Modernism in migration, 2019, Disponível em: <https://stedelijkstudies.com/> Acesso em: 15 jun. 2020.

SIMIONI, A. P. C. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 36, p. 375-388, jun. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 jun. 2020.

SIMIONI, A. P. C. Modernismo no Brasil, campo de disputas. In. BARCINSKI, F. W. (org.) *Sobre a arte brasileira, da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015. 368p.

SHIRCLIFFS, J. P. *Women of the 1913 Armory Show: their contributions to the development of American modern art*. Electronic Theses and Dissertations. Doctoral Dissertation, Art History, PhD University of Louisville. Paper 1322. Louisville, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.18297/etd/1322>. Acesso em: 10 fev 2021.

NOTAS DE AUTOR

AUTORIA

Letícia Asfora Falabella Leme: Bacharel e Licenciada em História. Mestranda, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Departamento de História, Campinas, SP, Brasil.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Estrada da Rhodia, 7250, 13.085-902, Campinas, SP, Brasil.

ORIGEM DO ARTIGO

Extraído da dissertação "Duas décadas de entusiasmo: a recepção e circulação da obra de Marie Laurencin no Brasil (1940-1959)", em andamento no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias, a condução da pesquisa. Ao Prof. Dr. José Roberto Zan, os comentários na leitura do manuscrito. A Mariana Leme, as trocas generosas no estudo da artista.

FINANCIAMENTO

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2020/05928-5.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não houve conflito de interesses.

LICENÇA DE USO

© Direitos autorais de Letícia Asfora Falabella Leme. Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.



PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Portal de Periódicos UFSC. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Flávia Florentino Varella (Editora-chefe)
Rodrigo Bragio Bonaldo

HISTÓRICO

Recebido em: 1 de julho de 2020

Aprovado em: 9 de outubro de 2020

Como citar: LEME, Letícia Asfora Falabella. Marie Laurencin no Brasil: imprensa, marchands e a circulação global da arte moderna entre centros urbanos. *Esboços*, Florianópolis, v. 28, n. 47, p. 59-76, jan./abr. 2021.

