

Noêmia Mourão: a Marie Laurencin das Américas?

[*Noêmia Mourão: the Marie Laurencin of the Americas?*]

Letícia Asfora Falabella Leme¹

RESUMO • Neste artigo analisamos uma mudança na trajetória da pintora brasileira Noêmia Mourão (1912-1992) a partir de seu contato com a artista francesa Marie Laurencin (1883-1956), verificando como sua experiência em Paris (1935-1940) transformou sua produção artística. Pretendemos, também, levantar questões em torno das aproximações entre as duas artistas nas telas e pela crítica, averiguando que não só a temática mas também a estética adotada pela brasileira estabeleceram diálogos com o aclamado trabalho da pintora francesa no período. Ainda, exploramos como a crítica de arte, tanto francesa quanto brasileira, recebeu essa transformação, e construiu em torno de Mourão um discurso muito parecido com o que consolidou a figura de Laurencin internacionalmente: o de que ela representaria o ideal de uma arte “feminina”.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Noêmia Mourão;

Marie Laurencin; pintura modernista. •

ABSTRACT • In this article we analyze a shift in the trajectory of Brazilian painter Noêmia Mourão (1912-1992) stemming from her contact with French artist Marie Laurencin (1883-1956), examining how her experience in Paris (1935-1940) transformed her artistic production. We also raise questions about the connections between the two artists both on canvas and in art criticism, noting that not only the themes but also the aesthetic adopted by the Brazilian established dialogues with the acclaimed work of the French painter during that period. Furthermore, we explore how art criticism, both French and Brazilian, received this transformation and built around Mourão a discourse very similar to the one that consolidated Laurencin’s international figure: that she embodied the ideal of “feminine” art. • **KEYWORDS** • Noêmia Mourão; Marie Laurencin; modernist painting.

Recebido em 4 de março de 2025

Aprovado em 28 de abril de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

LEME, Letícia Asfora Falabella. Noêmia Mourão: a Marie Laurencin das Américas?. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10748.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10748>

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

No dia 22 de agosto do ano de 1992, a crítica de arte Angélica de Moraes (1992) escolheu anunciar o falecimento da artista brasileira Noêmia Mourão (1912-1992) no *Jornal da Tarde* de São Paulo da seguinte maneira: “Conhecida como a ‘Marie Laurencin das Américas’ por ter, à semelhança da pintora francesa do início do século, uma grande suavidade de traço no desenho figurativo e na cor de sua paleta, a artista Noêmia Mourão morreu às 4h40 da madrugada de ontem”.

Marie Laurencin (1883-1956) foi uma artista francesa que produziu a maior parte de sua vida em Paris. O início de sua carreira foi marcado por um diálogo com as primeiras vanguardas – fauvismo, cubismo etc. –, mas seu estilo se consolidou a partir da década de 1920, longe das pesquisas plásticas radicais que marcaram a abertura do século. Interessada pela retratística feminina, suas cores e formas, utilizadas repetidamente ao longo da carreira, tornaram suas obras de fácil reconhecimento ao público e de grande sucesso entre os compradores. “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 à de Marie Laurencin”, narrou a pesquisadora brasileira Marta Rossetti Batista (2012, p. 385). A comparação – nem sempre elogiosa, como discutiremos em seguida – com a artista francesa, no caso de Mourão, partiu tanto da crítica de arte quanto dela mesma, que afirmou mais de uma vez durante sua carreira ter em suas telas “inspiração”.

Vinte anos antes de seu falecimento em 1971, em uma entrevista concedida a Luiz Ernesto, publicada no jornal *A Tribuna* de São Paulo, Noêmia respondeu retrospectivamente algumas perguntas sobre sua vida e obra. A artista tinha 59 anos de idade e quase 40 de trabalho. A ocasião era o vernissage de sua exposição de desenhos, óleos e tapeçarias inspirados na arte plumária indígena na Galeria Cosme Velho na capital paulista. O entrevistador questiona se, com a exposição, a artista teria alterado sua temática de costume, ao que Mourão responde que não: “essa continua mais ou menos igual: rostos, flores, moças, a mesma suavidade da mocinha tímida da pintura” (MOURÃO, 1971). Tal temática “de costume” refere-se àquela que buscamos analisar aqui, que a artista firmou nos anos de 1940, voltando-se para a retratística feminina. Na exposição de 1971, a atenção à temática indígena traria dúvidas se seu estilo e interesses teriam se alterado.

Ao ser questionada, na mesma entrevista, sobre o tempo que passou estudando em Paris, afirma: “Continuo fiel a Paris, à família picassiana, da qual me honro de fazer parte, à inspiração temática de Marie Laurencin, suas cores suaves, delicadas, sensíveis, graciosas e leves” (MOURÃO, 1971). Tanto a temática adotada por Laurencin – a retratística feminina – quanto a estética específica que adota, com “cores suaves, delicadas, sensíveis, graciosas e leves”, adjetivos utilizados frequentemente para descrever os tons pastéis utilizados pela artista – ditos “femininos” pela crítica, como veremos a seguir –, foram apropriadas pela brasileira em seus trabalhos a partir de 1935, quando viajou para Paris e lá estudou e trabalhou por quase cinco anos.

Oswald de Andrade (2007, p. 136) responsabilizou a artista francesa por uma virada na obra de Noêmia Mourão após esse período: “Talvez a influência lírica de Marie Laurencin lhe tivesse indicado um caminho diverso do rude atalho inicial, onde brotavam com guabiobas e suas paisagens. Passou do retrato ao divertimento elegante e aí produziu o que o Brasil nunca teve – a feminilidade na tela”. A sugestão da influência de Laurencin sobre Mourão se daria por seu afastamento do que o escritor chama de um “rude” caminho inicial, marcado pela atenção à paisagem brasileira, representada em seu discurso pelas guabiobas, frutos da gabirobeira, árvore típica do cerrado brasileiro.

No ano de 1938, por ocasião de sua exposição na Galerie Rive Gauche em Paris, o jornal francês *Marianne* escreveu algo parecido:

Noemia nous est venue du Brésil, il y a tout juste un an et demi. Dans son pays natal, elle peignait avec une sorte d'expressionnisme populaire non sans saveur. Le coup de baguette magique de Paris a, d'abord et comme brusquement, transformé son talent : son dessin a pris une liberté légère et souple, ses couleurs une fraîcheur vive et spirituelle, et elle a été tentée par une imagerie au goût de mode. (LES EXPOSITIONS, 1938)².

O jornal também observou uma mudança brusca no trabalho da artista, que de um “expressionismo popular” teria sido seduzida pelos gostos da moda parisiense.

Voltemos, porém, para 1971, ano da exposição na Galeria Cosme Velho. Em outra entrevista, publicada em São Paulo, o *Jornal da Tarde* em 19 de junho celebrava uma carreira dita imutável da artista brasileira. “Noêmia mudou bem pouco. E sua pintura, quase nada”: o título, escolhido pelo jornalista, descrevia uma carreira sem grandes mudanças, com uma citação da própria artista: “Não posso dizer, está se vendo, que haja muita diferença entre um trabalho meu de 1930 e um de hoje. Acho que é porque sou fiel a mim mesma” (NOÊMIA mudou..., 1971).

As aparentes contradições no discurso de Mourão, como veremos, são também típicas da crítica sobre seu trabalho. Se a influência de Marie Laurencin se torna quase óbvia ao olharmos para suas telas pós-Paris, o discurso de que elas seriam “fieis” à artista, ou de que teriam apenas semelhança de temas, foram apoiados na

2 “Noêmia veio do Brasil há apenas um ano e meio. Em seu país natal, ela pintava com uma espécie de expressionismo popular, não sem charme. O toque mágico de Paris transformou, de início e de forma repentina, seu talento: seu traço ganhou leveza e flexibilidade, suas cores, uma vivacidade fresca e espirituosa, e ela se viu tentada por uma imagética com gosto de moda” (tradução nossa).

crítica pela ideia de que suas obras manifestavam sua “natureza feminina”, que era a mesma de Laurencin, afinal, ambas eram mulheres. Assim, não existiria uma influência direta da artista francesa sobre a brasileira, mas uma manifestação da natureza de ambas nas telas, e, por isso, seus trabalhos se aproximariam. O paradoxo da influência de outrem *versus* a fidelidade a si mesma, no caso de Mourão, como veremos, seria solucionado pela crítica por uma ideia, ainda muito presente na modernidade, de que a mulher artista produziria arte “feminina”. Não à toa Oswald de Andrade celebrou Noêmia Mourão por ter se rendido a uma suposta “natureza feminina”, que seria seu caminho correto no mundo da pintura, e não um “atalho”.

Dividimos este artigo em quatro partes. Na primeira, narramos brevemente o percurso de Noêmia Mourão e sua chegada a Paris, e oferecemos um panorama dos primeiros cruzamentos estabelecidos entre a brasileira e Marie Laurencin. Na segunda parte exploramos a obra de Mourão antes e depois de Paris, e a aproximamos com a da artista francesa a partir de uma análise visual. Na terceira parte investigamos a recepção crítica da brasileira em seu retorno ao Brasil nos anos de 1940. Na quarta e última parte trabalhamos a fortuna crítica do período pós-anos 1960, que fala de uma artista madura e consolidada no cenário brasileiro. Pretendemos, com este artigo, mais levantar questões do que estabelecer resultados. Como veremos, há um longo caminho a ser percorrido pela historiografia brasileira quando se trata da figura de Mourão e de sua contribuição para a arte brasileira.

A PARIS DOS ANNÉES FOLLES E A PARIS RISONHA DOS POTINS³

Noêmia Mourão morou em Paris entre 1935 e 1940. Nascida em Bragança Paulista, no interior do estado de São Paulo, gabaritou as funções tipicamente exercidas por mulheres artistas na primeira metade do século XX: além de pintora foi cenógrafa, ilustradora, gravurista, e fez figurinos para o Ballet do IV Centenário de São Paulo. Como muitas, também teve sua obra eclipsada por um artista homem, Di Cavalcanti⁴, com quem teve uma relação amorosa entre 1933 e 1947 e com quem viajou para a Europa. Na capital francesa frequentou a Académie de la Grande Chaumière, a Académie Ranson e a Sorbonne, onde estudou filosofia e história da arte. Apesar do pouco tempo na cidade, já no ano seguinte de sua chegada expôs no Museu do Jeu de Paume, depois no Petit Palais, na Exposição de Artes Decorativas em 1938. Foi durante esse período que conviveu com os artistas que compunham a cena artística parisiense, em um momento amigável às vanguardas, nessa época já consagradas.

É interessante marcar que o contato que Mourão teve com a pintura de Laurencin

3 *Potin*, em francês, pode ser traduzido livremente como “fofoca”.

4 Escolhemos, neste artigo, não tratar profundamente da relação entre Noêmia Mourão e Di Cavalcanti. Essa escolha parte, por um lado, da vontade de explorar os caminhos da artista afastada de uma visão patrilinear. Apesar de reconhecermos a troca entre os dois artistas, decidimos focar nos cruzamentos entre a brasileira e Marie Laurencin. Decerto, são necessários ainda estudos que considerem a relação entre Mourão e Di Cavalcanti.

foi um pouco diferente do que outras artistas brasileiras como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti experimentaram alguns anos antes, no início da década de 1920. Em 1935, quando Mourão chegou a Paris, Laurencin já era a Laurencin que conhecemos hoje nas telas, com uma sólida clientela. Sua produção não encontraria mais mudanças significativas até o fim da vida. Quinze anos antes, o clima dos *années folles* era de alívio do pós-Primeira Guerra Mundial, com a retomada do mercado de arte e a ascensão dos preços das obras da artista francesa no mercado internacional. A identidade de Laurencin na pintura, que seria tão específica e que salta até hoje aos olhos de observadores familiarizados com seu trabalho, estava em pleno processo de consolidação quando Amaral e Malfatti andavam, produziam e expunham na capital francesa.

Marie Laurencin, celebrada por seu envolvimento com os artistas cubistas – e por sua capacidade de afastar-se deles nas telas –, alcançou o ápice de seu sucesso no final da década de 1920 como a “pintora da mulher”. Apesar do adjetivo “feminino” na arte não ser exatamente elogioso, principalmente no período que saudava as vanguardas “viris” do início do século e da existência de um mercado moderno que desvalorizava o trabalho artístico feito por mulheres, a consolidação de uma narrativa que ligou sua arte a uma dita “essência feminina” consagrou seu sucesso entre os compradores. Isso porque o mercado buscava muito mais, na arte feita por mulheres, aspectos ligados a uma tradição de beleza e suavidade do que uma aproximação com as pesquisas plásticas produzidas nos centros dos movimentos modernos. “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”, escreveu a historiadora Gillian Perry (1995, p. 110 – tradução nossa).

Bridget Elliott (2005, p. 278 – tradução nossa) descreveu as personagens de Laurencin como “acessíveis”: “figuradas como os corpos feminizados da cultura de massa mercantilizada – corpos que são altamente visíveis, facilmente acessíveis, atraentemente embalados e disponíveis a preços (relativamente) acessíveis”. A professora de história da arte ainda lembra uma exposição da artista em Londres, em que o pintor e historiador da arte inglês Reginald Howard Wilenski “sugeriu que a arte de Laurencin atrairia até mesmo aqueles que normalmente achavam a arte moderna ‘inescrutável’ porque ela ‘fala conosco na linguagem pictórica de nossos dias’” (ELLIOTT, 2005, p. 277).

As mulheres de Laurencin seriam “acessíveis” por se apresentarem como alternativa aos experimentos da vanguarda, difíceis de ser compreendidas pelo público. Eram, ao contrário, palatáveis, saudosistas e representavam uma mulher moderna ligada diretamente à cultura francesa⁵, mas que seria vendida como universal. Essa generalização da experiência francesa teve fundamento na compreensão de que a arte de Laurencin era um espelho de sua “natureza” feminina. A diferença da pintora em relação à arte de vanguarda e o papel que assumiu enquanto artista – que atravessa o mito da imagem da artista mulher universal e feminina – garantiram a ela um espaço nesse mercado tão disputado de venda e

5 Sobre a relação entre a obra de Marie Laurencin e a tradição da pintura francesa, ver: Leme (2021).

circulação de obras de arte no século XX. Dorothy Todd em 1928 mostrou o alcance da artista em uma entrevista publicada na revista *Arts & Decoration*:

Desde a época de sua famosa compatriota Berthe Morisot, nenhuma pintora mulher ganhou tanto o endosso mundial de apreciadores de arte quanto Marie Laurencin. Seus quadros estão em quase todas as galerias nacionais e *nenhuma coleção particular de pintura contemporânea é considerada completa sem um*. (TODD, 1928, p. 92 – tradução e grifos nossos).

Noêmia Mourão é o caso mais emblemático de uma artista brasileira que teve, em seu percurso, seu trabalho comparado ao de Laurencin pela crítica contemporânea, mas não foi o único. O jornalista brasileiro Guilherme de Almeida (apud VIANA, 2020, p. 107) descreveu em 1929 as personagens nas telas de Anita Malfatti como “mulherzinhas bem mulherzinhas”, “figurinhas que outra Marie – a Laurencin – com certeza seria capaz de inventar” com uma ressalva: “se Marie Laurencin fosse, como essa sua irmã tropical, uma criatura dessas terras voluptuosas, onde há sempre em tudo *le gout exquis de moindres choses*”, o cuidado ingênuo do detalhe, o luxo sensorial do acessório”. O crítico português António Ferro (1926, p. 85), na busca de ressaltar o caráter brasileiro presente em Tarsila do Amaral escreveu, em 1926, que seu trabalho “está longe da pintura feminina e bela de Marie Laurencin [...]. 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”⁷.

Como Batista já havia notado, a fama de Laurencin fez com que sua obra se tornasse referência para descrever o trabalho de mulheres artistas no período, porém, como veremos, o caso de Noêmia Mourão é notável por adotar uma estética extremamente semelhante à da francesa. Tarsila do Amaral associou, indiretamente, o trabalho da francesa ao de sua conterrânea – de quem era amiga. Em 1935, as personagens de Laurencin foram descritas por Tarsila da seguinte maneira: “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*, [que] vivem na vaporosidade e no desmaio das cores anêmicas [...]” (AMARAL, 2008, p. 88). Alguns anos depois, em nota sobre o retorno de Noêmia Mourão ao Brasil, a artista de Capivari escreve que ela seria a “menina vestida de azul da pintura brasileira” (AMARAL, 2008, p. 446).

A reportagem escrita por Tarsila em 1940 data de quando Mourão e seu então marido Di Cavalcanti “abandonaram Paris às carreiras” para fugir da guerra: “Noêmia e Di Cavalcanti trouxeram um pouco de Paris até nós, a Paris risonha dos potins, a Paris da arte e da literatura, a Paris da guerra” (AMARAL, 2008, p. 446-448). Tarsila conta que tanto Cavalcanti quanto Mourão teriam sido “bem acolhidos pela crítica parisiense”, e que a última teria exposto pelo menos duas vezes ao lado de Laurencin no período que passou em Paris: no Salão dos Retratistas Contemporâneos e no Salão de Música. Tendo conhecido Marie Laurencin, exposto ao seu lado, frequentado redes de sociabilização, estudado e

6 “O sabor requintado das pequenas coisas”, em tradução livre.

7 Ao dizer que Laurencin não tem pátria, Ferro pressupõe, mais uma vez, a pretendida universalidade de seu trabalho. Tarsila representaria o Brasil, enquanto Laurencin, o mundo.

produzido muito nos quase cinco anos que passou em Paris, Noêmia Mourão, em sua volta ao Brasil, será chamada de “Marie Laurencin brasileira” (SIMIONI, 2014, p. 101).

“UM CAMINHO DIVERSO DO RUDE ATALHO INICIAL”⁸

A tentativa de analisar uma mudança na pintura de Noêmia Mourão ao longo dos anos é extremamente desafiadora por um motivo simples, mas chave: a artista não data suas obras. Além disso, são poucos os registros de compra ou venda disponíveis nos arquivos consultados, principalmente no período anterior à estadia em Paris. Poucas fontes tornam essa tarefa possível. Uma delas é a obra da artista presente no acervo de Mário de Andrade salvaguardado na Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), *Soirée de família*, comprada pelo escritor em 1936. A obra foi negociada com Mourão através do advogado e jornalista Murilo Miranda, em uma transação um pouco conturbada:

Mário,

Estive com a Noêmia recentemente e falei com ela a propósito daquele quadro que você achou lindo e desejou comprar. Brinquei que eu é que estava interessado na compra mas quando ela me disse que estava [...] procurando colocar os seus trabalhos pelo melhor preço – aí disse que você é quem tinha se encantado pelo quadro e já que ela queria 400\$ era justo que eu lhe mandasse dizer que era 500\$. Ela consentiu nesse aumento desde que eu lhe comunicasse. De modo que – ou você não compra – ou compra por 500\$. (MIRANDA, 1936, MA-C-CPL4999)⁹.

Apesar de incomodado com o súbito aumento de preço, Mário adquire o trabalho da artista, sem muito apreço à obra em questão: “Se a Noêmia não vendeu nenhum daqueles dois, peça os dois aí na redação, pra ele escolher”, escreve na resposta a Miranda (ANDRADE, 1936)¹⁰. A cena de lazer doméstico, com um ambiente bem construído que adquire quase a mesma importância das personagens retratadas, com cores terrosas e saturadas, contrasta com as obras produzidas pela artista nos anos seguintes e que ela escolherá exibir em seu retorno ao Brasil.

A obra *Mimi* (Figura 1), do acervo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB/Faap), dá indícios, no ano de 1939, dos novos rumos a serem explorados pela artista, a retratística feminina. *Mimi*, extremamente bem vestida de acordo com a moda francesa do *fin-de-siècle*, segura uma cesta feita de palha com flores rosa e azuis, as últimas também presentes em seu chapéu. Uma cortina com poás azuis mostra tratar-se de uma cena de interior, mas nem de longe recebe a mesma atenção que aquela de *Soirée de família*. No canto inferior à direita, a assinatura: Noêmia, Paris. Os tons pastéis que colorem a temática feminina e as linhas que compõem os rostos inexpressivos das personagens pintadas por Noêmia

8 Expressão tomada de empréstimo a Oswald de Andrade (2007, p. 136).

9 Acervo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4999

10 Acervo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CAR365.

a partir de sua estadia em Paris, adornadas por leques, vestidos e chapéus, se aproximariam, cada vez mais, das mulheres-manequim da célebre artista francesa.



Figura 1 – Noêmia Mourão. *Mimi*, c.1939. Aquarela, pastel, nanquim e lápis de cera sobre papel, 56 x 38 cm. Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB/Faap. Fotografia: Fernando Silveira

Na obra *Mulheres com leques* (Figura 2), pintada pela artista já após o retorno ao Brasil, em 1941, Mourão desenha três personagens que poderiam ter sido pintadas por Laurencin durante sua estadia na Espanha, quando viveu em exílio durante a Primeira Guerra Mundial, como em *Les deux espagnoles* (Figura 3), de vinte anos antes. Os olhos das três personagens de Mourão são construídos da mesma maneira que aqueles típicos da artista francesa, vistos na obra de 1921: uma linha simples marca a parte superior do olho, seguida de pupilas negras. Além dos olhos, lábios bem marcados e narizes quase inexistentes aproximam as personagens das duas obras, além, é claro, dos leques. Os leques – marca registrada da francesa – teriam sido notados por Tarsila já em 1922, quando, em um jantar na casa de Rolf de Maré, ouviu uma discussão entre Laurencin e o artista André Lhote, que teria, em uma de suas obras, “roubado” um leque da artista (AMARAL, 2008, p. 88).



Figura 2 – Noêmia Mourão. *Mulheres com leques*, 1941. Técnica mista, 50 cm x 67 cm. Coleção particular



Figura 3 – Marie Laurencin. *Les deux espagnoles*, 1924. Gravura, 27 x 20 cm. Galerie Buchholz Berlin/Cologne/New York

Em *Figura feminina* (Figura 4), de 1941, outro elemento se repete nos quadros tanto de Mourão quanto de Laurencin: os pássaros, que rodeiam a personagem principal. Não é mistério o enorme interesse da artista francesa pela inclusão de animais em suas pinturas: pássaros, cachorros, gatos e cavalos acompanham suas mulheres, quase sempre indo em direção a elas, como uma forma de devoção e atenção que enfatizam a centralidade das figuras femininas. Em *La femme-cheval* (Figura 5), de 1918, dois pássaros à direita e um cachorro no canto inferior esquerdo emolduram o retrato da mulher que olha em direção ao espectador. Assim como na obra de Mourão de 1941, o pássaro pousa em uma de suas mãos, que segura, provavelmente, um pincel.



Figura 4 – Noêmia Mourão. *Figura feminina*, 1941. Técnica mista, 48 cm x 67 cm. Coleção particular



Figura 5 – Marie Laurencin. *La femme-cheval*, 1918. Óleo sobre tela, 61,8 x 46,8 cm. Musée Marie Laurencin, Nagano-Ken

É possível que *La femme-cheval* seja um autorretrato de Laurencin, apesar de não ser dessa maneira intitulado. De qualquer forma, mais do que a presença de

animais na pintura de Noêmia Mourão, a maneira como estes são desenhados e dispostos ao redor das personagens é marca de Laurencin. Em *Figura feminina*, além da semelhança apontada em relação a um dos pássaros, que pousa sobre a mão, o outro, de maneira ainda mais similar à pintura de 1918, voa do canto superior direito da tela em direção à personagem principal. Suas asas são dispostas de maneira que, entre elas, sua cauda seja revelada, como em Laurencin. Sua cabeça de formato oval termina com um bico apontado também para a mulher ao centro, como em Laurencin. Os animais, sempre voltados ou em interação com as personagens, reforçam a centralidade das mulheres nas pinturas.

Quase a mesma fórmula se repete em *O casamento* (Figura 6), onde a noiva é imagem central rodeada por dois pássaros e, no fundo à esquerda, o noivo. Laurencin, sobre a inclusão de homens em suas pinturas, respondeu em entrevista à *vogue*:

Não gosto de pintar homens. Não sei se sou capaz de pintar o retrato de um homem. Minha ambição é que os homens tenham uma sensação voluptuosa ao olharem os retratos que pinto de mulheres. O amor me interessa mais do que pintar. Meus quadros são as histórias de amor que conto a mim mesma e que quero contar aos outros. (FLINDERS, 1924 – tradução nossa).

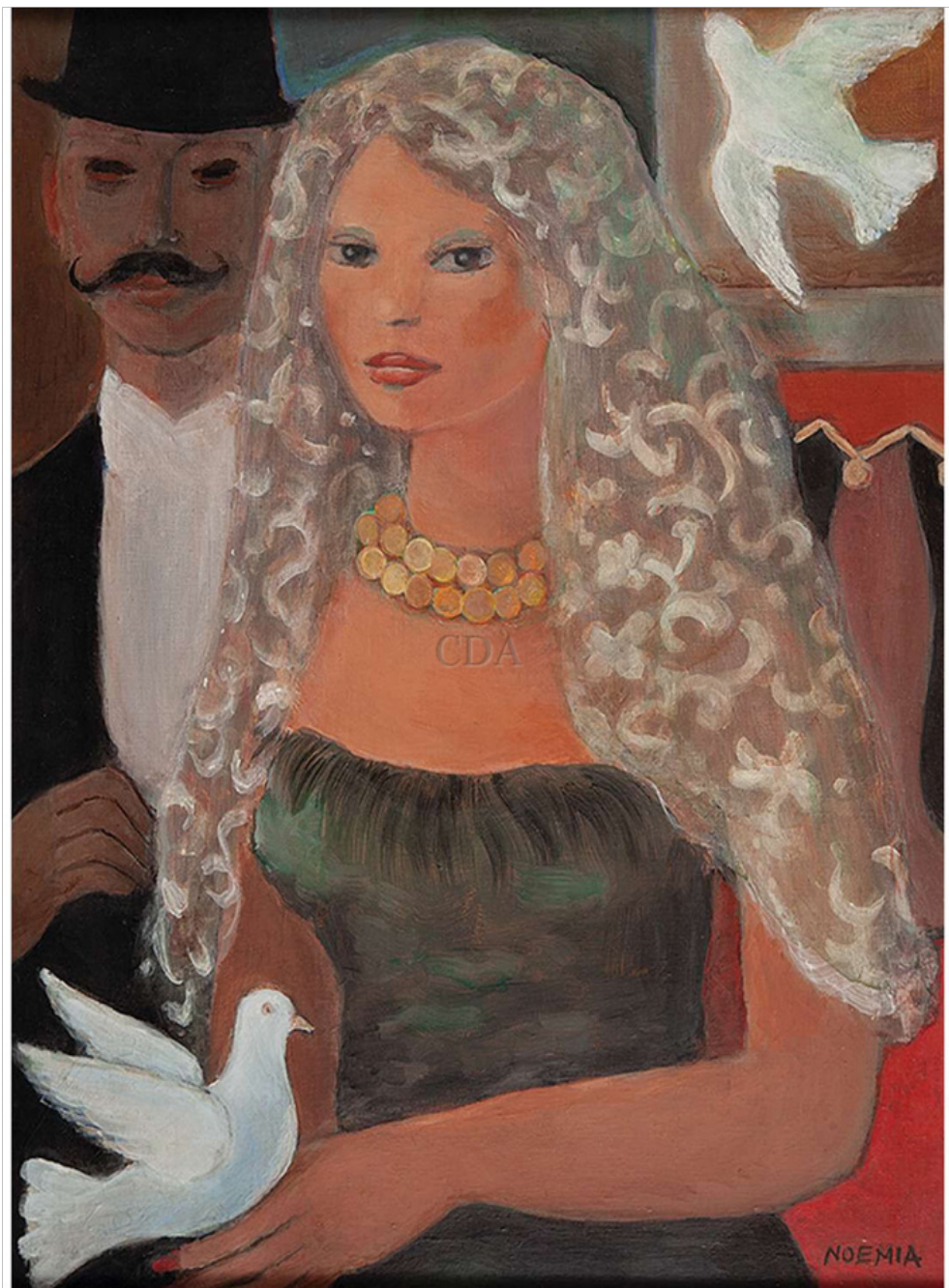


Figura 6 – Noêmia Mourão. *O casamento*, s.d. Óleo sobre tela, 50 cm x 64 cm. Coleção particular

Se a artista francesa deliberadamente exclui homens de suas pinturas, mantendo-as quase como um santuário feminino, a brasileira escolhe incluir a figura

masculina, porém, não como coloca os animais, em interação com a personagem principal. O homem, à margem da pintura, é parcialmente encoberto pela noiva. Seus olhos, bigodes, chapéu e terno são pretos, e contrastam com a camisa branca, apesar de quase se perderem no fundo da pintura, o que torna sua presença ainda mais marginal. Além disso, o casal retratado está longe de ter a pele branca como as personagens da artista francesa. Como mostrou Mariana Leme, o elogio à branquitude “representa um dos índices de tradição em Laurencin”:

[...] 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 constroem 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. (LEME, 2021, p. 77)

Apesar de manter o padrão da branquitude na representação dos animais, Mourão o quebra quando decide representar personagens racializadas. É importante destacar, porém, que isso não é uma regra, principalmente nas obras que pinta em Paris, como *Mimi* (Figura 1), cuja pele, tão branca quanto a tela, contrasta com as bochechas rosadas, como muitas vezes aparecem não somente nas obras da artista francesa e que, como bem pontuou Leme, fazem referência a uma tradição na representação da branquitude feminina. Anne Lafont explica:

Na verdade, essa alteração quase imperceptível das bochechas pela emoção foi percebida como uma garantia da superioridade da raça. Os poucos toques discretos de cor, reminiscentes do bronzeado, participam da eficácia da branquitude – para emprestar a expressão de Louis Marin, uma eficácia racial (MARIN, 1993): a branquitude, a sede da identidade, deve ser animada, e o rubor natural realiza isso. (LAFONT, 2021, p. 1327).

O significado dessas escolhas na obra de Noêmia Mourão merece um estudo mais aprofundado, assim como sua obra em geral, que não foi alvo de investigações pela historiografia brasileira. Não podemos deixar aqui, porém, de levantar questões sobre como a branquitude, tão cara à obra de Marie Laurencin, é por vezes negada por Mourão. A brasileira, dita pela crítica como representante da arte “feminina” no Brasil, não adota por completo o ideal de feminilidade exportado da Europa. Como mostrou Sally Markowitz (2001, p. 390), a construção da ideia de “feminilidade” no velho continente é indissociável ao contexto de dominação neocolonial e estabelece uma hierarquia racial bem marcada: “*it is not difficult, after all, to find a pronounced racial component to the idea of femininity itself: to be truly feminine is, in many ways, to be white*”¹¹.

11 “[...] não é difícil, afinal, encontrar um componente racial pronunciado na própria ideia de feminilidade: ser verdadeiramente feminina é, em muitos aspectos, ser branca” (tradução nossa).

A CRÍTICA BRASILEIRA E O ELOGIO À FEMINILIDADE

A exposição de Noêmia Mourão em São Paulo no ano de 1943, três anos após retornar ao Brasil de Paris, também não nega o impacto que Laurencin teve sobre sua produção: quase todas as obras são retratos de mulheres, alguns que facilmente poderiam ser confundidos com obras da artista parisiense, nada parecidas com aquela adquirida por Mário de Andrade. Apesar de, até o momento, o catálogo restar desconhecido por nós, as duas fotografias do Acervo de Mário de Andrade, de autoria de Leon Liberman, oferecem um panorama da mostra (figuras 7 e 8).



Figura 7 – Legenda de Mário de Andrade: “Exposição Noêmia, 1943 - S. Paulo”. Leon Liberman, “Exposição de Noêmia Mourão, 1943 - S. Paulo”. São Paulo, SP, BRA, 1943, 17,1 cm x 23,8 cm, negativo 47/B/10A. Acervo do IEB/USP, código de referência MA-F-2217



Figura 8 – Leon Liberman, “Exposição de Noêmia Mourão, 1943 - S. Paulo.” São Paulo, SP, BRA, 1943. Papel fotográfico, 23,4 cm x 17,3 cm. Acervo do IEB/USP, código de referência MA-F-2218.

No ano seguinte, Mourão inaugura outra exposição individual, dessa vez na então capital do país, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que deixa ainda mais clara a abrupta mudança temática e estilística. O catálogo de 1944 traz, além de uma pequena biografia de autor não identificado, três textos em seu prefácio: o primeiro, assinado por Santa Rosa – provavelmente o artista e escritor paraibano Tomás Santa Rosa –, sem título; o segundo, “Noêmia”, de Vinícius de Moraes; e o último, também sem título, de José Lins do Rego. Em seguida, consta no catálogo uma sequência de trechos de jornais da crítica, brasileira e estrangeira da época sobre a artista¹².

A primeira linha do texto de Santa Rosa dita o tom das páginas seguintes e deixa clara a via pela qual os trabalhos de Mourão seriam abordados, a da “arte feminina”:

Em toda *arte feminina* há uma parte de “coquetterie”, que a qualifica, e lhe dá esse ar de confiança amorosa que nos transmite um incomparável *encanto*.

Nesse tom de cumplicidade reside a *sutil* substância de sua *agradável* comunicação.

A arte de Noêmia está possuída de todos esses filtros, a que se acrescentam dons plásticos iniludíveis, transmitidos com uma *simplicidade* e uma *modéstia*, que se combinam numa tocante *poesia*. (SANTA ROSA, 1944 – grifos nossos)

¹² São reproduzidos trechos de artigos de Sérgio Milliet, Waldemar George, George Besson, Lucie Nazauric, Louis Cherrone e Fanning Taylor.

A categoria “arte feminina”, na qual, segundo Santa Rosa, estava inserida a feita por Noêmia, é marcada por atributos que também foram utilizados para descrever a obra de Laurencin, tais como “encanto”, “sutil”, “agradável”, “simplicidade”, “modéstia” e “poesia”. Na verdade, a francesa foi precursora desse que seria um gênero dito próprio feminino na pintura moderna, como nos conta Ana Paula Simioni (2018, p. 52): “Laurencin [...] criou um vocabulário próprio, ainda inexistente, que foi identificado como o protótipo da ‘feminilidade essencial’: mulheres frágeis, delicadas, simbolizando a *femme enfant*”. Mariana Leme (2021, p. 34) sugere que, na verdade, esse vocabulário próprio teria raízes na história francesa: “As mulheres da obra madura de Laurencin, como fantasmas diáfanos, sem carne, parecem fazer referência tanto a um passado idealizado da França setecentista e também às silhuetas alongadas das ilustrações de revistas de moda”. Apesar de historicamente localizado, na época, o feminino era tratado como natural.

Santa Rosa (1944) não menciona diretamente Marie Laurencin, mas reconhece que, em Paris, Noêmia “colheu os melhores frutos no estudo e na observação da obra dos mais famosos artistas de hoje, lição que concentrou na sua pintura, realizada com equilíbrio e delicadeza”. Ainda, comenta que seus quadros mostram “uma lírica visão do mundo; do seu mundo pacífico cortado pelo voo de brancas pombas, e onde meninas de grandes olhos vivem cercadas de uma eterna primavera” (SANTA ROSA, 1944). Como vimos, essa seria uma precisa descrição para uma obra de Marie Laurencin, por exemplo, *La femme-cheval*, que analisamos anteriormente. As semelhanças entre as obras de Mourão e Laurencin são mais do que puramente temáticas: são narrativas e estéticas.

Se Santa Rosa não menciona a artista francesa no prefácio do catálogo, o texto seguinte, de Vinícius de Moraes, traz um incômodo do autor com a excessiva – e, segundo ele, deturpada – associação entre as duas artistas:

Já se tem lembrado, a propósito de Noêmia, o nome de Marie Laurencin numa aproximação onde, frequentemente, entra uma ideia de compromisso. A semelhança de fato existe, mas ela é, me parece, fruto muito mais de um encontro de maneiras de ver com relação a temas plásticos, diria melhor, a assuntos para pintar, que propriamente de qualquer influência. Eu pessoalmente encontro na pintura de Noêmia mais vida que na da pintora francesa, a qual, sinto, sofre de uma irremediável falta de profundidade. Noêmia é uma grande desenhista. A estrutura de suas formas plásticas possui a armação de um bom desenho. E se eu tivesse de ir buscar em algum artista moderno, moderno no sentido mais largo da palavra, a amostra de terra de onde brotou essa orquídea, da pintura brasileira, iria deter-me em Renoir. Noêmia é uma enflorascência renoirseana, e só bastasse isso, considerada a sua grande personalidade, para situá-la, no quadro das nossas artes plásticas, como uma artista consciente. (MORAES, 1944).

O trecho demanda alguns esforços interpretativos. Em primeiro lugar, nota-se que Moraes recusa uma “influência” pictórica da francesa sobre a brasileira. Não a forma, mas o assunto escolhido seria o que aproximaria, para ele, as duas pintoras. Ainda além, ele não só não via uma associação formal, como acreditava existir uma disparidade na qualidade da produção de ambas: a obra de Mourão seria viva, enquanto a de Laurencin, superficial.

Moraes não foi o único brasileiro a nutrir certo desgosto pela pintura de Laurencin. O crítico Rubem Braga (1950) diria, no *Correio da Manhã*, que “não há ninguém mais fácil da gente escrever contra [do que Laurencin]”. Jacinto de Thormes (1949, p. 6), um ano antes, escreveu no *Diário Carioca* que o IV Salão da Escola de Paris no Rio de Janeiro causaria uma “impressão perfeita” se não tivesse “Laurencin demais”. Rubem Navarra (1944) desprezaria a obra de Vieira da Silva no *Diário de Notícias*, em 1944, como “mil vezes superior a qualquer Berthe Morisot ou Marie Laurencin, nomes que estão na boca de todos os que se pretendem ‘connaisseurs’ da arte de Paris”. Isso porque, segundo ele, ao olhar sua pintura não seria possível, de imediato, distinguir seu sexo:

É o melhor elogio que se possa fazer à arte dessa pintora, que, sendo mulher, mete-se em empreitadas de homem, com um fôlego e uma força de homem. Sua pintura é tudo quanto há de menos convencionalmente feminino neste mundo, de menos “sweet”, sentimental, “chic” ou açucarado. Eis uma qualidade sem dúvida raríssima num temperamento artístico de mulher. (NAVARRA, 1944).

A lista poderia seguir, mas o fato é que Laurencin não foi nem de longe uma artista consensual. Entre as maiores críticas negativas ao seu trabalho está a repetição – quase em série – das mulheres em suas pinturas por uma dita rendição ao mercado de arte. O crítico brasileiro Mário Pedrosa (1947, p. 9) comentou tal submissão da artista ao sistema: “Não cremos que Marie Laurencin se entregue, vai para mais de vinte anos, a fazer as mesmas caras-máscaras porque sua organização psíquica a tanto a obrigue”¹³. A afirmação de Pedrosa se direciona na reportagem mais ao mercado do que à obra de Laurencin em si e, para ele, a repetição das personagens em sua obra não estaria ligada a um fator natural, mas a uma obrigação de vender. Seja como for, nem sempre a comparação de Mourão com Laurencin seria vista com bons olhos pelos interessados em sua produção.

Quando voltamos ao texto do catálogo, porém, ao recusar uma semelhança com Laurencin que ultrapassaria a de temática, Moraes não deixa de elogiar a pintora brasileira justamente pelos mesmos fatores que tornaram a francesa tão celebrada no período:

A pintura de Noêmia é bem a *sua própria imagem*. Essa impressão *adorável* que a pintora deixa, à passagem, e que se imanta melhor em tantos elos de *encanto feminino* quando se chega a conhecê-la de perto. [...] essa pintura tem uma base firme em elementos ricos e gordos, extraordinariamente filtrados por uma *sensibilidade eminentemente feminina*, sábia nessas alquimias, mas que nem por isso pode passar sem eles. [...] Dá-se que a pintora paulista vive num mundo onde a *delicadeza, o véu, o perfume, a sutileza* são o clima permanente. Noêmia é um ser *naturalmente delicado e vago*, cujo maior encanto reside justamente na *naturalidade* com que essas expressões perduram. [...] Essa é para mim a verdadeira Noêmia, que nunca perdeu o amor das coisas boas e *delicadas* da vida, sem dúvida *a mais bela expressão da pintura feminina no Brasil*. (MORAES, 1944 – grifos nossos).

¹³ É importante assinalar que Marie Laurencin não veio de uma família rica, sua mãe foi faxineira em um hotel em Paris. Assim, dependia da venda de suas obras para viver.

Provavelmente o autor estava familiarizado com as críticas ao trabalho de Laurencin e, também por esse motivo, tentou colocar a pintura de Noêmia em um degrau mais elevado na escada da história da arte ao aproximá-la, no lugar, a Renoir. Porém, ao descrever sua obra, Moraes acaba se aproximando da crítica ao trabalho de Laurencin na França até mesmo na imprensa brasileira, que repete, quase com as mesmas palavras, o mesmo discurso.

Albert Flament (1924, p. 479) escreveu que “Marie Laurencin se parece com a vida dela e suas pinturas se parecem com ela”, assim como, para Moraes, a pintura de Noêmia seria “sua própria imagem”. Guillaume Apollinaire (1996, p. 57) destaca em Laurencin sua capacidade de expressar na “arte maior” uma estética inteiramente feminina, tendo em vista o potencial já de suas primeiras pinturas e suas figuras delicadas, às quais ela se manteria fiel durante os anos. O poeta seria o maior responsável, na França, pela criação dessa narrativa em torno da imagem da francesa.

No Brasil, Tarsila do Amaral, em seu texto publicado sobre Laurencin no *Correio da Manhã*, descreveria suas obras como “saídas de uma mão artística tipicamente feminina na acepção de delicadeza, sensibilidade, lirismo” (AMARAL, 2008, p. 88). Ao saudar Noêmia como “a mais bela expressão da pintura feminina no Brasil”, Vinícius de Moraes (1944) seguiria uma tendência interpretativa, como explicou Ana Paula Simioni: “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” (SIMIONI, 2011, p. 382).

No último texto do prefácio ao catálogo da exposição de 1944, o escritor José Lins do Rego afirma que, após os anos em Paris, a personalidade “lirica” de Noêmia Mourão continuaria a mesma de antes. Como ela, sua pintura seria alegre, onírica, com cores de uma “maciez de poema de amor feliz” (REGO, 1944, n. p.). O autor, com isso, pretendia afirmar que o período em Paris não teria provocado mudanças em sua carreira, o que, como pretendemos mostrar neste artigo, não foi totalmente verdade.

Reproduzimos pequenos trechos da crítica nacional e internacional – também presentes no catálogo da exposição *Noêmia* – que retomam sua recepção por personagens importantes do cenário das artes. O comentário do crítico polonês Waldemar George, engajado com a École de Paris, aponta um caráter nostálgico na obra da brasileira: “Noêmia, pintora das meninas modelos saídas de um livro de Madame Ségur, nos encanta por suas evocações da época vitoriana e do segundo império”. A Condessa de Ségur foi uma escritora francesa do século XIX que se tornou conhecida pelo livro *Les malheurs de Sophie*¹⁴, um clássico da literatura infantil francófona. Na história, Sophie, uma menina de quatro anos nascida em uma família nobre francesa, lida com as consequências de suas travessuras, em uma narrativa de época bastante moralista. É curioso que o tema da infância tenha sido explorado por Noêmia durante sua estadia em Paris de tal modo que remetesse a um passado francês do qual ela não fazia parte. A obra *Menina e o pássaro*, reproduzida no catálogo da exposição, mostra uma dessas personagens. Adornada por uma coroa de flores e

14 “Os desastres de Sofia”, em português.

um colar de pérolas, a menina, de cabelos longos ondulados e olhar distante, segura um pássaro branco com as duas mãos.

O tema da infância foi muito explorado por Marie Laurencin e construído por ela de modo a se encaixar como uma fase no amadurecimento de suas mulheres que, porém, nunca as deixaria completamente. A afirmação da existência de uma “natureza feminina”, fabricada na França e dita universal, estaria diretamente ligada à experiência da infância: ela representa a pureza do instinto, ingênua, isenta de manipulações e, portanto, representativa da natureza humana. A fabricação da infância foi, então, o primeiro passo para a fabricação da mulher. Uma ideia parecida com a da *femme-enfant* que André Breton ([1928] 2007) viu em Nadja e se tornaria um símbolo do movimento surrealista.

A obra da artista francesa presente no acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), *Guitarrista e duas figuras femininas*, de 1934, mostra uma continuidade entre a infância e a juventude visto que retrata uma menina contemplando, como se olhasse para o seu futuro, duas mulheres que compartilham um momento de lazer ao som do violão. Os adjetivos utilizados pela crítica para qualificar o trabalho tanto de Laurencin quanto de Mourão, que adota a universalidade francesa em suas pinturas, se confundem, assim, entre atributos relacionados ao dito mundo infantil e ao consequente mundo feminino: “ingênuo”, “delicado”, “sensível”, “sutil”, “natural”, “encantado”, “agradável”, “gracioso” etc.

Os seguintes comentários da crítica no catálogo de 1944 reforçam os textos anteriores. Sérgio Milliet, um dos mais importantes críticos brasileiros do período, escreve que “A arte de Noêmia é feita essencialmente de sensibilidade. Agrada pela graça, pela leveza do traço; agrada também pela doçura terna dos tons”. Sensibilidade, graça, leveza e doçura são as características ressaltadas pelo crítico e escolhidas para serem reproduzidas no catálogo. Milliet ainda nota em Noêmia a continuidade de uma “tradição” do “talento feminino na pintura de nossa terra” (MILLIET, 1944).

Da crítica francesa, as declarações marcam a nacionalidade da pintora em tom de surpresa, e expressam certa reverência ao acento regional de suas pinturas. De Luis Cheronne (1944), do jornal *Marianne* de Paris, uma nota sobre a “ingenuidade encantadora” (de Mourão. Lucie Nazauric (1944), do jornal *Vendredi*, de Paris, marca, além da feminilidade, um traço “pouco exótico” nas obras de Noêmia: “Assim se cria em torno de suas obras um clima feminino de um encanto pouco exótico em que se nota a marca de suas origens”. Fanning Taylor (1944), na *Semaine de Paris*, exalta com surpresa o refinamento presente na obra de Mourão: “De fato, raramente, ou talvez nunca Paris tenha visto desses países tão batidos de sol da América do Sul pintura com tão esquisita finura, tanta destreza caprichosa, de colorido mais rico e delicado, com um tal senso e gosto inato na escolha dos assuntos, inclusive em algumas cenas alegres da vida urbana no Brasil”. Como aconteceu com Tarsila nos anos de 1920 em Paris, registrado pela famosa declaração de que Paris estava “farta de arte parisiense” (apud AMARAL, 2003, p. 101-102), a “marca de suas origens” também serviu para Mourão como uma maneira de diferenciar-se e destacar-se em um contexto de fetichização da arte considerada “primitiva”.

LAURENCIN ENTRE AS GUERRAS MUNDIAIS; MOURÃO E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

“Depois foi o encontro com Paris e com a arte do mundo e a insistência na fidelidade a si mesma, e a humanização pela guerra, que a surpreendeu no cais de Bordeaux — ténue Marie Laurencin, agarrada nos seus desenhos como seu único patrimônio diante da mecânica da violência. Noêmia, sempre” (SALLES, 1974).

As comparações plásticas entre Marie Laurencin e Noêmia Mourão também encontram semelhanças no contraste imagético que causaram ao contexto político em que estavam inseridas. A francesa atravessou duas guerras mundiais: na primeira, recém-casada com um alemão, Laurencin exilou-se na Espanha. Perdeu tudo. Teve seu apartamento e pinturas leiloados a preços irrisórios. Do *Bulletin des Artistes et Écrivains Combattants* chegavam notícias sobre amigos feridos e mortos em combate. Dentre eles, Guillaume Apollinaire, seu antigo companheiro, cujo golpe grave na cabeça o fez deixar a guerra. Como conta Flora Groult (1987, p. 164), diante de novidades perturbadoras, Laurencin recorreu à pintura. Mesmo em um estado violento de exceção, pintou obras como *Dans la forêt* e *La femme au chat*. Ao contrário do cenário turbulento da segunda metade da década, as paisagens em que foram inseridas suas mulheres nos quadros do período eram harmônicas, tranquilas, ausentes dos traumas que assolavam a vida da artista e o mundo.

Na Segunda Guerra Mundial, Laurencin ficou em Paris. Já há muito separada do alemão Otto von Waëtjen, não tinha motivos para deixar seu país. Mesmo assim o contexto era de instabilidade, incerteza e medo, agravados pela tomada da capital francesa pelo governo alemão nazista. Mariana Leme (2021, p. 20) lembra como a jornalista Isaure de St. Pierre comentou que “Laurencin representou ‘jovens evanescentes de grandes olhos vazios [...], a fim de distanciar-se dos ruídos da guerra e da Ocupação’, como se fosse uma espécie de ‘fuga’, ou recusa em lidar com uma realidade difícil”. Como aconteceu na Primeira Guerra Mundial, as mulheres, em suas telas, não seriam abaladas pelos nazistas que batiam à sua porta. Continuavam etéreas, despreocupadas, como em *Baillerines au repos*, pintado em 1941.

Se Laurencin ficou em Paris durante a Segunda Guerra Mundial, essa foi justamente a causa do retorno de Noêmia Mourão ao Brasil após quatro anos na capital francesa. Em 1940, Mourão e Di Cavalcanti retornaram ao Brasil fugidos da guerra e lá deixaram seus quadros, que permaneceram “perdidos” até meados dos anos de 1960. “Saí de Paris um dia antes da ocupação – nazista”, contou a artista (*O Estado de S. Paulo*, 1966). Em 1965, nos porões da embaixada brasileira em Paris, as obras são recuperadas e voltam ao Brasil. Dessas, 68 foram expostas no ano seguinte, em 1966, no saguão do Auditório do Edifício Itália, como registrado por *O Estado de S. Paulo* em São Paulo no dia 28 de maio daquele ano (RECUPERADAS..., 1966). A mostra foi organizada pelo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Enquanto as obras de

Mourão e Di Cavalcanti saíam dos porões da embaixada brasileira na capital francesa para serem expostas no Edifício Itália, os porões das cidades brasileiras passaram a sediar um violento processo decorrente do golpe militar de 1964.

Oito anos depois, em 1974, Francisco Luiz de Almeida Salles escreveria na *Folha de S. Paulo* sobre outra exposição de Noêmia, agora no Escritório de Arte de Renato Magalhães. Salles afirma que os visitantes da mostra “encontrarão algo que os arrancará do temor e do medo do nosso tempo – a arte de Noêmia” (SALLES, 1974). Diferente do caos anunciado que foram as guerras mundiais, a ditadura militar brasileira se escondeu atrás da censura ao povo, à cultura e aos meios de comunicação. Isso não impediu Salles, importante figura na arte brasileira, de marcar a arte da Noêmia como um alento ao tempo de exceção, ressaltando não somente características do trabalho da pintora, como o contraste dele ao tempo em que viviam.

O primeiro momento da narrativa historiográfica que conecta Laurencin e Mourão confunde-se com este, de uma crítica de arte ainda interessada no trabalho da artista brasileira que produziu até sua morte, em 1992. As exposições já mencionadas – de 1966, no Auditório do Edifício Itália, organizada pelo MAM-SP e Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro; e em 1974, no Escritório de Arte Fernando Magalhães – marcaram momentos em que borbulhavam críticas sobre seu trabalho na imprensa. Se, apesar de críticas pontuais, a primeira metade do século foi marcada por elogios quanto à comparação da pintura de Noêmia com a de Laurencin, na segunda tratou-se do assunto com mais ressalvas.

Em 1966 *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria sobre a exposição das obras de Noêmia no MAM/SP que foram perdidas durante a Segunda Guerra Mundial e encontradas nos porões da Embaixada do Brasil em Paris:

Frequentemente a arte de Noêmia é comparada à de Marie Laurencin. Nega a artista que tenha recebido influências da pintura francesa. “Pode ser que, para o observador menos prevenido, a semelhança dos temas signifique uma influência. Mas, como pintora, jamais senti qualquer atração especial pela arte de Marie Laurencin. Se influências tive, estas vieram principalmente de Renoir, e talvez de Picasso, artista pelo qual tenho a maior admiração”. (MAM vai expor..., 1966).

Paulo Mendes de Almeida apontou, na apresentação ao catálogo da exposição de 1966, que o forte da arte de Noêmia seria sua delicadeza: “Uma delicadeza permanente, personalíssima, que contagia qualquer tema sobre o qual se demore. E que não exclui, mas pelo contrário pressupõe, uma consciência profissional muito rigorosa, exigente de si mesma, favorecida pela inteira identificação entre a artista e a sua arte” (apud D’HORTA, 1966).

Em 1974, a rejeição à semelhança com a artista francesa vem mais uma vez, agora por parte do próprio jornalista:

Já houve tempo em que me lembrava um pouco Marie Laurencin, hoje acho que lembra mais Renoir meio misturado com Di Cavalcanti, *mas com o acréscimo importante da feminilidade*, que é a *nota pessoal, característica e inconfundível de sua pintura*, na luminosa fluidez de seus azuis e rosas. (L. M., 1974 – grifos nossos).

A obra de Mourão lembraria, para o jornalista, Renoir, com a ressalva de uma “nota pessoal”, a feminilidade. A negação de influência de Laurencin não significou, porém, uma divergência quanto à utilização de um discurso de gênero bem marcado.

A aproximação do trabalho da brasileira com o da francesa com o tempo se mostraria bilateral: não só a arte – e mesmo a persona – de Mourão lembraria a de Laurencin, mas a de Laurencin, quando mencionada na imprensa local, seria comparada à de Mourão. Uma reportagem de Paolo Maranca (1980) na *Folha da Tarde* de São Paulo sobre a pintora parisiense a introduziu ao público justamente por essa chave: “Para o leitor visualizar claramente a posição de Marie Laurencin no panorama da primeira metade do século, poderíamos fazer uma comparação com a nossa Noêmia Mourão”. Maranca sugere que Laurencin ocuparia no panorama das artes na França o mesmo lugar ocupado por Mourão no Brasil. E qual seria esse lugar? A frase seguinte da reportagem quebra a expectativa do leitor em encontrar uma comparação pictórica que o descreva:

Assim como Noêmia mantém sua produção em obediência a uma segunda linha em relação a Di Cavalcanti, Marie Laurencin vive à sombra de Picasso e dos outros. A comparação é um pouco forçada, porque, produzindo Di Cavalcanti, em nível inferior, sob a influência de Picasso e dos outros, a obra de Noêmia Mourão cai numa faixa de muito discutível interesse, enquanto Marie Laurencin, ficando logo abaixo de Picasso e dos outros, ainda oferece uma gama riquíssima de interesses. (MARANCA, 1980).

Laurencin e Mourão seriam produto da “obediência” aos pintores com quem conviveram. A pesquisadora Mônica Velloso, em estudo recente sobre colaborações e apagamentos de mulheres em casais de artistas, compara justamente a relação de Laurencin e Apollinaire – seu companheiro no período em que produziu ao lado de “Picasso e dos outros” – com a de Noêmia Mourão e seu companheiro Di Cavalcanti, com quem teve aulas e foi casada:

Cabe observar que o tema da influência artística assume contornos específicos quando associado à questão do gênero. Na relação entre um casal de artistas, o diálogo e a troca de experiências podem ceder lugar ao imaginário da imitação. De acordo com essa lógica, o estilo, a técnica e a imaginação artística (normalmente atributo feminino) remetem à matriz masculina da criação. A arte de Noêmia converte-se na versão feminina de Di Cavalcanti; a obra de Marie Laurencin é o espelho sobre o qual se projeta Apollinaire “C'est moi en femme”. (VELLOSO, 2014, p. 102).

Além da semelhança formal que aqui demonstramos, seria percebida por críticos contemporâneos, pela historiografia modernista inicial, e reivindicada pela própria artista brasileira, o lugar destinado a Laurencin e Mourão na narrativa da história da arte, como ressalta Velloso, é também muitas vezes parecido: aquele destinado à mulher que convive ao lado do dito grande e verdadeiro artista. Esse lugar colocaria em segundo plano a produção dessas artistas, vistas como um apêndice da produção masculina, adaptado ao gênero oposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Noêmia Mourão é com certeza uma personagem que merece ser investigada com profundidade pela historiografia da arte brasileira. Com uma produção expressiva e ativa por quase todo o decorrer do século XX, passou pelo despontar do modernismo no país e testemunhou sua consagração. Morou na Paris do *retour à l'ordre*, fugiu da guerra, mudou completamente sua forma de pintar – sem nunca deixar de exaltar sua origem brasileira. A análise de sua obra proporciona uma oportunidade valiosa para investigar como categorias como “arte feminina” foram construídas e aplicadas, muitas vezes de maneira reducionista, a artistas mulheres. Além disso, a relação entre Noêmia e os paradigmas de modernidade importados da Europa, bem como sua adaptação e resistência a esses modelos, merece uma análise mais aprofundada.

É inegável que existe, em Noêmia Mourão, um antes e depois de Paris. A experiência da capital francesa foi um divisor de águas em seu trabalho. Porém, é na criação de narrativas que reside a maior das semelhanças entre as duas pintoras: em ambas, a insistência sobre a existência de uma arte “feminina” foi utilizada de maneira a separar seus trabalhos em um lugar conhecido às mulheres artistas desde o século XIX, o lugar do “outro”. Griselda Pollock (1999, p. 24 – tradução nossa) explicou bem como “a história da arte é uma história ilustrada do homem. Para isso, e paradoxalmente, precisa constantemente invocar uma feminilidade como o outro negado que, por si só, permite a inexplicável sinonímia de homem e artista”.

Os paralelos entre a trajetória de Mourão e de Laurencin, assim como as críticas e os elogios que suas obras receberam, reforçam a necessidade de questionar os limites impostos às mulheres artistas no campo das artes visuais. O impacto de sua produção em contextos locais e internacionais aponta para a importância de um estudo detalhado, que aborde não apenas sua obra, mas também as estruturas críticas e sociais que moldaram sua recepção.

SOBRE A AUTORA

LETÍCIA ASFORA FALABELLA LEME é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
lefalabellas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9385-6163>

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp Ed. 34, 2003.
- AMARAL, Tarsila do. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Organização de Laura Taddei Brandini. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Correspondência com Murilo Miranda. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), código de referência MA-C-CPL4999.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2007.
- APOLLINAIRE, G. *Chroniques d'art: 1902-1918*. Textes réunis, avec préface et notes, par L. C. Breunig. Paris: Gallimard, 1996. (Collection folio/essais, 221).
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BRAGA, Rubem. Visitando Marie Laurencin. *Correio da Manhã*, n. 17.539, 21 de maio de 1950, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/f349a>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- BRETON, André. (1928). *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- CHERONNE, Luis. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- D'HORTA, A. P. Uma senhora desenhista. *Jornal da Tarde*, 20 de setembro de 1966. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- ELLIOTT, Bridget. The “strength of the weak” as portrayed by Marie Laurencin. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (Ed.). *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*. Berkeley, CA: University of California Press, 2005, p. 277-299.
- FERRO, António. Tarsila do Amaral. *Contemporânea*, Lisboa, série 3, n. 2, jun. 1926, p. 84-85. Hemeroteca Digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/7c226>. Acesso em: 1º jun. 2021.
- FLAMENT, Albert. Arabesques sur Marie Laurencin. *La renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n. 7, juillet 1924, p. 479.
- FLINDERS, Polly. Feminities. *Vogue*, October, 15, 1924, p. 75.
- GEORGE, Waldemar. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- GROULT, Flora. *Marie Laurencin*. Paris : Mercure de France, 1987.
- L. M. Noêmia. *O Estado de S. Paulo*, 27 de novembro de 1974. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- LAFONT, Anne. Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. Trad.: Liliane Benetti; Lara Rivetti. *ARS* (São Paulo), v. 19, n. 42, 2021, p. 1289-1355. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192433>.
- LEME, Mariana Gazioli. *Uma modernista rococó: Marie Laurencin e o teatro da feminilidade (branca) na pintura francesa, séculos XVIII e XX*. 2021. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. <https://doi.org/10.11606/D.27.2021.tde-28092023-113425>.
- LES expositions. *Marianne – Grand hebdomaire politique et littéraire illustré*, 6^e Année, n. 294, 8 Juin 1928, p. 11. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/057d7>. Acesso em: maio 2025.
- MAM vai expor a pintura de Noêmia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 de setembro de 1966. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

- MARANCA, Paolo. Marie Laurencin. *Folha da Tarde*, São Paulo, 8 de agosto de 1980. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MARKOWITZ, Sally. Pelvic politics: sexual dimorphism and racial difference. *Signs*, v. 26, n. 2, 2001, p. 389-414. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3175447>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- MORAES, Angélica de. Morre Noêmia Mourão. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1992. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MILLIET, Sérgio. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MORAES, Vinícius de. "Noêmia". In: *Noêmia*. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MOURÃO, Noêmia. Noêmia, a menina de azul da pintura brasileira. [Entrevista concedida a] Luiz Ernesto. *A Tribuna*, São Paulo, n. 94, 27 de junho de 1971, p. 14. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/1a810>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- MULLER, Maneco. Aviso aos navegantes. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 6398, 7 de maio de 1949, p. 6. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/d4133>. Acesso em: 21 ago. 2024.
- NAVARRA, Rubem. Vieira da Silva e a Escola de Paris. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 6797, 17 de dezembro de 1944, p. 6. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/2e458>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- NAZAURIC, Lucie. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- NOÊMIA mudou bem pouco. E sua pintura, quase nada. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 de junho 1971. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- PEDROSA, M. Artes plásticas. Personalidades? *Correio da Manhã*, n. 16.160, 11 de julho de 1947, p. 9. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/51354>. Acesso em: 21 ago. 2024.
- PERRY, Gillian. *Women artists and the Parisian avant-garde: modernism and feminine art, 1900 to the late 1920's*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London; New York, NY: Routledge, 1999.
- RECUPERADAS as telas perdidas por Noêmia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 de maio de 1966. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- REGO, José Lins do. [Sem título]. In: *Noêmia*. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Noêmia, sempre. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 de novembro de 1974, p. 28. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- SANTA ROSA, Tomás. [Sem título]. *Noêmia*. Catálogo de exposição. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Abril de 1944. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- SEGUR, Sophie. *Les malheurs de Sophie*. 35. ed. Paris: Hachette, 1924. 248 p. ISBN (Broch.).
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 36, 2016, p. 375-388. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645000>. Acesso em: 13 fev. 2025.

- TAYLOR, Fanning. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- TODD, Dorothy. Exotic canvases suited to modern decoration. *Arts and Decoration*, Jan.-Jun. 1928, p. 92-95.
- VELLOSO, Monica Pimenta. As flores violentas da criação: Noêmia Mourão e Emiliano Di Cavalcanti. In: SIMIONI, Ana Paula; OLIVEIRA, Cláudia de; ROUCHOU, Joëlle; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014, p. 102.
- VIANA, Morgana Souza. *Anita Malfatti retratista: viver de arte na São Paulo dos anos 1930-1940*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2020. <https://doi.org/10.11606/D.31.2020.tde-10022021-180131>.