

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Gabriela Traple Wiczorek

O DANDISMO FEMININO NAS OBRAS DE ROMAINE BROOKS

Porto Alegre

2018

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS - orientadora)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo (UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Wieczorek, Gabriela Traple
O dandismo feminino nas obras de Romaine Brooks /
Gabriela Traple Wieczorek. -- 2018.
76 f.
Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2018.

1. Romaine Brooks. 2. Dandismo. 3. Gênero. 4.
Artistas Mulheres. 5. Modernidade. I. Kern, Daniela
Pinheiro Machado, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

Romaine Brooks, através de sua vida e obra, desafiou as noções de gênero impostas pela sociedade assim como a conduta estética das vanguardas modernistas. Com uma seleção de retratos é possível mostrar como a pintora captura a essência de suas amantes e do círculo de mulheres da *haute homosexualité* parisiense que frequentava, para, então, exercer seu controle narrativo em um esquema de cores que mescla poder e melancolia. Brooks, entretanto, não se apresenta como uma figura complexa apenas por subverter a moda, imagens e valores de uma aristocracia decadente para promover a independência do corpo feminino. As questões políticas que acompanham sua história também apresentam-se como ponto crucial para discutir o trabalho de Brooks. Discussão, essa, que deve ser ampliada. Não há, por exemplo, até o presente momento, pesquisas sobre a artista realizadas no idioma português. Abordar a obra de Romaine Brooks dentro do contexto de seu período, trazendo questões políticas, identitárias e de gênero, em um novo idioma, é de significativa relevância considerando o atual movimento de resgate das histórias e obras de artistas mulheres.

Palavras-chave:

Artistas Mulheres; Dandismo; Gênero; Modernidade; Romaine Brooks.

ABSTRACT

Romaine Brooks, through her life and work, has challenged both the notions of gender imposed by society and the aesthetic conduct of the modernist avant garde. With a selection of portraits is possible to show how the artist captures the essence of her lovers and acquaintances from the parisian female *haute homosexualité* as to exercise narrative control over them in a color scheme that blends power and melancholy. Brooks, however, does not present as a complex figure only for her subversion of fashion, images and the values of a decadent aristocracy in order to promote independence of the female body. The political issues that follow her history also present as a crucial matter in discussing the works of Brooks. A discussion that must be widened. Up until the present moment there are no researches being made in portuguese about the artist. To approach Romaine Brooks' work among the context of its period, involving matters of politics, identity and gender in a new language has significant relevance considering the current recovery movement of woman artist's histories and works.

Keywords:

Dandyism; Gender; Modernity; Romaine Brooks; Woman Artists.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha complexa família, que nunca hesitou em impor desafios e, por tanto, me fez cada vez mais resiliente. Aprendi a confiar em mim mesma de uma forma inesperada.

À minha orientadora Daniela Kern por sempre incentivar e acreditar no potencial das pesquisas e dos alunos que não se conformam totalmente às normas. Agradeço pela compreensão, pelas experiências e pela maneira instigante com a qual fui recebida desde o primeiro dia.

Ao meu companheiro Douglas, que me ensinou a não ter medo de pedir ajuda e a dividir não apenas as partes boas da vida, mas todas as angústias – incluindo as relacionadas a este trabalho. Obrigada por me ensinar que há muita força na suavidade, amor.

Aos professores Eduardo Veras e Joana Bosak, que gentilmente aceitaram compor a banca examinadora deste trabalho, pelo carinho e atenção que dispuseram não apenas nessa etapa mas durante toda a graduação.

E, finalmente, Camila e Laura, obrigada por tornarem o ambiente acadêmico um espaço mais saudável, de cumplicidade, respeito e colaboração verdadeiros. Minha experiência não teria sido a mesma sem vocês.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	7
2. ROMAINE BROOKS - ARTISTA E PERCURSO	12
3. O DANDISMO FEMININO NAS OBRAS DE ROMAINE BROOKS	38
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	62
ANEXOS	66
Anexo A - Manuscrito, No Pleasant Memories	66
Anexo B - Cambrioleurs d'Ames, Robert de Montesquiou	70
Anexo C - Sur Une Image de la France Croisée	72
Anexo D - A War Interlude, c. 1940s	74

1. INTRODUÇÃO

She took what she gave and she gave what she took, yes, but sometimes she gave just a little bit more - and that little bit more is the whole art of teaching, the whole art of living, in fact.

The Well Of Loneliness, Radclyffe Hall ¹

O presente estudo parte da observação do grupo de retratos e nus femininos selecionados a partir do catálogo completo de obras de Romaine Brooks (1874 - 1970). Essa aproximação ocorre através do catálogo que acompanha a exposição *The Art of Romaine Brooks*, realizada no National Museum of Women in the Arts, em Washington, no ano de 2000, intitulado *Amazons in the Drawing Room*, uma colaboração entre o curador Joe Lucchesi² e a historiadora da arte Whitney Chadwick³. É importante ressaltar que Brooks é, sobretudo, uma retratista e, a seu modo, sempre buscou aplicar as técnicas do ensino acadêmico da arte que perseverou para aprender quando ainda era vigente o tabu de mulheres em aulas de desenho com modelo vivo.

O primeiro capítulo do trabalho busca evidenciar o percurso de Romaine Brooks até o seu ápice nas décadas de 1910 e 1920, quando cria as principais obras aqui discutidas, incluindo suas memórias e a produção que realiza anteriormente. Acredito na importância de visibilizar o processo de amadurecimento da artista em relação aos padrões sociais e estéticos, tendo em vista que sua infância traumática e o momento de aceitação da sexualidade não foram apenas bem registrados, como são fatores que influenciam fortemente o trabalho de Brooks. Os retratos anteriores ao período explorado na pesquisa, majoritariamente damas eduardianas, podem servir como breve amostra do câmbio que a artista realiza quando decide pintar temas mais próximos de sua nova realidade.

¹ HALL, Radclyffe. *The Well of Loneliness* (1928). Project Gutenberg Australia. Transcrição do livro disponível em: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0609021.txt>

² Professor filiado ao departamento de História da Arte da St. Mary's College, em Maryland, onde é coordenador do programa de estudos intitulado "Mulheres, Gênero e Sexualidade".

³ Whitney Chadwick é uma escritora e historiadora da arte americana filiada ao Radcliffe Institute, na Universidade de Harvard. O foco de sua pesquisa abarca questões de gênero e feminismo, arte contemporânea e surrealismo.

Quanto ao panorama artístico, além do catálogo já mencionado, a contextualização de Brooks é facilitada por *Women, Art, and Society*, também de Chadwick, sobretudo o capítulo dez e sua visão feminista acerca do Modernismo. Também são consideradas publicações da época envolvendo Romaine Brooks e seus associados através de repositórios digitais, principalmente o arquivo da Bibliothèque Nationale de France e o vasto acervo documental acerca da artista compilado pelo Smithsonian Institution. As relações da produção artística de Brooks com suas memórias são feitas a partir das compilações dos escritos da artista, a primeira, editada e com introdução de Timothy Young⁴ para a publicação *The Yale Review*, em 2015, sob o nome *The Toll of Friendship - Selections from the Memoirs of Romaine Brooks*, e a segunda, através da biografia, rica em excertos memoriais e documentos, *Romaine Brooks: A Life*, de Cassandra Langer⁵, utilizada também de forma a auxiliar a interpretação de documentos.

Outra questão que se apresenta é referente ao padrão estético das obras de Brooks que, por vezes, parece mais alinhado com o século XIX do que com as vanguardas modernistas que movimentaram Paris no início do século XX. Apesar de quebrar diversas barreiras no plano da vida pessoal, sua produção artística pode parecer um pouco engessada se comparada com a produção dos *années folles*. E, mesmo identificando questões similares ao impressionismo, simbolismo ou ao trabalho de artistas que foram, através do convívio em Paris, importantes influências, como Antonio de La Gándara⁶, e da “admiração por Whistler⁷ e Boldini⁸” (CHADWICK, 2002, p. 301), Romaine Brooks ainda é uma artista de difícil enquadramento teórico e classificação.

As obras de Romaine Brooks também apresentam dificuldades de catalogação e datação. A artista cultivou o hábito de acrescentar assinatura e data em seus quadros fora do período de produção, muitas vezes, anos após o término da obra, de modo que pesquisadores divergem sobre a datação de algumas obras e dependem da correspondência da artista, seus

⁴ Timothy Young é curador de livros modernos e literatura atuante na Beinecke Rare Book and Manuscript Library, parte do sistema de bibliotecas da Universidade de Yale.

⁵ Cassandra Langer é doutora em estudos críticos e história da arte pela NYU.

⁶ Antoine Henri Pierre de La Gándara (1861-1917), foi um pintor, desenhista e gravador francês. Foi aluno de Alexandre Cabanel durante sua formação na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e obteve reconhecimento ao pintar um retrato do conde Robert de Montesquiou.

⁷ James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), pós-impressionista. Assim como Brooks, de família estadunidense dada a deslocamentos. É possível ver sua influência na paleta de cores e na porosidade das paisagens presentes na obra de Brooks.

⁸ Giovanni Boldini (1842-1931), pintor italiano reconhecido por seus retratos e pinceladas frenéticas. Foi apelidado de *Master of Swish*.

diários, e das críticas publicadas sobre suas exposições para estimarem o período de produção correto. Brooks também modificou sua assinatura, variando entre símbolos alados — possivelmente uma referência à androginia ou ausência de gênero dos anjos⁹ —, seu nome completo ou apenas “Romaine”, dificultando o processo. Um exemplo da incongruência de datas é *Au bord de la mer* (Figura 1), autorretrato realizado em 1912 e assinado em 1914. Como referência para as legendas das obras apresentadas na pesquisa, utilizei as informações fornecidas pelo catálogo mais completo da artista até o momento, *Amazons in the Drawing Room*, mencionado anteriormente.

Devido às questões polêmicas que envolvem antissemitismo e simpatia pelo fascismo por parte de Brooks, o trabalho de contextualização da artista no período abarcado pela pesquisa parte de uma análise bibliográfica da situação feminina perante a sociedade europeia — sobretudo francesa — no período da Primeira Guerra Mundial e entreguerras. Para tanto, lanço mão dos ensaios que desenvolvem o tema presentes no livro *A History of Women in the West: Vol. IV: Emerging Feminism from Revolution to World War*, compilado e editado por Georges Duby¹⁰ e Michelle Perrot¹¹, para uma compreensão mais geral e *The Modern Woman Revisited – Paris Between the Wars* pesquisa conjunta de Whitney Chadwick e Tirza True Latimer¹² para a contextualização mais específica.

O segundo capítulo traz um olhar mais aprofundado sobre as obras de Romaine Brooks que retratam o dandismo feminino. O diálogo com as questões do dandismo, gênero e identidade, além de ser introduzido por análises feitas em *The Modern Woman Revisited – Paris Between the Wars*, é aprofundado pelas leituras de *Female Dandyism: Defiance or Deference?*, de Senem Yazan¹³ e *Dandysmo y contragénero – La artista dandy de entreguerras*, de Gloria Durán Hernández-Mora¹⁴. Partindo do modelo estipulado por

⁹ LANGER, Cassandra L. *Romaine Brooks: A Life*. The University of Wisconsin Press, 2015. p.141.

¹⁰ Georges Duby (1919-1996), foi um historiador e professor francês especialista em Idade Média, membro da Académie Française e do Collège de France.

¹¹ Michelle Perrot é uma historiadora e professora emérita da Universidade Paris VII, especialista em História das Mulheres.

¹² Tirza True Latimer é professora e coordenadora do Programa de Graduação em Estudos Críticos e Visuais na California College of the Arts, São Francisco. Suas publicações sobre cultura visual, cultura sexual e crítica são realizadas sob uma perspectiva feminista e queer.

¹³ Senem Yazan é mestre em Artes pelo Centre for Fashion Studies da Stockholm University. Sua pesquisa possui foco na história visual, social e literária do dandismo feminino do início do século XX em Londres e Paris.

¹⁴ Gloria Durán Hernández-Mora é doutora em Belas Artes e professora associada de História da Arte na Universidade Complutense de Madrid, além de pintora. Seu principal tema de pesquisa investiga mulheres dandies do período entreguerras.

Baudelaire¹⁵ e discutido por Simmel¹⁶ sobre o dândi como alguém que joga com o sistema estabelecido, o desafiando e chocando os demais através não apenas da vestimenta, mas de todo um “código comportamental” (YAZAN, 2011, p. 2), pretendo discutir como esses ideais eram aplicados por Romaine Brooks e seu círculo social, assim como seu reflexo nas obras produzidas pela artista.

O discurso que Romaine Brooks cria com esses quadros é o da obtenção de igualdade, em termos de poder e sexualidade, perante uma sociedade que não tem mais como arcar com todos os preceitos patriarcais que impunha antes da guerra. Seus objetos são mulheres que participam e inspiram essa nova vida cultural em diversos aspectos, causando escândalos por ousarem reivindicar o mesmo espaço que os homens. A artista tende os limites dessa nova forma de liberdade para registrar seu círculo social e os desejos compartilhados entre elas – sendo eles carnavais ou não.

¹⁵Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), foi um poeta, crítico de arte e dândi francês.

¹⁶ Georg Simmel (1858-1919), sociólogo alemão, discute questões do dandismo no ensaio *The Metropolis and Mental Life*, publicado em 1908.



Figura 1. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Au bord de la mer (At the Edge of the Sea)*, Self-Portrait, 1912 | Óleo sobre tela, 105,1 x 68 cm | Musée National de la Coopération Franco-Américaine, Blérancourt, França.

2. ROMAINE BROOKS - ARTISTA E PERCURSO

I was a born artist.
Née an artist, not née Goddard.

No Pleasant Memories, Romaine Brooks¹⁷

Romaine Brooks nasceu Beatrice Romaine Goddard no primeiro dia de maio de 1874, em Roma, Itália. Filha do major americano Henry Goddard e da herdeira de minas de carvão Ella Waterman Goddard, Romaine teve uma infância conturbada após o divórcio dos pais e a mudança para os Estados Unidos. Sob custódia de uma mãe abusiva que transitava entre as crenças de sua formação enquanto Testemunha de Jeová e o ocultismo — “eu sei que minha mãe cultuava o anjo caído”, escreve a artista em suas memórias —, com o pai ausente e um irmão, Henry St. Mar, que sofria de problemas mentais severos, a menina acabou sendo abandonada — o que, segundo trechos de seu diário, trouxe a ela os primeiros momentos de paz na vida — e entregue primeiro aos cuidados de uma lavadeira e depois a uma tia na Pensilvânia. Em seu livro de memórias não publicado¹⁸, Brooks viria a descrever-se como uma criança extremamente infeliz nas mãos de uma mulher instável:

Talvez o ódio de tal personalidade se provaria mais benéfico que seu amor. Proporcionou a ocasião para mostrar força em oposição; para me agarrar firmemente o que ela não representava; e, finalmente, para exercer julgamento contra as injustiças de sua tirania. Meu irmão, a quem ela amava, era facilmente arrastado pela instabilidade de sua existência. Como suas fraquezas congênitas não eram desencorajadas, elas se desenvolveram, com o passar do tempo, em distúrbios sérios. Em meio à confusão sobre si mesma, minha mãe criou uma atmosfera de continuidade que não fazia distinção entre noite e dia. De fato, ela não tinha consideração pelo tempo e o teria banido completamente. Ela raramente dormia durante a noite e nunca ia para a cama. Suas refeições eram servidas a qualquer hora do dia ou noite, e ocasionalmente, por suas ordens, não eram servidas. Aqueles em seu círculo imediato podiam apenas seguir seu exemplo e aceitar as imposições de suas excentricidades. (BROOKS, 2015, p. 75, tradução nossa)¹⁹

¹⁷ BROOKS, Romaine. In: LANGER, Cassandra L. Romaine Brooks: A Life. The University of Wisconsin Press, 2015, p.139.

¹⁸ BROOKS, Romaine. My Mother. In: The Toll of Friendship. Selections from the Memoirs of Romaine Brooks. Introduction by Timothy Young. The Yale Review. Volume 103, Issue 4, October 2015, p. 75.

¹⁹ Tradução livre do original: Perhaps the hate of such a personality could prove more beneficial than her love. It provided the occasion for showing strength in opposition; for holding firmly to what she did not represent; and finally for bringing to bear judgment against the injustices of her tyranny. My brother, whom she loved, was easily swept into the turmoil of her existence. As his congenital weaknesses were not discouraged, they developed, as time went on, into serious disorders. In the confusion about her my mother created an atmosphere of continuity which made no distinction between night and day. Indeed, she had no consideration for time and would have banished it altogether. She rarely slept during the night and never went to bed. Her meals were

Ella Waterman também repreendia os talentos da filha, que já muito nova refugiava-se no desenho, por acreditar que seria através da atividade artística que a alma da filha estaria perdida. Em *No Pleasant Memories*, Brooks relata o acontecimento:

Ali estavam meus primeiros desenhos. Eu tinha seis anos de idade na época. Um dia, depois que eu os havia organizado no chão, contra a parede, minha mãe passou por perto. Ela se abaixou e, olhando para a coleção, os juntou e levou para seu quarto. Eu nunca mais os vi e daquele momento em diante fui proibida de desenhar. Minha reação a isso foi muito curiosa. Mesmo aterrorizada, eu comecei a desenhar indiscriminadamente em todos os tipos de objeto — nas caixas brancas de minha mãe, em parapeitos brancos, e até mesmo com um alfinete na madeira polida do piano. Em todos esses empenhos eu orgulhosamente assinava. (BROOKS, c. 1930, tradução nossa)²⁰

Apesar de os desenhos realizados no início da vida de Romaine serem, até onde sei, inexistentes, em 1930 a artista retomou a atividade de maneira prolífica durante um período de repouso após uma contusão na perna. Desenhando enquanto escrevia suas memórias, ela relembra diversas experiências, principalmente os traumas de infância, como é possível ver em *St. Mar Walked into the Room and Stood between me and the Whip* (Figura 2). De acordo com a autora Kris Somerville²¹, se analisados em conjunto, os desenhos abarcam a temática do controle e da crueldade.

served at any hour of the day or night, and sometimes, by her orders, they were not served at all. Those in her immediate circle could but follow her example and accept the dictates of her eccentricities

²⁰ Tradução livre do original: There were my first drawings. I was six years old at the time. One day, after I had arranged them on the floor, against the wall, my mother passed by. She stooped down and, looking at the collection, picked them up and carried them off to her room. I never saw them again, and from that time I was forbidden to draw. My reaction to this was very curious. Though terrified, I began to draw indiscriminately on all sorts of objects — on my mother's white boxes, on white window-sills, and even with a pin on the polished wood of the piano. All these efforts I proudly signed.

²¹ Kris Somerville é coordenadora de marketing do Missouri Review, onde também é encarregada da edição artística e dos artigos especializados.



Figura 2. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *St. Mar Walked into the Room and Stood between me and the Whip*, s/d | Desenho | Reprodução: Archives of American Art Smithsonian Institution

Independentemente das tentativas de Romaine de manter o paradeiro do avô milionário em segredo, pois tinha medo de ser retornada aos cuidados da mãe, a família adotiva encontra Isaac S. Waterman Jr., que então envia a menina para St. Catherine's Hall, um internato episcopal em Burlington, New Jersey, com a condição de que nos recessos escolares Romaine ficasse com a mãe. Quando Ella se muda para Londres, Romaine é matriculada primeiro em um internato católico na Itália e depois na Mademoiselle Tavan's Private Finishing School, em Genebra na Suíça, onde, de acordo com trechos de *No Pleasant Memories*, teve suas primeiras experiências lésbicas com outras colegas, assim como as primeiras experiências de repressão claramente direcionadas à sua sexualidade.

Aos dezenove anos, a jovem consegue escapar da família — ainda assim com uma pequena mesada cujo pagamento por parte de sua mãe era compulsório perante a lei — e se muda para Paris. Na França, trabalhou como modelo, estudou canto e se especializou em operettas, até que, em 1896, cerca de três anos após mudar-se para Paris, adoecer diversas vezes e circular pela Riviera, ela decide se dedicar à pintura.

É então que viaja para Roma com o intuito de estudar artes. Matricula-se no curso diurno na *Scuola Nazionale* e frequenta também o curso noturno no *Circolo Artistico*

*Internazionale*²², onde encontra diversas dificuldades por ser a única mulher da classe e ousar participar das aulas de desenho com modelos nus masculinos. Os problemas também incluíram abusos dos colegas. Romaine termina por confrontar fisicamente um dos jovens, atacando-o com um livro após ser assediada.

É também em Roma que a artista conhece John Rowland Fothergill²³, que havia tido Oscar Wilde²⁴ como seu mentor desde os dezenove anos. Fothergill se tornou amigo próximo de Romaine — ela viria a pintar seu retrato, o que fez com poucos homens — e uma espécie de guia do mundo artístico durante a estadia na Itália.

Cansada da rejeição, do assédio e considerando-se cada vez mais uma intrusa, Romaine decide abandonar Roma em 1899²⁵. Seu destino, motivado pelo desejo de aceitação não apenas de suas obras, mas de seu estilo de vida, seria Capri. A ilha foi escolhida por muitos homossexuais britânicos que fugiram da perseguição após o julgamento e condenação de Oscar Wilde, e era considerada uma espécie de refúgio da sociedade conservadora, como definiria a própria artista em suas memórias²⁶:

Ao final do século passado Capri ainda era única em caráter. Embora apenas duas horas de barco de Nápoles, poderia muito bem ter sido uma ilha no arquipélago da distante Grécia, tão intocada era. Artistas que amavam a cor procuravam sua beleza; intelectuais cansados, um retiro ideal. Para aqueles que sentiam correntes estranhas sob o solo agitando-os em febre, Capri era uma ilha pagã, e Vesúvio seu Deus ardente. Os camponeses eram crianças belas e simples que gostavam do estrangeiro pois sua febre trazia a eles o ouro.(BROOKS, 2015, p. 79, tradução nossa)²⁷

Ainda em 1899, em um espaço de dez meses, seu irmão e sua mãe morrem, deixando Romaine, agora aos 28 anos, com uma herança substancial e finalmente independente, e, o mais importante, livre para dedicar-se exclusivamente à pintura sem demais preocupações.

²² Oficialmente *Associazione Artistica Internazionale di Roma*. Foi central para a formação de diversos artistas estrangeiros na Itália das décadas finais do século XIX até o final da Segunda Guerra Mundial.

²³ John Rowland Fothergill (1876-1957), foi um empreendedor e hoteleiro britânico.

²⁴ Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900), foi um escritor, poeta, dramaturgo e esteta britânico de origem irlandesa. Wilde é uma das maiores influências em Brooks, não apenas por suas relações, mas por teorizar o dandismo.

²⁵ A artista concluiria sua formação posteriormente, em Paris, na Académie Colarossi. Não foi possível apontar as datas exatas.

²⁶ BROOKS, Romaine. Capri. In: *The Toll of Friendship. Selections from the Memoirs of Romaine Brooks*. Introduction by Timothy Young. *The Yale Review*. Volume 103, Issue 4, October 2015, p.79.

²⁷ Tradução livre do original: At the end of the last century Capri was still unique in character. Though only two hours by boat from Naples, it might well have been an island in the archipelago of faraway Greece, so undisturbed it was. Artists who loved color sought its beauty; intellectuals who were weary, an ideal retreat. To those who felt strange currents beneath the soil stirring them into fever, Capri was a Pagan island, and Vesuvius its burning God. The peasants were beautiful and simple children who liked the foreigner because his fever brought them gold

Em 1903, durante sua estadia em Capri, Romaine entra em um casamento com o então amigo, o pianista e tradutor John Ellingham Brooks²⁸. A união durou pouco tempo, menos de um ano, e a artista nunca revelou o motivo específico para o casamento de orientação mista²⁹, mas os motivos para a separação ficam bem claros.

A aparente conveniência de esconder a homossexualidade de ambos tornou-se um problema para Ellingham Brooks quando Romaine passou a vestir-se com roupas masculinas e a usar seu cabelo curto, e Romaine começara a ver sua nova independência ameaçada com o interesse exagerado do marido pela herança. Após a separação, Ellingham permaneceu em Capri, onde viveu o resto dos seus dias com o autor britânico E.F. Benson³⁰. Romaine partiu em direção ao Reino Unido.

Ela passa um tempo entre Londres e St. Ives, na costa oeste da Cornualha, onde também alugava um atelier, buscando a companhia de pintores como Charles Conder³¹ e Augustus John³². É no período de 1904 a 1905 que Romaine Brooks define-se quanto à sua identidade pessoal e artística. Após alugar o pequeno estúdio em St. Ives, ela inicia testes e mudanças em sua paleta de cores, chegando ao esquema de cinzas que se tornaria uma constante em sua carreira, com o uso de tons terrosos se tornando cada vez mais raro. Entretanto, St. Ives não era fervilhante o suficiente para a cada vez mais segura de si Romaine. Depois de realizar uma exposição pequena e simples, e influenciada pelo pensamento de Oscar Wilde e do amigo Aubrey Beardsley³³, ela deixa a cidade costeira definitivamente voltando a Paris.

Com dinheiro, a vida não é a mesma dos tempos em que passava dificuldade para sustentar seus anseios artísticos, Paris agora se abriria para Romaine. A artista se instala em um apartamento no luxuoso *16^{ème} arrondissement*, onde hoje em dia está o número 20 da Avenue Président Wilson, um excesso se comparado com as condições em que a maioria dos artistas viviam na cidade. Além de todo o luxo, Brooks toma Winnaretta Singer³⁴, a Princesa

²⁸ John Ellingham Brooks (1863-1929), foi um pianista, tradutor e professor inglês.

²⁹ Termo utilizado para definir o casamento entre parceiros de orientações sexuais diferentes. No caso da união entre um homem gay e uma mulher lésbica, era chamado de *lavender marriage*.

³⁰ Edward Frederic Benson (1867-1940), foi um escritor e arqueólogo inglês.

³¹ Charles Edward Conder (1868-1909), foi um pintor, gravurista e designer inglês.

³² Augustus Edwin John (1878-1961), foi um pintor, desenhista e gravurista galês.

³³ Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), autor e ilustrador inglês, tornou-se amigo de Brooks e a introduziu de maneira definitiva ao círculo de *dandies* e pensadores estetas.

³⁴ Winnaretta Singer, Princesse Edmond de Polignac (1865-1943) herdeira franco-americana de Isaac Singer, o fundador da Singer Sewing Machine Company. Winnaretta patrocinou diversos artistas e músicos, dentre eles Debussy e Ravel. O título de Princesa de Polignac foi adquirido através do casamento com o Príncipe Edmond de Polignac. Hoje, acredita-se que tenha sido um *lavender marriage*.

de Polignac, como amante, e inaugura outra constante em sua carreira: retratos de mulheres poderosas, muitas das quais tinham relacionamentos românticos ou sexuais com a artista.

No período anterior à sua primeira exposição individual, Brooks parece se ater a representações mais tradicionais — em comparação aos trabalhos realizados durante as décadas de 1910 e 1920 — de damas ao estilo eduardiano, como podemos ver em *Madame Errázuriz*³⁵ (Figura 3), socialite que, posteriormente, se tornaria um dos ícones do minimalismo modernista no início do século XX.



Figura 3. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Madame Errázuriz*, 1908 | Óleo sobre tela, 239,5 x 148 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.

³⁵ Eugenia Huici Arguedas de Errázuriz (1860-1951), foi uma herdeira chilena radicada em Paris, tornou-se uma das mais importantes mecenas do modernismo apoiando uma vasta gama de artistas que inclui, entre os mais renomados, Igor Stravinsky, Sergei Diaghilev, Jean Cocteau e Pablo Picasso .

Em 1910, Romaine Brooks realiza sua primeira exposição de maior visibilidade, *Tableaux par Romaine Brooks*, nas *Galleries Durand-Ruel*³⁶ de 02 a 18 de maio. Além das pinturas à óleo, estavam expostos diversos desenhos da artista, e ela mesma realizou a decoração da galeria em uma espécie de empreitada expográfica inspirada pelo que havia aprendido em Londres sobre figuras como Whistler e com o amigo Aubrey Beardsley, característica que viria a ter destaque na vida de Romaine segundo explica Tirza True Latimer³⁷.

Robert de Montesquiou aplaudiu os efeitos dramáticos criados pelo uso de preto, branco e cinza de Brooks “não apenas em seus quadros, mas em seus apartamentos e estúdios.” Ferdinand Bac também lembrou a residência da artista em Paris. Em seu livro de memórias *La fin des temps délicieux*, ele escreveu “Madame Brooks criou uma decoração em harmonia com seus quadros. Tudo é em preto e branco, da portaria até o sótão. O apartamento é uma sinfonia lúgubre.” (LATIMER, 2006, p. 44, tradução nossa)³⁸

A exposição é um sucesso grande o suficiente para legitimar Brooks como artista, com críticas positivas de seus contemporâneos, incluindo o crítico de arte Claude Roger-Marx³⁹ — amigo da artista que, após uma prévia, escreveu o prefácio da exposição e deu o tom às críticas subsequentes — e o artista Ferdinand Bac⁴⁰, que também ficaram impressionados com o senso estético e expográfico da pintora. De acordo com Whitney Chadwick, o poeta Robert de Montesquiou⁴¹ publicou um texto chamando Brooks de *cambricoleur d'âmes*⁴², ou na tradução para o inglês *thief of souls*:

O tributo mais extenso veio de Robert de Montesquiou, cujo artigo no mês de Maio de 1910 no *Le Figaro*, intitulado “Ladra de Almas” foi o primeiro de muitas tentativas subsequentes de interligar a mulher e a obra. Identificando Brooks como uma distinta e elegante jovem estrangeira que transitava entre os mais brilhantes

³⁶ Histórica galeria de arte em Paris dirigida na época por Paul-Durand Ruel (1831-1922), um dos maiores negociantes de arte franceses e creditado como sendo um dos primeiros a valorizar o Impressionismo.

³⁷ LATIMER, Tirza True. Romaine Brooks and the Future of Sapphic Modernity. In: Doan, Laura; Garrity, Jane (2006). *Sapphic Modernities: Sexuality, Women and English Culture*. New York: Palgrave MacMillan. 2006, p.44.

³⁸ Tradução livre do original: Robert de Montesquiou applauded the dramatic effects created by Brooks’s use of black, white, and grey “not only in her paintings, but in her apartments and studios.” Ferdinand Bac too recalled the artist’s residence in Paris. In his memoir *La Fin des emps délicieux* he wrote, “Mme Brooks has created a decor in harmony with her paintings. Everything is in black and white, from the concierge up to the attic. The apartment is a mournful symphony.”

³⁹ Claude Roger-Marx (1888-1977), autor, dramaturgo, historiador e crítico de arte francês.

⁴⁰ Ferdinand-Sigismond Bach (1859-1952), artista, cartunista e escritor francês.

⁴¹ Marie Joseph Robert Anatole, Comte de Montesquiou-Fézensac (1855-1921), foi um escritor, poeta simbolista e dandy francês apelidado de “Príncipe dos Estetas”. É creditado como influência principal para o personagem do Barão de Charlus de Em Busca do Tempo Perdido, de Marcel Proust (1871-1922).

⁴² Do francês, ladrão de almas.

círculos da sociedade parisiense. Montesquiou tomou nota de uma visão que aceitava tanto o cômico quanto o trágico, o mordazmente satírico assim como o friamente reportório, e terminava sublinhando que seu retrato de Madame Legrand era uma obra-prima.(CHADWICK, 2000, p. 21, tradução nossa)⁴³

Ao pesquisar as edições do Le Figaro, entretanto, o texto de Montesquiou mencionado não só por Chadwick, mas em uma dezena dos principais livros e artigos sobre a artista parece não ter sido publicado pelo jornal⁴⁴. O indício mais aproximado é uma datação escrita a caneta no *scrapbook* da artista citando o periódico francês. O texto que está nos arquivos do Le Figaro dedicado à exposição de Brooks nas Galeries Durand-Ruel é bastante diminuto (Figura 4).

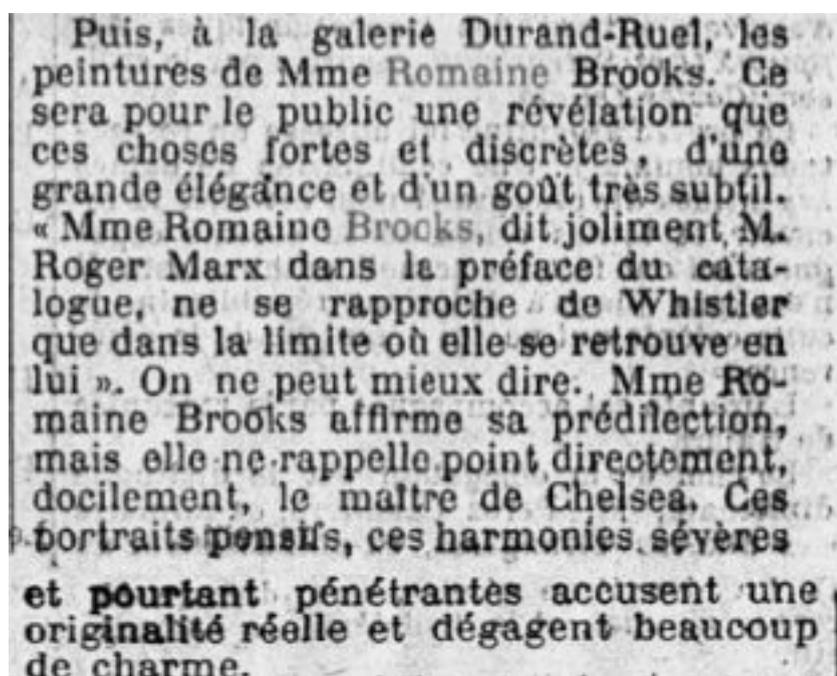


Figura 4. Le Figaro : journal non politique | 20 mai 1910, numéro 140 | Reprodução: Bibliothèque Nationale de France.

⁴³ Tradução livre do original: The most extensive tribute came from Robert de Montesquiou, whose article in *Le Figaro* in May 1910, entitled “Thief of Souls.” was the first of many subsequent attempts do conflate the woman and the work. Identifying Brooks as a distinguished and elegant young foreigner who moved among the most brilliant circles of Parisian society. Montesquiou took note of a vision that embraced the comic as well as the tragic, the biting satiric as well as the coolly reportorial, and ended by noting that her portrait of Madame Legrand was a masterpiece.

⁴⁴ A crítica do Le Figaro foi publicada em 20 de maio de 1910. Algumas fontes mencionam a edição do 21 de junho de 1910 — ou no caso de Chadwick uma data indefinida em maio do mesmo ano — como constando a crítica de Montesquiou, nenhum texto menciona Brooks nesta data. Os comentários citados pelas fontes, assim como o texto *Cambrioleurs d'âmes* são encontrados em *Têtes d'Expression*, compilado de manuscritos e cartas do autor, e em um caderno de recortes no qual a artista compilava as críticas de suas exposições. Nele, a data inscrita é *May 1910*.

Com diversas críticas positivas, esse foi um momento de bastante prestígio para a artista, que participaria de coletivas e exposições individuais até o estopim da Segunda Guerra Mundial, não apenas na França, mas na Inglaterra e nos Estados Unidos.

A exposição que insere Romaine Brooks de maneira efetiva no circuito artístico parisiense, coincidentemente, se deu no mesmo ano em que ocorreram eventos cruciais para consolidar o Cubismo, como o *Salon des Indépendents*⁴⁵, a exposição conjunta de Braque⁴⁶ e Picasso⁴⁷ em Munique, e a primeira grande individual de Picasso em Paris, organizada por Ambroise Vollard⁴⁸. Brooks, entretanto, mantinha-se pouco influenciada pelas tendências vanguardistas, mas não totalmente alheia a elas. Segundo aponta Chadwick⁴⁹, as obras presentes na exposição demonstram um “diálogo auto consciente” com essas tendências, assim como influências do simbolismo russo introduzido fortemente na França pelos trabalhos de Léon Bakst⁵⁰ e Sergei Diaghilev⁵¹.

Apesar de o grupo de obras presente nas Galeries Durand-Ruel ser majoritariamente de retratos femininos como o tão elogiado por Montesquiou, *Madame Gaston Legrand au champ de courses* (Figura 5) e *L'Oiseau Blanc* (Figura 6), um de tantos outros realizados com modelos anônimas no início de sua carreira, é possível detectar mais facilmente os sinais do diálogo mencionado por Chadwick em dois nus expostos com o conjunto.

⁴⁵ O *Salon des Indépendents* é um salão anual realizado em Paris. Criado pelos impressionistas em 1884 em protesto ao salão oficial organizado pelo governo francês sob o mote *sans jury ni récompense*, foi crucial durante o apogeu das vanguardas modernistas.

⁴⁶ Georges Braque (1882-1963).

⁴⁷ Pablo Ruiz Picasso (1881-1973).

⁴⁸ Ambroise Vollard (1866 – 1939) foi um dos principais marchands e colecionadores de arte francesa no início do século XX.

⁴⁹ CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson. London, 2002, p.300.

⁵⁰ Leyb-Khaim Izrailevich (Samoylovich) Rosenberg (1866-1924) foi um pintor, cenógrafo e figurinista russo.

⁵¹ Serguei Pavlovich Diaghilev (1872-1929) foi um crítico de arte e empresário russo, fundador dos *Ballets Russes*.



Figura 5. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Madame Gaston Legrand au champ de courses*, c. 1908 | Óleo sobre tela, 92,5 x 67,5 cm | Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Paris, França.



Figura 6. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *L'Oiseau Blanc*, 1906 - 1907 | Óleo sobre tela, 230,5 x 151 cm | Collection Lucile Audouy, Paris, França.

Em *La Jaquette Rouge* (Figura 7) e *Azalées Blanches* (Figura 8), estudos de nu melancólicos cujos detalhes e composição cênica, tão bem trabalhados em justaposição às modelos esguias, denotam um erotismo contido, mas que denuncia outra característica que viria a ser cada vez mais acentuada nas obras de Romaine Brooks: a forte ligação entre sua vida privada e sua arte.



Figura 7. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *La Jaquette Rouge*, 1910 | Óleo sobre tela, 239,4 x 148,9 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.



Figura 8. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Azalées Blanches*, 1910 | Óleo sobre tela, 151,1 x 271,7 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.

La Jaquette Rouge pode ser vista em paralelo com *La marquise Casati* (Figura 9), realizada cerca de uma década depois, em relação à guinada pessoal e criativa na vida de Romaine Brooks. Aqui não são apenas as pinceladas que denotam mais liberdade e, até, agressividade, mas o sujeito retratado também muda de tom, já não possui um olhar tímido e uma pose reservada em relação à própria nudez, já não parece removido e sereno.

O retrato da Marquesa Luisa Casati⁵², que encara belicosamente o espectador, é um trabalho único dentro da obra de Brooks por mesclar a sensualidade dos estudos de nus com o caráter resoluto dos demais retratos do círculo social que frequentava, e que veremos no próximo capítulo. Tal característica se deve muito à já mencionada influência da vida pessoal da artista em sua arte já que Brooks e Casati estavam envolvidas quando o quadro foi executado. Leio os estudos de nu realizados por Romaine Brooks como uma questão de afirmação de sua sexualidade.

⁵² Luisa, Marchesa Casati Stampa di Soncino (1881-1957), foi uma herdeira e mecenas italiana de grande influência na arte européia do início do século XX. Notória por sua excentricidade, foi musa de diversos artistas incluindo Man Ray, Marinetti e Augustus John.

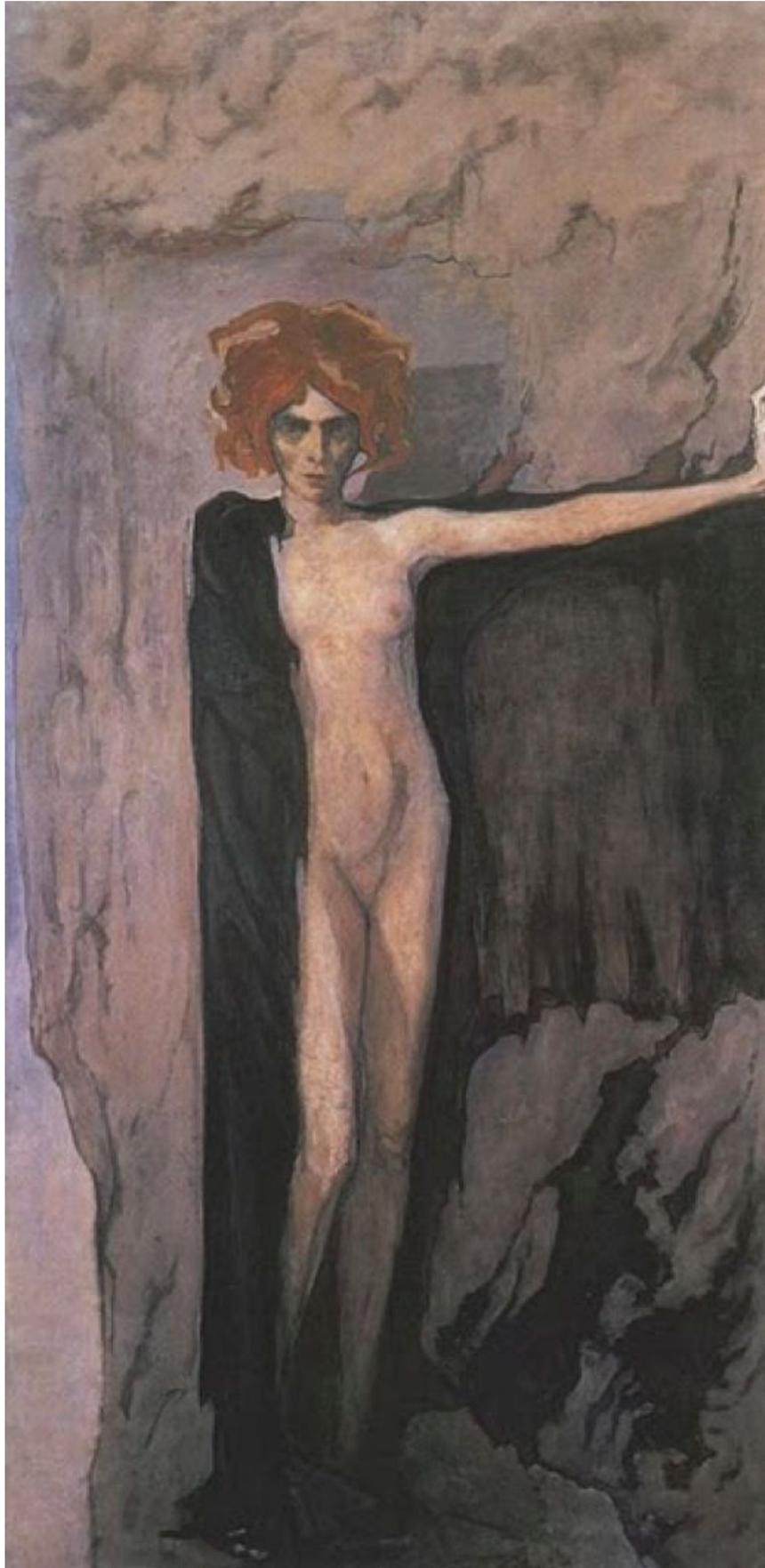


Figura 9. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *La marquise Casati*, c. 1920 | Óleo sobre tela, 284 x 120 cm | Collection Lucile Audouy, Paris, França.

O corpo extremamente magro de Casati, exposto, seria a epítome do ideal de beleza desejado por Brooks, tendo em vista que a própria artista referia a si mesma como portadora de um corpo “de menino”. Cintura reta, seios diminutos e quadril pequeno eram signos de uma emancipação da conformidade de gênero, segundo Langer:

Kira Campbell afirma que o modernismo de Brooks reside em sua “negação do gênero como construção social” e a forma que ela o libera de “ser um indicador biológico de diferença.” Identificar-se com androginia remove as mulheres do espartilho dos papéis de gênero. Foi a escolha que muitas lésbicas, em conjunto com mulheres hetero e bissexuais, fizeram durante o período entreguerras, uma escolha que as permitia entrar em um espaço de criatividade livre de especificações de gênero e conquistar reconhecimento apenas por seus talentos. (LANGER, 2015, p. 141, tradução nossa)⁵³

Já *Azalées Blanches* possibilita criar relações não apenas dentro da obra da artista, mas com um dos marcos da pintura moderna francesa: *L'Olympia* (Figura 10), de Édouard Manet.

54

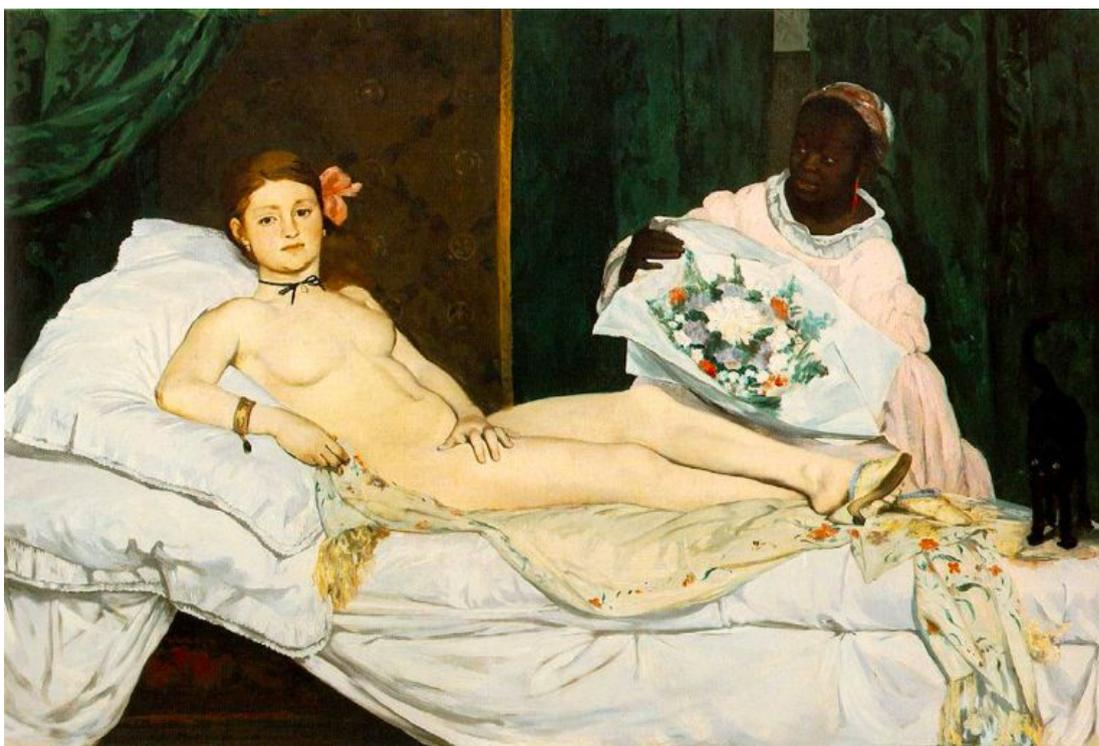


Figura 10. Édouard MANET(1832 — 1883) | *L'Olympia*, 1865 | Óleo sobre tela, 130,5 cm x 190 cm | Musée d'Orsay, Paris, França.

⁵³ Tradução livre do original: Kira Campbell maintains that Brooks modernism resides in her “denial of gender as a social construction” and her releasing it from “being a biological indicator of difference.” To identify with androgyny removes women from the corseting of gender roles. It was a choice many lesbians, along with straight and bisexual women, made during the interwar period, a choice that allowed them to enter a space of creativity freed from gender specification and to win recognition for their talents alone.

⁵⁴ Édouard Manet (1832-1883), pintor francês considerado uma das figuras mais importantes do impressionismo.

Utilizando sua amante Ida Rubinstein⁵⁵ como modelo, Brooks se apropria da deturpação do cânone realizada por Manet — e, aqui não temos como saber ao certo, mas é provável que Romaine também tivesse a referência de Francisco de Goya⁵⁶ e seu estudo de nu semelhante polêmico, *La Maja Desnuda* (1797-1800), já que a exibição da obra no Museo del Prado, em Madrid, fora vastamente noticiada pela Europa — e insere a sua visualidade particular. De acordo com Chadwick:

Em suas memórias, Brooks refere-se com frequência à sua modelo de nus favorita, a bailarina e atriz russa Ida Rubinstein, como “irmã de Olympia.” A obra *White Azaleas*, presente na exposição de 1910, foi a primeira de uma série de pinturas de nus esguios, de seios pequenos, reclinados, que provariam ser tão ousados quanto a *Olympia* (1863) de Manet, pois simultaneamente erotizavam o corpo feminino dentro de um contexto de visualidade lésbica e repudiavam as convenções do nu feminino voluptuoso na arte ocidental. (CHADWICK, 2000, p. 21, tradução nossa)⁵⁷

Tanto *Azalées Blanches* quanto *Le Trajet* (Figura 11) e *La Venus Triste* (Figura 12) — nas quais Rubinstein também serviu de modelo para Brooks — são representações de nu feminino, reclinado.

Enquanto *La Venus Triste*, apesar de posterior, é uma representação mais tradicional no sentido em que podemos identificar objetivamente e realisticamente o cenário em que a figura está inserida, *Le Trajet* demonstra um flerte maior da artista com o abstrato. A palidez em ambas as figuras seria referente ao martírio feminino imposto pelas normas sociais, sobretudo as instituições do matrimônio e da família, de acordo com interpretações de Langer e Chadwick. Se a Vênus derrama lágrimas por esse destino, a personagem em *Le Trajet*, de olhos fechados e escurecidos, aparenta já estar sob o domínio da morte, lânguida sobre uma cama tão branca quanto sua pele, e que parece flutuar no vasto azul. Cassandra Langer⁵⁸ afirma que, para Brooks, no patriarcado a única fuga da mulher seria a morte.

Entretanto, ao ler as memórias de Romaine Brooks, há um capítulo dedicado para a criação de *La Venus Triste* que fornece a inspiração por trás da obra: a guerra. Brooks

⁵⁵ Ida Lvovna Rubinstein (1883-1960), bailarina e atriz russa de grande sucesso durante a Belle Époque. Integrou a companhia Ballets Russes, de Sergei Diaghilev.

⁵⁶ Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor e gravador espanhol. Considerado o nome mais importante da arte espanhola entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

⁵⁷ Tradução livre do original: In her memoirs Brooks often referred to her favoured nude model, the Russian dancer and actress Ida Rubinstein, as “Olympia’s sister.” The painting *White Azaleas*, included in the 1910 exhibition, was the first of a series of paintings of slender, small-breasted, reclining nudes that would prove as daring as Manet’s *Olympia* (1863) because they simultaneously eroticized the female body within the context of lesbian spectatorship and repudiated the conventions of the voluptuous female nude in Western art.

⁵⁸ LANGER, Cassandra L. Romaine Brooks: A Life. The University of Wisconsin Press, 2015, p.139.

sentia-se em luto pelo mundo que conhecia, um mundo no qual expressões estéticas haviam alcançado seu clímax e que agora estava envolto em um combate bárbaro.⁵⁹



Figura 11. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Le Trajet*, c. 1911 | Óleo sobre tela, 115,2 x 191,4 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.

La Venus Triste foi descrita por Radclyffe Hall⁶⁰ em um de seus romances, *The Forge* (1924) no qual aparece como um catalisador do enredo entre a protagonista Susan e a pintora estadunidense Venetia Ford, inspirada em Brooks. Hall descreve o momento:

Susan teve a impressão de um corpo lânguido de tanto prazer, emaciado por muito sofrimento. Lágrimas caíam por debaixo de suas pálpebras fechadas, e o rosto parecia deter todo o sofrimento do mundo. A pele de seus membros era luminosamente branca; mas Susan sentia conforme olhava novamente que o brilho não vinha da luz do luar apenas, mas de algo dentro da própria figura, algo escondido, secreto e eterno. Apesar de seu tema, essa imagem era sagrada, e carregava uma semelhança estranha com coisas sagradas. Teria Venetia Ford pretendido que a *Weeping Venus* sugerisse uma “*Pietà*?” (HALL *apud* CHADWICK;LATIMER, 2003, p. 174, tradução nossa)⁶¹

⁵⁹BROOKS, Romaine. Manuscript, No Pleasant Memories. Romaine Brooks papers, 1910-1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

⁶⁰ Marguerite Radclyffe Hall (1880-1943), poetisa e autora britânica. Seu romance *The Well of Loneliness*, publicado em 1928, foi banido no Reino Unido sob alegações de obscenidade. Apesar de não ser explícito, o romance trata abertamente de temas lésbicos. O livro conta a história de Stephen Gordon, mulher da elite inglesa cuja homossexualidade é aparente desde muito cedo. Parte da polêmica envolvendo o livro se deu por Hall apresentar a “inversão sexual”, como era chamada, sendo algo natural, um direito concedido por Deus.

⁶¹ Tradução livre do original: Susan got the impression of a body languid with too much pleasure, emaciated by too much suffering. Tears fell from under the closed eyelids, and the face seemed to hold the sorrows of all the



Figura 12. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | La Venus Triste, 1916-1917 | Óleo sobre tela, 150,5 x 270,5 cm | Musées de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Musée Sainte-Croix, Poitiers, França.

Acercando-se do Modernismo sem desvincular-se da tradição italiana que havia estudado e apreciado, e das influências simbolistas e estetas, Brooks cria um estilo próprio, difícil de enquadrar nos movimentos artísticos que emergem no mesmo período. Langer⁶² afirma que Brooks resistiu às redefinições de arte que considerava radicais e, quando criticada, equiparou a arte moderna com “estampas de papel de parede” em comparação com sua arte austera. Também chegou a falar do Modernismo como uma forma de mutilação e desordem. É possível ver o desdém de Brooks sobre tais questões — assim como sobre a coleção de Gertrude Stein⁶³ — em uma carta endereçada à Natalie Barney⁶⁴ em 1935⁶⁵:

world. The flesh of the limbs was luminously white; but Susan felt as she looked again that the glow did not come from the moonlight alone, but from something within the figure itself, something hidden, secret and eternal. In spite of its subject, this picture was holy, and bore a strange likeness to holy things. Had Venetia Ford intended that the Weeping Venus should suggest a “Pietà?”

⁶² LANGER, Cassandra L. Romaine Brooks: A Life. The University of Wisconsin Press, 2015, p.150.

⁶³ Gertrude Stein (1874-1946), foi uma escritora, poeta, dramaturga, colecionadora de arte e mecenas estadunidense radicada em Paris durante o início do século XX. Stein e sua companheira Alice B. Toklas (1877-1967) foram figuras centrais para a arte e literatura produzidas no período, organizando um dos salões mais cobiçados da capital francesa no número 27 da *rue de Fleurus*.

⁶⁴ Natalie Clifford Barney (1876-1972), foi uma dramaturga, poeta, romancista e fotógrafa americana radicada em Paris. Abertamente lésbica e feminista, promoveu salões literários e criou, em 1927, L'Académie des Femmes para contrapor o conservadorismo patriarcal da Académie Française, que passaria a aceitar mulheres apenas em 1980.

⁶⁵ Carta de Romaine Brooks à Natalie Barney. 7 de dezembro de 1935. Barney/Brooks Correspondence, Romaine Brooks Papers, 1910-1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Eu estou decididamente fora das teorias da arte de Stein e, uma vez cristalizadas, vou lhe contar sobre minhas conclusões. Eu ainda não encontrei as palavras apropriadas para definir exatamente o que quero dizer por arte ou pintura — o impulso que move o verdadeiro artista. Eu não acho que um judeu sem instrução (por razões numerosas demais para serem discutidas) possa saber qualquer coisa sobre essa qualidade indefinível. Portanto, suas críticas estão sempre destinadas ao erro. Mas sendo engenhoso ele encontrará intermináveis danças cerebrais para interpretar tudo aquilo que o artista nato, que está muito ocupado em outras dimensões, recusará a ser atraído — meros quebra-cabeças do cérebro. É a sedução eterna de alguém que, sentindo-se excluído chama atenção para si mesmo através de uma imbecilidade, como encontrar pulgas e ruidosamente quebrá-las ao meio como se fosse o mesmo que uma única profunda escovada⁶⁶. Eu realmente acho que, de uma maneira agradável, Francis Rose⁶⁷ é, às vezes, um artista. Mas pouquíssimos de seus quadros são marcados por essa qualidade indefinível. A preferência de G. Stein por papéis de parede demonstra que ela está interessada apenas no gênero do quebra-cabeças. *C'est travail facile*: ninharias para os leigos. (BROOKS, 1935, tradução nossa)⁶⁸

A carta, além de demonstrar o conservadorismo estético da artista, que ainda acreditava em ideais renascentistas sobre a *persona* do artista, e que também faz lembrar o tom de Baudelaire em trechos de *O Pintor da Vida Moderna* (1863), revela o antissemitismo de Romaine Brooks. Se faz necessário comentar que Natalie Barney, o grande amor da vida de Romaine Brooks, era parte judia, o que se tornaria uma complicação inesperada para ambas durante a Segunda Guerra. Mantendo visões conservadoras e ingênuas no âmbito político, acreditavam que o exército alemão apenas se ocuparia de impedir uma ameaça comunista de tomar a Europa.

Brooks — independentemente de sua orientação sexual e da união estável com Natalie Barney e Lily de Gramont⁶⁹, que era filiada ao Partido Comunista Francês — manteve-se convictamente conservadora durante toda a vida. Sua paixão por Ida Rubinstein,

⁶⁶ O equivalente a bater na própria cabeça.

⁶⁷ Sir Francis Cyril Rose (1909-1979), pintor inglês promovido por Gertrude Stein.

⁶⁸ Tradução livre do original: I am firmly out of Stein's theories of art and once crystallized will tell you about my conclusions. I have not yet found the appropriate words to define exactly what I mean by art or painting — the impulse that moves the true artist. I don't think that an uneducated Jew (for reasons too numerous to be discussed) can know anything about this indefinable quality. Therefore, his criticisms are bound to miss the mark every time. But being ingenious he will find endless brain dances to interpret all that the born artist, who is too occupied in other dimensions will refuse to be lured with — mere jigsaw puzzles of the brain. It is the everlasting seduction of one who feeling left out draws attention to himself by a daftness in finding fleas and noisily cracking them as it could in itself be equal to one single heart-felt brush. I do think in some pleasant way that Francis Rose is at times an artist. But only very few of his pictures are marked by this indefinable quality. G. Stein's indiscriminate choice of wall designs shows that she is interested only in the jigsaw puzzle genre. *C'est travail facile*: claptrap for the uninitiated.

⁶⁹ Antoinette Corisande Élisabeth, Duchess of Clermont-Tonnerre, née de Gramont (1875-1954), foi uma escritora e crítica francesa mais conhecida pela alcunha de “duquesa vermelha” por sua aproximação com ideais socialistas.

que pertencia a uma das famílias judaicas mais abastadas do Império Russo, representa uma dualidade que permeia o legado de Brooks.

A artista também cultivou uma amizade duradoura com o polêmico escritor e político italiano Gabriele D'Annunzio⁷⁰ — ele e Jean Cocteau⁷¹ seriam os únicos homens retratados por Brooks no período abarcado por esta pesquisa —, um dos principais pensadores a influenciar o fascismo de Mussolini, e com quem posteriormente teria uma rivalidade pública, na qual as alfinetadas eram transmitidas através de cartas e obras de arte. D'Annunzio havia sido um dos principais proponentes da arte de Brooks e, apesar da amizade conturbada devido ao comportamento promíscuo e propenso a grandes dramas do escritor⁷², a artista ainda o considerava um referente do pensamento e da tradição italiana que tanto prezava e manteve contato até o falecimento do escritor em 1938.

Cassandra Langer sugere que outro fator importante para Brooks inserir D'Annunzio de maneira tão central em sua vida foi a androginia (LANGER, 2000, p. 64). Tal característica, entretanto, não os fizera iguais da forma que Brooks esperava, segundo uma das cartas que envia ao amigo⁷³:

Seu poder destrutivo é mais forte que você e tudo que se aproxima de você é aniquilado. Eu tinha esperanças de que, porque eu tinha tanto respeito pela sua arte, você teria um pouco pela minha... Mas não foi assim; Eu fui para você apenas outra mulher para destruir. Você parece estar cercado de tantos fogos inextinguíveis de amor que eu devo confessar que não me compadeço enormemente de você. Estou certa, *caro*, de que você não morrerá de frio. (BROOKS, 1910, tradução nossa)⁷⁴

Romaine descreve o poder destrutivo do escritor italiano sem conceber a influência que teria em sua vida e de toda a sociedade européia — e, considerando o alcance do colonialismo moderno italiano, parte da sociedade africana — nos anos vindouros. A falta de tato político de Brooks, aliada ao seu conservadorismo, lealdade de classe, e credo na ordem é

⁷⁰ General Gabriele D'Annunzio, Príncipe de Montenevoso e Duque de Gallese (1863-1938), foi um escritor, poeta, jornalista e soldado italiano. Ligado ao Decadentismo e de fortes tendências nacionalistas e irredentistas, é citado como uma das principais influências do pensamento fascista italiano, tendo articulado diretamente com Benito Mussolini.

⁷¹ Jean Maurice Eugène Clément Cocteau (1889-1963), foi um poeta, desenhista, cineasta e dramaturgo francês.

⁷² De acordo com Cassandra Langer, Brooks e D'Annunzio quase foram mortos por uma das amantes do escritor, Nathalie de Goloubef, que os surpreendeu à mão armada no verão de 1910, em Le Moulleau.

⁷³ Carta enviada por Brooks a D'Annunzio no mesmo ano do confronto, sem datação mais específica.

⁷⁴ Tradução livre do original: Your destructive power is stronger than you and everything that comes near you is annihilated. I had hopes that because I had so much respect for your art, you would have had a little for mine ... But it was not so; I was for you only another female to destroy. You seem to be surrounded by so many inextinguishable fires of love that I must confess I don't pity you enormously. I am sure, *caro*, that you won't die of the cold.

o que, para Langer e Chadwick, tornam fácil de classificá-la como uma artista diretamente associada ao fascismo.

Durante a Primeira Guerra Mundial, período no qual Gabriele D'Annunzio consolida-se politicamente, é quando Brooks atinge o que seja, talvez, o maior reconhecimento de sua obra em vida. Em 1914 a artista pinta *La France Croisée* (Figura 13), a imagem de uma enfermeira da cruz vermelha francesa com a paisagem de Ypres — cidade da região de Flandres, atual Bélgica, que foi pivotal no combate entre as forças do Império Alemão e os Aliados — tomada por um incêndio⁷⁵.

A obra primeiramente foi exposta com destaque na Galerie Bernheim-Jeune⁷⁶, para depois ter reproduções acompanhadas do poema *Canti della guerra latina (Sur une image de la France croisée)*, de D'Annunzio, colocadas à venda. O lucro seria revertido para a Cruz Vermelha. A empreitada traria o mais alto reconhecimento à Brooks por parte do governo francês no ano de 1920, distinção entregue a raríssimas mulheres na época, a medalha de Cavaleiro da Legião de Honra⁷⁷.

A modelo foi, mais uma vez, Ida Rubinstein, que havia sido cortejada agressivamente por D'Annunzio durante a produção da peça *Le martyre de saint Sébastien*⁷⁸ em 1911, mas que havia decidido ficar com Brooks. O casal viajava pela Suíça em 1914 quando recebeu notícias de que a guerra havia sido declarada. Rubinstein imediatamente deixou de lado o glamour da rotina e do guarda-roupas de uma estrela dos *Ballets Russes* para dedicar-se em tempo integral a tratar os soldados feridos, chegando a transformar o Hôtel Carlton de Montmartre, onde morava, em um hospital de guerra. Ela também tomou a frente em organizar eventos beneficentes em prol das tropas aliadas. É essa a mulher que vemos em *La France Croisée*.

⁷⁵ Devido às datas, a obra é referente à Primeira Batalha de Ypres, que juntamente com a Batalha de Yser, formam a primeira grande ofensiva dos aliados em Flandres.

⁷⁶ Inaugurada em 1863 por Alexandre Bernheim (1839-1915) e fechada em 2018, foi uma das galerias mais antigas de Paris, famosa por promover artistas da Escola de Barbizon, impressionistas e pós-impressionistas.

⁷⁷ *Ordre national de la Légion d'honneur*, instituída em 1802 por Napoleão Bonaparte, é a ordem de distinção e mérito militar e civil mais alta da França.

⁷⁸ Peça musical escrita por Gabriele D'Annunzio em parceria com Claude Debussy. Com cenografia e figurino criados por Léon Bakst e Ida Rubinstein no papel de São Sebastião. A estreia em 22 de maio de 1911, no Théâtre du Châtelet, sofreu boicote por parte do Arcebispo de Paris e da comunidade católica, que alegavam heresia pela produção contar com uma mulher judia no papel principal.



Figura 13. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *La France Croisée*, 1914 | Óleo sobre tela, 120 x 84 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.

A obra possui as mesmas características dos outros trabalhos de Romaine Brooks, fundo vaporoso com ênfase em detalhes e paleta de cores acinzentada, e é bastante similar a outro retrato de Rubinstein, uma versão não alegórica e suavizada, datado de 1917 (Figura 14).

Em contraponto com as nuvens escuras que se erguem da cidade em chamas, e uma dinâmica entre paisagem e sujeito que poderia ser relacionada com Ingres,⁷⁹ a artista utiliza o *sfumato* de maneira criar uma aura discreta em torno da figura.

A insígnia da cruz vermelha é de um tom de tamanho contraste com o restante da composição que demoramos a perceber os pequenos detalhes que tornam possível identificar a face como sendo a de Rubinstein. O olhar fixo e decidido da representação criada por Brooks é ainda mais acentuado pelo efeito do vento que podemos perceber no tecido de seu manto negro e lenço branco. Entretanto, a figura de olhar intenso não é apenas Ida Rubinstein ou uma enfermeira da cruz vermelha, ela é a própria França. Uma espécie de *Marianne*⁸⁰ moderna que traz consigo as questões de uma guerra mais brutal do que jamais se havia visto, e a nova forma de bravura e força dessa pátria sempre feminina, mas cujos seios agora não parecem ser o seu atributo principal.

Apesar de a referência à *La Liberté guidant le peuple* (Figura 15) de Eugène Delacroix⁸¹ ser feita por Chadwick⁸², assim como uma alusão aos cruzados, Langer se isenta de referenciar à *Marianne* mais notória de todas e afirma que a figura da enfermeira representa o favoritismo de Brooks pela resistência não violenta, o pacifismo e a restauração da civilidade⁸³. Ambas citam o seguinte trecho do poema de Gabriele D'Annunzio que acompanhava os fac-símiles da obra:

Have they hosted the acrid sponde on the tip of the lance
Against her beauteous mouth elated with the sacrament;
The cross without Christ, who suffers above her breast;
Is nought but the double wound born in silence. (D'ANNUNZIO, 1915)⁸⁴

⁷⁹ Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), pintor e desenhista francês de grande importância na transição do neoclassicismo para o romantismo. Ingres foi um profícuo retratista.

⁸⁰ Figura alegórica que representa a República Francesa. Seria a personificação da igualdade, liberdade e fraternidade, há um busto seu em cada *mairie* do país.

⁸¹ Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), ícone do romantismo francês, pintou *La Liberté guidant le peuple* em comemoração à Revolução de Julho, dita *Trois Glorieuses*. A obra foi apresentada ao público no Salão de Paris de 1831, quando foi adquirida pelo governo.

⁸² CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room - The Art of Romaine Brooks*. Berkeley: University of California Press; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 2000, p.27.

⁸³ LANGER, Cassandra. *Romaine Brooks: A Life*. The University of Wisconsin Press, 2015, p.76.

⁸⁴ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Canti della guerra latina (Sur une image de la France croisée)*. In: CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room - The Art of Romaine Brooks*. Berkeley: University of California Press; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC 2000, p.28.

É aqui que o argumento de Langer parece enfraquecer. Pois, ambas utilizam a interpretação de que o poema liga o sofrimento de uma nação em guerra ao de Cristo crucificado, mas apenas Chadwick conecta o fato com a retórica política do escritor italiano afirmando que a Primeira Guerra Mundial tinha sido a Cruzada pessoal de D'Annunzio, uma maneira de purificar a alma e garantir imortalidade através do sacrifício da batalha⁸⁵.



Figura 14. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Ida Rubinstein*, 1917 | Óleo sobre tela, 119,1 x 94 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.

⁸⁵ CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room - The Art of Romaine Brooks*. Berkeley: University of California Press; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 2000, p.28.



Figura 15. Eugène DELACROIX (1798-1863) | *La Liberté guidant le peuple*, 1830 | Óleo sobre tela, 260 × 325 cm | Musée du Louvre, Paris, França.

Em 1916, Romaine Brooks foi a Veneza encontrar D'Annunzio após ter, supostamente, cansado do engajamento e resultante “narcisismo” (LANGER, 2015, p. 78) de Ida Rubinstein. Durante a estadia na Itália, Brooks teria passado os momentos pintando o amigo italiano e deitada em sua cama de hotel lendo obras do *Risorgimento*⁸⁶ antes de retornar a Paris no mesmo ano. A pintora se afastaria de Gabriele D'Annunzio gradualmente após a visita, mas o conflito tinha exacerbado os ideais compartilhados de ambos.

O motivo do afastamento teria sido Natalie Barney, que, em algum momento entre 1915 e 1916, havia deixado de ser uma mera conhecida e se tornado a nova obsessão de Brooks⁸⁷.



Figura 16. Natalie Barney e Romaine Brooks c.1916. George Wickes Collection, University of Oregon Libraries.

⁸⁶ Movimento que buscou unificar a Itália durante o século XIX, serviu de inspiração para o Irredentismo.

⁸⁷ As principais pesquisadoras acerca da vida de Romaine Brooks apresentam incongruência de datas sobre o início do relacionamento e sobre a data da fotografia do casal. Cassandra Langer aponta 1916 como o ano correto, e Whitney Chadwick aponta a data correta como 1915. Não foi possível encontrar data mais aproximada.

3. O DANDISMO FEMININO NAS OBRAS DE ROMAINE BROOKS

Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us... There is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking.

Orlando, Virginia Woolf.⁸⁸

Natalie Barney não representa apenas o relacionamento mais duradouro na vida de Romaine Brooks, é através dela que a pintora mergulha de vez na construção de uma representação visual do círculo de mulheres da “*haute homosexualité*” (LATIMER *apud* DOAN; GARRITY, 2006, p. 40) parisiense que frequentava. Barney era uma figura central do grupo, tendo em vista que seu salão literário fomentou a carreira literária de diversas mulheres⁸⁹ e, em 1927 foi renomeado como *L'Académie des Femmes*, em contraponto à *Académie Française*, que só viria a aceitar mulheres em 1980.

Se, como vimos anteriormente, Brooks mantinha-se apegada ao conservadorismo evitando engajar-se seriamente em questões mais liberais, Natalie Barney, apesar de partilhar dos mesmos valores da companheira, era ávida defensora das liberdades individuais. Abertamente lésbica desde a juventude e contrária à monogamia⁹⁰, Barney redigiu contratos equivalentes aos de uma união estável nos dias de hoje para garantir estabilidade em seu

⁸⁸ WOOLF, Virginia. *Orlando*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection. 2007, p. 490.

⁸⁹ Consequentemente, Barney e suas amantes serviram de inspiração para alguns personagens literários. Há exemplos disso em obras de Radclyffe Hall (1880-1943), Colette (1873-1954) e, sobretudo Djuna Barnes (1892-1982), cujos romances imortalizaram a liberdade social e sexual do grupo que Romaine Brooks representa em seus retratos. Brooks foi inspiração para uma personagem secundária no *roman à clef Ladies Almanack* (1928), de Barnes.

⁹⁰ Segundo Tirza True Latimer, apesar de a liberdade sexual de mulheres aristocráticas ser relativamente bem tolerada no início do século XX, principalmente na Paris do período entreguerras, a vida amorosa de Natalie Barney era foco de escândalo. Alguns de seus muitos relacionamentos foram com outras mulheres notáveis como Renée Vivien, Dolly Wilde, Colette, Olive Custance, Eyre de Lanux, Hélène van Zuylen e Armen Ohanian.

“casamento a três”⁹¹ (LANGER, 2015, p. 94-99) com Romaine Brooks e Lily de Gramont, a contragosto da pintora. É possível verificar a maneira que Brooks interpretou a personalidade forte e sem amarras de Barney em *L’Amazone* (Figura 17), realizada no mesmo ano de publicação de *Pensées d'une Amazone*, obra que discute política e sociedade sob um olhar afirmadamente feminista.

O título do retrato também é uma referência à predileção de Barney pela cultura grega. Sappho era uma influência central para a escritora, que havia escolhido sua residência⁹² na *rive-gauche*, visível através da névoa criada pelas pinceladas de Brooks na paisagem de fundo análoga às de Whistler, motivada por um templo neoclássico construído no jardim, *Le Temple de l’Amitié*, onde coordenava saraus e performances baseadas na poeta de Lesbos.

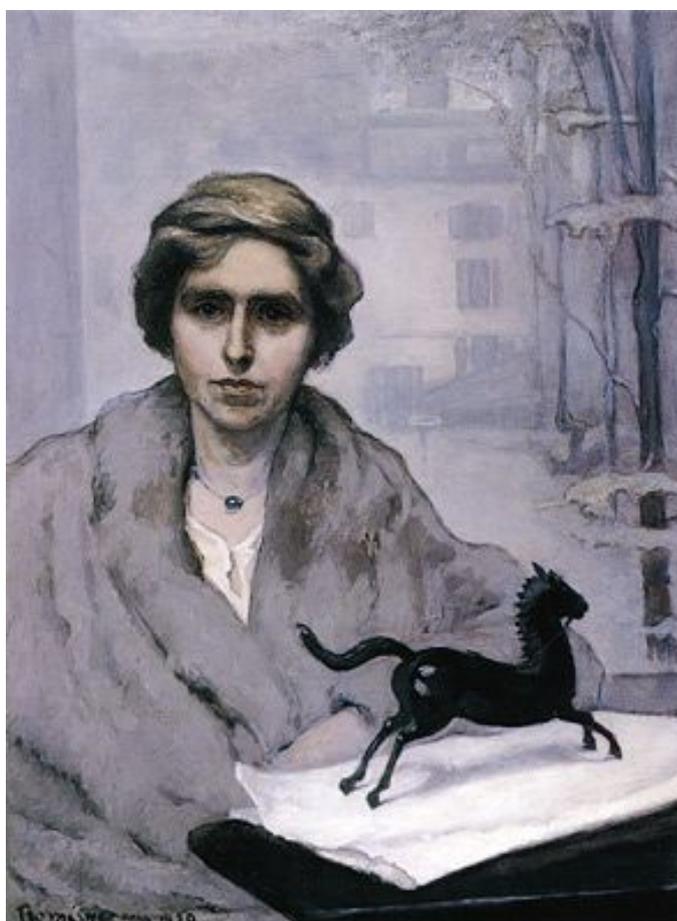


Figura 17. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | Miss Natalie Barney, “L’Amazone,” 1920 | Óleo sobre tela, 86 x 65 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.

⁹¹ O contrato garantia os direitos de cada uma das envolvidas, mas especificando que não haveria exclusividade monogâmica, bastante similar ao *pacte civil de solidarité* (Pacs) existente na França atual.

⁹² Número 20 da rue Jacob, Saint-Germain-des-Prés.

Reproduzindo novamente a composição da figura feminina coberta por um manto, o rosto e o olhar sendo evidenciados, Brooks adiciona símbolos que contribuem para a narrativa presente na obra. Ela retrata Barney acompanhada de um manuscrito e a figura de um cavalo.

Mesmo atribulada, a relação com a escritora permitiu que Brooks encontrasse uma certa noção de pertencimento e fortalecimento social dentro do grupo de mulheres que veremos em suas próximas obras, ainda que a artista conservasse a denominação de *outsider*⁹³ com orgulho. É fundamental ressaltar que Romaine, nos manuscritos de suas memórias, classifica pouquíssimas pessoas como amigos. Ela dedica um capítulo àqueles que chama de inimigos e refere a si mesma como *lapidée*, referência à homossexuais apedrejados até a morte, em mais de uma ocasião.

No prefácio de *Romaine Brooks: Portraits, tableaux, dessins* (1952), Lily de Gramont afirma que Brooks gostaria de continuar uma desconhecida em todos os lugares, emancipada de círculos e da sociedade em geral. Segundo Chadwick e Latimer, o que a artista encontra é o pertencimento dentro de um grupo de *outsiders*, o que não compromete sua autoimagem:

Na França, o lesbianismo também possuía associações estrangeiras. Se não universalmente percebida como uma estrangeira no sentido literal da palavra, a lésbica como figura retórica frequentemente tomava a forma de uma excluída, uma intrusa, uma infiltrada, ou uma invasora. Na linguagem coloquial, palavras como *sáfica*, *lésbica* e *amazona* (um eufemismo para a mulher viril) apontavam para origens distantes tanto em tempo quanto em espaço, assim como o clichê identificando feminismo como o Cavalo de Tróia do lesbianismo. (CHADWICK; LATIMER, 2003, p. 13, tradução nossa)⁹⁴

O período do entreguerras possibilitou que essa classe de mulheres abastadas atingisse um novo patamar de liberdade. Mesmo que os direitos das mulheres na França tivessem sofrido um grande baque com o término da Primeira Guerra⁹⁵, é importante observar que com o surgimento da moda *à la garçonne*, encabeçada e popularizada por Coco Chanel⁹⁶, ocorreu uma revolução na maneira de vestir, ligada a um ideal de emancipação feminina que não fora

⁹³ No sentido de estranho, estrangeiro, que está fora. A não ser confundido com *outsider art*.

⁹⁴ Tradução livre do original: In France, lesbianism, too, had foreign associations. If not universally perceived as a foreigner in the most literal sense of the word, the lesbian as a rhetorical figure often took the form of an outsider, an intruder, an infiltrator, or an invader. In everyday speech, words like *sapphist*, *lesbian*, and *amazon* (a euphemism for the virile woman) all pointed to origins distant in both time and space, as did the cliché identifying feminism as the Trojan horse of lesbianism.

⁹⁵ CHADWICK, Whitney; LATIMER, Tirza True: *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London, 2003, p.4.

⁹⁶ Gabrielle Bonheur Chanel (1883 -1971), designer de moda francesa e fundadora da *maison* de alta costura Chanel. Suas criações, inspiradas em itens do vestuário masculino para desenvolver silhuetas menos restritivas ao corpo feminino, são consideradas um marco na história da moda.

totalmente suplantado pelo governo⁹⁷. E, diferentemente do Reino Unido ou da Alemanha, o país não possuía leis de criminalização referentes ao comportamento homossexual, mesmo que o lesbianismo não fosse explicitamente condenado pela legislação britânica ou germânica, criando uma espécie vácuo onde não era nem mesmo reconhecido perante a lei.

A liberdade sexual aristocrática usufruída pelo grupo de mulheres dentro do convívio de Brooks e Barney é prescrita por Baudelaire no texto em que define as características do dândi. O poeta estipula:

É bem verdade, infelizmente, que sem tempo livre e sem dinheiro, o amor não passa de uma orgia de plebeu ou do cumprimento de um dever conjugal. Torna-se, em vez da atração ardente ou plena de fantasia, uma repugnante *utilidade*. Se falo do amor a propósito do dandismo é porque o amor é a ocupação natural dos que se dedicam ao ócio. Mas o dândi não visa o amor como objetivo especial. (BAUDELAIRE, 2009, p. 14)

Para Chadwick e Latimer, a mulher moderna emancipada da década de 1920 é análoga ao que a figura do dândi havia sido para a modernidade na época de Baudelaire⁹⁸, e isso se torna visível nas representações criadas por Romaine Brooks. Se o vestuário masculino estava sendo apropriado pelas mulheres de maneira geral, o círculo social de Brooks e Natalie Barney, inspirado em ícones literários como George Sand⁹⁹, Pierre Louÿs¹⁰⁰, Oscar Wilde e Charles Baudelaire, encontra na adoção do dandismo como subversão das normas de gênero uma forma de autoafirmação e distinção social.

De fato, para Baudelaire, diferenciar-se da sociedade é um traço imprescindível do dândi. O poeta, em sua exposição sobre este moderno homem de exímio bom gosto, também o define como um rebelde insatisfeito com a própria classe social:

O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias em que a democracia não é ainda toda poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente [...] O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências; [...] O dandismo é um sol poente; como astro que declina, é soberbo, sem calor e pleno de melancolia. Mas, desgraçadamente, a maré montante da democracia — que invade tudo e tudo nivela — afunda diariamente esses últimos representantes do orgulho

⁹⁷ Em 1920 o aborto é criminalizado e ocorre a interdição da divulgação de informações sobre métodos contraceptivos. E, apesar da leniência durante o conflito, são retomadas as medidas previstas pelo Código Napoleônico, o que restaura o status de incapacidade civil das mulheres casadas e limita o movimento sufragista na França. Essa cláusula só seria suprimida em 1930 e as francesas só conquistam o direito ao voto em 1944.

⁹⁸ CHADWICK, Whitney; LATIMER, Tirza True: *The Modern Woman Revisited*. Paris Between the Wars. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London, 2003, p.3.

⁹⁹ Amantine Lucile Aurore Dupin (1804-1876), escritora francesa que, no século XIX, chocou a sociedade francesa por adotar o vestuário masculino.

¹⁰⁰ Pierre Félix Louis (1870-1925), poeta e romancista belga cujas obras simbolistas abarcam temas de sexualidade lésbica.

humano e lança vagas de olvido sobre os traços desses prodigiosos mirmidões.
(BAUDELAIRE, 2009, p. 17)

Essa visão é compartilhada por Simmel¹⁰¹, que descreve o dândi como expressão de individualidade e autonomia aristocrática em meio à cidade moderna fervilhante — o sociólogo também discorre sobre o sentimento de impessoalidade e postura blasé gerados pelo fenômeno da modernidade, o que é bastante significativo para a construção da imagem de Romaine Brooks. A imagem pública é essencial para a figura do dândi masculino, que se apresenta socialmente como uma autoridade em questões de gosto e estilo, a imagem que ele projeta é, também, sua obra de arte.

De acordo com Hernández-Mora, havia o interesse de Brooks de se aproximar da moral do artista moderno descrita por Baudelaire. Segundo ela, essa moral tem implicações estéticas, “as roupas têm uma graça moral, o dândi uma inteligência moral e a beleza um aspecto moral.” (HERNÁNDEZ-MORA, 2009, p. 52)

O dandismo feminino, entretanto, representa o apoderamento de um código de vestimenta imbuído dessas características de autonomia e sensibilidade moral por um seletivo grupo de mulheres que, através de sua existência e sexualidade, desafiavam os paradigmas sociais da época:

Para o coletivo expatriado de lésbicas que encontrou o habitat definitivo em Paris, tornar-se moderna significava uma ‘liberdade cultural, sexual e pessoal necessária para explorar suas intuições criativas’ (Benstock, 1987: 14). Conforme a lógica por trás dessa segregação variava amplamente de um desejo de assinalar uma identidade profissional a uma preferência sexual, posicionava uma agência no cotidiano apesar da cultura patriarcal. Adotando o vestuário masculino com signos de autonomia e autoridade de maneira particular, essas mulheres criaram um gênero com sua própria história cultural ao invés de um que é exclusivamente derivado da masculinidade dos homens. (YAZAN, 2011, p. 8-9, tradução nossa)¹⁰²

¹⁰¹ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental In: VELHO, Gilberto. (org). O fenômeno urbano. R.J. Zahar Ed., 1975 [1903], p.11-25.

¹⁰² Tradução livre do original: To the lesbian expatriate collective that found the ultimate habitat in Paris, becoming modern meant a ‘necessary cultural, sexual and personal freedom to explore their creative intuitions’ (Benstock, 1987: 14). As the rationale behind this segregation varied widely from a desire to signal a professional identity to a sexual preference, this conscious defiance suggested a significant declaration by women who positioned an agency in everyday life in spite of the patriarchal culture. By adopting male attire with symbols of autonomy and authority in a particular way, these women created a gender with its own cultural history rather than one that is exclusively derived from male masculinity.

Bridget Elliott¹⁰³ levanta a questão de que as escolhas sartoriais de Romaine Brooks, que se tornam mais evidentes e masculinizadas em seus retratos da década de vinte, não estão relacionadas apenas com uma expressão de individualidade, mas são resultado de uma preocupação com a morte exacerbada pela guerra:

Funcionando não apenas como ícones de sobrevivência e visibilidade lésbica, mas também como símbolos de novas possibilidades para um determinado grupo de mulheres da elite, os retratos feitos por Brooks nos anos 1920, incluindo o seu autorretrato, paradoxalmente olham para o futuro ao representarem as retratadas como efígies mortais concebidas para serem lidas de forma alegórica em vez de literal [...]. Em outras palavras, como os fragmentos materiais em uma colagem cubista, as personagens devem ser arrancadas de seu contexto original e reposicionadas pelo artista que queira infundir-lhes novo significado. Em lugar de desmembrar os sujeitos de seus retratos como Picasso fez em *Ma Jolie*, Brooks os interpreta como defuntos. (ELLIOTT *apud* CHADWICK; LATIMER, 2003, p. 47, tradução nossa)¹⁰⁴

A comparação das obras de Brooks com o cubismo não é incomum, tendo em vista que Picasso é mencionado em boa parte da produção teórica sobre o período, mas a aproximação entre a abordagem da artista com o cubismo proposta por Elliott acresce elementos importantes para a percepção dos trabalhos aqui analisados, dentro do Modernismo. Ela demonstra que Brooks, apesar de favorecer aspectos tradicionais da forma, preocupava-se com questões centrais para o desenvolvimento das vanguardas, especialmente as mudanças e as catástrofes causadas pela Primeira Guerra.

O primeiro quadro de Romaine Brooks a retratar claramente o dandismo feminino é *Renata Borgatti au Piano* (Figura 18), obra que Chadwick¹⁰⁵ relaciona em termos de composição com *At the Piano* (Figura 19), de Whistler. Mais um indício da perdurável influência do pintor estadunidense em sua conterrânea. A representação destoa dos outros retratos do círculo social de Brooks realizados na década de 1920, e, portanto, da descrição de Elliott sobre os sujeitos das obras enquanto efígies alegóricas.

¹⁰³ ELLIOTT, Bridget. Deconsecrating Modernism: Allegories of Regeneration in Brooks and Picasso. In: CHADWICK, Whitney; LATIMER, Tirza True: *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London, 2003, p.47.

¹⁰⁴ Tradução livre do original: Functioning not just as icons of survival and lesbian visibility but also as symbols of the new possibilities for a certain elite group of women, Brooks's 1920s portraits, including that of herself, paradoxically look to the future by representing the sitters as deathly effigies who are intended to be read allegorically rather than literally [...]. In other words, like the material fragments in a cubist collage, the characters have to be torn from their original setting and repositioned by the artist who wants to infuse them with new meaning. Instead of dismembering the subjects of her portraits as Picasso did in *Ma Jolie*, Brooks renders them as corpse-like.

¹⁰⁵ CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room - The Art of Romaine Brooks*. Berkeley: University of California Press; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 2000, p.32.



Figura 18. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Renata Borgatti au Piano*, c. 1920 | Óleo sobre tela, 141,7 x 188,7 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.



Figura 19. James McNeill WHISTLER (1834 - 1903) | *At the Piano*, 1858 - 1859 | Óleo sobre tela, 67 x 91,6 cm | The Taft Museum of Art, Cincinnati, EUA.

Borgatti¹⁰⁶ também é representada com o mesmo semblante absorto da meia-irmã de Whistler, que parece diminuta em seu amplo vestido negro. A capa vestida por Borgatti e o cabelo curto, ao estilo *Eton-crop*¹⁰⁷, em contraponto, acentuam ainda mais sua androginia. Percebemos o volume nos ombros da pianista, e a similaridade tonal entre suas roupas e o piano acentua o desenho forte de suas mãos. A ausência de um contexto ou cenário doméstico e, principalmente, a ausência da figura da criança, a tornam “o exemplo da artista andrógina, imersa por inteiro em sua arte” (CHADWICK, 2000, p. 32).

Em 1923, Romaine Brooks cria o autorretrato que, talvez, seja o mais memorável de sua carreira. É nele, intitulado apenas *Self-Portrait* (Figura 20), que a artista se afirma enquanto mulher lésbica moderna e autônoma através da adoção de um código de toalete dândi. Vemos também a influência, mais uma vez, de Baudelaire no desenvolvimento da artista. A figura do dândi como melancólico, desprovido de calor como um sol poente manifesta-se na imagem.

Romaine Brooks aplica em seu autorretrato muitas das técnicas apresentadas em obras anteriores: o contraste entre a figura rígida e a paisagem fluída ao fundo, a presença de uma aura suave contornando o sujeito que, por sua vez, encara o espectador, o esquema de cores favorecendo cinzas, azuis e lilás. A artista, vestida com um casaco equestre e cartola negros, assim como seus cabelos curtos, *à la garçonne*, tem o rosto pálido emoldurado por esse contraste, que é intensificado ainda mais pela aba da cartola. Luvas cinzas e camisa branca completam o *ensemble*.

Além do rubor quase imperceptível nas maçãs do rosto e o vermelho discreto em seus lábios — acentuando os contrastes entre feminilidade e masculinidade — o único ponto de cor na figura de Romaine é um indício de vermelho próximo à lapela do casaco. Whitney Chadwick¹⁰⁸ sinaliza que o item vermelho seria a insígnia de Cavaleiro da Legião de Honra que Brooks havia recebido três anos antes e, portanto, a imagem carregaria ecos da figura heróica presente em *La France Croisée*.

¹⁰⁶ Renata Borgatti (1894-1964), pianista clássica italiana especializada nas obras de Claude Debussy. Borgatti envolveu-se com Brooks e com Winnaretta Singer.

¹⁰⁷ Corte de cabelo popular da década de 1920, batizado assim por se assimilar ao estilo comum entre os alunos do internato masculino britânico de elite, Eton.

¹⁰⁸ CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room - The Art of Romaine Brooks*. Berkeley: University of California Press; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 2000, p.33.



Figura 20. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Self-Portrait*, 1923 | Óleo sobre tela, 120 x 66cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.

As características usuais de sua pintura são acentuadas pela dramaticidade das roupas de Brooks que, de acordo com Langer¹⁰⁹, inspirada em seus heróis Whistler, Wilde e, claro, Baudelaire, a própria artista desenhava. Em um retrato da década de 1910 vemos Brooks posar com suas criações (Figura 21). Ainda sobre as roupas no autorretrato de Brooks, Tirza True Latimer observa:

A cartola estilizada de Brooks, como a casaca de sua roupa de montaria, põe em jogo os códigos sartorias tanto de feminilidade quanto de masculinidade. Além do seu status como um emblema da (viril) mulher equestre, ou amazona, e do (efeminado) dândi-esteta, esse acessório ganhou preeminência, na década de 1920, como um elemento da tendência em moda feminina mais atual, *la mode garçonne*. Um anúncio no periódico parisiense dos anos 1920 *Fémina* exibe uma confecção, semelhante ao chapéu usado por Brooks, abaixo do título “Brummel¹¹⁰ Top-Hat.” Assim como a própria asserção fashion da artista, esse produto acompanhou os passos das tendências de moda capitalizando no cachê histórico do dândi legendário. (LATIMER, 2003, p. 132, tradução nossa)¹¹¹

Há, ainda, a questão do olhar da figura. Com os olhos encobertos pela sombra da aba de sua cartola, Romaine Brooks parece nos observar furtivamente, projetando a imagem, novamente, de uma *outsider*. Protegida pela sombra, observa um mundo ao qual não pertence e ao qual não está interessada em pertencer. A imagem que Brooks cria de si mesma no quadro de 1923 pode ser relacionada também com a crítica de Robert de Montesquiou sobre sua primeira exposição treze anos antes: a ladra de almas retrata seus sujeitos de maneira a captar sua essência, mas resguarda a própria.

O autorretrato de Brooks — e, de fato, toda a “série” de retratos de mulheres dândis analisada por este trabalho — faria com que o crítico Claude Roger-Marx, que havia escrito a epígrafe da primeira exposição de Brooks, classificasse a artista como ousada e viril. O sentimento é ecoado por Louis Vauxcelles,¹¹² que define o trabalho de Brooks como “friamente perverso, um pouco literário, de desenho firme, muscular e composição sempre

¹⁰⁹ LANGER, Cassandra L. Romaine Brooks: A Life. The University of Wisconsin Press, 2015, p.122.

¹¹⁰ George Bryan "Beau" Brummell (1778-1840), ícone do dandismo inglês, ditou a moda masculina no Reino Unido durante o período da Regência.

¹¹¹ Tradução livre do original: Brooks stylized top hat, for instance, like the jacket of her riding habit, brings the sartorial codes of both femininity and masculinity into play. In addition to its status as an emblem of the (virile) female equestrian, or amazon, and the (effeminate) dandy-aesthete, this accessory assumed preeminence, in the 1920's, as a feature of the latest feminine fashions, *la mode garçonne*. A spread in the 1920's Parisian periodical *Fémina* showcases a confection, resembling the hat worn by Brooks, under the heading “Brummel Top-Hat.” Like the artist's own fashion statement, this merchandise kept pace with sartorial trends while capitalizing on the historical cachet of a legendary dandy.

¹¹² Nascido Louis Meyer (1870-1943), foi um crítico de arte francês conservador. Teria cunhado os termos Fauvismo e Cubismo.

deliberada” (LATIMER *apud* DOAN; GARRITY, 2006, p. 40). A crítica de Vauxcelles faz uso de termos centrais para a definição de diversos artistas homens do modernismo, o “viril” Picasso é um exemplo.



Figura 21. Romaine Brooks c. 1910. Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, DC, EUA.

Ainda dentro do *ethos* do dandismo, Brooks realiza *Peter, a Young English Girl* (Figura 22), retrato do pintor inglês conhecido como Gluck¹¹³. Após terem sido apresentados em um dos salões de Natalie Barney, os artistas se aproximaram e decidiram pintar um ao outro, segundo Joe Lucchesi e Whitney Chadwick. Não foi possível, entretanto, rastrear essa obra de Gluck.

¹¹³ Peyter Gluck nasceu Hannah Gluckstein (1895-1978) na família judaica inglesa fundadora do conglomerado hoteleiro, cadeia de restaurantes e manufatura alimentícia J. Lyons and Co. De acordo com diversas fontes, Gluck exigia o uso de pronomes masculinos em seu tratamento, e chegou a renunciar ao cargo de vice-presidente de uma associação artística ao ver o pronome *Miss* ao lado de seu nome social no papel timbrado. Respeitando Gluck, utilizarei pronomes masculinos ao me referir a ele.



Figura 22. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Peter, a Young English Girl*, 1923-1924 | Óleo sobre tela, 91,5 x 62,3 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, EUA.

Brooks retrata Gluck de perfil contra um fundo neutro, assim como fizera no retrato de Renata Borgatti ao piano. Entretanto, o foco não é a atividade artística do sujeito, mas o estilo adotado por ele. Vestindo um sobretudo preto de botões dourados, o pintor tem uma mão no bolso e com a outra segura um chapéu fedora, acessório de sua predileção. A sobriedade composta pelo conjunto de camisa branca, gravata e casaco negros, é interrompida por uma porção de tecido azul cerceta. O rosto da figura é delicado e é possível notar o tom âmbar de seus olhos.

De acordo com o Smithsonian American Art Museum, em 1918 Gluck teria escrito uma carta ao seu irmão Louis Halle Gluckstein¹¹⁴ relatando suas experiências com roupas ditas masculinas. O pintor dizia estar florescendo com os novos trajes e que o fato era intensamente excitante, que todos pareciam gostar da nova aparência. Ele também diz que tem esperanças que o irmão também goste, pois pretendia vestir-se assim sempre¹¹⁵.

Algumas obras de Gluck, pouco pesquisadas e raras, possuem similaridades em termos de composição com o trabalho de Romaine Brooks, principalmente os retratos. Exemplo disso é quadro mais célebre do pintor, *Medallion* (Figura 23).



Figura 23. GLUCK (1895-1978) | *Medallion (YouWe)* 1936 | Óleo sobre tela, 30,5 x 35,6 cm | Ömer M. Koç Collection.

¹¹⁴ Colonel Sir Louis Halle Gluckstein (1897-1979), foi um advogado e membro do Partido Conservador britânico.

¹¹⁵ Trecho retirado e traduzido livremente do verbete sobre *Peter, a Young English Girl*, em Smithsonian American Art Museum.

Em *Medallion*, Gluck se representa de perfil ao lado de sua companheira, a socialite estadunidense Nesta Obermer¹¹⁶. As figuras, dissociadas de contexto específico, cristalizam o momento que, durante uma ópera em 1936, Gluck sentiu a influência da música fundir o casal em um único ser. A imagem foi utilizada como capa de uma das edições do romance *The Well of Loneliness*, de Radclyffe Hall, o que leva ao próximo retrato que Romaine Brooks realizou dentro desse grupo restrito e interligado de mulheres.

Em 1924, Romaine Brooks pinta o retrato da escultora Una Troubridge¹¹⁷ (Figura 24), companheira de Radclyffe Hall. Una, usando corte de cabelo *à la garçonne* e um monóculo encara o espectador. Sua sobrancelha é arqueada e seus lábios vermelhos. Ela veste o traje que, acompanhado do traje de montaria do autorretrato de Brooks, é mais indicativo do estereótipo do dândi. De camisa branca, ela usa uma *cravate*¹¹⁸ negra, calça risca de giz e o que parece ser um meio fraque, também negro. Ela está acompanhada de dois dachshunds, uma das raças caninas que criava com Hall para competições. O cenário do retrato, inclusive, é um local de circuitos.

O retrato de Una Troubridge é motivo de leituras bastante discrepantes. A presença do monóculo e dos cães foi vista como satírica por uma das biógrafas de Romaine Brooks, Meryle Secrest¹¹⁹. Cassandra Langer os enfatiza como símbolos da elite aristocrática da qual Troubridge fazia parte.

Além de tradicionalmente representados ao longo da história da arte como companheiros da nobreza e aristocracia, há um outro aspecto. A questão dos cães pode ser respondida através das próprias obras de Brooks, que incluía itens pessoais e simbólicos da personalidade dos sujeitos retratados nos quadros. Os cães não eram apenas um hobby para o casal Troubridge-Hall, eram uma verdadeira paixão, e podemos ver a mesma dupla premiada de dachshunds em fotografias da época (Figura 25).

¹¹⁶ Não foi possível encontrar mais informações sobre Obermer além do relato, que está no catálogo *Gluck*, da Fine Art Society de Londres.

¹¹⁷ Una Vincenzo, Lady Troubridge (1887-1963), nascida Margot Elena Gertrude Taylor. Foi uma escultora e tradutora britânica, creditada por ter introduzido os trabalhos da romancista francesa Colette ao mercado inglês. Também realizou diversas esculturas do bailarino russo Vaslav Nijinsky (c.1890-1950).

¹¹⁸ Precursora da gravata moderna, é uma faixa mais grossa de tecido. O nome é derivado da unidade de militares Croatas do século XVII que as utilizava.

¹¹⁹ Meryle Secrest é uma autora estadunidense especializada em biografias de artistas e colecionadores.



Figura 24. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Una, Lady Troubridge*, 1924 | Óleo sobre tela, 127,3 x 76,8 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA.



Figura 25. Una, Lady Troubridge e Radclyffe Hall com seus dachshunds, Crufts Dog Show, Fevereiro de 1923.

Sobre o monóculo, Chadwick, Doan e Lucchesi atentam para a simbologia por trás do item não apenas enquanto signos de status social, mas de seu lesbianismo¹²⁰. Isso é corroborado por uma série de fotografias realizada pelo fotógrafo húngaro Brassai¹²¹ na década de 1930, em Paris. As imagens feitas no clube *Le Monocle*, localizado no bairro de Montmartre e ativo durante as décadas de vinte e trinta — as atividades foram encerradas com o início da ocupação nazista em 1940 — mostram, além de um ambiente que promovia a liberdade sexual de suas frequentadoras, o código de vestimenta adotado por elas. Além de *smokings* e um conjunto de marinheiro, é possível observar três monóculos.

O *Le Monocle* voltaria a abrir suas portas com o final da Segunda Guerra, em nova localização, em Montparnasse, no Boulevard Edgar Quintet.

¹²⁰ É possível verificar diversas outras fotografias de Una Troubridge e Radclyffe Hall portando monóculos e acompanhadas de seus cães no banco de imagens do Getty Institute, cuja reprodução é passível de cobrança.

¹²¹ Gyula Halász (1899-1984), foi um fotógrafo, escultor, autor e cineasta húngaro radicado em Paris.



Figura 26. BRASSAI (1899–1984) | *Le Monocle* c. 1930

Como visto anteriormente, a apropriação de um vestuário dito masculino não foi um fenômeno que ocorreu apenas dentro de círculos lésbicos. Essa apropriação sucedeu de maneira mais abrangente, sendo um marco da mulher moderna, independente de orientação sexual. Assim sendo, muitas das mulheres que desejavam expressar sua sexualidade através da moda recorreram à signos específicos, como o monóculo, ou adotaram um estilo dândi extravagante, que pode ser interpretado dentro do conceito de *camp*.

Em seu ensaio de 1964 intitulado *Notes on Camp*, Susan Sontag¹²² elabora sobre o fenômeno do *camp* e é possível ver como ele intersecciona com as obras e o cotidiano de Romaine Brooks, em especial o retrato de Una Troubridge.

Muitas coisas no mundo não foram nomeadas; e muitas coisas, mesmo que tenham sido nomeadas, nunca foram descritas. Uma delas é a sensibilidade — inconfundivelmente moderna, uma variante da sofisticação mas dificilmente idêntica à ela — que é chamada pelo nome cult de “Camp.” Falar de uma sensibilidade

¹²² Susan Sontag (1933- 2004), foi uma escritora, crítica de arte, cineasta, professora, filósofa e ativista política estadunidense. *Notes on Camp*, publicado originalmente no periódico *Partisan Review* em 1964, foi seu primeiro trabalho de maior visibilidade.

(diferente de uma ideia) é uma das coisas mais difíceis; mas existem razões especiais de o Camp, em particular, nunca ter sido discutido. Ele não é um modo natural de sensibilidade, se há qualquer uma. De fato, a essência do Camp é o seu amor pelo não natural: pelo artifício e exagero. E Camp é esotérico — é como um código privado, um emblema de identidade até, entre pequenos grupos urbanos. (SONTAG, 2001, p. 496, tradução nossa)¹²³

Sontag então relaciona o *camp* com o esteticismo e com a primazia da arte sobre a natureza. Em sua lista de exemplos, menciona o travestismo nas peças de William Shakespeare, os credos de Oscar Wilde, os desenhos de Aubrey Beardsley e o estilo de Greta Garbo¹²⁴ e, é claro, Marlene Dietrich¹²⁵. Afirma também que a androginia é um dos aspectos muito explorados pelo *camp*, que floresce, segundo ela, com maior frequência dentro da cultura homossexual.

O artigo também aborda a figura do dândi como alguém tomado pelo *ennui* e cujo único prazer era a dedicação ao “bom gosto”, e o *camp* seria uma resposta da modernidade ao dandismo. Em oposição ao desapego exacerbado de seus predecessores, o conhecedor do *camp* está apto a encontrar prazer de maneiras mais imaginativas. Para Sontag, Wilde seria uma figura de transição entre esses dois sujeitos, conservador em muitos aspectos, mas sabendo apreciar objetos e questões consideradas vulgares anteriormente: “quando proclamou a importância da gravata, da *boutonnière*¹²⁶, da cadeira, Wilde antecipou o espírito democrático do Camp” (SONTAG, 2001, p. 522, tradução nossa)¹²⁷.

É possível identificar traços da conduta de Romaine Brooks na descrição fornecida por Susan Sontag. Pelo que vimos até aqui, a pintora poderia muito bem se encaixar nessa definição de um sujeito de transição entre o dandismo do século XIX e o dândi moderno.

Ainda na década de 1920, Romaine Brooks retrata uma das pessoas mais próximas de si neste período com exceção de Natalie Barney, Lily de Gramont (Figura 27).

¹²³ Tradução livre do original: Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of these is the sensibility—unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it—that goes by the cult name of “Camp.” A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric—something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques.

¹²⁴ Greta Lovisa Gustafsson (1905-1990), atriz sueca radicada nos Estados Unidos.

¹²⁵ Marie Magdelene Dietrich von Losch (1901-1992), atriz e cantora alemã, ícone do cinema da década de 1920 reconhecida por sua androginia e estilo. Dietrich desempenhou papel humanitário importante durante a Segunda Guerra, recebendo condecorações na Bélgica, Estados Unidos, França e Israel.

¹²⁶ Decoração floral usada na lapela de um *smoking*, paletó, ou similar.

¹²⁷ Tradução livre do original: When he proclaimed the importance of the necktie, the boutonniere, the chair, Wilde was anticipating the democratic esprit of Camp.

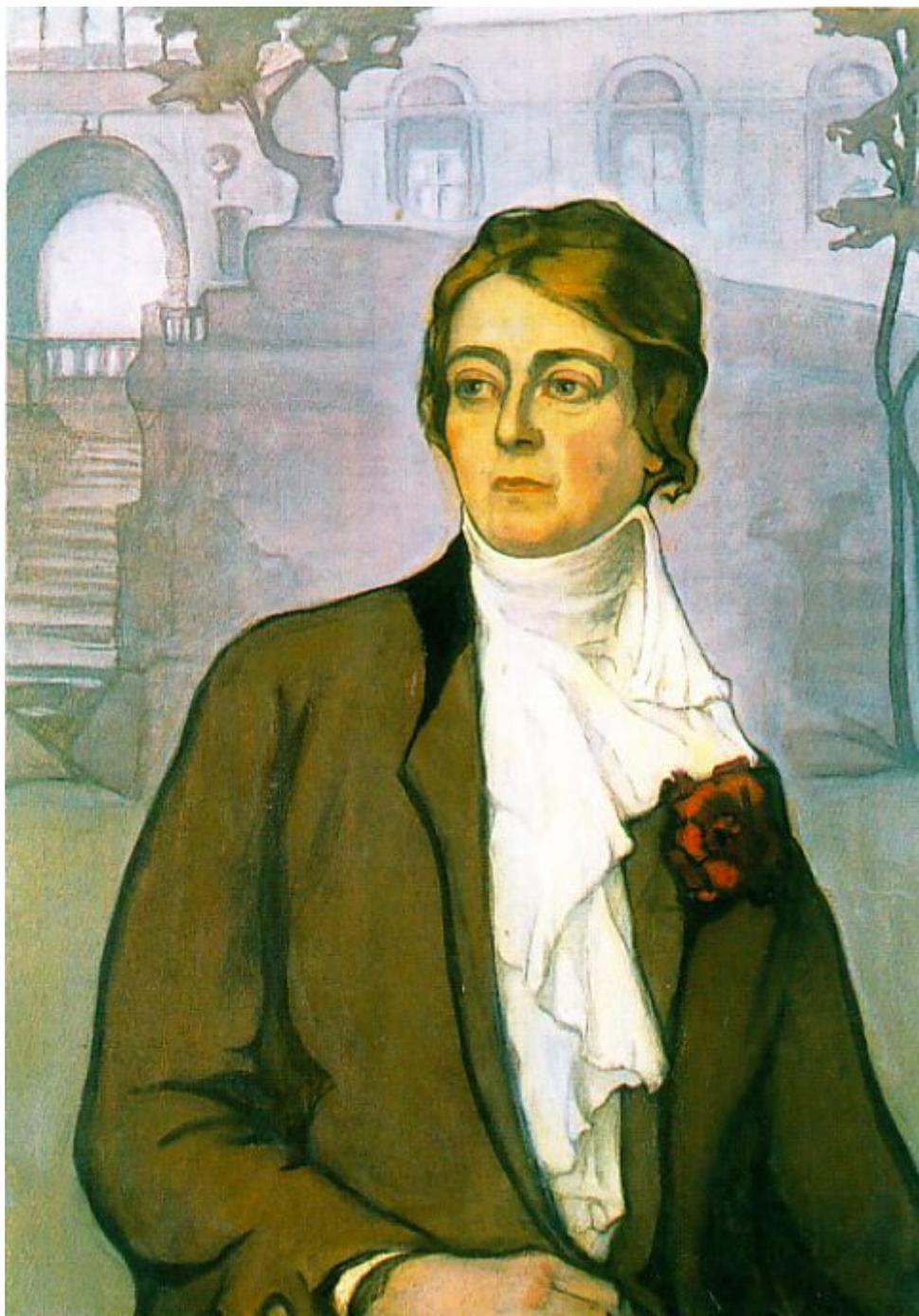


Figura 27. Romaine BROOKS (1874 - 1970) | *Elisabeth de Gramont, Duchesse de Clermont-Tonnere*, c. 1924 | Óleo sobre tela, 87 x 66 cm | Musée Carnavalet, Paris, França.

A imagem que Brooks elabora no retrato é tributária de um dandismo mais tradicional do que *camp*. Vestida com um casaco de montaria marrom e usando uma *stock tie*¹²⁸ bastante ampla, Gramont aparece de maneira contemplativa, quase heróica, assemelhando-se à imagens de Beau Brummel. Ao fundo está a mansão da duquesa na rue Raynouard, no *quartier La Muette*.

Na lapela da Duquesa de Clermont-Tonnere vemos uma flor vermelha¹²⁹, acessório privilegiado em *toilette*, como demonstram os retratos realizados por Marie Louise Catherine Breslau¹³⁰ em 1906 e Jacques-Émile Blanche¹³¹ em 1939 (Figura 28). A flor vermelha provavelmente está associada aos ideais de esquerda já mencionados da aristocrata que fora apelidada de *la duchesse rouge* e que, nas décadas de 1910 e 1920 contribuiu com os periódicos *Je Sais Tout*, de viés comunista, e *Le Radical*, de viés socialista.



Figura 28. Jacques-Émile BLANCHE (1861-1942) | *Portrait de la duchesse de Clermont-Tonnerre avec son chien*, c. 1939 | Óleo sobre tela, 127 x 101,5 cm | Proveniência desconhecida

¹²⁸ Utilizada em uniformes de montaria e caça, também muito popular entre os apreciadores do dandismo.

¹²⁹ Fico em dúvida se a flor é uma rosa ou um cravo, tendo em vista que um dos signos utilizados pela comunidade lésbica parisiense da época, além do monóculo, era um cravo.

¹³⁰ Louise Catherine Breslau (1856-1927), foi uma pintora e gravadora alemã naturalizada suíça e atuante na França.

¹³¹ Jacques-Émile Blanche (1861-1942), notório retratista francês autodidata. Pintou Aubrey Beardsley, James Joyce, Marcel Proust, Colette e Stravinsky, entre outros.

Lily de Gramont é uma figura conflitante, assim como Romaine Brooks e Natalie Barney. Sua aproximação com o marxismo não diminuiu seu apreço pela individualidade, tampouco pela moda e requinte com a qual gostava de expressá-la, tampouco contribuiu para diminuir o conservadorismo político de suas companheiras.

A partir da década de trinta, Romaine Brooks transitaria entre a Europa e os Estados Unidos organizando exposições e realizando novos retratos que não se encaixam no escopo desta pesquisa.

Com o início da Segunda Guerra Mundial em 1939 — e, principalmente, a Ocupação nazista na França, em 1940 — o pequeno universo repleto de liberdades promovido pelas três mulheres se dissolve. Apesar de manterem contato, Natalie Barney e Lily de Gramont começam a se afastar de Romaine, especialmente com a insistência da mesma de manter-se em Florença¹³² até o final do conflito.

Trechos dos diários de Brooks durante o período da Segunda Guerra demonstram uma pessoa confiante no poder do nazi-fascismo em retornar a ordem e unir o continente europeu. Ela chega a lamentar a prisão de Benito Mussolini em uma entrada do dia 25 de julho de 1943 e comemora sua fuga em 12 de setembro. Em outro, fala dos soldados alemães como guerreiros louros que defendem o continente da ameaça russa. Fragmentos como esses colocam em questão as afirmações de que Brooks se manteve neutra e pacifista durante ambas as guerras que vivenciou. Intitulado *A War Interlude*, é um dos registros mais longos e da vida da artista disponíveis na íntegra, com 150 páginas.

Romaine Brooks faleceu aos 96 anos de idade, sozinha, em Nice, no dia 7 de dezembro de 1970.

¹³² Muitas das figuras mencionadas nesta pesquisa buscaram refúgio na cidade durante o período inicial da Segunda Guerra, entre elas: Alice B. Toklas, Gertrude Stein, Radclyffe Hall e Una Troubridge que, inicialmente, assim como Brooks e Natalie Barney, não viam grande ameaça na figura de Mussolini.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[I] intend to cultivate women’s society entirely in the future. Men are all in the light always: with women you swim at once into the silent dusk.”

Virginia Woolf, 1925.¹³³

Ao longo destas páginas, foi realizado um esforço para contextualizar e interpretar a obra de Romaine Brooks das décadas de 1910 e 1920 em relação à sua trajetória pessoal e ao período artístico no qual se encaixa. Para tanto, acredito que uma parte crucial desta pesquisa, além da leitura e tradução parcial de fontes da historiografia feminista da arte, foi um exercício de distanciamento crítico de uma porção dos discursos presentes em minha bibliografia.

O grande desafio em pesquisar Romaine Brooks, creio eu, não está em sua produção pictórica que, apesar de não se encaixar em nenhuma das vanguardas do Modernismo, não deixa de ser moderna. A principal dificuldade é compreender a obra de Romaine adjacente a seu discurso conservador. Particularmente, não acredito que a dissociação total entre obra e artista — enquanto produtor de imagens, conhecimento, discursos ou mesmo ser humano — ainda seja aceitável ou produtiva. Cito o artigo da autora estadunidense Roxane Gay¹³⁴ intitulado *Can I Enjoy the Art but Denounce the Artist?*, que tem inspirado ações de releitura do legado de artistas homens também em instituições artísticas como *Performance/Call to Action (2018)*, realizada pela também estadunidense Michelle Hartney¹³⁵, que utiliza textos de parede para contextualizar o trabalho de artistas misóginos como Balthus, Picasso e Gauguin.

Gay argumenta que não podemos mais venerar o gênio artístico de homens tóxicos a qualquer custo, ignorando suas questões problemáticas, em um contexto em que não há escassez de criativos. Hartney, com uma visão mais pragmática do sistema artístico, escolhe “corrigir a história da arte” e incluir também os aspectos problemáticos dos artistas.

¹³³ WOOLF, Virginia. In: *The Letters of Virginia Woolf, Volume III: 1923-1928*. 1977. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. 1st American Edition. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. Pág.49.

¹³⁴ Roxane Gay é Mestre em Escrita Criativa e PhD em Retórica e Comunicação Técnica, além de escritora, editora e professora. Seu livro *Bad Feminist* (2014) entrou para a lista dos mais vendidos do The New York Times. *Can I Enjoy the Art but Denounce the Artist?* foi publicado pelo site da revista Marie Claire em seis de fevereiro de 2018, disponível em: www.marieclaire.com/culture/a16105931/roxane-gay-on-predator-legacies/.

¹³⁵ Michelle Hartney é uma artista visual baseada em Chicago. Trabalha com temas relacionados à saúde da mulher, os conceitos de heroísmo, amor e o cosmos. Fundou o Women's Health Collective em 2016. O site da artista (<https://www.michellehartney.com/call-to-action/>) possibilita o download dos textos de parede.

Retornando ao trabalho de Romaine Brooks, acredito que o conhecimento sobre sua obra seja importante, especialmente os retratos estudados nesta pesquisa, pois eles são registro, também, da trajetória de outras mulheres relevantes para a história da cultura e da arte no período. Além disso, são obras que encapsulam questões de estilo, identidade e gênero e sexualidade pouco discutidas dentro dos estudos sobre a modernidade, especialmente no Brasil. Todavia, defendo que o exercício crítico proposto pelo movimento feminista acerca de artistas homens não deve ser limitado apenas a eles. Vejo o feminismo, independente de suas teorias, como algo realmente eficaz quando inclui não só questões de gênero, mas de classe e etnia. E, o conservadorismo de Romaine Brooks, sua defesa da ordem aristocrática e do nazi-fascismo (comprovada documentalmente pelos diários que escreveu durante a Segunda Guerra) são bastante problemáticos.

Foi necessário, portanto, aproximar-me com cautela dos escritos de Cassandra Langer e do tom romântico e heróico que a historiadora confere a Brooks — Langer parece investida em questionar se a aproximação da artista com os ideais fascistas fora algo consciente, o que, espero ter deixado claro, acho discutível — dando preferência aos registros e manuscritos da própria Romaine Brooks, em uma tentativa de compreender seu posicionamento político, social e artístico. Langer, assim como Whitney Chadwick e Tirza True Latimer, foram essenciais para a pesquisa e para interpretar diversos documentos, principalmente aqueles em caligrafia.

Com relação aos aspectos mais técnicos das obras aqui compiladas, espero ter demonstrado através de leituras de imagem, comparações e referências, que Romaine Brooks não é uma artista deslocada no campo da história da arte e sim alguém que combina uma formação acadêmica e um apreço pelo esteticismo e pelo imaginário romântico do dandismo com questões modernas. Ela também não é uma exceção ou uma *outsider*, como gostaria que a história a registrasse. Brooks foi uma mulher de grande poder aquisitivo e grande influência social e cultural até a Segunda Guerra e graças a esse fator pôde afirmar sua sexualidade e sua individualidade através da pintura.

O dandismo feminino é um tema que poderia ser expandido para além deste trabalho, e considero que isso é perceptível ao longo do segundo capítulo. Quando afirmo que Romaine Brooks e seu círculo social podem ser considerados uma transição entre o dandismo e o *camp*, assumo que há possibilidade de uma pesquisa que abarque, de maneira muito mais compreensiva, a história do dandismo feminino antes no início do século XX e suas

representações na arte após o fim da Segunda Guerra. A obra de Romaine Brooks tampouco é única nesse aspecto, indício demonstrado pela menção de Gluck e também passível de expansão.

Após este exercício de pesquisa e desenvolvimento crítico acerca não apenas de Romaine Brooks e suas obras, mas de mulheres tão complexas e contraditórias quanto ela e a quem, sem seus quadros, eu talvez nunca tivesse a oportunidade de pesquisar, concluo, enfim, que ainda há muito trabalho a fazer.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Paris: Gallimard, 1976, t. 3, p. 51–111.

BALZAC, H. de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, B. Manual do dândi: a vida com estilo. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BROOKS, Romaine. No pleasant memories: Romaine Brooks papers. 1910-1973. Washington: Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em: <<https://www.aaa.si.edu/collections/romaine-brooks-papers-6290/series-4/box-3-folder-11>>.

BROOKS, Romaine. The Toll of Friendship - Selections from the Memoirs of Romaine Brooks. Introduction by Timothy Young. The Yale Review .Volume 103, Issue 4, October 2015.

BUTLER, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

CHADWICK, Whitney. Amazons in the Drawing Room - The Art of Romaine Brooks. Catálogo de exposição. Berkeley: University of California Press; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 2000.

_____. Women, Art, and Society. Thames and Hudson, London, 2002.

CHADWICK, Whitney; LATIMER, Tirza True: The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London, 2003.

DOAN, Laura; GARRITY, Jane. *Sapphic Modernities: Sexuality, Women and English Culture*. Palgrave MacMillan, New York, 2006.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *A History of Women in the West: Vol. IV: Emerging Feminism from Revolution to World War*. Harvard University Press, Cambridge, 1994, v.4.

FILLIN-YEH, Susan *Dandies: fashion and finesse in art and culture*. New York University Press, New York ; London, 2001.

GAY, Roxanne. *Can I Enjoy the Art but Denounce the Artist?*. Marie Claire. Feb 6, 2018.

Disponível em:

<<https://www.marieclaire.com/culture/a16105931/roxane-gay-on-predator-legacies/>>

GILL, Miranda. *The myth of the female dandy*. French Studies, Volume 61, Issue 2, 1 January 2007, pp. 167–181.

HERNÁNDEZ-MORA, Gloria Durán. *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. Tese de Doutorado. Universitat Plitècnica de Valencia. Valencia, Espanha, 2009.

HOKENSON, Jan. *The Pronouns of Gomorrha: A Lesbian Prose Tradition*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 10, no. 1, 1988, pp. 62–69.

LANGER, Cassandra L. *Reframing Romaine Brooks' heroic queer modernism*. *Journal of Lesbian Studies*, Cidade, v. 14, n. 2-3, p. 140-153, 2010

_____. *Romaine Brooks: A Life*. The University of Wisconsin Press, 2015.

LATIMER, Tirza True. *Women together/women apart: portraits of lesbian Paris*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University, 2005

NIN, Anaïs. *Between Me and Life – A biography of Romaine Brooks* by Meryle Secrest. The New York Times, New York, 24 de nov. 1974. Disponível em: <[/timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1974/11/24/91085369.htm](http://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1974/11/24/91085369.htm)>

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental* In: VELHO, Gilberto. (org). *O fenômeno urbano*. R.J. Zahar Ed., 1975.

_____. *Filosofia da Moda*. In: SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda e outros Escritos*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

SOMERVILLE, Kris. *Haunted: The Drawings of Romaine Brooks*. The Missouri Review 29, no. 4, 2006, p. 79-92. Disponível em <<https://muse.jhu.edu/>>

SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. In: *Against Interpretation and Other Essays*, Picador, 2001. p. 496-527.

STOCKDALE, Pippa. *Gluck*. Catálogo de exposição. The Fine Art Society, London, 2017.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. Wordsworth Library Collection, London, 2007. Pág 490.

_____. *The Letters of Virginia Woolf, Volume III: 1923-1928*. 1977. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. 1st American Edition. Harcourt Brace Jovanovich, New York and London, 1978. Pág.49

YAZAN, Seneem. *Female Dandyism: Defiance or Deference?* Artigo Acadêmico. London College of Fashion, University of the Arts London, 2011.

_____. *The black princess of elegance: the emergence of the female dandy*. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, v. 3, n. 1-2, 01 dez. 2012, p. 101-115.

ZIMMERMAN, Bonnie. Lesbian histories and cultures: an encyclopedia. New York: Garland Pub, 2000.

Repositórios Digitais

Archives of American Art - Smithsonian Institution. Disponível em:
<https://www.aaa.si.edu/>

Gallica - Bibliothèque Nationale de France. Disponível em:
<http://www.gallica.bnf.fr>

Getty Institute. Disponível em:
<http://www.getty.edu>

Instituições

Ministère de la Culture (França). Disponível em:
www.culture.gouv.fr/

Musée Carnavalet. Disponível em:
www.carnavalet.paris.fr/

Musée Franco-américain. Disponível em:
<https://museefrancoamericain.fr/>

Musée d'Orsay. Disponível em:
<https://www.musee-orsay.fr/>

Musée du Louvre. Disponível em:
<https://www.louvre.fr>

La Réunion des musées nationaux - Grand Palais (Rmn-GP). Disponível em:
<https://www.rmngp.fr/>

SMITHSONIAN American Art Museum. Disponível em:
<https://americanart.si.edu>

TAFT Museum. Disponível em:
<https://taftmuseum.org>

ANEXOS

Anexo A - Manuscrito, No Pleasant Memories

SADNESS.

There comes back to me an impression of wind and snow sweeping round an old country house in Chestnut Hill. I am living there along with my brother who is already afflicted with religious obsessions. Life in the house is peaceful, and St. Amar's long and gloomy prayers seem part of the natural order of things. But suddenly this quiet existence comes to an end and I am told that I must join my mother in town. I remember my departure taking on the proportions of a tragedy wherein figured a beloved cat.

Then I found myself a small, unhappy participant of hotel-life in Philadelphia. I dreaded my mother's rooms filled with trunks, clothes, servants, and an angry voice ever making confusion worse confounded. I still recall the menacing wonder of a huge crystal chandelier which hung over me, full-lighted, long after I had been put to bed.

My personal attendant was changed so often that she became anonymous and often absent. Soon I made my home in the public corridors of the hotel. Finding some quiet corner I would retreat there to draw cats, trees, and other country things to ease, no doubt, the sorrows of retrospection.

There were my first drawings; I was about six years old at the time. One day, after I had arranged them on the floor, against the wall, my mother passed by. She stooped down and, looking at the collection, picked them up and carried them off to her room. I never saw them again, and from that time I was forbidden to draw.

My reaction to this was very curious. Though terrified, I began to draw indiscriminately on all sorts of objects - on my mother's

white boxes, on the white window-sills, and even with a pin on the polished wood of the piano. All these efforts I proudly signed.

I am not inclined to believe that my disobedience was inspired by a spirit of rebellion. I was far too young and friendless. Rather, I think that my desire to draw, stimulated by opposition, was stronger than any fear of punishment. In the long run, however, sufficient chastisement was meted out to discourage any further efforts when my mother was about. I soon understood that she was hostile to the slightest show of intelligence, and even more so to any display of personal talent. Later, whenever I sketched, it was on the sly. Pencils and pads were quickly hidden when the jingling of my mother's chatelaine warned me of her approach.

It was about this time that my mother began to make use of me in various ways. At all times she derived great relief from having the soles of her feet tickled. It calmed her nerves and helped her to sleep. But the tickler had a most irksome and tiring occupation. As I was small and unable to protest, I came in for more than my just share of this task. My mother seldom slept soundly, so I, not daring to stop, would go on tickling until, in spite of all my efforts, I fell asleep. On awakening I would be surprised to find myself still there and the day already far advanced.

Whether my mother, from the depths of her mad egotism, realized the life she forced others to live, I cannot say. Yet it is to her credit that, although she caused unhappiness to those around her, she herself derived scant pleasure from the mere process of living. When I was a child she possessed beauty, fortune, freedom, and had the choice of whatever worldly position she might have desired. But I am convinced that had it been possible to take my brother away with her, she would gladly have left this world for some other of her own imagining.

THE WEeping VENUS.

Even during that period of tension one was conscious that a new barbaric fighting world was detaching us from an old familiar world with aesthetic expressions that had reached their climax. Mutilating war was already setting up its own idols of distortion. I felt deeply this change and tried to express it. Who other than Ida Rubinstein with her fragile and androgynous beauty could suggest the passing away of familiar gods. My plan to paint her as a weeping Venus caused me great disappointment. At first Ida seemed willing enough to pose, but soon her keyed up and erratic state of mind showed how useless would be any further efforts on my part to paint her. At the time I must have felt badly about this for I remember being determined that my weeping Venus should resemble Ida in no way. But the resemblance was most persistent. Though I changed the features over and over again, yet the face remained that of Ida Rubinstein. This shows how deeply significant is that first impression. It fixes itself on the mind and any subsequent disposal of line and colour must needs follow that inner direction.

It was of this picture that Natalie Barney wrote:

THE WEeping VENUS.

(by Ronsard)

Laid out as dead in moonlight shroud
Beneath a derelict cloud;
A double wreckage safe from flight,
High-cagéd as grief, in prisoned night --"

And then more remotely:

"... Too luminous the dreaming of the sleeper
Whose tears are prophecies and second-sight.
Has death no under-sea, no darkness deeper,
In which to satiate our need of night?"

ENEMIES.

If I made no friends in the worldly circle from which I was detaching myself I certainly did make enemies. It was at that moment that a particularly vile form of vindictiveness, of which I have already written, began to mature and, strange as it may seem to those whose anger dissolves even long before the allotted hour of sunset, this offensive never hung fire during some twenty-five years, that is to say up to the present time. Surely such persistence were worthy of more definite result! I seemed so easy to attack being alone and only too ready to demolish all those barriers of defence set up by worldly approval. But who can hope to attack effectively what indifference has made invincible.

It was my good fortune to have gained complete freedom of spirit, and this not so much through my art which is ever ready to disturb, as through a still more precious love of books and study. No circumstance could trouble the joy and peace found in this inner seclusion. To my mind it is life's most selective gift.

BROOKS, Romaine. Manuscript, No Pleasant Memories.

Fonte: Romaine Brooks papers, 1910-1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/romaine-brooks-papers-6290/series-4/box-3-folder-11>

Anexo B - Cambrioleurs d'Ames, Robert de Montesquiou

16

Cambrioleurs d'Ames

Les visages ne sont plus des masques destinés à dissimuler, faiblement ou fermétiquement, des préoccupations secrètes ; il faut en finir avec cette vieille définition faciale, sinon de l'hypocrisie (c'est un bien grand mot), mais de la cachotterie.

J'ai consacré, naguère, sous ce titre (*Un Nouveau Bienfait de la Science*, un article à la découverte d'une substance qui doit rendre transparentes les surfaces opaques. J'y faisais un relevé succinct des terribles services qu'allait rendre au monde civilisé le produit inattendu.

Certain procédé dont je vais parler n'est pas sans rapports, quant au résultat, avec notre enduit vitrifiant ; mais ses moyens s'accusent dissemblables. Ces moyens, ce sont les *pinceaux-monseigneur* (me permettrai-je de risquer) de quelques artistes dont le talent qu'on pourrait appeler à *clef* s'est mis à cambrioler les figures. Je sais bien que tous les portraitistes dignes de ce titre se sont appliqués à faire confesser, par les expressions, le tréfonds des caractères. Mais les plus grands ont peut-être jugé (sans doute avec raison) qu'il y aurait indiscretion, voire trahison, à révéler tout ce qu'ils voyaient. Notre époque plus pressée, en même temps que moins indulgente, engendre des dessinateurs qui n'y vont pas par quatre chemins, ni de main morte, et s'exprimeraient volontiers comme tel personnage des *Châtiments*, celui qui,

Déchirant cette peau comme on déchire un linge,
Mit à nu ce vainqueur et dit : « Tu n'es qu'un singe ! »

J'écrivais, il y a quelques années, parlant de plusieurs humoristes : « Ils pourraient bien avoir mission de nous révéler le for inférieur dissimulé sous les visages. »

Mais enfin, cette réflexion m'avait été suggérée par l'œuvre d'un déformateur de profession. Il n'en est pas de même aujourd'hui ; c'est l'œuvre d'un peintre, d'un peintre-lettre, et de réel talent, qui m'a inspiré de similaires méditations que, traitant de son art, ma sincérité me dicte de formuler, sans trop savoir si elles lui seront agréables.

Je veux parler de Mme Romaine Brookes, qui expose, chez Durand-Ruel, depuis le 2 mai, pour quelques jours, d'intéressantes toiles. Je dis intéressantes, plutôt que séduisantes. Si elles méritent, pour quelques-uns, ce dernier qualificatif, c'est qu'il peut, qu'il doit y avoir de la séduction dans l'intérêt. Mais cette séduction n'est pas loin de voisiner avec celle de la belladone et de l'aconit.

Maintenant, ces venins-là ne sont peut-être que ceux de la Vie. Notre artiste en est-elle seulement le *confesseur*, ou y ajoute-t-elle d'en être le *satiriste*, même un peu médisant ou calomniateur ? Je ne me prononcerais pas sur ce point délicat, je le laisse à apprécier, selon la compétence de chacun.

N'allez pas, sur ce trait, vous imaginer le peintre comme un vieux Saint Antoine femelle ou un Juvénal en jupon. Pas le moins du monde ; Mme Brookes est une jeune étrangère, très distinguée et fort élégante, justement fêtée dans les groupes les plus brillants de la Société Parisienne. Rendons lui, d'abord, ce double hommage de reconnaître qu'elle travaille sans que rien ne l'y contraigne, sauf l'exercice conscient et passionné d'un don réel ; ensuite que, par ce temps d'amateurisme débridé, la qualité de ses travaux la classe parmi ceux dont la production sérieuse, sévère, amère même, parfaitement destinée à déplaire aux clients du succès facile, n'a rien à voir (oh ! mais rien du tout !) avec le groupe mondain annuellement rassemblé sur de vagues cimaises et de téméraires plinthes par M. Fournier-Sarlovèze.

Que Mme Brookes ait regardé Whistler, cela saute aux yeux, qui s'en réjouissent. Ce grand artiste mettait une coquetterie à se vanter de n'avoir jamais posé les pieds dans le Musée de Madrid. Mme Brookes proclame de même n'avoir jamais mis les pieds dans l'atelier de Whistler ; elle n'en est pas moins, et je l'en complimente, un des plus curieux et des plus sincères élèves de ce Maître, qu'elle a étudié, compris, continué à sa mode et selon son mode. Elle l'est, d'abord, entre autres, par le choix de ses modèles, leur présentation et leur interprétation ; ensuite par ce goût des *noirs* et la façon de les traiter, de les disposer, non seulement dans ses tableaux, mais dans ses appartements et dans sa mise.

Or, s'il est facile de faire place au noir, dans une toilette, c'est beaucoup moins aisé dans un ensemble décoratif et, par suite, plus satisfaisant quand la réussite l'accompagne. On en a vu de beaux exemples dans les ballets de Benois ; Mme Brookes, dans l'ornementation de son intérieur, a consommé des chefs-d'œuvre en ce genre. Des tapis gris liserés de dentil, comme un billet de faire part, servent de base à de ces laques européennes fabriquées au dix-huitième siècle. Les ors en sont moins précis, moins précieux, que ceux des laques de l'Extrême-Orient, mais aussi plus gras, et le grotesque de leurs conceptions n'est que mieux mis en relief par leur fond sombre.

Cette opposition du comique au tragique, vous la retrouverez souvent dans les arrangements de Mme Brookes. Cette dame qui ne parle pas beaucoup, mais qui n'en pense pas moins, pourrait bien avoir observé que c'est le chant alterné de l'Existence. Prétend-elle nous en présenter l'allégorie, sous l'aspect

de ces nus singuliers, à la fois attrayants et un peu répulsifs, qui, debout ou allongés, occupent des toiles fort dédaigneuses du chevet et qui veulent l'espace ? C'est possible ; on peut le supposer. Je me suis bien gardé de le lui demander ; elle me l'aurait dit peut-être, avec l'amabilité qui la caractérise, et je n'aurais pas eu le plaisir d'en conclure. Tout au plus ai-je laissé l'exposante articuler de courtes réflexions capables de me guider dans ce dédale. « Elle n'est pas gaie... », dit-elle d'un de ses modèles nus, jeune femme debout, seulement vêtue d'un caraco de couleur brique. C'est, je pense bien, une représentation de la Cigale, mais une cigale qui n'aurait pas chanté, pas connu l'été, et s'entendrait conseiller de danser tout de même. Il y en a beaucoup comme cela. Une rose pâle, mais charmante, fleurit néanmoins toute cette tristesse, mais elle s'incline, elle va mourir, et c'est vraiment peu pour étaler un si grand tableau, dédommager une si longue malechance. Cette rose, elle est la source de ce caillon dont Verlaine a écrit :

L'espoir luit comme un caillon dans un creux.

L'autre nu est plus agréable, c'est sans doute ce que veut dire Mme Brookes, lorsqu'elle le déclare « épatant » et ce doit être une façon de dire « agréable » en anglais. D'abord, il est étendu, et c'est toujours un attrait de plus pour une académie de femme. Ce qui reste d'académique dans le mot académisme est encore de trop pour celle-là qui ne me paraît pas avoir grand souci des Quatraines, même depuis l'annexion de M. Prévost. Représentez-vous une sour palmée de l'*Olympia*, de Manet, ayant congédié son chat noir, sa négresse, le bouquet de fête, et remplacé ce dernier par un superbe azalée blanc d'une blancheur d'hostie. Cette plante, dans son cache-pot émaillé noir, dirait à soi seule que Mme Brookes est vraiment un peintre. Cela nous suffit, mais n'empêche personne de réfléchir ou de rêver à ce que peut silencieusement conier de diabolique ou de simplement humain la dame allongée et dévêtue.

Ses compagnes, habillées et debout, ne sont pas plus joviales ; l'une, près d'une cage dont l'oiseau à bec rouge se demande pourquoi ce semblant de frère empaillé, et par suite, silencieux, que sa maîtresse porte sur la tête ; un autre, en costume Second Empire (pourquoi, encore ?) ; une troisième en voile à l'Américaine, ou celle au boléro du temps de l'Impératrice Eugénie ne voudrait pas se mettre tout simplement en caraco brique, et plus simplement encore se vêtir de l'ombre fine d'un azalée blanc, pour dégrever du moins ses maux cachés du supplémentaire souci de la contrainte.

Deux toiles plus restreintes montrent une femme âgée, de profil, en costume rayé vert, une des très bonnes choses ; puis une fillette habillée de jaconas blanc à nœuds bleus, très whistlérienne.

A présent, il faut bien le dire, les amies de Mme Brookes ne se prêtent pas toutes à communiquer, pour des Expositions publiques, les portraits qu'elles ont posés ; et cela, sans doute, à cause du motif que j'ai détaillé plus haut, le parti souvent inattendu, paradoxal, qui tire de leurs traits le peintre naïf, on ne sait, sarcastique peut-être...

Voici, par exemple, la Comtesse Malhieu, lyrique naïgère fêtée. Est-ce en vertu de son amour injustement raillé, des polagers, que celle qu'elle chargeait de sa traduction s'en acquitte en lui donnant cet aspect d'un petit fruit vert, qui serait non seulement acidulé par nature, mais par-dessus le marché, confit dans la saumure ? Quelle invraisemblance !

Je n'ai pas l'honneur de connaître Mme de Polignac (née Singer). C'est, me dit-on, une Américaine fort hospitalière, à Venise comme à Passy, et bonne musicienne, deux qualités éminemment sociales. Alors, pourquoi Mme Brookes l'a-t-elle vue et représentée (dans un portrait qui ne figure pas à l'Exposition) sous l'aspect de Néron, mais un Néron mille fois plus cruel que l'ancien, un Néron qui ne se contenterait pas de livrer les chrétiens aux bêtes, mais rêverait de les voir piqués à la mécanique ? C'est à n'y rien comprendre. « Ma pauvre cousine ! » se serait pitoyablement écrié, en contemplant ce profil, un visiteur sympathique. Cette exclamation, qui m'est rapportée, m'enlève un poids, me soulage, me rassure pour ce qui est de mon jugement. Je ne me suis donc pas trompé, le profil n'était pas ancien.

Une autre dame, qui m'est chère et dont l'effigie affectait la plus piquante ressemblance avec un ouistiti, s'est encore refusée à l'exhibition. Ça, c'est arbitraire, un ouistiti, n'est-ce pas gentil ?

Quant au portrait de Mme Gaston Légrand, j'approuve fort qu'on ne l'ait pas exposé là : il mérite mieux que l'Exposition étant digne du Musée qui le guette, l'attend, et l'aura. C'est un chef-d'œuvre, non dans la banale, mais dans la réelle acception du mot. Chaque fois que je le revois, je m'en persuade mieux et dans les trop longs intervalles qui m'en séparent, j'en contemple la photo qui achève de me convaincre. Je sais peu de choses à ce point impressionnantes, avec cette coiffure si exactement copiée sur le faitage des cheminées vénitienues, de la forme dite *pot à fleurs*.

Une autre chose que je me mets en tête, c'est que tous ces modèles deviendront moins susceptibles ; leur esprit les y aidera. Loin de prendre ombrage d'une figuration plus ou moins fantaisiste, traîtresse ou clairvoyante, ils se souviendront de la fresque du Campo Santo de Pise, celle dans laquelle Orcagna fait extraire, par un ango ou par un démon, l'âme des élus, comme celle des damnés, sous forme d'un petit personnage blanc ou noir qui leur sort de la bouche.

Ce petit bonhomme candide ou obscur, nous prendrons plaisir à nous le voir tirer hors du gosier — ou hors du cœur — par notre peintresse imperturbable.

Encore un mot de cette étonnante traductrice de mentalités. « Pourquoi n'exposez-vous pas telle personne ? » lui disais-je. — « Oh ! c'était devenu difficile — me répliqua-t-elle innocemment — j'avais fini par lui mettre des cornes... » Que pensez-vous de ça ? Notez que la dame ne formule pas : « C'est devenu impossible ». Non, seulement : « C'est devenu difficile ». On voit qu'elle en reviendra.

« Il dira tout ! » affirmait-on de Goncourt à propos de son Journal. Mme Brookes dira

tout, cornes, trompes et griffes. On connaîtra mieux son prochain et soi-même.

Des peintres eux aussi, M. Dagnan, M. Blanche, et autres Grands Hommes, ne résisteront pas au désir de voir comment les voit Mme Brookes ; le premier, quand il nous donne pour shakspearienne une *Ophélie* de Georges Ohnet, le second, lorsqu'il peint magistralement une dinde truffée, ou superficiellement une Duchesse.

De si hauts exemples seront suivis, entraîneront la masse. La vogue s'en mèlera. Il deviendra de bon ton, comme cela s'est vu dans le cas de Sem, de souhaiter être défiguré afin de faire comme les gens de qualité. « Et s'il me plaît, à moi, d'être battu ! » répondra tel ou tel, interrogé sur son goût pour un médaillon qui ne lui ménage pas les vérités dures.

Alors, l'atelier de Mme Brookes, aujourd'hui discrètement peuplé, ne désespérera plus sous les coups redoublés infligés à son pied de biche par Mme Moore, Mme Muhlfeld, Mme Blumenthal, Mme Porgès, Mme Carroll, Mme de Fitz-James (née Gutman) et autres Grandes Dames, lassées de confier leur ressemblance aux peintres à la mode qui la fichent et l'encastrent dans des silhouettes déjà préparées et, selon qu'elles préfèrent le bleu, le rose ou le vert-pomme qui les drapent à l'avance.

Comme on attend impatiemment le retour de chez le graphologue, d'un fragment d'écriture, dont les t barrés haut disent le despotisme, les lettres historisées, le goût de l'ornement et les mots diminutifs, quelque peu de ruse, on surveillera curieusement la fin du portrait pour connaître les vertus qu'on saura développer et les défauts qu'on pourrait offrir.

De plus raffinées voudront être peintes à des minutes solennelles de leur existence ; la Comtesse René de Béarn brûlera de savoir sous quel aspect la voyait le peintre, plus profond que le Douveret, au moment où elle envoyait à M. Homolle le cadre de la Joconde ; et la Marquise de Ganay, pour ne pas se voir distancer par ses proches, exigera d'être portraiturée dans l'instant où, selon une belle expression de Presse, elle fait à un Grand-Duc, en souriant avec modestie, non moins que si elle était elle-même l'auteur de ces tableaux « les honneurs d'un Cypri ou d'un Daubigny, d'un Delacroix ou d'un Ingres ». Heureux défunts !

Notes encore que cette surprise peut parfois être toute gracieuse. La preuve en est faite, rue Laffitte, par le portrait de la Princesse Lucien Murat. D'autant mieux que le peintre eut, cette fois, la chance de rencontrer son modèle un jour qu'il n'était ni coiffé d'un turban vert, comme à la « générale » de *Chantecler*, ni couronné d'anthuriums comme à la « première » de *Sanson*. Non, une simple toilette de ville dans ces tons de bruns seyant qu'affectionne la palette éminemment distinguée de Mme Brookes, ennemie éminemment distinguée. Les yeux ont des regards contés et rieurs, la bouche est spirituelle, le nez d'une amusante courbe « à la Roxelane », n'est pas loin de sembler faire lanique aux principales (qui sait ? peut-être même aux duchés ?) L'oreille paraît bien s'être parfois ouverte un peu inconsidérément à des récitations de vers aux pieds peu sûrs ; mais elle s'est refermée à temps pour n'en pas déceler davantage. Une telle effigie est bien pour rassurer les présents et futurs modèles de Mme Brookes, dont les pincesaux véridiques, non seulement désarment devant la simplicité intime, qu'ils transforment en grâce extérieure, mais deviennent de caressants binaireux et des brosseuses soyeuses.

En un mot, il leur suffit, à ces modèles — ce qui est tout à fait facile, n'est-ce pas ? — de venir à la séance en état de *candeur* non moins que d'*ingénuité*, et de pouvoir, en franchissant le seuil de leur portraitiste, articuler sans mensonge, ce vers, celui-là, aux pieds assurés :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Robert de Montesquiou.

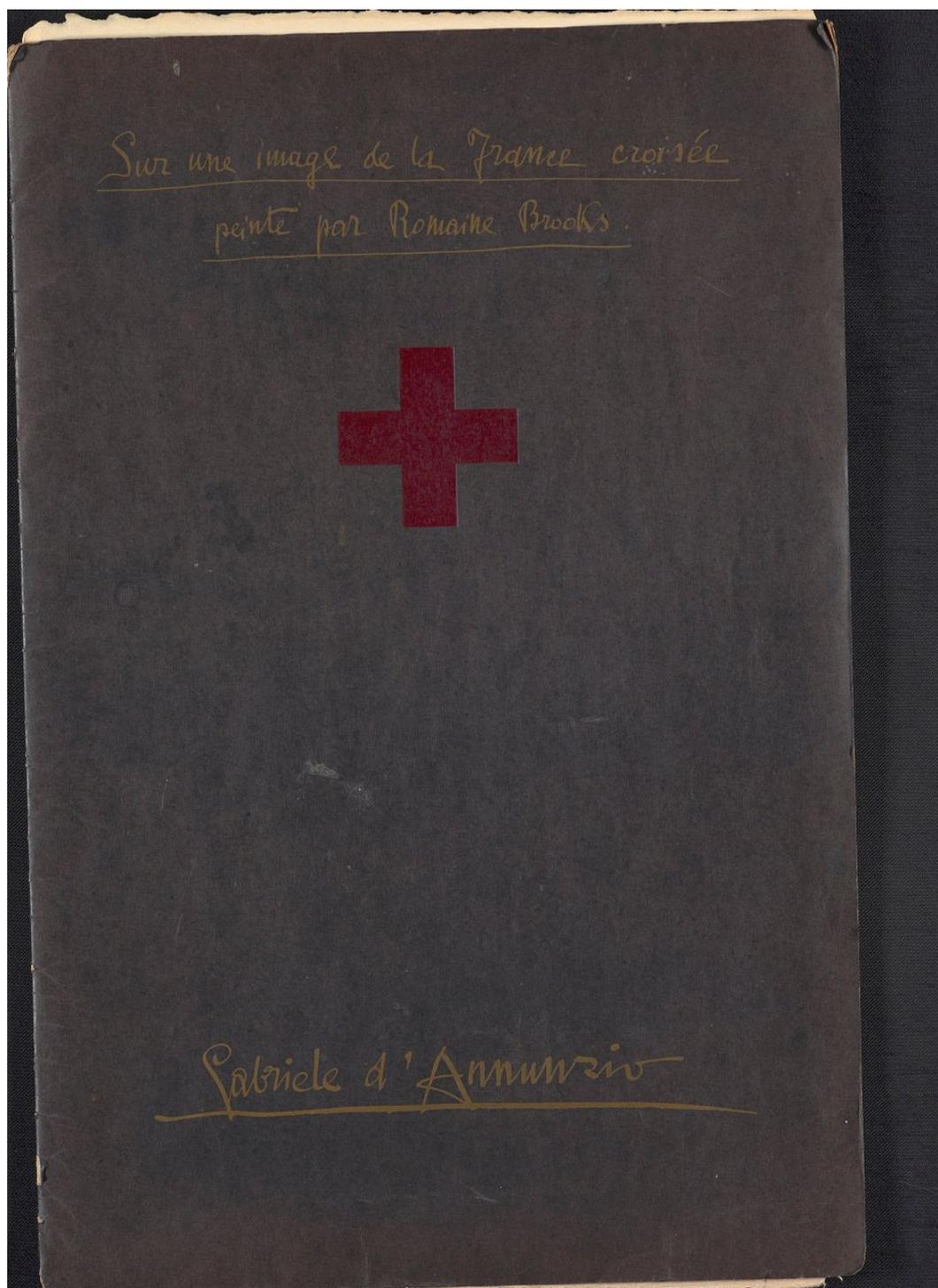
Le Figaro
May 1910

Páginas do álbum de recortes da artista (1910-1930), com a crítica de Robert de Montesquiou acerca da exposição de Romaine Brooks nas Galeries Durand-Ruel em 1910.

Fonte: Romaine Brooks papers, 1910-1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/romaine-brooks-papers-6290/series-6/box-6-folder-3>

Anexo C - Sur Une Image de la France Croisée



Sur une image de la France croisée
peinte par Romaine Brooks.

I.

Ont-ils haussé l'éponge âcre au fer de la lance
contre sa belle bouche ivre du Corps très saint ?
La croix sans Christ, qui souffre au-dessus de son sein,
n'est que la double entaille acceptée en silence.

Mais son œil est plus clair que la claire Provence,
mais son cœur est plus doux que le printemps messin.
Elle oint de sa douceur la force qui la ceint,
elle noue à ses pieds percés la patience.

Et le vent du combat et l'or du jeune jour
et les avrils non vus et l'amour de l'amour
et les chants non chantés vivent dans son haleine.

La bandelette pure à son front est un feu
blanc qui conduit les morts. Et l'on voit sur la plaine
tomber de son manteau la grande ombre d'un dieu.

Capa e primeira página da edição do poema Sur Une Image de la France Croisée Peinte Par Romaine Brooks, de Gabriele d' Anunzio, c. 1920.

Fonte: Romaine Brooks papers, 1910-1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.
Disponível em : <https://www.aaa.si.edu/collections/romaine-brooks-papers-6290/series-5/box-4-folder-4>

Anexo D - A War Interlude, c. 1940s

-3-

should choose to share that danger, rather than to seek safety elsewhere. Did we not prove this each in our way by remaining in Europe during the whole of the first four years' war?

Eventually foreigners still remaining in Italy were advised to return to their respective countries. The announcement was made in a newspaper somewhat cryptically. It proved, however, to be the moment if ever to leave Florence, and had there been competent advice at hand, perhaps I should have accompanied Natalie to Switzerland. But Natalie turned to one of her many acquaintances, who, thinking that the American army was about to enter Florence, answered: "Stay where you are!" As it was, Natalie was looking far from well. She said that under no circumstance would she leave without me. At the time it was unlikely that we should ever obtain simultaneously an Italian, a German and a Swiss permission or find a train to convey us across the frontier.

July 25th. Mussolini imprisoned! With the imprisonment of Mussolini the dream of a united Europe vanishes, so the Fascists say and add the nightmare, a reality with the steady advance of the Bolshevik army.

We are passing a disquieting moment during the present Badoglio regime. Hopes of peace have made the people hysterical and they hang white sheets from windows and balconies. There is much shouting about and even on our quiet hill-side at night we can hear "Abbasso i Signori!" - son de cloche of a Communist movement.

September 12th. The escape of Mussolini! Mussolini rescued by German aviators! Whatever political opinions one may hold, the rescue of Mussolini lifts the mind to those epic tales which are now to be enriched by the reality of today.

September 15th. This afternoon we walked to town where at a teasop Natalie had a rendez-vous with an old acquaintance, a French woman married to an Italian professor. This woman is a fierce anti-Fascist, although her husband has made his entire career as a Fascist. She eats an ice-cream with her back turned to the window so as not to see the great German lorries clanking along the street, and while she and Natalie hold forth I turn to watch the young German soldiers seated high on their dust-coloured lorries; blond warriors with weather-beaten faces, they represent the millions of other blond warriors who on the Eastern front are keeping the Red Russians at bay.

One of these lorries stops at the tea-shop and a very young German soldier comes in and orders an ice. His face is dark pink, his hair bright yellow and he is served the greenest of green ice-creams (pistachio). Outside his comrades are impatiently calling him. In haste he gulps down great spoonfuls of his green ice. An instant only and then this vivid colour-scheme vanishes from the room.

September 27th. At 11 o'clock an air-raid. For the first time bombs fell on Florence. All the windows of our Villa rattled. We went down to our make-shift refuge under the terrace. While sitting there

BROOKS, Romaine. Manuscript, A War Interlude, circa 1940s.

Fonte: Romaine Brooks papers, 1910-1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/romaine-brooks-papers-6290/series-4/box-4-folder-2>