

Giulia Crippa  
Universidade de São Paulo

# O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina

**Resumo:** *Uma proposta de leitura de gênero da produção artística feminina durante a fase do Modernismo através de elementos comuns entre artistas como Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Tamara de Lempicka e Georgia O'Keeffe, apesar da dimensão individual de cada uma, a partir da categoria de grotesco em sua definição estética. O grotesco, em sua expressão histórica e de gênero, aparenta ser um aspecto da linguagem comum utilizada pelas mulheres, em uma definição de estratégia voltada para um reconhecimento perante a crítica e o mercado. Se, de um lado, a tradição visual e decorativa remete a um 'feminino idealizado', potencialmente esperado, por outro, o grotesco, como meio de quebrar a realidade que se pretende racional e coerente, associado historicamente aos movimentos anticlássicos, fornece uma abertura para uma expressão sexuada e anticonformista das artistas.*

**Palavras-chave:** *modernismo, grotesco, mulheres artistas, gênero.*

Copyright © 2003 by Revista  
Estudos Feministas

A proposta deste trabalho é de uma busca de identificação de traços que indiquem o posicionamento de algumas artistas em relação à concepção e à expressão do corpo feminino. A partir das interpretações da tela *A negra*, de Tarsila do Amaral, buscamos possíveis padrões expressivos que fornecessem um sentido para uma releitura de gênero sobre sua obra. Consideramos o posicionamento assumido pelas mulheres da época em relação à função exercida pela arte, e tentamos descobrir uma estratégia eventual para obter um reconhecimento 'oficial' das suas produções.

Nosso enfoque é constituído, aqui, pelos elementos que faziam parte da construção da 'beleza' e da 'elegância' feminina da época. E nos deparamos com o fato de que algumas artistas, entre as quais Tarsila, utilizam, de forma mais ou menos acentuada, uma formulação estética 'grotesca' na expressão visual dos corpos.

É necessário, portanto, buscar uma definição de grotesco, recuperando a ligação que, desde a antiguidade, estabelece um papel ao riso em relação às mulheres. A tentativa de interpretar as obras das artistas à luz de tal definição, e em relação aos padrões estéticos da época, leva a um cotejamento constante, a um diálogo entre elas. Consideramos algumas artistas, tais como a mexicana Frida Kahlo, a pintora cubista Tamara de Lempicka e a própria Tarsila, como expressão da continuidade da escolha de um léxico artístico ligado ao grotesco, e também, em termos mais evidentes e conscientes, tornou-se interessante uma abordagem da produção de Louise Borgeois, que, mesmo pertencendo a uma fase subsequente, parece representar um referencial diferente.

Definido esse parâmetro expressivo, é necessário procurar, ao longo da produção de Tarsila, as várias características que oferecem um melhor enfoque para a interpretação da sua obra. Encontramos um elo, que parece caracterizar as obras dessas mesmas artistas no final da década de 1920: a representação de elementos orgânicos no lugar da figura humana e o posicionamento por elas assumido em relação ao movimento surrealista.

A categoria estética do grotesco se caracteriza pela presença de elementos estranhos, fantásticos e irrealis, combinados freqüentemente na constituição de aspectos aparentemente inerentes à realidade, porém revelando um afastamento dela, fato que aparenta a categoria com o cômico. Todavia, há no grotesco o papel essencial representado pelo antinatural e pelo estranho, pelo fantástico e pelo surpreendente, que caracterizam a categoria estética em pauta. Como afirma Adolfo Sánchez Vázquez,

[...] às vezes se assemelha à sátira, mas seu distanciamento da ordem normal, cotidiana, e seus componentes de horror, estranheza e antinaturalidade, o aproximam mais do feio, do monstruoso, que exatamente do cômico. Enquanto o cômico desvaloriza não propriamente o real, mas sim uma aparência de realidade, o grotesco desvaloriza o real a partir de um mundo irreal, fantástico, estranho.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> VÁZQUEZ, 1999, p. 291.

A simbologia pode parecer óbvia nas obras de Frida Kahlo, envolvida com o surrealismo, que se apropria do poder de representação não abstrata, mas abstraída do contexto originário. Tarsila teve uma fase que poderíamos definir como 'surrealista', em que estão presentes aspectos significativos do mundo natural. O orgânico de Tarsila oferece a ocasião para trabalhar com os mesmos elementos em Georgia O'Keeffe, que se encontra em posição semelhante à da artista mexicana na época analisada,

mas com uma relação diferente com os meios de difusão da arte.

Por outro lado, além das possíveis influências do gênero sobre a produção artística feminina, deve ser levado em conta que são interferências inevitáveis aquelas decorrentes dos critérios estéticos vigentes na sua época, bem como do seu contexto social. Dessa forma, surge a tentativa de entender a função que o corpo exerce quando expressado através da formulação feminina. Nesse sentido, deve estar presente o quadro da 'modernidade' em que as artistas se encontram e as funções por elas assumidas no contexto do modernismo. Não podemos, ao mesmo tempo, esquecer o fato de que elas são consideradas (e se consideram) objeto da reflexão médico-científica da época.

Por que o discurso médico científico assume um papel tão importante? A partir do século XIX dois fatores contribuíram para que isso acontecesse. De um lado, as formulações positivistas incentivaram grandemente o progresso e a difusão das ciências e das pesquisas empíricas, multiplicando as descobertas, de tal forma que se criou uma fé quase que absoluta nos poderes do raciocínio humano como meio de melhorar as condições de vida em uma sociedade em rápido desenvolvimento e crescimento industrial. Por outro lado, no que concerne às relações no âmbito sexual, já desde a Revolução Francesa o novo assentamento da sociedade burguesa modificara as próprias exigências e perspectivas relacionais entre os sexos, criando demandas e expectativas 'proto-feministas'. Essa nova confiança nas disciplinas científicas movera a procura de justificações das igualdades e desigualdades, especialmente nas esferas da biologia e da fisiologia. Mas, na base do poder assumido pelo discurso médico do século XIX, coloca-se a grande revolução constituída pela teoria evolucionista, que enquadra o homem na esfera animal, e não mais divina. A 'natureza humana' não é mais imutável; aliás, já é o produto de inúmeras modificações. Nesse sentido, o discurso construído bem pouco favoreceu o corpo ou o papel social feminino. O próprio Darwin interessou-se pelas diferenças sexuais, constituindo a sua teoria evolucionista. A noção de que no reino animal as fêmeas são tendencialmente as que conservam os traços essenciais da espécie e os machos, os que carregam as potencialidades das modificações era aplicada também à espécie humana. A partir desse pressuposto, fundado em uma hipótese científica, seguia a inevitável ladainha vitoriana, que recitava ser o homem superior em coragem, energia e, especialmente, nas faculdades racionais de abstração, criatividade e imaginação.

Outro dado a ser aqui assinalado, que demonstra o

peso da influência médica, era o brilho atribuído aos médicos pela sociedade. Eles podiam falar sem pudor a 'verdade' escondida pelas vestimentas, pois a eles tudo devia ser confiado na hora das visitas. Porém, depositários do saber científico, eram homens; portanto, estudiosos do 'animal feminino'. E onde o 'grande médico' não estava presente permanecia sempre a possibilidade de ler suas obras. E seus escritos carecem, na maioria dos casos, da 'frieza' científica: reforçam-se as hipóteses e as teorias através de personagens literárias e poéticas. As citações das próprias afirmações eram, muitas vezes, de segunda mão, quando não diretamente tiradas de obras de ficção, como no caso de *Madame Bovary*, que virou caso médico.

### **A negra como metáfora da 'alteridade'**

Muitas leituras já existem da pintura de Tarsila do Amaral *A negra*, de 1923. Porém, as interpretações mais comuns, que procuram fornecer uma leitura 'política' dessa obra, nos parecem anacrônicas em relação à época e à própria biografia da artista. Há leituras que colocam a sensualidade expressada pela figura como relacionada às raízes da cultura brasileira. Assim, os pés da negra representariam a fertilidade dos negros brasileiros, e a estrutura corpórea seria uma referência ao arquétipo das deusas da fertilidade pré-históricas.<sup>2</sup> Nesse sentido, é interessante a reflexão que a artista fez, ao lembrar da sua inspiração:

Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ouvira em criança [...] A casa é assombrada, a voz do alto que gritava do forro do quarto, aberto no canto, "eu caio", e deixava cair um pé (que me parecia imenso); "eu caio", caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas.<sup>3</sup>

Em contraste, temos interpretações que nos falam de "melancolia dolorosa", de como a imagem denuncia a exploração da mulher escrava que amamentava e trabalhava para os brancos. Nesse caso, é a falta de sensualidade que é realçada, enquanto se vê o corpo reificado e oprimido.<sup>4</sup> Na proposta analítica das obras, procuramos identificar os elementos que permitem analisar a ação que a vida social exerce sobre o sujeito artístico, pensando então sobre a função social da arte que reflete a posição social do artista e as condições de sociabilidade que determinam de forma relevante os planos das relações ideais e reais entre sujeito e objeto na arte.

A análise estrutural de *A negra*, que mede 100 cm x

<sup>2</sup> Ana Mae BARBOSA, 1996, p. 97. Também Aracy AMARAL e Paulo HERKENHOF, 1993.

<sup>3</sup> Apud Aracy AMARAL, 1975, p. 249.

<sup>4</sup> Marilena CHAUI, 1991, p. 223.

80 cm, mostra uma distribuição quase simétrica da massa da figura em relação às linhas medianas. A tela não apresenta, dessa forma, distribuições inéditas ou surpreendentes, de maneira que o olho concentra-se diretamente nas formas da única figura presente. Essa figura, sentada, de pernas cruzadas, representa uma mulher negra, despida. As características salientes são o único seio realçado acima do seu braço direito, os lábios carnudos e a ausência de cabelos. O lugar em que a figura se apresenta é indefinido; trata-se de um conjunto de linhas em várias cores. A linha no canto superior direito, oblíqua, não é na diagonal, mas conduz o olho a se concentrar no seio da mulher. Os olhos, fortemente oblíquos, convergem para a ponta do nariz, muito achatado. Os traços do rosto são a primeira (e única) indicação de que se trata de uma negra. Isso é feito através da colocação não de feições específicas (não se trata de um retrato), mas de características estereotipadas da raça negra, extremamente carregadas, de tipo caricatural.

Tarsila do Amaral, filha de fazendeiros do interior paulista, nasceu em Capivari, em 1886, ou seja, dois anos antes da abolição da escravidão no país. A família, como informa Aracy Amaral, biógrafa da artista, oscilava entre a tradição e o progresso, e defendia a emancipação dos escravos antes da abolição. Historicamente, sabemos que já não era mais interesse da aristocracia rural explorar o trabalho escravo, podendo aumentar os seus lucros com o trabalho assalariado dos imigrantes.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cf. Emilia Viotti da COSTA, 1986.

Desde pequena, a artista viveu em um ambiente onde se misturavam a presença da 'paisagem interiorana' e a convivência com as mulheres negras, amas de leite, e a cultura francesa importada, na música e na poesia. Essa cultura francesa seria uma das características da formação de Tarsila. Já em 1920 estava em Paris, freqüentando os cursos da Académie Julian. Outra referência para a artista era sem dúvida a capital paulista, onde desde 1917 ela vinha estudando com Pedro Alexandrino.

Tarsila, em 1917, ainda não se considerava modernista, tanto que não se expressou favoravelmente na ocasião da exposição de Anita Malfatti, realizada em São Paulo após o regresso da artista dos Estados Unidos, quando foram expostas 53 obras de Malfatti. A exposição foi visitada por artistas e intelectuais, entre os quais Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e a própria Tarsila.<sup>6</sup> Foi só através do contato com esses modernistas brasileiros, e com a sua ida a Paris, que ela se torna parte do movimento.

<sup>6</sup> AMARAL, 1975, p. 27.

Muitas foram as viagens à cidade francesa, e Tarsila aproveitou para estudar com André Lothe e Fernand Léger,

<sup>7</sup> Satie dedica uma composição à artista.

assumindo várias características dos seus mestres, especialmente no que diz respeito às formas do cubismo e das construções geométricas de Leger. Entre os amigos e conhecidos de Tarsila em Paris, encontram-se Constantin Brancusi, Sônia Delaunay, Jean Cocteau, Erik Satie,<sup>7</sup> Albert Gleizes e o *Marchand* Vollard.

Companheira de Oswald de Andrade, com o qual se casou em 1926, ela tentou, nos anos 1920, conjugar a estética cubista com a sua própria experiência das cores do interior. Importante, nesse sentido, foi a relação com Blaise Cendrars, que por duas vezes veio ao Brasil.

É nesse contexto que podemos tentar interpretar *A negra*, que já não se colocaria mais como uma obra inspirada pela 'visão' exclusivamente brasileira da artista, mas como parte da corrente europeia de invenção do primitivo e do exótico em que se encontravam os maiores artistas da época.

Os dois antecedentes de sua tela são, sem dúvida, reveladores: Brancusi realiza uma escultura, no mesmo ano, chamada *A negra*, e o mesmo faz Léger em uma de suas pinturas. Não podemos nos esquecer do interesse de Picasso pela arte africana e, em geral, do envolvimento das artes com essa temática. Na mesma época, temos também a provocação de Jean Genet, que escreve a peça *Os negros*. O autor insistia que a cada apresentação deveria estar presente pelo menos um branco na platéia.

Parece, portanto, mais exato inserir a obra de Tarsila no fluxo do modernismo europeu, produzida, porém, por alguém que teve por longo tempo uma vivência direta com a negritude. Nesse sentido, é possível colocar também os outros intelectuais brasileiros que saíram em busca do 'espírito da brasilidade', de uma 'cultura nacional', um dos primeiros produtos do qual é o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, em 1924, seguido, em 1928, pelo Manifesto Antropófago, inspirado por uma obra da própria Tarsila.

Essa análise seria, porém, incompleta, se não colocássemos um outro aspecto do movimento modernista: o seu compromisso 'político'. Esse lado implica uma produção em que o artista, mesmo através da ironia, exalta o seu posicionamento contra a tradição e critica a sociedade burguesa em que se encontra. As próprias escolhas formais das várias correntes artísticas do modernismo adquirem um sentido de busca intelectual no âmbito dos mais variados programas de desestruturação e mudança social e cultural.

Seria essa colocação válida na interpretação das obras de Tarsila através de um enfoque de gênero, levando em conta sua origem social e sua formação? Não seria preciso utilizar outros parâmetros para desvendar uma produção mais especificamente 'sexuada'?

## Uma pequena digressão sobre as artistas

Ao longo do tempo encontramos muitas figuras de mulheres artistas, cujos nomes ficaram de alguma forma esquecidos na visão romântica do artista genial, que pelos mecanismos culturais da sociedade burguesa do século XIX era de gênero masculino. Existe um atraso no discurso da história da arte em reconhecer o devido lugar dessas mulheres, atraso que nos últimos anos abriu um novo campo de estudo, inerente a uma história da arte e do gênero. Os trabalhos produzidos revelam uma outra face da cultura, trazendo à discussão o próprio conceito de 'gênio', visando a uma interpretação das obras dos artistas como produto também das relações de gênero.

É o caso, por exemplo, de Berthe Morisot, impressionista francesa, que sempre foi relegada a um papel secundário entre os pintores do movimento. A maioria das referências sobre ela indicam-na como amiga íntima de Manet, e que pertencia ao próprio círculo impressionista. No entanto, os estudos mais recentes não só lhe restituem o lugar como artista de primeiro plano, mas revelam também o seu papel de incentivadora nas escolhas do próprio Manet com relação à pintura ao ar livre e ao impressionismo.<sup>8</sup> Um exemplo interessante nesse sentido pode ser fornecido pela própria obra da artista *Psyche*, de 1876, se comparada com *Nana*, de Manet, de 1877. As duas telas retratam uma cena de interior, em que aparece uma moça semidespida se arrumando na frente de um espelho. Apesar de algumas diferenças na disposição, o tema retratado é de ambientação cotidiana e realista. Em muitos casos, quando se encontra uma situação de 'parceria' entre dois artistas, ou mesmo a presença de mulheres nos círculos culturais, cabe a ela o papel de 'musa inspiradora' dos grandes gênios. Emblemáticas são as figuras de Camille Claudel, de Sônia Delaunay, de Frida Kahlo, da Goncharova, entre muitas outras.

Nesse sentido, podemos também inserir Tarsila do Amaral, definida ainda hoje da seguinte forma: "Mais que principal artista dos anos vinte, Tarsila foi como a musa inspiradora dos modernistas e de Oswald de Andrade em particular, a pintora que frequentou em Paris costureiros como Poiret [...]."<sup>9</sup>

A condição da mulher artista apresenta, tanto na Europa como em outras áreas do mundo, além disso, percursos diferentes de formação. Até o final do século XIX encontramos, de fato, a constituição de uma tradição que impedia às mulheres o acesso às academias, fazendo com que elas só pudessem frequentar cursos particulares. Mesmo assim, elas não eram autorizadas a participar das aulas de

<sup>8</sup> Kathleen ADLER e Tamar GARB, 1995, p. 21-44.

<sup>9</sup> AMARAL e HERKENHOFF, 1993, p. 22.

nu.

Ainda no século XX, artistas que obtiveram reconhecimento apenas nos últimos anos colocaram-se, elas mesmas, em 'segundo plano' a respeito dos seus colegas homens. Frida Kahlo não aceita plenamente a definição da sua arte como surrealista e, apesar de seu envolvimento político com o Partido Comunista Mexicano, artisticamente ela vive à sombra do marido Diego Rivera.<sup>10</sup> A mesma situação encontramos na relação entre Tarsila e Oswald, que parece liderá-la intelectualmente. Sônia Delaunay, reconhecida hoje como artista completa, foi por longo tempo a provedora da família, dedicando-se a uma produção definida até poucos anos atrás como 'menor'. E, apesar de o marido Robert, no mesmo período, não alcançar o mesmo nível qualitativo, é considerado como um dos representantes de ponta da arte cubo-futurista.

As mulheres não escolhem, ou não têm espaço, em geral, para assumir o mesmo papel de liderança intelectual, pelo menos na criação do discurso da época. Outra é a leitura que a nossa contemporaneidade, com os devidos cuidados para com os anacronismos, pode fornecer.

A condição das mulheres artistas no Brasil pouco difere das demais. A disponibilidade de tempo livre para o exercício do seu mister apenas incide sobre aquelas de classe média alta que contavam com auxiliares para tarefas domésticas.<sup>11</sup> Essa disponibilidade permitiu um acesso às áreas das artes, mas sem que por isso lhes propiciasse um reconhecimento em termos de valor. Lembramos que por longos anos a arte de Tarsila, durante a sua fase mais rica – os anos 1920 –, passou muito mais despercebida do que as produções dos seus contemporâneos (homens).<sup>12</sup>

Além disso, é importante lembrar novamente das mulheres que abandonaram a própria carreira, ou que se dispuseram a permanecer na obscuridade, a fim de ceder espaço aos seus companheiros. Tal situação se repete no Brasil, sendo mais forte a imposição de uma chefia de família masculina, ao menos entre as classes mais abastadas. Isso afetou as mulheres, embora elas, na maioria dos casos, não fossem conscientes da situação.<sup>13</sup> Verdade é que as mulheres compartilhavam, muitas vezes, o ponto de vista masculino a seu respeito. Exemplo disso é a explicação sobre o efeito que o artigo de Monteiro Lobato, em ocasião da exposição de Malfatti de 1917, provocou na artista, artigo em que Lobato conclui com um argumento que retoma a visão sobre as mulheres presente na sociedade patriarcal brasileira.<sup>14</sup>

Essa situação, de difícil reconhecimento das mulheres como produtoras de arte em termos qualitativos e quantitativos, está presente também em outros países. É o

<sup>10</sup> Andrea KETTENMANN, 1994, p. 45.

<sup>11</sup> AMARAL e HERKENHOFF, 1993, p. 18.

<sup>12</sup> AMARAL e HERKENHOFF, 1993, p. 18-19.

<sup>13</sup> AMARAL e HERKENHOFF, 1993, p. 21. Não concordamos, porém, com os termos da discussão da professora Aracy Amaral, que várias vezes coloca questões sobre "natural", "delicadeza inata", "generosa sensibilidade" ou ainda "força quase viril" em relação às mulheres.

<sup>14</sup> *O Estado de São Paulo*, 20 de dezembro de 1917: "... fixando aqui obras da arte verdadeiras, virá a Paulicéia uma tal ou qual compensação ao número perigoso de 'pintura de moça' [...] que ela absorve e digere com um estômago de ema. É preciso meter alguma coisa no outro lado da balança. O prato oficial está tão cheio de coisas avenglençadas, de tanta miçanga, de tanta salinice; entopem as casas tanto estanho empolado, tanta decalcomania em pote de barro, tantas 'lindezas', tanta arte de mico de saia, que é forçoso contrabalanar isso com injeções de arte pura. Do contrário ficaremos sempre abaixo dos trogloditas da pedra lascada – o que é feio para uma cidade que já tem dois viadutos, dois". Em outro artigo, na *Revista do Brasil*, de fevereiro de 1918, Lobato afirma que "... não basta a um artista ser artista: ele dobra de valor se é também um homem".

<sup>15</sup> Eliana BASTOS, 1991, p. 161.

caso dos Estados Unidos, onde, por ocasião do *Armory Show* de 1917, de 200 artistas presentes, somente 37 eram mulheres. Notável, por exemplo, a ausência de Georgia O'Keeffe nessa mesma exposição.<sup>15</sup>

Para entender, portanto, a estratégia artística das mulheres, é talvez necessário discutir as formas mais tradicionais de se vincular as mulheres à 'natureza' e tentar *analisar o impacto das suas obras em relação às expectativas do público da época*.

### Comicidade e grotesco

Escreve Vladimir Propp:

No grotesco, o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso, o grotesco delimita-se já como o terrível. Uma definição correta e simples do grotesco é dada por Bóriev: "O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra".<sup>16</sup>

<sup>16</sup> PROPP, 1992, p. 91.

As categorias de 'sublime' e de 'grotesco' acompanham as formas de manifestação artística desde a antiguidade, com mudanças de rumo as mais amplas possíveis. No século XVI, grotesco indicava, nas artes plásticas, o uso de figuras inspiradas nas decorações da *Domus Aurea*, de Nero, em Roma, na qual os artistas da época entravam em cestas penduradas no alto e, através da iluminação de tochas, copiavam partes das imagens presentes.

É a partir do século XVIII que a discussão sobre o grotesco adquire uma função analítica. Nessa época, grotesco indica o paradoxal, o heterogêneo, entre o ridículo e o horripilante. As colocações de Schlegel criam um terceiro espaço entre as categorias de 'trágico' e 'cômico': o do próprio grotesco, como momento de caos e de ridículo concomitantemente.<sup>17</sup> Victor Hugo, ao considerar o 'princípio' do grotesco, associa a ele a forma da comédia. Porém, isso é só um dos seus aspectos. O outro é constituído pelo horroroso e pelo disforme: "Le Grottesque... est partout; d'une part, il a crée le difforme et l'horrible; de l'autre le comique et le bouffon".<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Wolfgang KAYSER, 1986, p. 56-57.

<sup>18</sup> KAYSER, 1986, p. 59. "O Grotesco... está em todo lugar; de uma parte, ele criou o disforme e o horrível; de outra, o cômico e o engraçado."

No século XX, o grotesco oferece, sem dúvida, a base de uma ampla produção artística e literária. Do expressionismo ao surrealismo, ele é um território estético bem presente em vários artistas. Porém, é também possível traçar uma linha específica de grotesco entre as artistas, como estratégia 'expressiva' de gênero.

Para entender essa formulação é necessária uma

referência aos trabalhos de Mikhail Bakhtin, que coloca a tradição cômica propriamente popular da seguinte maneira:

[...] de forma alguma hostil à mulher e não lhe aplica nenhum julgamento desfavorável. [...] nessa tradição a mulher liga-se essencialmente ao *baixo* material e corporal: ela é a encarnação do "baixo" ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o *princípio da vida, o ventre*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular [...] Elas se opõem à mediocridade do parceiro (marido, amante, pretendente), à sua avareza, ao seu ciúme, estupidez, hipócrita bondade, falsidade, à velhice estéril, ao heroísmo de fachada, ao idealismo abstrato [...]. A mulher é o túmulo corporal do homem, uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena, dirigida contra todas as pretensões abstratas, tudo que é limitado, acabado, esgotado, pronto. É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo que é velho e acabado.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> BAKHTIN, 1977, p. 209.

As noções do grotesco, do carnavalesco e do riso são uma fonte de primeira importância para analisarmos grande parte da produção artística feminina do século XX. O poder do riso assume uma conotação possível para essas mulheres encontrarem um espaço reconhecido, pois a cultura popular não deixa de ser patrimônio dos intelectuais no meio artístico modernista, envolvidos em uma busca de criação de uma arte voltada para o primitivo, o irracional, as origens populares do nacional, nisso buscando, portanto, os elementos apresentados por Bakhtin.

Artistas como Frida Kahlo, ou a própria Tarsila, que estão no movimento que busca as 'raízes' da cultura nacional, tanto no México como no Brasil, através da inserção do popular, conseguem resgatar a sua postura 'secundária' a respeito dos parceiros e colegas, mais envolvidos no discurso 'oficial' do modernismo, seja através da redação de manifestos (no caso de Oswald, inspirados pelas obras de Tarsila), seja através das representações da sociedade mexicana de Diego. Frida Kahlo teve envolvimento político, mas em sua obra esse lado está quase ausente. Tarsila tem uma produção engajada com o 'social' que é limitada aos anos 1930.<sup>20</sup>

A estratégia do grotesco, da risada, passa assim a ser um objeto de análise que transcende as fronteiras dos estudos sobre o popular e o carnavalesco no Brasil, para constituir-se como parte do patrimônio da expressão estética das mulheres, não como 'inerente' à sua natureza, mas como estratégia em termos de obter um lugar reconhecido no

<sup>20</sup> É o caso de telas como 2<sup>o</sup> Classe e Operários, ambas de 1933, de Crianças-Orfanato, pintada entre 1935 e 1949, Costureiras, de 1936 a 1950, Trabalhadores, de 1938. O fato de algumas dessas obras ter levado mais de dez anos para serem concluídas poderia ser um indicio do interesse relativo para as temáticas sociais por parte da artista.

espaço da arte.

## O grotesco de Frida

A busca de uma forma expressiva assume em Frida Kahlo uma estética extremamente pessoal, através da qual ela infringe muitos tabus acerca do corpo e da sexualidade feminina. Ela o faz através do grotesco, tanto que, em um artigo de *Vogue*, de 1938, Bertram D. Wolfe afirmava que,

Totalmente liberado dos símbolos freudianos e da filosofia pela qual os pintores surrealistas oficiais são como que invadidos, o seu estilo é uma espécie de “ingênuo” surrealismo, inventado por ela mesma. [...] Enquanto o surrealismo oficial ocupa-se especialmente de sonhos, pesadelos e símbolos neuróticos, na variante de Mme. Rivera predominam espírito e humor.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Apud KETTENMANN, 1994, p. 41.

É possível identificar, na obra de Frida, uma divisão em três eixos principais: os inúmeros auto-retratos a meio-busto, presentes ao longo da sua produção, retratos a figura inteira e cenas mais complexas, cheias de símbolos freqüentemente de difícil interpretação. A inspiração mais evidente é a arte popular, com os seus ex-votos, e o realce dado a aspectos escabrosos da relação entre a vida e a morte parecem refletir as próprias palavras de Bakhtin. O trágico em Frida Kahlo é transformado em grotesco, através do exagero, do horripilante, o que aparece na maior parte de sua produção. Só para citar alguns exemplos, talvez os mais ricos, *Henry Ford Hospital*, obra na qual a dramaticidade do aborto da artista se choca com os objetos ao seu redor, entre os quais um gigantesco caracol. Em *Unos cuantos piquetitos*, a própria inspiração da obra é grotesca.<sup>22</sup> Ainda poderíamos analisar a riqueza de *Lo que vi en el agua*, onde, entre as citações que a artista faz de suas próprias obras, encontramos referências a Max Ernst e a Jeronimus Bosch, autores representativos em termos do grotesco. Seria fácil colocar Frida como pintora surrealista, classificação negada pela própria artista. Ela não pintava sonhos. Ela pintava a sua realidade; nunca perdeu o elo com o seu corpo doente e as suas experiências:

Às vezes me pergunto se a minha pintura não tem sido, do jeito em que a conduzi, mais parecida à obra de um escritor do que a de um pintor. Uma espécie de diário, ou talvez a correspondência de uma vida inteira. O primeiro como lugar em que teria liberado minha imaginação, analisando vida, morte e milagres de mim mesma, enquanto, com a segunda, teria dado notícias sobre mim, ou dado parte de mim, simplesmente, a pessoas queridas. [...] A minha obra: a biografia mais completa que poderia ser realizada sobre mim.<sup>23</sup> (Tradução nossa.)

<sup>22</sup> A tela foi inspirada por um artigo de jornal relativo a um crime passionai, em que o acusado se defendeu na frente do juiz com as palavras: “Mas foram só algumas facadas!”.

<sup>23</sup> Apud Jamis RAUDA, 1985, p. 179.

<sup>24</sup> Remedios Varo, espanhola, companheira de Péret, emigrou para o México durante a Segunda Guerra Mundial. Pertencia ao círculo surrealista de André Breton. Ela foi a única artista que obteve uma encomenda pública do governo mexicano, para decorar o pavilhão do centro oncológico do hospital Henry Ford. Por razões 'técnicas' (as suas obras eram de tamanho pequeno), ela renunciou a tal encomenda. A questão é, talvez, se essa renúncia não estaria ligada às expectativas do público e ao confronto direto com os murais de Rivera.

Queremos aqui estabelecer os fundamentos de uma interpretação das obras em análise através da categoria do grotesco. Por isso, acreditamos necessário mostrar como a tela *A negra* também está relacionada a tal estética, na medida em que colocamos um outro discurso: o da auto-imagem, do olhar que as mulheres têm sobre si mesmas. No caso de Frida, assim como de Remedios Varo,<sup>24</sup> a representação grotesca não é externa à colocação dos seus rostos e dos seus corpos nas obras.

No caso de Tarsila, ela não se coloca como 'momento' do espaço representado pelo grotesco. Existe uma separação entre a própria imagem e a imagem do 'outro', no caso específico da negra, mas veremos como o grotesco está presente em outras obras suas. Existe, portanto, uma diferença no uso que essas artistas fazem da sua experiência, que passa através do corpo e da condição social delas.

### **Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonita do que eu?**

"Caipirinha vestida por Poiret  
A preguiça paulista reside nos teus olhos  
Que não viram Paris nem Piccadilly  
Nem as exclamações dos homens  
em Sevilha  
À tua passagem entre brincos [...]"  
(Oswald de Andrade)

O que é uma mulher bonita nos anos 1920? Quais são os cuidados que ela deve ter para ser feminina? Liane de Pougy, em 1924, assim se descreve:

Alta, aparentando ainda mais: 1,68 m, 56 quilos toda vestida. Longilínea, pescoço longo, rosto cheio, mas alongado, perfeito. Braços longos, longas pernas. Tez lisa, textura da pele finíssima, cor mate. Uso muito pouco rouge, me cai muito bem. Boca pequeninha, bem desenhada, dentes magníficos. Meu nariz? Dizem que é a maravilha das maravilhas. Orelhas pequenas, com a forma de lindas conchinhas, quase nenhuma sobancelha, portanto, um tracinho de lápis, de acordo com a minha vontade. Olhos verdes-acinzentados, graciosamente desenhados, não muito grandes, mas meu olhar é intenso. Cabelos bem plantados, finíssimos, incrivelmente finos, de uma linda cor castanha com reflexos acinzentados. Quase nenhum cabelo branco.<sup>25</sup>

Essa mulher parisiense coloca algumas questões que oferecem a medida entre o olhar dos outros e os gestos de embelezamento. O reflexo da própria beleza encontra-se nos comentários alheios e no uso de trajes e cosméticos

<sup>25</sup> Apud Jean CHALON, 1995, p. 26.

adequados. Há vários estudos, assinalados na bibliografia, em que nos deparamos com o discurso sobre a 'natureza' ambígua das mulheres no olhar do século XIX, no disfarce dos trajes e na exaltação baudelairiana da cosmética. Como também encontramos referência à estética do corpo em *Salomé*, de Menotti del Picchia. As mulheres reais deparam-se agora com uma sociedade urbana, em busca de uma nova colocação.

A moda é um dos motores da mudança na criação da própria estrutura do corpo. A vestimenta é uma expressão do ambiente onde nos encontramos.<sup>26</sup> Na virada do século, a euforia urbana de velocidade/máquinas/motores não deixa de incluir esse aspecto. É especialmente na moda feminina que isso se concentra. Não há mais lugar para os trajes complexos e constrangedores, que apertam os corpos e limitam os movimentos. A grande mudança aconteceu por volta de 1910, quando a silhueta é deixada livre nos drapeados soltos. Quase como se fosse uma última tentativa de manter as mulheres nos limites antigos, as saias são tão estreitas que mal era possível para elas dar um passo. Em 1913, uma nova revolução: os decotes descem, em forma de V, não só escandalizando o público, mas também fornecendo um motivo de inquietação para os médicos, preocupados com as afecções das vias respiratórias: as 'blusas pneumonia' eram perigosas para a saúde.<sup>27</sup>

Com a Primeira Guerra Mundial, assiste-se a uma *austerity* na vestimenta, mas, já em 1919, a moda volta a produzir novidades. Os vestidos, ainda compridos, são agora tubulares; a cintura desaparece, ou desce até os quadris. É o efeito *flattener* que se quer obter: o corpo feminino vai se adequando a uma 'masculinização', perde as redondezas, em busca de uma 'androgínia'. Esta parece ser a manifestação exterior de um movimento mais geral nessa direção, que encontra uma encarnação no estilo de Vita Sackville-West e, nas linhas 'teóricas', em Virginia Woolf.<sup>28</sup> No Brasil, de forma extraordinária, encontramos esse fenômeno na obra pictórica de Ismael Nery, em que os limites entre masculino e feminino são incrivelmente tênues.<sup>29</sup>

Os criadores dessas mudanças assumem um papel de relevo e passam a ser reconhecidos: são os nomes dos primeiros estilistas e costureiros de renome internacional, Poiret, Lanvin, Mme. Paquin, Coco Chanel, Elsa Schiaparelli. Estas últimas são, reconhecidamente, parte do movimento artístico modernista, devido à sua amizade com Picasso, Cocteau, Stravinsky.

A relação estreita entre arte modernista e moda toma as cores e as formas cubistas dos tecidos de Sônia Delaunay, de Várvara Stepanova, de Liubov Popova. As influências na moda não são produto de uma simples imitação, mas envolvem os próprios artistas, e muitos deles são mulheres.

<sup>26</sup> Essa é a tese sustentada por Gilda de Mello e SOUZA, 1993, com a qual concordamos.

<sup>27</sup> James LAVER, 1995, p. 226-227.

<sup>28</sup> A personagem de Orlando, no romance homônimo, inspirado na figura de Vita, é uma aplicação dos elementos teóricos delineados em *A room of one's own*.

<sup>29</sup> Exemplos disso são vários autorretratos do artista.

A outra face do processo de construção da imagem e do corpo feminino passa pelo uso de produtos cosméticos. Se por volta de 1927 era difícil, pela estrutura dos trajés, distinguir uma moça de um rapaz, entre os membros das classes com um poder aquisitivo maior, isso era possível através dos lábios pintados e das sobrancelhas delineadas por um traço de lápis,<sup>30</sup> assim como Liane de Pougy fazia.

<sup>30</sup> LAVER, 1995, p. 233.

Entre 1900 e 1930 muitos são os anúncios, em revistas e jornais, de produtos para realçar a beleza feminina, além da grande influência do nascente *star system* hollywoodiano.<sup>31</sup> Em geral, tais produtos eram apresentados como derivados da indústria farmacêutica, revelando assim mais uma vez a relação íntima com a autoridade médica. O uso era, em geral, limitado às mulheres das camadas mais altas da sociedade, que podiam custear produtos de luxo importados da Europa. Loções, tônicos, cremes são comercializados para remediar os eventuais defeitos, desde afinar a cintura até branquear a pele. Nessas revistas, grande importância é dada ao contraste entre feiura e beleza, entre elegância e deselegância.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Denise Bermuzzi de SANT'ANNA, 1995, p. 122.

<sup>32</sup> SANT'ANNA, 1995, p. 124.

Em suma, um aparelho voltado à construção de uma mulher 'bela' e 'moderna' foi ativado no começo do século XX, definindo os novos padrões formais da aparência.

Tarsila do Amaral vive e respira a atmosfera parisiense não só em termos de cultura erudita, mas também no lado da moda e da elegância desde a infância:

Na toilette de minha mãe viam-se invariavelmente um potinho de Crème Simon, um vidro perfumado de Jicky (nem sei mais se é assim que se escreve), uma caixa de pó de arroz, Fleurs d'Amour, Sabonetes de Pinaud, quando não eram Guerlain, um vidro de dentífrício Docteur Pierre, uma tesourinha para unhas, marca Vitry. Tudo respirava a França. Nossos vestidos caseiros e os de passeio eram de tecidos franceses e os laços de fita que nos ornavam a cabeça eram também franceses.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Apud AMARAL, 1975, p. 21-22.

Ao longo da sua vida, Tarsila é considerada uma mulher bonita e elegante, e a própria auto-imagem que ela tem é reveladora. Dois auto-retratos, de 1923 e de 1924, mostram as características da sua 'beleza': o rosto regular, as sobrancelhas sutis e realçadas, os lábios vermelhos, a roupa e os detalhes elegantes. Entre os admiradores de Tarsila, Sérgio Milliet escreve:

Estudava com André Lhote, e a todos encantava, não só pelo talento como pela beleza. Porque era uma das mulheres mais bonitas de Paris, essa 'caipirinha' de Monte Serrat. Lembro-me de certa noite em que, no Ballet des Champs Elysées, toda a platéia se voltou para vê-la entrar em seu camarote, com a negra cabeleira lisa, descobrindo e valorizando o rosto e os brincos extravagantes, quase tocando-lhe os ombros suavemente amorenados.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Apud AMARAL, 1975, p. 83-84.

Todos os elementos descritos apontam para uma construção socialmente definida dos padrões de beleza feminina capazes de estabelecer uma definição de 'feminilidade' como conjunto de qualidades estéticas mais do que morais.

É nesse contexto que nos deparamos com uma outra artista, contemporânea de Tarsila, oriunda do leste europeu, Tâmara de Lempicka. Esquecida por muito tempo, essa pintora teve sua obra valorizada somente na última década. Arruinada pela Revolução Russa, em 1918 chega em Paris, começando a pintar. Freqüentadora da vida noturna parisiense, ela era lembrada, mais do que por seus talentos artísticos, pelos seus inúmeros chapéus. Permanece até 1939 em Paris, emigrando em seguida para os Estados Unidos.

### Tamara de Lempicka: o grotesco sublime<sup>35</sup>

André Lhote, pintor cubista, desenvolveu uma pesquisa particular em direção a uma estética racional geométrica, não isenta de influências *art déco* a partir da Primeira Guerra Mundial. Entre os seus alunos, além de Tarsila, encontramos uma outra figura de artista que, com o mesmo itinerário da brasileira, passa também na seqüência a estudar com Fernand Léger. Trata-se de Tamara de Lempicka. Célebre, elegante e sedutora, é uma das protagonistas da vida parisiense dos anos 1920. Os nomes ao seu redor são os mesmos que cercam Tarsila, e o ambiente refinado reflete e exalta a sua 'beleza'. O seu autorretrato, de 1932, enfatiza mais uma vez as características já mencionadas, realçando as particularidades que, anos depois, serão a marca registrada das serigrafias das Marilyns de Warhol: os lábios, as sobrancelhas.

Comparando a produção de Tarsila e a de Tamara nessa época, resulta evidente a lição de Lhote, no que diz respeito à figura humana e ao ambiente. Pensamos no *Retrato azul*, de Tarsila, e, por exemplo, no retrato do Marquês Sommi, de 1925, de Tamara. Se Tamara, européia de classe alta, não põe em questão os simulacros da sociedade refinada, ela tem, porém, um interessante discurso de reelaboração das imagens do corpo feminino, em um diálogo contínuo com Ingres.<sup>36</sup>

Tamara de Lempicka é, como muitas outras artistas, uma 'redescoberta' recente. Pertencendo a uma elite européia, respondendo a padrões de 'beleza' da época, ela cria uma arte isenta de qualquer envolvimento 'político'. Ela é, talvez, uma das artistas que mais souberam dialogar com as formas do corpo feminino, entendido aqui como aspiração a uma bem polida forma ideal.<sup>37</sup> Tudo isso, paradoxalmente, não elimina o lado 'grotesco' nas suas

<sup>35</sup> Para uma discussão sobre esse conceito aparentemente paradoxal, cf. Giulio BRIGANTI, 1989, p. 80-102.

<sup>36</sup> Isso é claramente visível em obras como *The Bathers*, de 1929, inspirada na tela de Ingres *Turkish Bath*, de 1862, ou os vários nus reclinados da artista inspirados nas odaliscas ingresianas.

<sup>37</sup> Maurizio CALVESI e Alessandra BORGHESE, 1994, p. 14.

<sup>38</sup> CALVESI e BORGHESE, 1994, p. 15.

obras, que é obtido através da expansão sempre mais acentuada das suas figuras e do forçoso arredondamento das formas, o que resulta em uma ênfase dos volumes.<sup>38</sup> Nos anos 1920, as suas figuras aparecem frequentemente em poses deformadas, como por exemplo na tela *Le Rythme*, de 1924. A inspiração nos nus de Michelangelo, com a acentuação dos relevos anatômicos, é a base da sua produção até 1925, quando ela começa a buscar outras fontes. Nesse momento, o estudo das obras do pintor maneirista Pontormo ganha destaque em sua busca formal e expressiva.

<sup>39</sup> CALVESI e BORGHESE, 1994, p. 95-127.

O maneirismo sofreu por longo tempo críticas sobre a sua 'artificialidade', no que diz respeito à contorção dos corpos. A reflexão sobre os maneiristas e sua visão sobre o belo e o horroroso inspirou outros artistas, entre os quais Picasso, Klee, Ernst, Miró, Magritte...<sup>39</sup> O que de grotesco estava nas obras dos maneiristas foi recuperado pelos pintores e escultores do século XX. Nesse sentido, Tamara trabalha a acentuação dos movimentos em muitas das suas indagações sobre o nu feminino. Em *Reclining Nude*, de 1922, encontramos alguns dos traços característicos da sua concepção artística: a pose desajeitada, as proporções anatômicas disformes, a torsão do busto, a monumentalidade da representação aproximam em certa medida essa obra de *A negra* de Tarsila. Mesmo tratamento é reservado ao seu *Nu assis*, de 1923, onde os próprios feições dos rostos são deformados.

### Um elo escondido: construção de uma estratégia

O que distingue, portanto, o uso do grotesco nas obras das artistas parece ser a *função* que ele assume. De fato, é a forma de obter um reconhecimento da obra, em termos de gênero, na medida em que as mulheres colocam-se externamente à representação comprometida dos homens no elo modernista entre a linguagem visual e a política. No modernismo, a artista utiliza-se, de maneira consciente ou não, do grotesco (reconhecido na tradição popular ocidental como pertencente/inerente ao feminino) como linguagem para o reconhecimento da sua obra, o que possibilita uma representação às vezes chocante, às vezes polêmica, do corpo feminino.

Essa condição está presente em outras áreas artísticas. Refletindo sobre o fenômeno de Josephine Baker, que é a corporificação, nos anos 1920, do imaginário europeu sobre a negritude, podemos encontrar novamente o grotesco, no uso que ela faz do seu corpo, na dança pretensamente 'exótica' que ela soube criar. Para o público,

a imagem oferecida pela artista era aquela esperada: os negros eram grotescos no sentido popular do termo; Josephine Baker era a figura feminina capaz de cristalizar essa imagem. Ela dançava, imitando poses sexuais exageradas; ela era o excesso, a exasperação de uma idéia concretizada. Talvez por isso, por conseguir expressar o grotesco, ela obteve um reconhecimento tão amplo na época.

Tamara de Lempicka realiza um caminho para o grotesco em que o confronto com o 'outro' não é em termos de raça. Porém, ela cria um contraste entre os retratos (inclusive o próprio) e a 'experiência' dos corpos femininos 'anônimos' que cria.

Frida Kahlo 'lê' a própria experiência corpórea e a aplica às suas obras. Ela (d)escreve com a sua própria imagem as trajetórias de sua experiência no âmbito do grotesco.

Em Tarsila, a presença da negra é ligada à sua vivência direta, mas filtrada pela experiência europeia, que estava em busca de um 'território selvagem'. Ela representa a 'alteridade' em formas grotescas. Não existe empatia entre a sua experiência, a sua imagem, e a da outra mulher representada. Ela institui uma diferença, um limite que encontra o reconhecimento da elite branca da época. Enquanto os debates sobre raça e eugenia tomavam conta das academias e das produções científicas de filiação lombrosiana, a arte de teor nacionalista preparava-se para a reformulação da sociedade brasileira em termos ideais de 'democracia racial'.

Através dessa perspectiva de análise não queremos afirmar que as mulheres artistas esgotam na representação grotesca a própria produção, nem que o grotesco lhes pertence de forma exclusiva. É simplesmente uma proposta interpretativa possível, a qual adquire importância para que, em determinada época e em determinada situação, a produção feminina obtivesse um reconhecimento público e conseguisse não ser 'apagada' ao longo do tempo. Queremos, com isso, apontar uma estratégia no âmbito das artes plásticas, estratégia que assume relevância na discussão sobre as possibilidades de interpretar a arte nas suas expressões sexuadas, em situações históricas específicas, e não como produto de alguma 'natureza' inerente ao gênero.

### O surrealismo brasileiro de Tarsila

"Fecha o olho físico para ver primeiro o teu quadro com o olho do espírito. Depois, faz emergir à luz quanto você viu na tua noite, para que a tua ação se desenvolva em troca sobre outros seres, do exterior rumo ao interior."

(Caspar David Friedrich)<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Apud BRIGANTI, 1989, p. 28.

A pequena figura humana está sozinha, talvez contemplando a imensidão ao seu redor. O cenário é onírico, em sua divisão concreta de espaços inconcretos. Imaginamos que a figura humana, tão indistinta, seja o reflexo da luminosidade das camadas do céu. Espaço irreal, ou melhor, surreal, em que Caspar David Friedrich coloca o seu *Monge na praia*, em 1808–1809. O pequeno ser humano observa a mesma paisagem natural que o espectador, externo à tela, vê.

A pequena figura humana está sozinha, contemplando o espetáculo da imensidão ao seu redor, iluminada pela lua. A paisagem é indistinta, e a figura confunde-se com as camadas de tinta escura. Somente a parte superior da tela clareia-se pelo astro noturno. Esse é o mesmo espaço surreal que Tarsila do Amaral (re)elabora em 1928, em sua tela *A Lua*, quando as impressões do surrealismo concretizam-se nas suas pinturas.

As duas telas, tão distantes no tempo e no estilo, apresentam uma impressionante continuidade. Não é por acaso que Friedrich, junto com outros artistas pré-românticos, tenha sido redescoberto durante a elaboração da poética surrealista,<sup>41</sup> no que diz respeito à presença de um mundo interior, não visível através do olho físico.

O movimento surrealista envolveu inúmeros artistas europeus da época, inspirados pelas teorias revolucionárias da psicanálise. Apesar disso, eles também estavam à procura de outros territórios extra-europeus, que fossem mais próximos da sua sensibilidade. Lugar privilegiado nesse sentido foi sem dúvida o México, meta de muitos deles, entre os quais o próprio André Breton, que definiu o país como lugar onde o surrealismo era real. Todavia, o Brasil também não foi excluído das viagens dos intelectuais ligados a essa corrente cultural. Na sua segunda viagem ao Brasil, Blaise Cendrars explicita o seu interesse em relação ao movimento surrealista, em 1927. Benjamin Péret, poeta surrealista, companheiro por longo tempo de Remedios Varo, que também vai ao México durante a Segunda Guerra Mundial, esteve no Brasil. Em suma, os reflexos do surrealismo encontram-se na produção brasileira da época. Estranhamente, o maior representante brasileiro não é colocado entre os nomes do *Sancta Sanctorum* artístico da época, e ainda não o é hoje. Trata-se de Ismael Nery, cuja produção inspira-se em um primeiro momento no cubismo, para evoluir em direção a Marc Chagall. Talvez o fato de o artista nunca ter se colocado no eixo da redescoberta do nacional, e de ter, aliás, sempre afirmado a filiação europeia da sua obra, tenha feito com que o seu nome ficasse relegado, fora dos interesses que na época ganharam vulto.

<sup>41</sup> Conforme BRIGANTI, 1989, p. 266.

<sup>42</sup> Whitney CHADWICK, 1994, p. 292.

<sup>43</sup> Rozsika PARKER e Griselda POLLOCK, 1981, p. 139.

Também Tarsila é influenciada pela nova poética. Como explicamos anteriormente, o envolvimento das artistas no movimento surrealista é complexo; a estética surrealista masculina muitas vezes desenvolveu um interesse para o espaço das 'alucinações' e da violência erótica,<sup>42</sup> enquanto as mulheres parecem mais interessadas em uma arte ligada ao 'mágico' e ao fantástico. As visões ambivalentes do surrealismo permitiram, ao menos parcialmente, o seu ingresso e participação no movimento, pois lhes ofereciam a possibilidade de se identificar com as forças misteriosas da natureza.<sup>43</sup> Esse caminho, como já observamos, levou à utilização de formas bizarras e não existentes na natureza, entrando no âmbito do grotesco, como foi definido.

Em Tarsila, a fase surrealista é ligada a um uso limitado da figura humana e, onde esta está presente, aparece sujeita a uma transformação 'antinatural', grotesca. Os anos 1928 e 1929 são caracterizados pela presença de elementos orgânicos pertencentes ao mundo natural, mas esses elementos são elaborados de forma a perder os elos com o mundo que os produziu. O caminho surrealista de Tarsila é individualizado em telas como *O ovo*, *O sono*, *O lago*, *Distância*, *A lua*, *Sol poente*, entre outras. A presença do elemento humano é relevada em *Abaporu* e em *Antropofagia*. Essa fase da artista, definida como Pau-Brasil, liga-se portanto a uma influência direta do surrealismo, que ela elabora através da representação de uma flora e de uma fauna definidas como 'metamórficas'.

### Georgia O'Keeffe, "leading woman artist"

"The men like to put me down as the best woman artist. I think I'm one of the best painters."  
(Georgia O'Keeffe)

<sup>44</sup> Charles ELDREDGE, 1991, p. 52.

Um interesse pelos mesmos elementos naturais está presente, nessa época, nas obras de Georgia O'Keeffe. Durante os anos 1920, essa artista dedicou-se assiduamente à representação da força orgânica da natureza.<sup>44</sup>

<sup>45</sup> ELDREDGE, 1991, p. 15.

Aqui estamos na presença daquela ambigüidade à qual nos referimos antes, sobre as expectativas do público em relação à produção das mulheres. Georgia O'Keeffe, diferentemente da maioria das artistas, envolve-se desde 1914 com o National Women's Party, trabalhando ao longo de sua vida para os movimentos de igualdade dos direitos das mulheres.<sup>45</sup> A sua consciência política fez com que rejeitasse as críticas que constantemente relacionavam a sua produção ao gênero. Nos anos 1920, a influência de Freud era enorme, e as formas de Georgia respondiam perfeitamente às expectativas do público dentro do quadro

relacional entre os símbolos que elas podiam refletir do corpo feminino. Henry McBride escreveu que

Georgia O'Keeffe is probably what they will be calling in a few years a B.F. (before Freud) since all her inhibitions seem to have removed before the Freudian recommendations were preached upon this side of the Atlantic. She became free without the aid of Freud. But she had aid. There was another who took the place of Freud. It is of course Alfred Stieglitz.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Apud CHADWICK, 1994, p. 285. "Georgia O'Keeffe é, provavelmente, alguém que em poucos anos será chamada de A. F. (antes de Freud), pois todas as suas inibições parecem ter sido removidas anteriormente à chegada das recomendações freudianas desse lado do Atlântico. Libertou-se sem a ajuda de Freud. Mas tinha ajuda. Havia um outro, que tomou o lugar de Freud. Ele é, claro, Alfred Stieglitz [companheiro de Georgia]."

A consciência política que Georgia tinha induziu-a a rejeitar tais colocações, não só em relação a uma leitura 'feminina' da sua obra, mas também em relação à sua colocação em segundo plano a respeito do companheiro. Isso, de fato, não incide no sucesso que ela obteve com o público, pois as interpretações freudianas da sua obra revelam as expectativas da época. A própria artista não está isenta dessas influências, mas não se dispõe a aceitar uma colocação limitada ao feminino na arte. Ela busca um reconhecimento maior, mas, ironicamente, ele ocorreu exatamente em relação ao aspecto considerado 'feminino' na sua arte. Em uma época em que a estrutura do corpo construía-se em termos 'andróginos' pela moda, em que as reivindicações dos movimentos feministas tornavam-se mais fortes, o mundo das artes utilizou a obra de Georgia como exemplo de representação do elo constante da mulher com a natureza e as suas funções biológicas. A crítica conseguiu realçar, praticamente, o valor dos elementos orgânicos de Georgia a partir dos aspectos que interessavam na época, quando as discussões sobre a mulher não estavam exatamente em sintonia com a realidade social. Infelizmente, foi fácil aplicar um reducionismo sobre o inconsciente feminino, da mesma forma como os surrealistas fizeram, apesar da postura assumida pela artista.

### **A inconsciência de Tarsila: origem de um sucesso**

Com essa colocação torna-se mais fácil entender as razões do sucesso de Tarsila na sua fase orgânico-surrealista (apesar do fato de ter sido, posteriormente, 'esquecida', assim como aconteceu com Georgia O'Keeffe e com as outras artistas da época). O ambiente culto em que ela se encontra favorece a permeabilidade das novidades européias, seja no campo da arte, seja nas suas ligações com os debates sobre o inconsciente ligados a Freud. Nessa época, a escolha representativa de Tarsila encontra o mesmo clima existente na Europa ou nos Estados Unidos. Dada a predisposição na época de interpretar essas

obras à luz das novas teorias, é fácil compreender como a obra da artista foi recebida pelo público. Vejamos um exemplo, sobre a tela *Sono*:

[...] Toda a flora brasileira está condensada no coqueiro. A atividade construtiva do país está condensada no condutor de água. O grande número de vértebras representa a coluna dorsal, o intenso desejo sexual do povo, e a água no condutor, a força viril e prolífera da nação.

Este sistema de condensação simbólica é paralelo ao processo freudiano.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> AMARAL, 1975, p. 454.

É interessante também constatar como a *naïveté* atribuída à artista resultasse em uma exaltação daquele 'novo' que o Brasil estava procurando. A função exercida pela obra de Tarsila em relação à construção da brasilidade se liga, muito profundamente, às concepções que punham as mulheres em contato direto com a natureza. As críticas contrárias às obras de Tarsila, nessa fase, também se referem frequentemente ao gênero da artista, em função do qual a obra era interpretada.<sup>48</sup> Todavia, são os elementos das telas de Tarsila relacionados ao que era comumente considerado feminino, assim como aconteceu na obra de Georgia, de Frida e das outras artistas citadas, que contribuíram para que elas fossem reconhecidas. O que as distingue é a consciência que elas têm da sua situação nessa época, das influências das quais elas não são isentas, por serem elas mesmas um produto dos elementos discursivos da sua época.

<sup>48</sup> Ver, a respeito, o Apêndice contido em AMARAL, 1975, p. 441-490.

Tentamos, portanto, identificar características de gênero nas obras de várias artistas, para podermos individualizar a relação existente entre Tarsila do Amaral e a representação/expressão do corpo. Traçamos uma linhagem do grotesco que envolve essas artistas como definição de uma possível estratégia para obter um papel de realce nas artes plásticas, deixando claro que tal estratégia não é necessariamente consciente.

O grotesco está relacionado, por sua vez, a uma das correntes artísticas da fase modernista, o surrealismo, no qual encontramos a presença ambígua de muitas artistas. Entre elas a própria Tarsila. A linguagem surrealista, produto em parte das reflexões psicanalíticas freudianas, agiu como elemento importante para o reconhecimento das obras das artistas. A 'sexualização' da arte foi a maneira pela qual o público enfocou a produção feminina. Isso não significa que as obras sejam o produto de uma natureza específica. Elas são o resultado de construções sociais que determinam os papéis e as funções dos integrantes da sociedade. Em específico, estamos tentando desvendar a produção feminina como resultante das múltiplas relações existentes

ao redor das artistas: elas pertencem a uma época determinada, são educadas nos padrões dessa época e, muitas vezes, não questionam o papel que lhes é atribuído, seja de subalternidade aos companheiros, seja de reflexão, no âmbito das suas próprias obras, sobre o espaço íntimo e privado. Ao contrário, muitas delas souberam encontrar formas de análise no interior do espaço feminino.

Obviamente, não podemos estender tal situação para todas as artistas da época, e fornecemos um exemplo disso na figura de Georgia O'Keeffe. Porém, dado o interesse específico para o quadro artístico brasileiro, e particularmente para a obra de Tarsila do Amaral, a construção do nosso próprio discurso desenvolveu-se em torno de exemplos que sustentassem uma hipótese a respeito dela:

Tarsila não foi uma artista transgressora nos conceitos, mas nas formas. Ela soube, através da sua linguagem, que não é simplesmente cubista ou surrealista, mas que contém freqüentemente o elemento grotesco, obter um reconhecimento por parte do público. Ela era, afinal de contas, uma grande artista, mas também era uma mulher branca, de elite, europeizada e, durante as fases analisadas, companheira de Oswald de Andrade.

### Referências bibliográficas

- ADLER, Kathleen, and GARB, Tamar. *Berthe Morisot*. London: Phaidon, 1995.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: EDUSP-Perspectiva, 1975.
- AMARAL, Aracy, and HERKENHOFF, Paulo. *Ultramodern: The Art Of Contemporary Brasil*. Washington D.C.: S.E., 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso: a Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRIGANTI, Giulio. *I Pittori Dell'immaginario: Arte e Rivoluzione Psicologica*. Milano: Electa, 1989.
- CALVESI, Maurizio; BORGHESE, Alessandra. *Tamara De Lempicka: Tra Eleganza e Trasgressione*. Roma: Leonardo Arte, 1994.
- COSTA, EmiliaViotti da. *A abolição*. São Paulo: Global, 1986.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art & Society*. London: Thames & Hudson, 1994.

## O GROTESCO COMO ESTRATÉGIA DE AFIRMAÇÃO NA PRODUÇÃO PICTÓRICA FEMININA

---

- CHALON, Jean. *Liane de Pougy: cortesã, princesa e santa*. São Paulo: Página Aberta, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ELDRIDGE, Charles. *Georgia O' Keeffe*. New York: Abrams, 1991.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo: Sofferenze e Passioni*. Köln: Taschen, 1994.
- LAVER, James. *Costume & Fashion*. London: Thames & Hudson, 1995.
- PARKER, Rozsika, and POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses*. London & Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAUDA, Jamis. *Frida Kahlo*. Milano: Longanesi, 1985.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Políticas do corpo*. São Paulo: Papirus, 1997.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

[Recebido em agosto de 2002 e  
aceito para publicação em março de 2003]

### **Grotesque as a Strategy for Affirmation in Female Pictorial Production**

**Abstract:** A proposal of gender interpretation of female artistic production during the so called Modernism, based on common elements in Tarsila do Amaral's, Frida Kahlo's, Tamara de Lempicka's and Georgia O'Keeffe's art works, without denying their individual dimension, built upon the esthetic definition of grotesque. Grotesque, in its gender and historical expression, seems to represent a face of the common language used by women, trying to meet a strategy in order to be recognized by critics and markets. Though, at one side, visual and decorative tradition set the "idealized feminine", on the other side grotesque, as a way of breaking reality as rational and coherent, historically related to anti-classic movement, offers an opening to a sexuated and non-conformist expression to female artists.

**Key words:** modernism, grotesque, female artists, gender.