



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2011

Uma leitura de gênero possível: o motivo da figura feminina nua

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50497>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

HISTÓRIA DA ARTE

ensaios contemporâneos

Marcelo Campos | Maria Berbara | Roberto Conduru | Vera Beatriz Siqueira
organização

DEDALUS - Acervo - MAC



21500010697



Rio de Janeiro
2011

Uma leitura de gênero possível: o motivo da figura feminina nua

DEDALUS - Acervo - MAC



21500010670

■ Ana Magalhães
USP

A história da arte a partir de uma interpretação de gênero tem sua origem nos estudos sobre a história da pintura moderna, especialmente na análise do impressionismo. Entre as décadas de 1940 e 1970, vimos surgir os mais importantes estudos sobre a pintura impressionista e, desde então, a participação das pintoras Mary Cassatt (1844-1926) e Berthe Morisot (1841-1895) nas exposições impressionistas gerava reflexões críticas acerca de um impressionismo feminino. Tal termo havia se constituído desde as primeiras resenhas críticas sobre o trabalho das duas pintoras do grupo impressionista já nas últimas décadas do século XIX e procurava mapear em suas respectivas produções determinados motivos temáticos eminentemente femininos, isto é, dentro do *locus* de um papel social atribuído à mulher: o espaço da casa, da domesticidade, da função da mulher como mãe e de seus afazeres domésticos. Tais temas estão, na visão dos críticos da época, associados a um certo procedimento técnico, de cores e pinceladas suaves, que exprimiam adequadamente os motivos representados.

Com o advento dos movimentos feministas na década de 1970, historiadoras da arte como Linda Nochlin e Griselda Pollock tiveram papel fundamental na renovação das leituras sobre a pintura impressionista e a contribuição dessas duas mulheres artistas. No caso de Mary Cassatt, a retomada de sua obra e a leitura crítica de sua produção levaram efetivamente a um resgate de seu papel no movimento impressionista e a colocaram numa posição central em relação a abordagens inovadoras das novas técnicas de pintura e mesmo de motivos temáticos. Griselda Pollock dá a Cassatt o título de “pintora de mulheres modernas” (1998, p. 30), em que a concepção tradicional de um impressionismo feminino é desconstruída para dar lugar a uma noção de condição feminina e de

como tal condição seria capaz de constituir um olhar diferenciado daquele eminentemente masculino.¹

Um tema mais do que privilegiado por essa historiografia é a relação entre Mary Cassatt e seu amigo Edgar Degas (1834-1917). O encontro entre os dois artistas teria acontecido em 1877, momento em que a pintora chegara de uma longa viagem por outros países do Velho Continente e, mais uma vez, frustrara-se com a tentativa de envio de uma obra para o Salão Anual da Escola de Belas Artes de Paris. Ao conhecê-la, Degas a convidou para participar da segunda exposição que o grupo de impressionistas organizou naquele ano. A partir de então, Cassatt parece tomar um novo rumo e se afirmar dentro de uma linguagem modernista de pintura. A artista participaria ainda das exposições do grupo em 1879, 1880 e 1886.

Sua participação na última exposição impressionista, em 1886, merece uma atenção particular, sobretudo por conta da obra *Menina arrumando o cabelo* (1886, óleo sobre tela, 75,1 x 62,4 cm, National Gallery of Art, Washington, The Chester Dale Collection), que, no conjunto geral de obras expostas pela artista desde sua primeira participação, é de fato excepcional. Cassatt, que começava a ganhar a atenção da crítica por suas representações de mães com seus filhos, mulheres em seu interior lendo, tomando chá, cuidando de crianças, abordou aqui um motivo inédito em sua obra: a mulher em sua toilette. Tal motivo era propriamente o tema explorado nas obras apresentadas por Degas naquela mesma exposição impressionista de 1886.² A crítica da época é severa ao tratar das obras que Degas apresenta aqui: suas mulheres que se lavam, se enxugam, penteiam os cabelos são tomadas como imagens que nada devem à pornografia. Nas composições de Degas, o *voyeurismo* é um dado fundamental da erotização da figura feminina, o que até hoje – e mais do que nunca – faz dele um pintor emblemático da visão masculina do corpo feminino e da misoginia.

Como entender, então, a versão de Mary Cassatt em relação a esse contexto? A anedota que se conta sobre a origem de *Menina arrumando o cabelo* é que, numa das inúmeras discussões entre Cassatt e Degas sobre arte, este último teria afirmado categoricamente que mulheres não deveriam ter o

¹ Na historiografia em língua inglesa (sobretudo norte-americana e britânica), o termo *gaze* (olhar) passa a ser utilizado nas abordagens de gênero para tratar da construção do olhar na pintura de um modo crítico e justamente situá-la dentro de uma cultura predominantemente masculina. Para uma leitura de gênero de tal termo, veja-se Pollock (1992).

² Desde a década de 1870, Degas vinha trabalhando com composições de figuras femininas em sua toilette. A esse respeito, cf. os textos “Combing the hair” e “Women bathing”, de Kendall (1996, pp. 218-20, 230-1).

direito de expressar opiniões sobre estilo, pois, em sua condição feminina, elas não tinham a menor ideia do que era estilo. Cassatt, enfurecida, se retirou e, em seu ateliê, deu início à composição de *Menina arrumando o cabelo*. Quando a tela foi mostrada na exposição impressionista de 1886, Degas teria sido o primeiro a elogiá-la e a reconhecer-lhe o estilo. Ele se tornaria o primeiro proprietário da tela e após sua morte, em 1917, por ocasião das vendas de seu espólio, ela chegou a ser atribuída a ele.³

A anedota reforça o papel de Cassatt como pintora feminista e o de Degas como um misógino. De um lado, a pintora mulher, que prova que pode pintar como um homem; de outro, o pintor homem, que reconhece o estilo de sua colaboradora quando ela se aproxima de seu próprio estilo, masculino. Entretanto, se analisarmos a obra atentamente, veremos que tais categorias se dissolvem. Degas jamais poderia ter pintado *Menina arrumando o cabelo*, uma vez que a composição de Cassatt opera a desconstrução do olhar masculino. A figura é tomada em três quartos de frente, o que nos permite ver claramente sua feição. Trata-se, de fato, não de uma mulher, mas de uma menina, cuja fisionomia não se adequa a um padrão de beleza da época. No caso das representações de Degas, de mulheres em sua toilette, dificilmente é possível distinguir fisionomias e feições. O que Degas cria são figuras sem rosto ou de rostos obscurecidos – ou porque as figuras são vistas à distância, ou porque nos dão as costas. O *voyeurismo*, nas figuras de Degas, é justamente acentuado pelo modo como suas figuras são representadas: elas se nos apresentam como alheias à presença de seus espectadores, nós; não se sabem observadas. Já na composição de Cassatt, a proximidade entre a figura e o espectador é muito grande. Aliás, esta é uma das características das composições de Cassatt: o ângulo aproximado e fechado sobre a figura sugere a presença, inclusive, da pintora no momento de execução da obra, tal como assinalado por Griselda Pollock. Esse recurso é responsável por criar um incômodo para o espectador, que se reflete frequentemente no olhar e na posição desconcertante das figuras.

Como nas figuras de Degas, há de certo modo um gesto exagerado: se observamos a posição dos dois braços da figura, percebemos que eles formam com a trança do cabelo uma linha sinuosa que perpassa a figura da cabeça ao tronco, compensado pela linha do ombro direito com a inclinação da cabeça para trás. Tais recursos corroborariam a ideia de estilo na pintura,

³ Cf. Pollock (1998). A anedota é tão conhecida que é contada em publicações de grande divulgação da obra de Mary Cassatt. Cf., por exemplo, a análise de Getlein (1980).

sem dúvida: são remanescentes do estudo atento da tradição da pintura, sobretudo do período maneirista, assim como vemos também nas figuras de Degas. Por outro lado, nessas últimas, a referência imediata às posições de figuras femininas em cartões postais pornográficos é patente, como no caso da grande tela *Depois do banho (Mulher se enxugando)* (1896 ca., óleo sobre tela, 89,5 x 116,8 cm, Philadelphia Museum of Art), de Degas, em que a figura feminina parece arquejar as costas descomunalmente para se enxugar, lembrando as figuras das fotografias pornográficas de Pierre Louÿs (1870-1925).⁴ No caso da figura de Cassatt, tal referência não existe. Ao contrário, ela se desconstrói na constituição de um plano de fundo que, segundo Griselda Pollock, é caracteristicamente um interior de domesticidade: o quarto da criada – e não o interior do prostíbulo.

O que Pollock nos lembra é que, em países de tradição católica, mulheres burguesas eram constrangidas a não observar seu próprio corpo – uma das práticas comuns, inclusive, é tomar banho com um camisolão branco fino para não deixar o corpo à mostra. Tal costume era menos observado em mulheres da classe trabalhadora, que parece ser de onde a figura de *Menina arrumando o cabelo* provém. Ainda que ela esteja de camisolão, sua proximidade em relação ao espectador e a revelação de sua intimidade podem efetivamente sugerir a leitura desse corpo feminino por um olhar feminino. Tal olhar não estaria pautado por esse jogo de erotismo, mas sobretudo por um procedimento analítico, de reconhecimento de uma condição especial, particular.

Degas parece ter prestado uma homenagem ao estilo da amiga pintora num pastel hoje pouco conhecido: *Menina fazendo uma trança no cabelo* (1894, coleção particular). Essa composição se distancia em muitos aspectos das inúmeras outras que ele realizou de mulheres em sua toilette. Em primeiro lugar, Degas coloca a figura, dessa vez, num espaço de domesticidade. São reconhecidos, na cama e nos elementos do móvel junto a ela, objetos do quarto da criada. A figura feminina está de pé, no canto esquerdo da composição, numa posição que parece espelhar a posição da figura no quadro de Cassatt, e que ele relê justamente a partir da linha que cria com a posição dos braços. Também desaparece aqui qualquer sugestão erótica, e sua tomada à distância parece ser um indício da diferença entre seu olhar masculino e o olhar feminino de sua amiga pintora. De fato, dentro dos parâmetros tradicionais adotados no julgamento de um impressionismo feminino, o

⁴ Para uma análise dessa obra e sua relação com a fotografia pornográfica, cf. Magalhães (2007).

pastel de Degas parece se adequar melhor do que a tela de Cassatt, que possui linhas de composição muito bem desenhadas e cuja figura se impõe muito mais em sua estrutura do que a de Degas.

Ao abordar as diversas composições que Degas faz sobre o motivo da figura feminina penteando ou arrumando o cabelo, Richard Kendall (1996) lembra a carga erótica atribuída a tal ato no contexto cultural do século XIX, uma vez que as mulheres andavam sempre com os cabelos presos em público. Os cabelos soltos eram, portanto, sinônimo de intimidade. Por outro lado, Kendall assinala que representar figuras femininas no ato de arrumar e pentear os cabelos é remeter a um longo e penoso ritual de preparação do penteado. Além disso, tal motivo aparece já em obras da tradição da pintura, tais como versões de Vênus em sua toilette. Outra referência importante no caso de Degas e de Cassatt é justamente a estampa japonesa, que também possui como motivo temático a figura feminina que arruma o cabelo. Ou seja, apesar de sua aparente banalidade, tal motivo é carregado de significados dentro de tradições alegóricas, literárias e sexuais.

Kendall recorda finalmente que, ao contrário de sua amiga Mary Cassatt, Degas, por ser solteiro, tinha muito menos acesso ao estudo ao vivo da figura feminina em tal ato – o que contradiz sua prática mais comum de tomar sempre o estudo do modelo vivo ou ao vivo dos motivos a serem representados. Isso também pode ser um aspecto relevante no modo de apresentação dessas composições por um e por outro artista.

Voltemos ainda sobre essas linhas sinuosas que marcam a construção da figura de Cassatt. Elas compõem aquilo que Degas percebe como estilo, porque desenhavam a figura feminina e estabelecem, efetivamente, a linguagem ou a assinatura de Cassatt sobre a superfície da tela. Os motivos com nus femininos se prestariam a essa função no período que vai do advento do impressionismo à explosão das vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX. Não é à toa que vemos proliferar uma série de composições com figuras femininas nuas reclinadas, banhistas etc. Na busca por uma linguagem própria, artistas modernistas de várias vertentes procuraram afirmar seu estilo por meio do estudo da figura feminina nua. No caso do Brasil, isso também viria a ocorrer.

Entre as pintoras brasileiras do período, Georgina de Albuquerque (1885-1956) pode ser abordada num contexto semelhante ao de Mary Cassatt. Ana Paula Simioni lembra que a pintora brasileira se autodesignava impressionista, e sua trajetória como artista também é emblemática numa

interpretação da história da arte no Brasil à luz das questões de gênero.⁵ Simioni já analisou a obra *Sessão do Conselho de Estado* (1922, óleo sobre tela, Museu Histórico Nacional) e suas relações com o gênero tradicional de pintura de história. Tal leitura nos permite traçar paralelos com o famoso projeto de pintura mural *Mulher moderna*, realizado por Mary Cassatt para o saguão de honra do Pavilhão da Mulher na World's Columbian Exposition de Chicago, em 1893.

Mas tomemos uma obra menos conhecida de Albuquerque, *Moça no jardim* (s. d., 32 x 24 cm, óleo sobre tela, coleção particular, São Paulo), que, embora não se debruce sobre o motivo temático da figura feminina que arruma o cabelo, pode ser tomada como um exercício na busca de seu estilo. Nessa obra de Albuquerque, temos uma figura feminina nua, que colhe flores, ajoelhada, tomada de lado. A representação de luzes e sombras projetadas sobre o corpo da figura, bem como a palheta de rosas e verdes que se espalham por toda a superfície da tela, remete a diversas versões da pintura floral do final do século XIX e início do XX, em que a figura feminina é quase metáfora da flor representada.⁶ Embora Albuquerque se aproxime da linguagem pictórica de um Renoir em suas composições de banhistas, também desconstrói um olhar erotizado sobre a figura, que se apresenta sem atributos evidentes que a vinculem a um contexto social do papel da mulher. Nesse sentido, parece vincular-se à voga da pintura floral. Entretanto, será preciso ainda um estudo mais atento desse nu, que parece ser um estudo preparatório ou uma versão menor de outra obra de maior porte da artista: *Maracá* (s. d., óleo sobre tela, 150 x 130 cm, localização desconhecida).⁷ Pelas próprias dimensões dessa obra, ela se revela como um projeto mais ambicioso, tal como *Menina arrumando o cabelo*, de Mary Cassatt. É curioso ver ainda o que diz João Angyone Costa sobre esses nus femininos realizados por Georgina de Albuquerque. Ele parece sugerir que a artista regrediu depois de feitos como a tela *Sessão do Conselho de Estado*, que seria uma obra exemplar de “composições de mais responsabilidade” (1927, p. 18, apud Itaú Cultural). Numa visão dicotômica da atuação de mulheres artistas na primeira metade do século XX, tal reivindicação não caberia. Assim como não caberia Mary Cassatt debruçando-se sobre a figura feminina em sua toilette.

⁵ Cf. Simioni (2002, 2008). O segundo é o único estudo do país a partir de uma interpretação de gênero sobre as mulheres artistas brasileiras.

⁶ Para uma análise desse gênero de pintura, designado como “pintura feminina floral”, que se estabelece na virada do século XIX para o XX, cf. Stott (1992).

⁷ A obra está publicada no site oficial da *Enciclopédia de artes visuais do Itaú Cultural*, no verbete “Georgina de Albuquerque”, mas não temos a referência original da imagem.

O que essas obras analisadas à luz de uma interpretação de gênero nos revelam é que o conjunto da obra dessas artistas parece apontar qual o contexto social em que essas imagens são produzidas. Essa estratégia foi, portanto, fundamental para a revisão de toda a história da pintura impressionista e da pintura moderna em geral na medida em que deixamos de olhar as imagens produzidas pelos artistas da virada do século XIX para o XX como mero exercício formal de busca progressiva pela abstração e somos capazes de ver nelas questões colocadas a partir de seu contexto histórico. Desse modo, a interpretação de gênero contribuiu para uma nova abordagem não só da obra de mulheres artistas, mas também da obra de seus pares homens. Nesse sentido, uma reavaliação do significado e do papel das inúmeras representações de figuras femininas nuas ou em sua toilette do período ainda está por ser feita.⁸

Referências

- COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.
- GETLEIN, Frank. *Mary Cassatt: paintings and prints*. Nova Iorque: Abbeville Press, 1980.
- ITAÚ CULTURAL. "Georgina Albuquerque". *Enciclopédia Itaú Cultural* (disponível em <http://www.itaucultural.org.br>).
- KENDALL, Richard. "Combing the hair". "Women bathing". *Degas: beyond impressionism*. Catálogo. Londres: National Gallery of Art Publications, 1996, pp. 218-20, 230-1.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "Ticiano, Manet, Degas: notas sobre o nu feminino na pintura". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, jan.-jun. 2007, n. 7, pp. 53-61.
- NOCHLIN, Linda. *Bathers, bodies, beauty*. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- POLLOCK, Griselda. "The gaze and the look: women with binoculars – a question of difference". In --- e KENDALL, Richard (orgs.). *Dealing with Degas: representations of women and the politics of vision*. Nova Iorque: Universe, 1992, pp. 106-30.
- . *Mary Cassatt, painter of modern women*. Londres: Thames & Hudson, 1998.
- SIMIONI, Ana Paula. "Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, out. 2002, v. 17, n. 50, pp. 143-59.
- . *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STOTT, Annette. "Floral femininity: a pictorial definition". *American Art*, 1992, pp. 61-77.

⁸ Em livro recente, Nochlin (2006) reuniu uma série de ensaios para a discussão do motivo da banhista na produção modernista e contemporânea.