

# Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas

María Isabel Baldassarre<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo analisa o modo como seis artistas latino-americanos construíram suas aparências e imagens públicas através de seus auto-retratos realizados nas primeiras décadas do século XX. Centra-se nas figuras dos argentinos Emilio Pettoruti e Ana Weiss de Rossi, dos mexicanos Diego Rivera e Abraham Ángel e dos brasileiros Ismael Nery e Tarsila do Amaral. A partir de variáveis como gênero e trânsito, produto das viagens de formação à Europa, se analisa como nas imagens que cada um produziu, plasmou-se subjetividades múltiplas e complexas que buscaram afirmar seus variáveis estatutos como artistas.

**Palavras-chave:** Retratos. Autorretrato. America Latina. Século XX. México. Brasil. Argentina. Autorrepresentação.

## Representation and self-representation in Latin American art: portraits of artists

## Abstract

This article analyzes how six Latin American artists elaborated their public appearances and public images through their self-portraits in the first decades of the twentieth century. It focuses on the figures of the argentinians Emilio Pettoruti and Ana Weiss de Rossi, the mexicans Diego Rivera and Abraham Ángel and the brazilians Ismael Nery and Tarsila do Amaral. From variables such as gender and transit, the product of studying trips to Europe, the article analyzes how in the images produced by each one, multiple and complex subjectivities were formulated that sought to affirm their variable status as artists.

**Keywords:** Portraits. Self-portrait. Latin America. Twentieth century. Mexico. Brasil. Argentina. Self-representation.

1

Professora da Universidad Nacional de San Martín, e pesquisadora do CONICET (Buenos Aires, Argentina.) É autora, entre outros, de *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Buenos Aires, Edhasa).

**P**osar, representar, mostrar, construir, constituir: podemos associar todas essas ações com o ser do artista e o complexo processo instaurado em seus autorretratos. Retratos de artistas são obras em que o criador adota como modelo o que encontra mais perto de si – seu rosto, seu corpo –, aquilo que o constitui. Mas também podem ser considerados artefatos complexos nos quais o artista se expõe a si mesmo, se apresenta na sociedade, e constrói a maneira como quer ser observado pelos outros. Neles efetuam-se os modos de representação associados a amplos temas referentes à classe e ao gênero, como também modos passíveis de ser interpretados à luz de maneiras de ser mais estreitamente associadas ao âmbito da arte: o tipo de artista que se imagina ou se pretende ser, temas que não estão desvinculados da posição genérica, racial ou social, mas sim interligados, resultando daí seções transversais complexas em que alguns sentidos se cruzam, se complementam e se ampliam entre si.

Afirma-se, com razão, que “os retratos são, em primeiro lugar, o resultado de uma complexa negociação entre o artista e o retratado”, enquanto “modelados pelas expectativas de cada agente em termos de sua imagem pública e institucional”.<sup>2</sup> O que acontece, então, em retratos criados para si mesmo? Podemos ampliar a hipótese de Sergio Miceli para pensar o processo de negociação voltado para o interior do artista: como se produz essa flutuação entre o modo de se mostrar e os diferentes recursos plásticos que o artista domina ou a poética que privilegia? Assim, observamos como os autorretratos constituem o resultado de variações, idas e vindas que atravessam a vida dos artistas. Além disso, podemos imaginar o desempenho performático que ocorre no instante da pose (para outrem ou para si mesmo) em retratos que variam de poses altamente armadas, com trajes de trabalho, no ato de pintar, ou associadas a uma obra significativa, a outras que visam precisamente esconder esse estatuto de construção.

Nossa intenção, nesse trabalho, consiste em elaborar uma trajetória geográfica e temporal que aborde diferentes tipologias de retratos, desde os primórdios do século XX até os anos quarenta. Ou melhor: a partir de problemáticas pontuais que, com suas nuances, podem ser consideradas constitutivas da produção artística da América Latina, nos propomos a observar como estas situações impactam e se realizam efetivamente nos autorretratos.

2

Sergio Miceli, *Imágenes negociadas. Retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 18.

Em primeiro lugar, vamos nos referir à evolução formativa e à necessidade de autodefinição do artista inserido no contexto europeu: a viagem traz consigo muitas vezes a urgência de um posicionamento explícito, um expor-se como artista na Europa, tendo sempre em mente o cenário deixado no país ou cidade de origem. Em segundo lugar, examinaremos alguns exemplos que não entraram no cânone masculino definidor do mito do artista como um gênio criativo, intimamente associado ao vigor, à força e à maestria masculinas. Ou seja, questionaremos como se manifesta no autorretrato a variável de gênero em artistas mulheres ou homens homossexuais ao se exporem como criadores, e em que medida ser artista corresponde ou põe em xeque esses estereótipos de gênero vigentes.

É óbvio: não podemos deixar passar despercebida a conjuntura histórica e geográfica específica em que cada um dos autorretratos foi concebido. A América Latina, enquanto grande unidade subcontinental, pouco se explica a si mesma; ou seja, cenários tais como os do Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires ou Cidade do México não podem ser considerados como um todo uniforme com características únicas. O que de fato observamos é que existem traços compartilhados e estreitamente relacionados com os processos de modernização e profissionalização das artes plásticas que – com suas peculiaridades – ocorreram paralelamente nos distintos casos analisados.<sup>3</sup> Assim, nos referimos a um momento germinal de apropriação e reelaboração das linguagens modernas e das vanguardas do continente, que terá como consequência pontos de convergência no modo de elaborar os retratos, produções consideradas como parte do *corpus* da obra de cada pintor ou pintora, embora geralmente não tivessem sido contempladas em suas afinidades possíveis.

### Autorretratos de viagem

1907. No início desse ano, o mexicano Diego Rivera (1886-1957) chega à Espanha para realizar sua primeira estadia europeia. Desde seus doze anos, Diego recebeu lições de desenho e pintura na Escuela Nacional

3

Para algumas características dos processos de modernização nos cenários analisados, cf. Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 21-24.

Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas  
María Isabel Baldassarre

de Bellas Artes, na Cidade do México, e fez uma viagem financiada pelo governo do seu estado, Veracruz, para formar-se na Europa. Estabeleceu-se em Madrid, onde passa a frequentar o atelier de Eduardo Chicharro.<sup>4</sup> Nesse contexto, ele produz um de seus primeiros autorretratos.<sup>5</sup> Sentado, o cotovelo sobre a mesa, o rosto do pintor se esconde sob a sombra de um grande chapéu mexicano, que ele não tirou, apesar de estar num ambiente fechado. Na verdade, o próprio Rivera recorda que o uso onipresente do seu chapelão lhe confere o apelido de “o mexicano”.<sup>6</sup> O jovem veste paletó preto, camisa branca, e com a mão direita segura um cachimbo que tomba no canto da sua boca. Em seu rosto se percebem a barba e o bigode ralo. Na mesa, um copo cheio de uma espumosa cerveja recém-servida.<sup>7</sup> Ao que parece, pelo conteúdo que se vê na garrafa, o artista ainda não tinha começado a beber. Quanto às soluções plásticas, a influência do simbolismo de Chicharro e o *costumbrismo* de Ignacio Zuloaga são percebidos neste trabalho, que enfatiza o uso do preto e das sombras sintéticas.<sup>8</sup>

Já em outros retratos precedentes, anteriores à viagem europeia, como o que lhe fez em 1906 seu companheiro nas aulas de Antonio Fabrés, Francisco de la Torre, Diego aparece sério e caracterizado fumando seu cachimbo. Este atributo, sem dúvida, procurou situá-lo como um membro da boêmia, na qual havia sido muito bem acolhido. Um artista assumido, consolidado, embora o jovem contasse apenas vinte e um anos e estivesse ainda em fase de formação.

Além disso, é notável como a crítica da época faz frequente alusão aos traços fisionômicos dos artistas. Estes aparecem como elementos fundamentais para representá-los e confirmar, ou não, pela aparência, os traços de sua personalidade enquanto artistas. Nesse sentido, não devemos esquecer a popularidade que, durante o século XIX, tiveram as teorias fisionomistas, e especialmente seu uso em criminologia e na medicina, a fim de estabelecer certos traços de caráter a partir da observação física de uma pessoa. Por desdobramento destas conjecturas, certas características, como a maneira de mover-se e de vestir-se, denunciariam o modo de ser artista.

Assim, roupas e certos elementos do autorretrato riveriano respondem ao modo como o jovem é descrito e fotografado na crítica

4

Cf. Ramón Favela, “Diego Rivera: the cubist years, 1913-1917” em *Diego Rivera, the cubist years*. Arizona: Phoenix Art Museum, 1984, p. 21-22.

5

Diego Rivera, *Autorretrato*, 1907, óleo sobre tela, Museo Dolores Olmedo, Cidade do México.

6

Diego Rivera, *My art, my life: an autobiography*; Gladys Stevens March (ed.). New York: The Citadel Press, 1960, p. 58.

7

Há poucas referências a esta obra anterior de Rivera. Ramón Favela foi quem a analisou mais detidamente, vinculando-a aos três retratos de beberrões do século XVII holandês e com as autoevocações românticas de Gustave Courbet. Cf. Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*. México: INBA-Museo Estudio Diego Rivera, 1991, p. 17-19.

8

Cf. Fausto Ramírez, “La presencia de los modernistas mexicanos fuera de México: el tránsito de la marginalidad provinciana al protagonismo cosmopolita” em *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: IIE-UNAM, 2008.

Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas  
María Isabel Baldassarre

contemporânea: “É Rivera, pessoalmente, um rapaz de compleição robusta e aparência humilde; tem o hábito de usar terno preto, chapéu redondo de feltro e bengala na mão, que não dá a impressão de ser um homem que se preocupe especialmente com a última moda, e, ao vê-lo, mais parece um marinheiro holandês que um pintor amante das belas artes. O retrato que acompanha estas linhas dá uma ideia bem precisa da aparência externa de Rivera [...], por seu aspecto exterior, embora, no interior, parece sim um artista e um grande artista.”<sup>9</sup>

Ou seja, há algo de rude no modo de ser de Rivera que se oporia à sua sensibilidade de artista, características essas que permitiriam associá-lo a um “marinheiro holandês”, e que são precisamente as que aparecem um pouco disfarçadas no retrato em que aparece sentado. Ao retratar-se sentado e deixar visíveis apenas os três quartos superiores de seu torso, Rivera evita destacar o seu corpanzil, que, conforme seu próprio relato, media 1,83 m e pesava mais de 130 kg. Pelo contrário, há neste retrato da juventude uma aura de melancolia que cerca o jovem mexicano em início de carreira – e de vida boêmia – na Europa.<sup>10</sup>

1918. O argentino Emilio Pettoruti (1892-1971) está na Itália, para onde tinha viajado cinco anos antes, em 1913. Em Florença, entrou em contato com Filippo Marinetti e os pintores futuristas, para mais tarde ir morar em Milão, com passagens por Roma, Munique e Paris, onde tem a oportunidade de relacionar-se também com artistas metafísicos, cubistas, e aqueles que logo seriam conhecidos como o *novecento* italiano.<sup>11</sup> Em consonância com essas novas linguagens, Pettoruti participa nas capitais artísticas de muitas exposições de “arte nova”. Neste ambiente, em 1918 cria um autorretrato que constitui um exemplo claro de pintura de ruptura produzida nesses anos, e que o aproximou dos esquemas de composição do futurismo, um movimento com o qual nunca se envolveu na prática, mas com cujas diretrizes estabeleceu diálogos plásticos. No quadro, as feições de seu rosto se decompõem em facetas acentuadas pelo contraste entre áreas de luz e sombra.<sup>12</sup> Compostos a partir de diagonais, curvas e uma espiral desdobrada em profundidade, os traços fisionômicos são sintetizados e se convertem numa essência que dificulta a possibilidade de identificar o rosto como um autorretrato do pintor.<sup>13</sup> Essa obra e outras

9

J. M. C., “Diego M. Rivera y su obra”, *El mundo ilustrado*, México, 20 de novembro de 1910, citado em Xavier Moysen, *La crítica de arte en México 1896-1921*. México: IIE-UNAM, 1999, vol. 1, p. 458-462.

10

Cf. Diego Rivera, *My art, my life*, op. cit., p. 52. Posteriormente, Rivera abandonaria estes traços e destacaria precisamente sua aparência corpulenta para se apresentar como um artista, fato este enfatizado, além disso, pela lenda mítica construída em torno de sua vida.

11

Para a reconstrução de sua passagem pela Europa, cf. Cayetano Córdoba Iturburu, *Pettoruti*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980, y Diana Wechsler, “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa” em D. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, p. 150-164.

12

Emilio Pettoruti, *Autorretrato*, 1918, óleo sobre *hardboard*, 54 x 40 cm, MNBA, Buenos Aires.

13

“Individuality can no longer be contained within the terms of manifest personality traits” afirma John Berger a respeito do retrato cubista. Cf. “The changing view of man in the portrait” em *Selected essays and articles. The look of things*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972, p. 41.

Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas  
María Isabel Baldassarre

produzidas à época podem ser interpretadas como autos de fé daquela intensão compartilhada por Pettoruti, e outros artistas contemporâneos, de “abandonar o ‘anedotismo’ vigente na pintura argentina”.<sup>14</sup>

Anos mais tarde, em 1924, Pettoruti adentra estrategicamente o centro o meio artístico de Buenos Aires com uma exposição individual na galeria mais prestigiada da cidade: a Galeria Witcomb. A amostra incluiu muitas de suas obras associadas às poéticas futuristas e cubistas, e foi ignorada por parte da imprensa, duramente criticada por outra, e erguida como um estandarte por aqueles que se consideravam seus companheiros na busca pela renovação estética.<sup>15</sup> Entretanto, pode-se dizer que o ambiente foi geralmente adverso a esta primeira tática de inserção do artista, que encontrou notraduzindo seu incompreensão relativa a essas novas linguagens com humor e na zombaria uma maneira de enfrentar a incompreensão relativa a essas novas linguagens.<sup>16</sup>

Já em Buenos Aires, em 1925, Pettoruti produziu um autorretrato que parecia totalmente oposto ao realizado sete anos antes.<sup>17</sup> Nele, o artista não esquece de todo a lição das vanguardas, mas se afasta das composições mais “abstratizantes” de planos de cor que havia apresentado no ano anterior em Witcomb. Num fundo neutro, destaca em planos facetados de luz e sombra a composição do seu rosto e do longo pescoço demarcado por um suéter. O tempo parece estanque na pintura, o imediatismo da presença quer impedir qualquer intenção de pose. Seu protagonista não produz nenhuma ação, bem como o rosto não transmite qualquer emoção. O pintor não faz outra coisa senão estar ali, disperso como sujeito para se tornar um objeto específico do retrato. Na obra, surge subjacente uma forte composição geométrica e um controle sintético da luz. Ou seja, continua seguindo a marca dos anseios formais das vanguardas, mas o resultado alcançado é um retrato muito mais legível, reconhecível e claro do que o produzido em 1918.

Talvez a escolha destes recursos plásticos se justificasse no ambiente para o qual a obra havia sido projetada. O *Autorretrato*, de 1925, consistiu num estudo para uma tela grande que reuniria os rostos de toda sua família.<sup>18</sup> Na ocasião em que deveria apresentar-se aos seus, no seu retorno da Europa, pareceu-lhe mais viável a “atitude objetiva”.<sup>19</sup> E é aí quando

14

Patricia M. Artundo, “El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino” em P. M. Artundo (cur.), *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924. La estrategia de la vanguardia*. Buenos Aires: Malba, 2003, p. 19. Cf. uma síntese (em português) da atuação de Pettoruti entre a viagem europeia e 1930: Artundo, “Novo mundo/Velho mundo: Pettoruti e Brasil” em Mário de Andrade e a Argentina. *Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp, 2004.

15

Diana Wechsler, “Crítica y arte de vanguardia” em *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires (1920-30). Buenos Aires: Instituto de Teoría y Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, série monográfica nº 8, 2003.

16

Cf. Córdoba Iturburu, *Pettoruti*, op. cit., p. 42.

17

Emilio Pettoruti, *Autorretrato*, 1925, óleo sobre cartolina, 50 x 40 cm, Fundación Pettoruti, Buenos Aires.

18

Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, op. cit., p. 201.

19

Julio E. Payró, *Emilio Pettoruti*. Buenos Aires: Poseidón, 1945, p. 51.

relacionamos este autorretrato aos planos mais amplos que Pettoruti estabeleceu nesses anos, e nos subsequentes, que serviram para mediar, infiltrar-se e negociar dentro dos espaços de institucionalização da arte, ao invés de limitar-se a invadi-lo como um elemento meramente de oposição.<sup>20</sup>

1927. Vinte anos depois do retrato de Diego Rivera, quando poderíamos considerar que se encerrava a primeira etapa dos processos de formação do início do século em busca de modernidade e modernismos, o brasileiro Ismael Nery (1900-1934) faz sua segunda viagem a Paris, onde entrará em estreito contato com os poetas e pintores surrealistas, e se verá fortemente afetado pela obra de Marc Chagall. Nesse ano, conforme sustenta Aracy Amaral, Nery reduz significativamente sua produção de pinturas para concentrar-se na produção gráfica de desenhos e aquarelas.<sup>21</sup> Nesse contexto, faz um desenho, agora na coleção de Roberto Marinho, em que – como a maioria de sua obra – sua própria imagem é protagonista. É intitulado: “Autorretrato e recordação”, assinado com as iniciais IN, e por debaixo se lê claramente que foi feito em Paris.<sup>22</sup>

Com camisa e gravata, penteado com gel, o então jovem de vinte e sete anos surge no centro deste desenho a tinta. Um olho levemente maior que o outro, a boca franzida, o nariz sobressalente pela linha testemunham atestam o seu contato com a linguagem de ruptura das vanguardas. Sabemos, a partir do testemunho de seu amigo Murilo Mendes, que seu rosto não era regular: “Os olhos assimétricos recortados um pouco à maneira oriental, como acontece em tantos homens do extremo Norte. Barbicha rala. Boca de talhe muito pronunciado. Apertava às vezes fortemente os lábios numa enérgica tensão da vontade”.<sup>23</sup> O artista bem poderia ter embelezado estes traços que, no entanto, prefere acentuar. Como observado por Sergio Miceli a respeito, no retrato a fisionomia é modelada para efeito de uma significação simbólica ou espiritual.<sup>24</sup>

No entanto, se em suas pinturas a óleo seus traços são sintetizados e se geometrizam a ponto de se tornarem linhas puras e planos de luz e sombra, não há nesta peça uma transformação do artista em arlequim, Cristo ou ser andrógino, aqueles “tipos plásticos ideais” representativos do ser humano, como assinalado por Mário de Andrade.<sup>25</sup> Pelo contrário, neste rápido desenho o que ocorre é a recuperação do registro fisionômico, da

20

Uma obra ímpar para esta leitura dos projetos desenvolvidos por Pettoruti é o texto de Diana Wechsler: “Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti”, em *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, 1995, p. 231-240.

21

Amaral aponta várias razões possíveis para este rumo: as viagens, as instabilidades de sua vida, os deslocamentos em função de sua saúde e as dificuldades com ambientes inadequados para a prática da pintura. Cf. “Ismael Nery: uma personalidade intensa” em *Ismael Nery: 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1984.

22

Ismael Nery, *Autorretrato e recordação*, 1927, tinta sobre papel. Coleção Roberto Marinho.

23

Murilo Mendes, *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 99 (publicado em *O Estado de São Paulo*, 18-09-1948).

24

Sergio Miceli, *Imágenes negociadas*, op. cit., p. 64 e 67.

25

Cf. Tadeu Chiarelli, “As margens do modernismo”, em Denise Mattar (cur.) *Ismael Nery: 100 anos, a poética de um mito*. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Fundação Armando Álvares Penteado, 2000; para o artigo de Mário publicado em 1928, cf. Aracy Amaral, op. cit., p. 59-60.

Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas  
María Isabel Baldassarre

indumentária e do penteado contemporâneos, aos quais, como sabemos pelos outros testemunhos orais e visuais da época, Nery dedicou um cuidado especial a ponto de ser tachado de “dandy”.<sup>26</sup> Esses recursos o mostram também como um jovem pensativo, absorto, quando não um pouco atormentado. De um lado, uma mulher com um vestido transparente que revela seu sexo, cujas botas pretas são um ponto marcante em sua roupa; do outro lado, uma pequena capela e a silhueta de um homem com chapéu, uma mancha negra que parece refletir o negro das botas da mulher-musa. Podemos supor, considerando outros desenhos do artista, tratar-se de si próprio aproximando-se da entrada de uma igreja.

De alguma forma, esta peça evoca a ideia do artista errante, a dualidade já apontada por todos os estudiosos que se ocuparam da análise da obra de Nery, como aquela que se debate entre a musa/o erotismo e a castidade/religião. Mas também podemos imaginar este rosto como a amostra de um artista em conflito, sem mercado, que sobrevive com seu escasso salário de funcionário público.<sup>27</sup>

O que me interessa enfatizar aqui é esta possibilidade de experimentar, assim como o fez Pettoruti, as diferentes linguagens e técnicas plásticas, e como estas podem ser funcionais para os distintos modos de se apresentar. Abstratiza-se o rosto para tornar-se um tipo ideal, ou pontuam-se certos traços lançando mão de um complexo sistema de seleção, que tanto expõe como oculta: a textura física, alguns elementos distintivos do rosto, certa indumentária ou atributos característicos, a pose. Em tais experiências com o próprio ser, arrisca-se tanto o seu projeto plástico – ao se imbricarem os autorretratos com seu *corpus* de obra mais geral – como também o modo, a maneira como se quer ser conhecido como artista.

### Autorretratos e gênero

Se no século XIX disseminava-se a crença sobre a deficiência de mulheres como sujeito criador, este preconceito continuou ativo no início do século XX. A arte feita por mulheres deveria ser julgada com seus próprios parâmetros, e aquelas que então se dedicaram à sua prática deveriam

26

Segundo Murilo Mendes, Ismael sempre se apresentava corretamente vestido, na última moda, já que, para ele, a elegância externa da vestimenta e das atitudes era um reflexo de sua elegância interior. Cf. *Recordações...*, op. cit., p. 34.

27

Afirmção extraída de Giuseppe Baccaro, “Visitação a Ismael”, em Aracy Amaral, *Ismael Nery: 50 anos depois*, op. cit., p. 211.



Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas  
María Isabel Baldassarre

posicionar-se e negociar – cuidadosa e conscientemente – os modos de se definir e representar o seu estatuto como artistas.<sup>28</sup> Especialmente em seus autorretratos buscaram reconciliar o conflito entre o que a sociedade esperava das fêmeas e o que se supunha ser um artista, duas identidades que pareciam irreconciliáveis e sobre as quais se projetavam expectativas diametralmente opostas.<sup>29</sup> O que aconteceu, por outro lado, no caso de artistas homossexuais no início do século XX em países como México, no âmago de sociedades não particularmente receptivas a quem não correspondia aos modos canônicos e heterossexuais de ser homem?

Como convive o projeto moderno com as projeções do gênero? Como resolver essas variáveis nos autorretratos? Vejamos o caso de Tarsila do Amaral (1886-1973). Em primeiro lugar, é significativo que em nenhum dos seus autorretratos ela se apresente com os atributos ou as ferramentas de pintora, nem envolvida com a prática da pintura. Ou seja, não há indícios que permitam associar a personagem com a profissão; pelo contrário, o que aparece é a exposição de Tarsila como mulher linda, muito elegante e vestida na última moda. Neste ponto, investe-se na permanência do estereótipo antepassado sobre artistas mulheres, tais como aquelas que, além de serem capazes de conceber beleza, devem ser elas mesmas belas, um objeto ao mesmo tempo distante e misterioso, uma “inspiração para o telespectador”.<sup>30</sup> Assim se expõe Tarsila tanto em seus autorretratos como em suas fotografias. Desde jovem já se observa esta tendência em mostrar-se entre melancólica e indolente ao olhar dos outros, procurando corroborar os elogios sobre sua beleza e poder de sedução recorrentes por quem a conhecia. Sua correspondência deixa transparecer a consciência de Tarsila sobre o poder e a utilidade da sua beleza: sobressair-se como mulher bonita é uma maneira de posicionar-se e de consolidar sua carreira como artista.<sup>31</sup> Entretanto, se, ao constituir-se como artista mulher e moderna, desafia as expectativas de seu gênero e de sua classe, essas conquistas são apenas parcialmente vislumbradas em seus autorretratos, que, embora demonstrem todos os recursos plásticos modernistas que Tarsila domina, não contrariam os estereótipos vigentes.

Seu autorretrato mais emblemático, *Autorretrato (Manteau Rouge)*, de 1923, foi criado no ano de sua bem-sucedida estreia nos círculos da

28

Cf. Rozsika Parker & Griselda Pollock, “God’s little artist”, em *Old mistresses. Women, art and ideology*. London: Pandora Press, 1981.

29

Para as variações dos autorretratos femininos ao longo do tempo, embora exclusivamente circunscrito a exemplos europeus e estadunidenses, cf. Frances Borzello, *Seeing ourselves. Women’s self-portraits*. London: Thames and Hudson, 1998.

30

Parker & Pollock, *op. cit.*, p. 92.

31

Cf. Carta de Tarsila à sua família datada de 4 de fevereiro de 1925, citada por Aracy Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34-Edusp, 2003, 3ª edição revista e ampliada, p. 185.

vanguarda de Paris, quando Tarsila já se encontrava totalmente imersa na prática da pintura.<sup>32</sup> Mas não são a paleta, os pincéis, nem a roupa de trabalho que destacam Tarsila, mas o casaco vermelho-cereja de Jean Patou que cobre sua nudez e se incorpora ao título da obra: Tarsila se constitui com seu *manteau rouge*, cujo tom também se repete nos lábios, o outro foco de atenção do quadro com um rosto de expressão austera. A vestimenta a concebe como a dama que anfitriã e que frequenta ambientes onde se mesclam a diplomacia e a intelectualidade brasileira e francesa; símbolo inequívoco de seu pertencimento à classe latifundiária paulista, endinheirada, mas também com capital simbólico para se apropriar das últimas modas europeias. E aqui não posso deixar de contrapor esta imagem de Tarsila à figura do novo rico, tema literário tão caro aos escritores americanos e europeus da virada do século para ridicularizar os sul-americanos milionários que viajam para a Europa, cheios de dinheiro, mas desprovidos da capacidade de discriminar e de exercer um julgamento de gosto “legítimo” quando se trata de consumo cultural.<sup>33</sup>

Este processo de construção de sua imagem através da plástica torna-se ainda mais abstrato em seu autorretrato do ano seguinte. Agora já não é uma mulher, mas apenas um rosto, uma espécie de máscara – talvez em referência ao primitivismo que então fascinava os círculos vanguardistas europeus – formada pela simplificação de seus traços que se tornam emblemas: sua boca vermelha, o cabelo preso e os enormes brincos de ouro, repetidos em todas as fotos para as quais Tarsila posa nesses anos, que funcionam como uma sinédoque de sua feminilidade e, claro, da sua posição social. Ela se constrói como uma mulher sensual, mas dona de uma sensualidade exótica que a distingue de uma europeia de classe alta: uma espécie de adendo simbólico que Tarsila possui e sabe explorar para atrair a atenção sobre si mesma e sobre sua pintura naquela Paris cosmopolita.<sup>34</sup> A frontalidade do retrato muito se assemelha a fotografia contemporânea do passaporte; aquela que fornece a identidade legal agora é replicada pelo óleo sobre a tela para, por intermédio da arte, constituir sua identidade de artista.

Também no âmbito das pesquisas modernistas, podemos localizar o autorretrato do jovem mexicano Abraham Ángel (1905-1924), de 1923. Procedente de uma aldeia mineira do interior para estudar na cidade do

32

Para a trajetória de Tarsila por Paris, o estudo mais completo é sem dúvida o de Aracy Amaral já mencionado. Ver também Nadia Battella Gotlib, *Tarsila. A modernista*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 68 e seguintes. Com relação à viagem de Tarsila vinculada à trajetória de outros artistas brasileiros, cf. Marta Rossetti Batista, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 277-292. Para uma revisão da análise tradicional sobre as viagens de Tarsila e Anita Malfatti à Europa, cf. Ana Paula Simoni, “Viajes progresivas x regresivas: las rutas múltiples de los artistas brasileños en París, años 1920” em *Las redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*. Buenos Aires: CAIA, 2013.

33

É significativo, neste sentido, que, quando o escritor Blaise Cendrars procurou dissuadir Tarsila de expor nos salões do *Le Journal*, tivesse argumentado: “Mais si vous êtes absolument pressée, faites-le maintenant, mais pas dans la salle du Journal ou n’exposent que des rastas attachés d’ambassade-amateurs”. Citado por Amaral, *Tarsila...*, op. cit., p. 185.

34

Agradeço à Maria Lucia Bueno por suas sugestões sobre este particular.

Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas  
María Isabel Baldassarre

México no início da década de 1920, o jovem – que ainda não contava vinte anos – lá se apaixona por seu professor e mentor, o pintor Manuel Rodríguez Lozano. Sua vida artística é tão prolífica quanto breve, já que, num obscuro episódio, vinculado ao abandono de seu ente querido, tira sua vida em 1924. Tanto sua pintura, fortemente autorreferencial e formalmente fomentada pelas artes populares e pelo desenho infantil, quanto sua trágica vida o transformam em uma espécie de “Rimbaud mexicano”, favorecendo a construção de mitos.<sup>35</sup> Na verdade, é difícil encontrar análises que não se refiram a esta “sociedade dos pintores”, ou seja, ao impacto que a obra teve em ambas as direções: de mestre para discípulo e vice versa.

Passemos a uma análise concreta: em seu *Autorretrato* de 1923, um óleo sobre cartolina, Ángel enfatiza seus traços mestiços: o cabelo crespo, a boca de lábios grossos, atributos que, em contrapartida, aparecem em muitos dos retratos dos outros que ele produz nesta mesma época, e que fazem lembrar fortemente a sua própria imagem,<sup>36</sup> operação que se assemelha às estratégias de Ismael Nery, ao projetar a si mesmo em rostos alheios na composição de sua obra. Com os olhos virados e cravados no espectador, o olhar de perfil de três quartos de Abraham reforça a sedução do *poseur*. Sua recorrência nas fotografias contemporâneas do rapaz nos permite deduzir que se trata de uma pose fortemente construída, com a intenção de seduzir e de provocar, como também carregada de inocência e de desenvoltura por conta de seus dezoito ou dezenove anos. Aqui nos permitimos extrapolar a hipótese que Silvia Molloy sustenta com relação aos escritores modernistas, entre o final do século XIX e início do século XX, no sentido de pensar sobre a força desestabilizadora de certas poses que as transforma em gestos políticos.<sup>37</sup> Ou seja, destacamos o caráter de ruptura e provocador que esta pose feminizada poderia ter para uma sociedade como a mexicana, no início do século XX, quando, mesmo nos círculos intelectuais, esses artistas eram ridicularizados e perseguidos por seu explícito caráter homossexual. O plano de fundo da pintura, habitual em outras obras de Abraham Ángel, exibe uma paisagem rural, serrana, salpicada de casinhas, uma igreja e árvores enormes, quase fantásticas. É um lugar surreal, o que reforça a ambiguidade com a qual se apresenta o próprio artista em sociedade.

35

Olivier Debroise, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona: Océano, 1983, p. 80.

36

Abraham Ángel, *Autorretrato*, 1923, óleo sobre cartolina, 85 x 75,5 cm, MUNAL, INBA, México.

37

Sylvia Molloy, “La política de la pose” em *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012 (o artigo é de 1994), p. 41-53.

Finalmente, o caso com o qual vamos fechar esta trajetória possível: a artista argentina Anna Weiss de Rossi (1892-1953). Criadora de linguagens que poderíamos chamar de residuais com relação às vanguardas, ela também põe em voga estereótipos de gênero ao representar-se. Esta pintora demarcou rapidamente seu lugar no mundo da arte ao expor com sucesso nas galerias, e conseguiu inserir-se comercialmente num mercado artístico em vias de formalização, graças à prática do retrato. A figura do mestre (Alberto Rossi) como aquele que introduz a mulher no mundo da arte vai ser onipresente no caso de Ana, que passa a ser conhecida por seu nome de casada: Weiss de Rossi.

Ana irá mostrar uma construção de sua aparência muito distinta da sensualidade e modernidade que observamos em Tarsila. Tanto nas fotos quanto nos autorretratos Weiss distingue-se pelo cabelo preso, pouca maquiagem e roupas que realçam muito pouco a sua feminilidade. Com características semelhantes, a vemos no autorretrato feito no início de 1932, onde os três quartos do corpo de Ana enfatizam todas essas características, bem como naquele sem data em que a protagonista aparece vestida com sobriedade, séria, segurando firmemente os instrumentos de trabalho.<sup>38</sup> Contudo, os pincéis e a paleta não são exibidos cheios de cores, como parte da ação de pintar, mas remetem a um momento de reflexão, provavelmente anterior à produção de um quadro ou entre uma sessão e outra. O olhar penetrante de Ana nesse autorretrato, dirigido para o espectador, também parece reafirmar sua autoconsciência como artista.

Talvez, em algum momento a pintora tenha tomado para si os padrões masculinos associados com a austeridade frente aos que situavam a mulher como um mero enfeite para os homens. E por que não interpretar sua obstinada e medida aparência de matizes quase monacais como uma resposta àquelas leituras que sustentavam que “Ana [...] dispõe suas cores com o mesmo refinamento espiritual com o qual Mimí Pinson (o personagem de Alfred de Musset) ajeita seu pequeno chapéu ou as rosas de seu vaso”?<sup>39</sup> Weiss não era vaidosa como a personagem de De Musset, tampouco era encantadora ou lânguida. Pelo contrário, mostra-se sóbria, em geral séria ou com um sorriso apenas insinuado, e sua feminilidade cristaliza-se não em sua capacidade de sedução, mas na educação dos filhos, invertendo-se a ideia que associa o ser artista à esfera do antidoméstico.

38

Ana Weiss de Rossi, *Autorretrato*, 1932, óleo sobre tela, 55 x 47 cm, MNBA, Buenos Aires; e *Autorretrato*, óleo sobre tela, 68 x 53 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fé.

39

M. Rojas Silveyra, “Ana Weiss de Rossi”, *Augusta*, vol. 3, nº 19, dezembro de 1919, p. 260.

Na verdade, suas duas filhas, repetidos temas de sua obra, podem ser interpretadas como um espelho reduzido da mãe. Por exemplo, no retrato do Museu de Bellas Artes de La Boca, Ana aparece ao lado da filha mais nova.<sup>40</sup> Embora vejamos a artista com paleta na mão, sua dedicação à pintura parece não expressar nenhum conflito com a maternidade. Não há nenhuma vantagem entre ambos os papéis, e sim uma feliz convivência, em que sua filha, com as mãos cruzadas no colo, se imobiliza a ponto de tornar-se um modelo ideal que descansa tranquilamente enquanto é interpretada pela mãe.<sup>41</sup> Nas críticas à sua obra, entre os anos 30 e 50, frequentemente se enfatizava este duplo papel de artista e de mãe,<sup>42</sup> destacando-se sistematicamente sua capacidade de conciliar os ideais artísticos com os afetivos.<sup>43</sup>

É possível imaginar sua carreira como uma expressão destes novos papéis sociais e aspirações profissionais da mulher na Argentina da primeira metade do século; no entanto, quando se trata de representar-se a si mesma, a artista recorre ao papel tradicional: a mãe de família cuja dedicação à arte não competia com o desenvolvimento das tarefas “naturais” de matriarca.

Até aqui, uma trajetória possível através de uma série de autorretratos produzidos por pintores e pintoras latino-americanos nas primeiras décadas do século XX. Não pretendemos apresentá-los sob uma perspectiva unívoca ou fechada, mas passível de ser confrontada com outras. Na verdade, as construções de gênero também podem retroceder ao primeiro conjunto de imagens, aqui agrupadas sob o ponto de vista da viagem.

Basicamente, o que nos interessa é questionar em que medida o protagonismo da figura do artista em sua própria obra constitui o ambiente para a projeção de papéis distintos. O retrato de si mesmo é um tema pictórico que parece ser de grande imediatismo, aquilo de que o artista dispõe de imediato, mas que, no entanto, requer uma análise complexa porquanto engloba múltiplos processos de identificação. No cruzamento entre a busca pela modernização da linguagem plástica, o situar-se e o destacar-se na cena europeia, na qual convivem inúmeras tendências estéticas, o estabelecer-se como artistas nacionais no país de origem e o tipo de homem/mulher que se aspira a ou simplesmente pode ser, minha

40

Ana Weiss de Rossi, *Ana Weiss y su hija*, óleo sobre tela, 93 x 84 cm, Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín, Buenos Aires.

41

Numa reportagem, a própria Ana revela a dificuldade de pintar sua filha: “É uma tarefa terrível, porque ela não tem paciência para ficar quieta nem por cinco segundos”. Pedro Herrero, “Nuestros artistas. Una entrevista con los esposos Rossi”. *Revista de arte*, a. 5, 1926, s/p.

42

Cf. por exemplo “Mi hijita. Óleo por Ana Weiss de Rossi”, *El Hogar*, Buenos Aires, 1937. E Marcelo Olivari, “Ana Weiss de Rossi. Sus telas: imágenes de una vida”, *Sirena*, Buenos Aires, 30 de julho de 1941.

43

Círculo de Aeronáutica, *Exposición de óleos de Ana Weiss de Rossi*, junho de 1950.

Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas  
María Isabel Baldasarre

proposta consiste em buscar caminhos analíticos produtivos que – sem querer chegar à quinta-essência das artes visuais latino-americanas – possam encontrar novos pontos de convergência.



Figura 1 :: Diego Rivera, *Autorretrato*, 1907, óleo sobre tela, Museo Dolores Olmedo, Cidade do México.



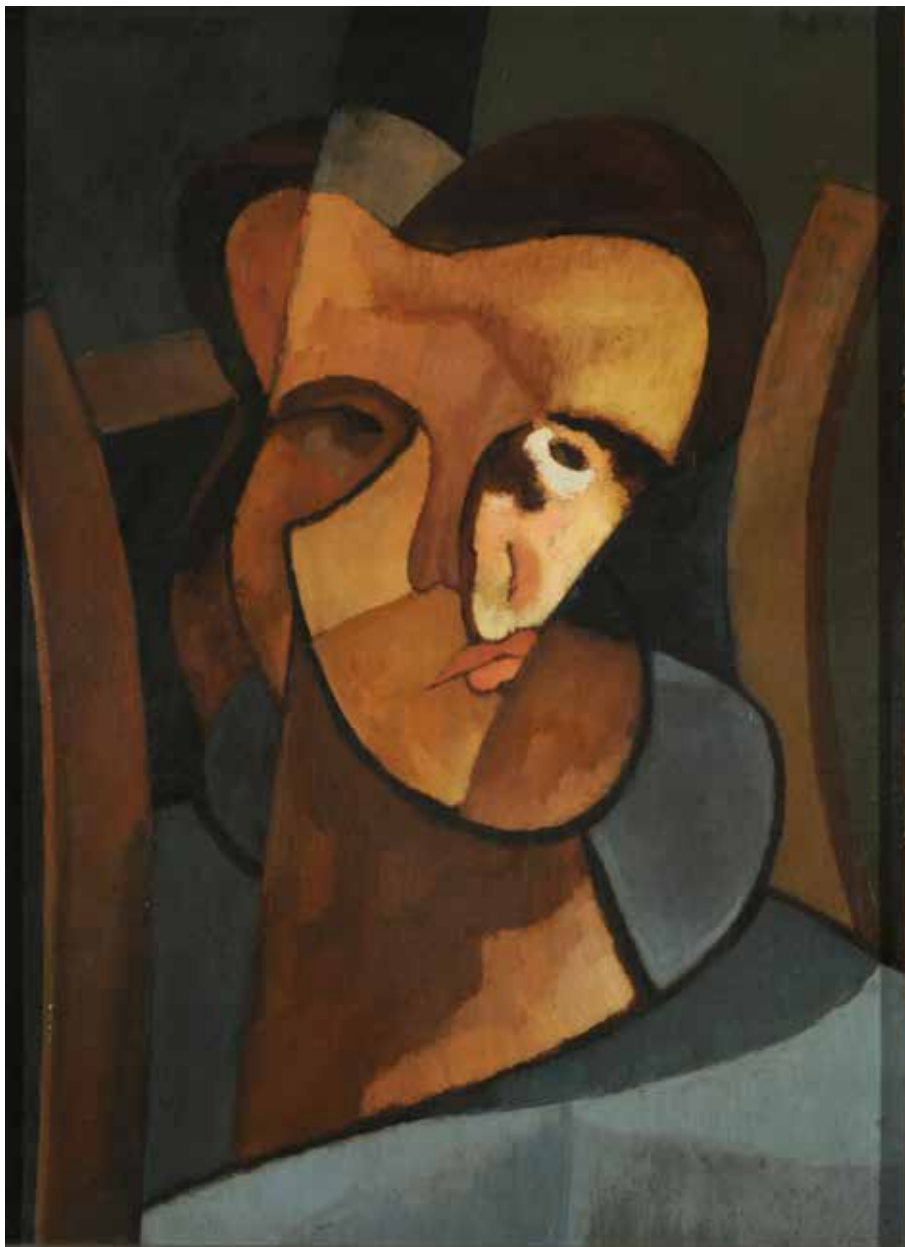


Figura 2 :: Emilio Pettoruti, *Autorretrato*, 1918, óleo sobre hardboard, 54 x 40 cm, MNBA, Buenos Aires.



Figura 3 :: Emilio Pettoruti, *Autorretrato*, 1925, óleo sobre cartolina, 50 x 40 cm,  
Fundación Pettoruti, Buenos Aires.





Figura 4 :: Ismael Nery, *Autorretrato e recordação*, 1927, tinta sobre papel, Coleção Roberto Marinho.



Figura 5 :: Tarsila do Amaral, *Auto-Retrato - Manteau Rouge*, 1923, óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

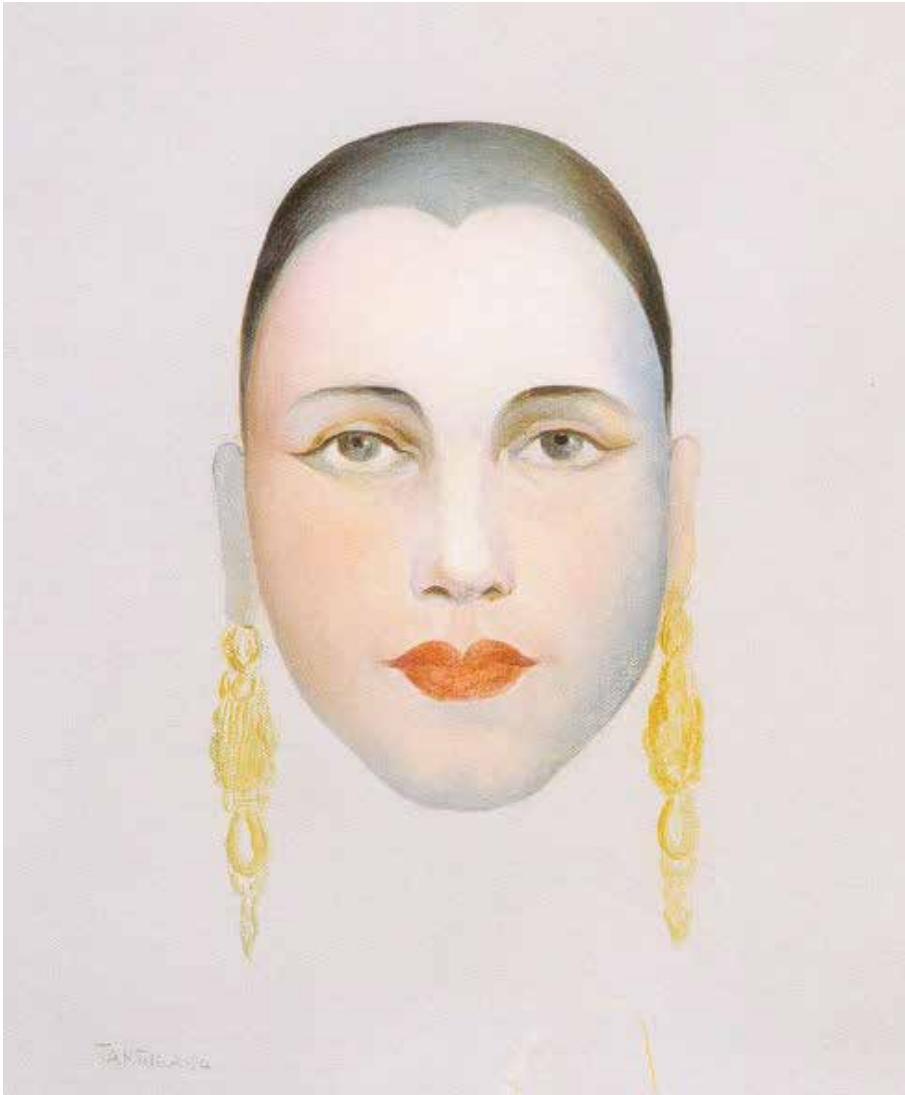


Figura 6 :: Tarsila do Amaral, *Auto-Retrato I*, 1924, óleo sobre papel-tela, 38 x 32,5 cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, São Paulo.

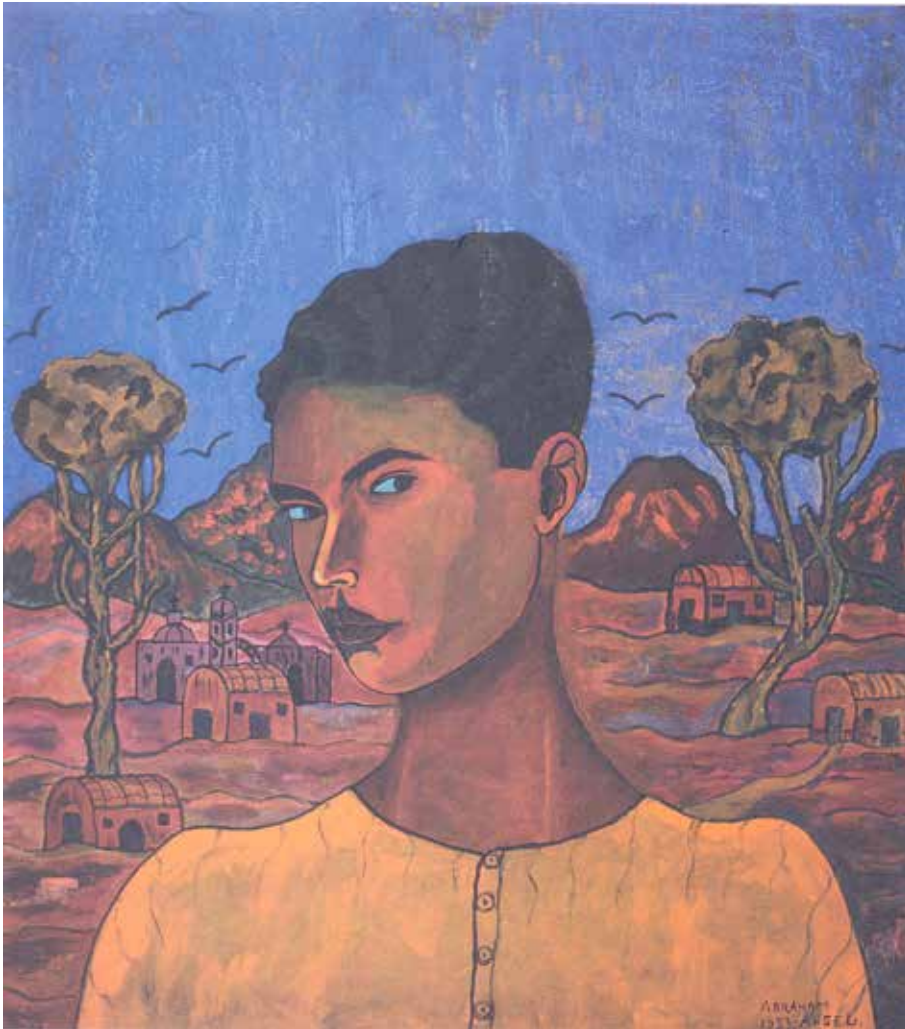


Figura 7 :: Abraham Ángel, *Autorretrato*, 1923, óleo sobre cartolina, 85 x 75,5 cm, MUNAL, INBA, México.



Figura 8 :: Ana Weiss de Rossi, *Autorretrato*, s/f, óleo sobre tela, 68 x 53 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fé.



## Referências

- AMARAL, Aracy. *Ismael Nery: 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2003.
- ARTUNDO, Patricia. *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924. La estrategia de la vanguardia*. Buenos Aires: Malba, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp, 2004.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BERGER, John. *Selected essays and articles. The look of things*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
- BORZELLO, Frances. *Seeing ourselves. Women's selfportraits*. London: Thames and Hudson, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. "As margens do modernismo", em Denise Mattar (org.) *Ismael Nery: 100 anos, a poética de um mito*. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Fundação Armando Álvares Penteado, 2000
- DEBROISE, Olivier. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920- 1940*. Barcelona: Océano, 1983.
- FAVELA, Ramón. *Diego Rivera: the cubist years, 1913-1917*. Arizona: Phoenix Art Museum, 1984.
- \_\_\_\_\_. *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*. México: INBA-Museo Estudio Diego Rivera, 1991.
- GOTLIB, Nadia. *Tarsila. A modernista*. São Paulo: SENAC, 2000.
- HERRERO, Pedro. "Nuestros artistas. Una entrevista con los esposos Rossi". *Revista de arte*, a. 5, 1926, s/p.

Ismael Nery: *100 anos, a poética de um mito*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.

ITURBURU, Cayetano Córdoba. *Pettoruti*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidade*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

MOYSSEN, Xavier. *La crítica de arte en México 1896-1921*. México: IIEUNAM, 1999.

OLIVARI, Marcelo. "Ana Weiss de Rossi. Sus telas: imágenes de una vida". *Sirena*, Buenos Aires, 30 de julho de 1941.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old mistresses. Women, art and ideology*. London: Pandora Press, 1981.

PAYRÓ, Julio E.. *Emilio Pettoruti*. Buenos Aires: Poseidón, 1945.

RAMIREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: IIE-UNAM, 2008.

RIVERA, Diego. *My art, my life: an autobiography*. MARCH, Gladys Stevens (org.). New York: The Citadel Press, 1960.

SIMIONI, Ana Paula. "Viajes progresivas x regresivas: las rutas múltiples de los artistas brasileños en París, años 1920". In *Las redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*. Buenos Aires : CAIA, 2013.

SILVEYRA, M. Rojas. "Ana Weiss de Rossa". *Augusta*, vol. 3, nº 19, dezembro de 1919.

WECHSLER, Diana. "Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia em el iniciático viaje a Europa" em D. Wechsler (coord.), *Italia em el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000.

\_\_\_\_\_. "Crítica y arte de vanguardia" em *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-30)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría y Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, série monográfica nº 8, 2003.

Recebido em 02/02/2016

Aprovado em 22/06/2016