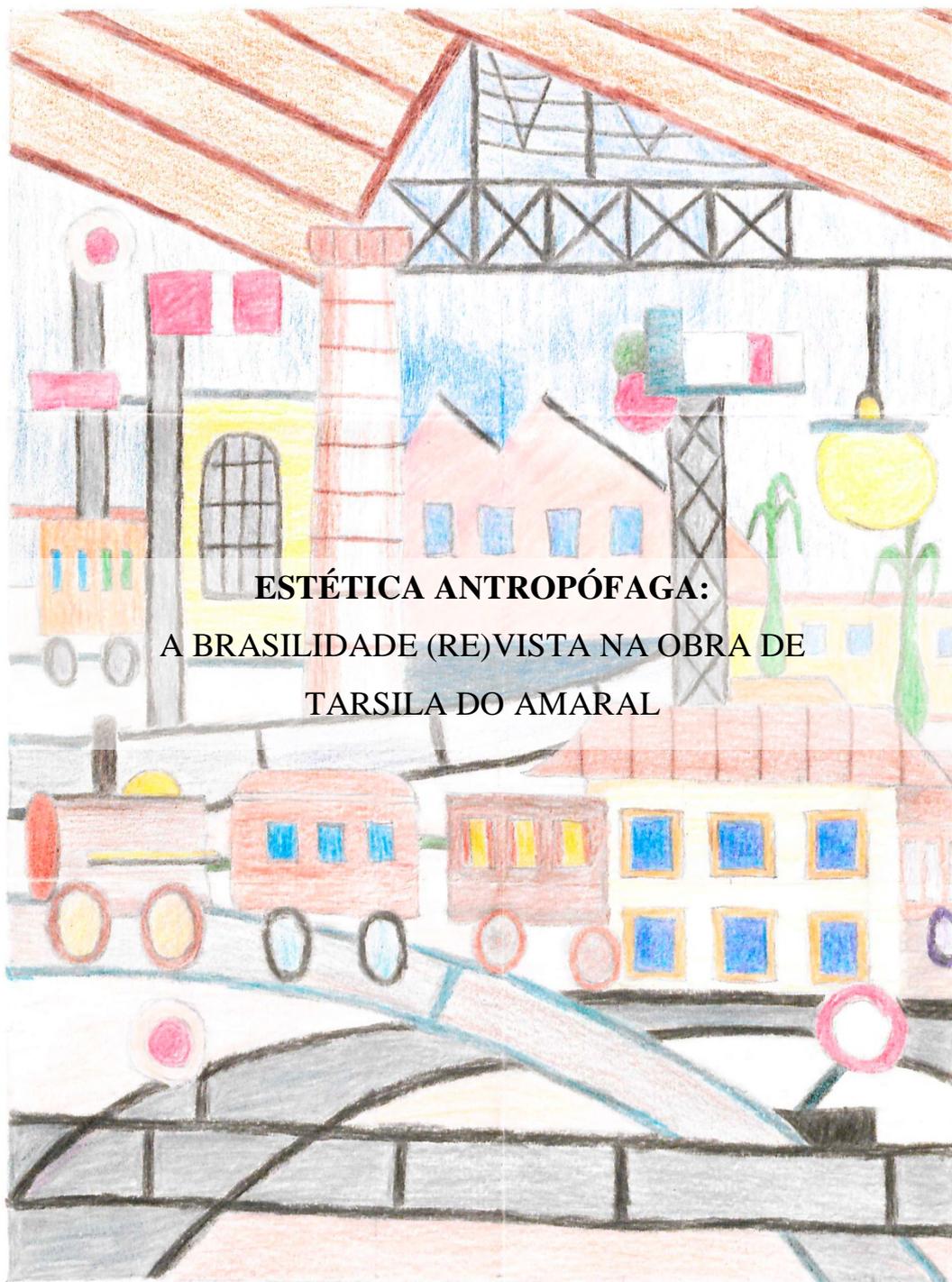


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO



**ESTÉTICA ANTROPÓFAGA:
A BRASILEIRIDADE (RE)VISTA NA OBRA DE
TARSILA DO AMARAL**

LUANA SILVA DA CRUZ

PORTO ALEGRE

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

LUANA SILVA DA CRUZ

**ESTÉTICA ANTROPÓFAGA: A BRASILIDADE (RE)VISTA NA OBRA DE TARSILA
DO AMARAL**

PORTO ALEGRE

2017

LUANA SILVA DA CRUZ

**ESTÉTICA ANTROPÓFAGA: A BRASILIDADE (RE)VISTA NA OBRA DE TARSILA
DO AMARAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Jornalismo da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharela em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Nísia Martins do Rosário
Coorientador: Ms. Ricardo de Jesus Machado

PORTO ALEGRE

2017

CIP - Catalogação na Publicação

CRUZ, Luana Silva da
Estética Antropófaga: a brasilidade (re)vista
na obra de Tarsila do Amaral / Luana Silva da Cruz. -
- 2017.
98 f.
Orientadora: Nísia Martins do Rosário.

Coorientador: Ricardo de Jesus Machado.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Comunicação. 2. Arte. 3. Antropofagia. 4.
Tarsila do Amaral. I. Rosário, Nísia Martins do,
orient. II. Machado, Ricardo de Jesus, coorient. III.
Título.

LUANA SILVA DA CRUZ
**ESTÉTICA ANTROPÓFAGA: A BRASILIDADE (RE)VISTA NA OBRA DE TARSILA
DO AMARAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Jornalismo da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharela em Jornalismo.

Aprovado em: 18 de janeiro de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do Rosário – UFRGS
Orientadora

Ms. Ricardo de Jesus Machado – UFRGS
Coorientador

Ms. Andriolli de Brites da Costa – UFRGS
Examinador

Ms. Demétrio Rocha Pereira – UFRGS
Examinador

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, por ter me ensinado a ver, ouvir e sentir as cores, os sons e as formas de tudo que me rodeava – assim mesmo, desse nosso jeito misturado de perceber o mundo. Por todas as observações às estrelas, às nuvens, às flores e aos passarinhos. Por nunca me deixar descansar o pensamento na obviedade da rotina. À minha mãe, por ter me ensinado todas as letras do alfabeto e me fazer repeti-las tantas e tantas vezes naqueles caderninhos até que ficassem boas. Quando comecei a gostar do assunto deste trabalho, estava atingindo a mesma escolaridade que ambos tiveram na vida. Agradeço por terem sido tão obstinados na tarefa de me dar todas as oportunidades possíveis para estudar sempre. Mas, principalmente, por eles terem me ensinado que nada do que eu soubesse deveria ser motivo de vaidade.

A toda minha família – e somos realmente muitos. Não acredito teria sido capaz de desenvolver a sensibilidade necessária a qualquer tarefa que me proponho nesta vida sem o amor que aprendi com essas pessoas.

Aos meus amigos, que conseguiram invadir esse meu período de isolamento social para ajudar. Pelos livros trazidos das bibliotecas, pela ânsia em ler logo o próximo capítulo do TCC, pela resolução dos meus problemas com formatação, pela rapidez na tradução de resumos. Seria certamente injusto listá-los aqui pelas tantas mensagens e abraços de apoio carinhoso durante esses meses. Contudo, vou abrir uma exceção justa e agradecer à Gisele. Não pelas mais de duas décadas de amizade, mas por este momento. Por ter me convencido a fazer aquele extra vestibular da Unisinos em 2008. Por anos depois ter entrado na UFRGS e insistido que eu tentasse também. Talvez devesse reclamar por ser suficientemente inconsequente para acreditar em todos os meus sonhos, mas tem dado bastante certo então só devo desejar que seja sempre assim. Porque nunca foi muito fácil, mas sem sonhos seria impossível.

Aos companheiros da Casa Espírita Fraternidade, por todas as oportunidades. Em especial aos amigos do Semear, este projeto que me possibilitou vivenciar a comunicação, a arte e o amor nesses últimos anos.

Aos colegas de trabalho, que tanto me apoiaram no ingresso à UFRGS. E pela compreensão e paciência nestes últimos meses de muitos pedidos de férias e consultorias acadêmicas.

Aos professores e às professoras, que ao longo desse meu trajeto foram motivadores e inspiradores. Seria, também, bastante injusto listá-los, pois a memória acabaria por deixar passar algum nome. Mas registro um agradecimento especial aos meus orientadores. À Nísia,

a quem devo a possibilidade de realizar este trabalho, que ao longo de toda a construção do meu projeto sempre me estimulou e acompanhou detalhadamente. E por ter resolvido o meu principal problema da pesquisa, que era ter orientação para o TCC. Ao Ricardo, por ter aceitado tão prontamente esta tarefa e por todo o empenho durante o processo. A ambos, pelo acolhimento e paciência com os momentos mais difíceis.

À Tarsila, pelas suas cores, pela sua história, por ser para mim uma figura feminina inspiradora. À Tarsilinha, pela sua imensa disponibilidade e atenção para contribuir com este trabalho, não apenas com as informações necessárias, mas com sua memória afetiva.

A Deus, deixo como agradecimento a escolha pelas palavras de Sergio Milliet na epígrafe que segue.

“A arte ajuda o homem a suportar um destino implacável e absurdo, que nenhuma filosofia explica satisfatoriamente. Ela ilumina os abismos interiores, e neles desperta o que de mais puro escondem... É perene, é e sempre foi, como Deus, que está e sempre esteve em tudo, porque está em nós mesmos”.

Sergio Milliet

RESUMO

Este estudo propõe-se a investigar, nas obras de Tarsila do Amaral, o possível delineamento de uma expressão estética da Antropofagia. Para tanto, é retomada a trajetória artística e pessoal da artista, propondo uma contextualização que visa auxiliar o entendimento do caminho percorrido por ela na elaboração de sua linguagem pictórica, e apresentada a atualização de sua obra pelo modo como é consumida atualmente para um convite à reflexão sobre produção, conteúdo e recepção de sua mensagem. Após a observação de 30 telas distribuídas entre as três principais fases de sua produção – pau-brasil, antropofágica e social – foi selecionada para este estudo a segunda fase por representar o auge da sua maturidade artística, na qual era possível identificar as influências do cubismo e surrealismo sob novas formas. Adentrando a estas questões mais específicas, são estudadas as vanguardas europeias e o Modernismo Brasileiro a partir de Cattani (2001), Argan (1992), De Micheli (2004) e, para questões mais específicas da pintora, Zilio (1982), Salzstein (1997) e Schøllhamer (2011). São consultadas, entre outras, para a elaboração dos conceitos sobre Antropofagia as obras de Oswald de Andrade e de Raul Bopp. Foram escolhidos para integrar uma análise pictórica neste trabalho os quadros *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929), por inaugurarem um modo de representação humana na arte brasileira. Estas duas telas foram examinadas a partir de cinco elementos visuais básicos (forma, direção, tom, cor e escala) indicados por Dondis (2015). A partir deste estudo, busca-se compreender como Tarsila propõe a criação, inspirada no cubismo e no surrealismo, dessa provável estética antropofágica e quais as sugestões que esta linguagem registra dos postulados da Antropofagia.

Palavras-chave: Comunicação; Arte; Antropofagia; Tarsila do Amaral.

ABSTRACT

This study intends to investigate, in the works of Tarsila do Amaral, the possible delineation of an esthetic expression of Anthropophagy. In order to do so, the artistic and personal trajectory of the artist is resumed, proposing a contextualization that aims to help the understanding of the path taken by her in the elaboration of her pictorial language, and the update of her work is presented by the way it is currently consumed as an invitation to reflect on the production, content and reception of its message. After the observation of 30 canvas distributed among the three main phases of her production - pau-brasil, anthropophagic and social - was selected the second phase for this study because it represents the peak of her artistic maturity, in which it was possible to identify the influences of cubism and surrealism in new forms. In addition to these more specific questions, the European avant-gardes and Brazilian Modernism are studied using Cattani (2001), Argan (1992), De Micheli (2004) and, for more specific questions of the painter, Zilio (1982), Salzstein (1997) and Schøllhamer (2011). Among others, the works of Oswald de Andrade and Raul Bopp are consulted for the elaboration of the concepts on Anthropophagy. The paintings *Abaporu* (1928) and *Antropofagia* (1929) were chosen to integrate a pictorial analysis in this work, for inaugurating a way of human representation in Brazilian art. These two canvas were examined from five basic visual elements (shape, direction, tone, color and scale) indicated by Dondis (2015). From this study, it is sought to understand how Tarsila proposes the creation, inspired by cubism and surrealism, in this probable anthropophagic esthetic and what the suggestions that this language registers of the postulates of the Anthropophagy.

Key-words: Communication; Art; Anthropophagy; Tarsila do Amaral.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Quadro Autorretrato – Manteau Rouge	16
Figura 2 – Carteira do Sindicato dos Jornalistas.....	20
Figura 3 – Tarsila em 1971	22
Figura 4 – Quadro A Samaritana.....	23
Figura 5 – A Negra.....	30
Figura 6 – Quadro A Cuca	30
Figura 7 – Quadro Abaporu	31
Figura 8 – Quadro Antropofagia.....	32
Figura 9 – Quadro Operários	33
Figura 10 – Vestido e lenço da marca Osklen	37
Figura 11 – Perfume Tarsila Rouge	38
Figura 12 – Manifesto Antropófago Parte 1	42
Figura 13 – Quadro As Margaridas de Mário de Andrade.....	47
Figura 14 – Quadro A Gare.....	49
Figura 15 – Quadro Carnaval em Madureira.....	53

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	TARSILA	15
2.1	Manteau Rouge – a história	16
2.2	Meu ateliê – a obra	22
2.3	As Margaridas de Mário de Andrade – a experiência modernista	27
2.4	Carnaval em Madureira – as fases da pintura	28
2.5	Cartão-postal – a expressão antropofágica	34
2.6	Sol Poente – contra as elites vegetais	34
3	ÚNICA LEI DO MUNDO	40
3.1	Só a Antropofagia nos une	40
3.2	A alegria é a prova dos nove	46
3.3	Filhos do sol, mãe dos viventes	54
<i>3.3.1</i>	<i>Abaporu</i>	<i>56</i>
<i>3.3.2</i>	<i>Antropofagia</i>	<i>57</i>
4	TUPI OR NOT TUPI?	60
4.1	Roteiros. Roteiros. Roteiros.	60
4.2	Em comunicação com o solo	63
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
	REFERÊNCIAS	73
	ANEXO A – MANIFESTO ANTROPÓFAGO	76
	ANEXO B – QUADRO ABAPORU	80
	ANEXO C – QUADRO ANTROPOFAGIA	81
	ANEXO D – QUADRO A NEGRA	82
	ANEXO E – QUADROS DA FASE PAU-BRASIL	83
	ANEXO F – QUADROS DA FASE ANTROPOFÁGICA	90
	ANEXO G – QUADROS DA FASE SOCIAL	98

1 INTRODUÇÃO

Conta-se que Paulo Prado, modernista e escritor de *Retrato do Brasil*, estava caminhando por Paris quando do outro lado da rua viu um retângulo colorido em uma vitrine. Pensou de imediato: “Aquilo é Brasil”. Aproximando-se, identificou ser uma pintura de Tarsila do Amaral, em exposição na *Galerie Percier*¹.

Foi com um sentimento parecido com o de Paulo Prado que reagi à primeira vez que vi uma obra de Tarsila, ainda no Ensino Fundamental. A professora de Educação Artística contrariou as baixas expectativas que se tinha em relação a esta disciplina no ensino público através de inúmeros exercícios práticos, estudos conceituais e aquilo que parecia uma espécie de introdução à história da arte brasileira. Assim fui apresentada a um azul intenso, único e marcante que dava fundo às formas e cores que me encantaram. Procurava conhecer mais de sua vida e sua obra sempre que possível. E quanto mais conhecia, mais crescia o questionamento que esteve latente desde o primeiro contato com um de seus quadros: por que eu vejo tanto Brasil aqui?

Estas provocações foram responsáveis pelo início desta pesquisa (há aproximadamente vinte anos, pois seria contraditório ignorar todo o trajeto de percepções que a construíram). Contudo, o mais importante foi o caminho estimulado por ela. A busca por estas respostas foi impulso para um número cada vez maior de questionamentos e reflexões; foi motivação para acreditar que eu poderia construir, por meio do que me compete – a palavra – algo de significativo em relação a obra de Tarsila.

Este breve relato faz memória afetiva de minha relação com Tarsila e ajuda a justificar a escolha do tema. Não se trata de simples preferência pessoal, mas de uma longa trajetória de relações que levaram ao par comunicação-arte, cujas aproximações pretendemos apresentar neste trabalho. Esta abordagem também tem inspiração em Santaella (2005), que apresenta e questiona as formas de convergência das comunicações e das artes como um modo de não as deixar em campos restritos em que ambas perderiam – esta ficaria limitada a um caráter decorativo e aquela às características da comunicação de massa. Defendo essa convergência por acreditar na arte como produtora de significados, propositora de linguagens, instigadora de novas formas de pensar. Em suma, por compreender seu papel social de construção cultural através de mensagens estéticas (e éticas) que também são mensagens comunicacionais. Ademais, por entender que a separação destes dois campos contraria a

¹ Relato feito por Geraldo Ferraz em duas ocasiões: Diário da Noite, São Paulo, 28/12/1938; e Jornal de Notícias, São Paulo, 17/12/1950. (AMARAL, 2003)

prática milenar da humanidade em registrar informações por meio das diversas expressões artísticas. Se os avanços técnicos do século XX e o crescimento da comunicação de massa parecem estimular este afastamento, propomos através da reflexão sobre um dos meios mais eruditos das artes – as artes plásticas – refletir sobre construções de linguagens e representatividade cultural.

Baseado nisto, este trabalho procura compreender a comunicação de um tipo de brasilidade, em chave de leitura modernista, na obra de Tarsila do Amaral. A escolha da artista, cujas obras atingiram uma popularização incomum no meio das artes plásticas brasileiras até então, é definida pela sua participação nos movimentos que procuravam uma forma nova de produção e compreensão da arte. O presente estudo partiu da observação inicial de 30 telas das três fases principais da obra de Tarsila e da seleção de um de seus momentos mais significativos, de modo que o período escolhido para este tensionamento foi a fase antropofágica. A opção por quadros ligados a essa produção mais específica, justifica-se pelo seu caráter de rompimento, juntamente ao *Movimento Antropofágico*, com a cultura “importada”, considerada pelos modernistas como um tipo de imposição intelectual, conceitual e estética baseada nos valores europeus. Ademais, definimos especificamente as telas *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929) por seu diferencial na representação da figura humana. Assim, a questão de horizonte dessa investigação é: como Tarsila do Amaral expressa em suas obras a construção de uma estética antropofágica?

Contudo, a importância deste estudo não deve limitar-se a simples caracterização das referências artísticas na construção de identidade da arte brasileira. A proposta é também entender a oposição ao academicismo, que encontra nos ideais modernistas e na arte criativa de Tarsila um espaço inovador de representatividade cultural. Afinal, restringir a obra da artista à identidade nacional é a primeira e promissora armadilha em que recaem boa parte dos estudos de sua produção. A escolha pela relação com a Antropofagia provoca justamente a busca do caminho de identidades diversas, plurais e igualmente reconhecidas.

Para tanto, iniciamos este trabalho dividindo o capítulo 2 – *Tarsila* – em seis etapas, nas quais buscamos apresentar o percurso da artista, através da contextualização biográfica e dos principais tópicos de sua obra. Uma fala recorrente de Tarsila era sobre a vontade de representar o seu tempo, portanto, dedicamos a primeira seção, denominada *Manteau Rouge* em referência a um dos mais famosos autorretratos da pintora, para expor informações biográficas e de contextualização histórica. Após esta primeira parte, destinamos o subcapítulo *Meu ateliê* para, por meio de biografias e obras que abordam o *Modernismo* e as

principais escolas europeias que influenciaram na sua formação artística, construir este trajeto de referências da elaboração da sua linguagem.

Tendo exposto estas primeiras etapas que auxiliam na compreensão da trajetória da artista e suas aspirações, apresentamos na seção *As Margaridas de Mário de Andrade* suas relações com o *Movimento Modernista*, ao qual integrou-se ao voltar ao Brasil em 1922. A aproximação ao *Modernismo* foi determinante em sua obra, que já contava com telas que anunciavam um diferencial em termos de linguagem. Optamos, porém, por seguir a divisão entre as três principais fases da sua produção dos anos 1920 e início da década de 1930, que reforçam sua ligação ao *Movimento*. Assim, em *Carnaval em Madureira*, descrevemos as principais características das fases pau-brasil, antropofágica e social. O estudo destas fases é o que nos leva à culminância do objetivo desta pesquisa – a fase antropofágica – introduzida no subcapítulo *Cartão-postal*. Por fim, consideramos relevante refletir sobre a atualização da obra, tendo em vista que a artista ocupa ainda hoje papel relevante na arte brasileira. Dedicamos, então, a seção final deste capítulo a avaliar na atualidade os usos comerciais da produção de Tarsila e a sua correspondência com os ideais expressos pela Antropofagia. Explicamos, ainda, que a escolha dos quadros que nomeiam os subcapítulos se deu por sua contemporaneidade ou relação representativa aos períodos abordados em cada etapa.

O caminho para chegarmos ao estudo das obras específicas passa antes por um aporte teórico a fim de compreender o conceito de Antropofagia apresentado no *Movimento Modernista*. Para isso apresentamos na primeira parte do seguinte capítulo – *Única Lei do Mundo* – a construção do *Movimento Antropofágico*, bem como a integração de Tarsila a ele. Este é um ponto fundamental, tendo em vista que identificamos frequentemente nos estudos sobre Antropofagia o distanciamento da artista, considerada apenas inspiradora ou participante passiva.

Na sequência, exploramos no seguinte subcapítulo, *A alegria é a prova dos nove*, o papel desempenhado pelas influências cubistas e surrealistas nos três pontos que identificamos, com base no capítulo anterior, como os principais da produção da artista: representação de seu tempo, criação de linguagem própria e constituição plástica da brasilidade. Buscamos traçar um caminho para compreendê-los pelo exercício antropofágico de Tarsila em relação ao que absorve e no que transforma. A fim de aprofundar o estudo da expressão da Antropofagia, finalizamos este capítulo com a análise das obras *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929), com base em elementos básicos da comunicação visual descritos por Donis A. Dondis. Esta análise não busca o estudo de valores puramente estéticos, mas a compreensão do que seria um modo de pensar antropofágico que é expresso na sua pintura. O

ponto central é tentar entender, a partir da produção artística de Tarsila, especialmente nas obras citadas, como se dá a construção (ou, pelo menos, como dá a ver) daquilo que poderíamos chamar de “paradigma antropofágico”, como uma espécie de modelo (no sentido amplo) epistemológico.

No capítulo final – *Tupi or Not Tupi?* – descrevemos um pouco mais longamente a metodologia utilizada durante a pesquisa. Retomamos, ainda, a reflexão promovida pelo estudo teórico apresentado nos capítulos anteriores na conexão com as percepções apreendidas da análise das obras, buscando a relação construída por este cruzamento e como promove uma espécie de epistemologia antropofágica. Estas aproximações são feitas respeitando o caráter precursor de *Abaporu* ao *Manifesto Antropófago*, sugerindo a leitura deste como uma tradução literária da expressão plástica proposta por Tarsila.

Vale ainda uma breve explicação sobre o título deste trabalho: *Estética Antropófaga: a brasilidade (re)vista na obra de Tarsila do Amaral*. O uso do prefixo “re” isolado nos parênteses aponta para sua dupla função. Primeiro, com o sentido de *revisitar*, porque o gesto antropófago é sempre, no mínimo, duplo. E em um segundo momento, como *resistência*, lido aqui como um ato de existir duas vezes, no caso de Tarsila, como pintora formada na Europa e como caipira brasileira. É, ainda, a declaração da arte como uma forma de *releitura* de significados, uma constante *recriação*. Logo, não pretende se prender em análises cartesianas ou verdades absolutas: são contínuas *revisão* e *ressignificação*.

Por fim, destacamos que não pretendemos apontar conclusões definitivas acerca do tema tratado. Pensar a pintura de Tarsila como uma expressão pictórica do que seria o “paradigma antropofágico” é um exercício complexo não apenas pelos desafios da leitura visual como pela multidisciplinaridade que envolve essa abordagem. Mesmo tendo ciência das dificuldades que se apresentam em submeter este assunto aos moldes de um trabalho de conclusão de curso, com suas potencialidades e grandes limitações, proponho-me a esta tarefa como um exercício teórico que prefere o risco do equívoco à comodidade de aplicar fórmulas mais tradicionais e, às vezes, gastas, que levam sempre às mesmas respostas. Uma escolha de inspiração modernista, pacientemente mastigada durante os anos de graduação, e que busca, antropofagicamente, regurgitar proposições que contribuam para a reflexão nos campos estudados. Assim, damos as boas-vindas e convidamos à leitura destas páginas, esperando, como desejam os antropófagos, que não amolem e que estejam gostosas.

2 TARSILA

“Tarsila
 medularmente paulistinha de Capivari reaprendendo
 o amarelo vivo
 o rosa violáceo
 o azul pureza
 o verde cantante
 desprezados pelo doutor bom gosto oficial.”
 (Brasil/Tarsila. Carlos Drummond de Andrade)

Tarsila do Amaral é uma das personalidades mais marcantes da história da arte brasileira e da sociedade de seu tempo. Através de seus quadros, produziu questionamentos que, quase um século depois, ainda carecem de compreensão. Portanto, consideramos relevante para a construção deste trabalho abordar neste primeiro capítulo informações a respeito de sua vida e obra, a fim de compreender seu papel na arte nacional e como sua trajetória auxilia no entendimento da estética que ajudou a inaugurar.

A divisão em seis partes, nomeadas com títulos de suas pinturas, inicia com a contextualização biográfica e histórica no subcapítulo *Manteau Rouge* (1923), tela que representa um de seus mais famosos autorretratos. Em *Meu ateliê* (1918), tratamos da formação artística de Tarsila, com destaque para as escolas de maior relevância – Cubismo e Surrealismo, que representam as principais influências na construção da sua linguagem. Acompanhando a trajetória da própria artista, seguimos na seção seguinte ao desenvolvimento do seu trabalho quando retorna ao Brasil, trazendo em *As Margaridas de Mário de Andrade* (1922) as relações que trava com o *Modernismo Brasileiro* e sua importância no *Movimento*. Já inserida neste grupo de artistas que produzia a agitação cultural modernista dos anos 1920, inspira-se em viagem ao interior de Minas Gerais para dar início à primeira das três fases principais de sua obra. Assim, pela relevância que consideramos ter a compreensão destes períodos e suas características para este estudo, no subcapítulo *Carnaval em Madureira* (1924) são abordadas as fases pau-brasil, antropofágica e social. Em *Cartão-postal* (1929) apresentamos uma breve introdução de Tarsila na expressão da Antropofagia, que será trabalhada no capítulo seguinte. Finalmente, na seção *Sol Poente* (1929), trataremos sobre o uso comercial da obra da artista, com as reflexões sobre o papel da reprodutibilidade da arte e de como Tarsila é consumida no Brasil, apesar de ser talvez pouco compreendida em relação à complexidade de sua proposta estética.

2.1 Manteau Rouge – a história

Figura 1 – Quadro Autorretrato – Manteau Rouge



Fonte: TARSILA (2017, documento eletrônico).

Os últimos anos do século XIX anunciavam importantes transformações políticas nas terras brasileiras. Intensas movimentações levaram à tardia abolição da escravatura, em 1888, e à instauração da República, em 1889. Estas mudanças, contudo, não representaram impacto significativo sobre os grupos que atuavam no poder. Os grandes latifundiários, que exerciam influências sobre as decisões políticas no Império, permaneceram cumprindo este papel durante a República.

São Paulo figurava entre os principais Estados de um Brasil recém-republicano. Um dos mais importantes centros econômicos do país, contava com forte representação política das oligarquias cafeeiras que dominaram a “República Café-com-leite”, até 1930. Eram estes os integrantes da elite nacional que oscilava entre o conservadorismo aliado à defesa dos próprios interesses econômicos e a abertura a novas ideias.

Em uma das vinte e duas fazendas da família Amaral, a fazenda São Bernardo, em Capivari, nasceu Tarsila, em 1º de setembro de 1886 (DURAND, 1989). Passou nesta cidade seus primeiros anos de vida, mudando-se mais tarde com a família para a fazenda Santa Teresa do Alto, em Jundiaí. A infância de Tarsila entre as fazendas e a casa em São Paulo, contava com o hibridismo de referências culturais pertinentes às ricas famílias da época. Paris, centro cultural europeu, era presente nas artes reconhecidas e consumidas pela elite brasileira. Paralelamente à sofisticação, a menina Tarsila vivia o ar provinciano e simples da vida no interior do Estado. Estas características, segundo Durand (1989, p. 77), fazem da trajetória de

Tarsila o melhor exemplo “para ilustrar a relação entre condição abastada, aculturação francesa e alinhamento ‘modernista’”.

Amaral (2003, p. 34) resume em três as sensações mais marcantes da infância de Tarsila, que teriam dado início ao olhar sensível da artista: “a paisagem, a fazenda e a França”. Acrescentar-se-ia também a cidade de São Paulo, onde costumava hospedar-se na casa do avô. A França estimulava seu imaginário, mas viajou para a Europa somente em 1902, quando os pais decidiram levar ela e a irmã para continuarem seus estudos no Colégio *Sacré-Coeur*, em Barcelona. Lá ocorreu sua “primeira experiência em pintura” (AMARAL, 2003, p. 38) e os elogios despertaram sua vontade de persistir quando retornou ao Brasil. Neste primeiro trabalho, ainda que não tivesse qualquer pretensão artística, já despontaram duas características da obra de Tarsila: a lentidão e o perfeccionismo (AMARAL, 2003). Desde cedo, em todas as atividades que desenvolvia sempre demonstrava esforço por se destacar pela qualidade dos seus trabalhos.

Dois anos mais tarde estava de volta ao Brasil, em seguida casando-se com André Teixeira Pinto, em 1906. O casamento acertado pela família com o primo de sua mãe gerou a única filha de Tarsila, Dulce, nascida neste mesmo ano. A obediência ao casamento imposto, comum na sociedade patriarcal da época, encontra acolhimento na personalidade da pintora, mas a permanência na relação não. A incompatibilidade cultural do casal faz com que logo ocorra a separação, mesmo contra a vontade da família.

Nos primeiros anos da década de 1910, a liberdade conferida pela separação e pelas posses da família permitia a Tarsila dedicar-se à arte. Além disso, a maturidade a afastava do que Amaral (2003, p. 42) define como o “modelo típico da moça paulistana, retraída e caipira nos tratos, que não participava das conversações”. Viajou em 1916 para o Rio de Janeiro, onde conheceu Gilka Machado, poetisa que admirava, conforme Gotlib (2003, p. 38), pela coragem na representação feminina em suas poesias e pela crítica sobre a “condição social e o destino do ‘Ser mulher’: ter grandes aspirações de liberdade e amor e ser reprimida pelo marido e pela sociedade”.

Iniciou seus estudos com Pedro Alexandrino em dezembro de 1917. Segundo Amaral (2003), neste período já vivia em São Paulo, onde montou seu ateliê. Neste ano visitou a exposição da jovem pintora Anita Malfatti, que não lhe causou boas impressões. Contudo, começaram uma amizade que refletiria fortemente nas relações futuras de Tarsila.

Em junho de 1920, Tarsila embarcou com Dulce para a Europa. A filha tornou-se interna do *Sacré-Coeur* de Londres e ela seguiu para Paris. Os dois anos que se seguiram foram de intensas vivências e aprendizados no campo das artes, narradas em cartas à família e

a Anita Malfatti. Esta, por sua vez, mantém Tarsila informada sobre os acontecimentos paulistas, inclusive a *Semana de Arte Moderna de 1922*. Em junho deste ano retornou ao Brasil, onde teria início uma nova fase tanto da sua obra quanto da vida pessoal (AMARAL, 2003).

A amizade com Anita foi essencial para sua aproximação do grupo dos modernistas. Através dela conheceu os demais, com quem rapidamente formou o Grupo dos Cinco, composto por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti del Picchia. Tanto a novidade da sua presença – pintora que vinha de Paris – como a sua beleza eram motivos de encantamento por parte de quem a conhecia. Menotti² conta que todos, menos ele, apaixonaram-se por Tarsila, sendo Oswald o “mais entusiasmado” (MENOTTI apud AMARAL, 2003, p. 66).

Segundo Gotlib (2003), em novembro deste mesmo ano Tarsila retorna a Paris e Oswald vai ao seu encontro um mês mais tarde. O ano de 1923 é, então, a consolidação da união entre Tarsila e Oswald, ainda que tivessem o cuidado de não a anunciar para que não interferisse no processo de anulação do casamento da artista.

Tarsiwald – Tarsila e Oswald, no chamar amigo de Mário de Andrade – representaram, de fato, em suas atitudes e em sua obra, o verdadeiro espírito do modernismo dândi dos anos 20. “Caipirinha vestida por Poiret”³ encerra essa dicotomia que destruiu o passadismo construindo e assinalando uma nova postura: a terra e a informação original. A tradição e Paris. (AMARAL, 2003, p. 17)

A união da brilhante ousadia oswaldiana com a sensível criatividade de Tarsila conferiu um período de rica criação à arte brasileira. Entre 1924 e 1930, encontram-se na obra da artista as fases pau-brasil e antropofágica, auge de sua expressão, e os Manifestos da Poesia pau-brasil e Antropófago de autoria de Oswald. A liberdade que tinham para transitar entre Brasil e Paris, sustentados pelas muitas posses familiares, permitiram ao casal o contato com as novidades europeias e a redescoberta do nacional inspirada por viagens ao interior do país.

Patrícia Galvão, a Pagu⁴, definiu Tarsila como “o nosso primeiro caso de emancipação mental entre as mulheres paulistas, realizado com modéstia e com sorriso bom e acolhedor”

² Menotti del Picchia, “Mulheres artistas”, *A Gazeta*, 25/2/1966.

³ A expressão citada por Amaral é o verso que inicia o poema *Atelier*, de autoria de Oswald de Andrade para Tarsila, publicado no livro *Pau-brasil* (1925).

⁴ Pagu (1910-1962) foi jornalista, escritora, ilustradora e militante política, entre outros. Integrou-se ao grupo modernista no final dos anos 1920, ainda bastante jovem, influenciada por Tarsila e Oswald. Em seus relatos demonstra grande admiração por Tarsila a quem considerou por um período como uma espécie de tutora. Em 1930, casou-se com Oswald de Andrade.

(GOTLIB, 2003, p. 21). De fato, neste período a artista tinha consciência da atração que exercia pela sua beleza e do talento que desenvolvia gradativamente em sua pintura. Era consciente das suas capacidades e desejava ser reconhecida pela sua obra, mas sem travar concorrência ou disputa. Já construía no íntimo o desejo maior da sua representação pictórica, como conta em carta à família, datada de 19/04/1923, em Paris:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com as bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. (TARSILA apud AMARAL, 2003, p. 101)

Amaral (2003) aponta o ano de 1925 como marco da consolidação definitiva de Oswald na literatura, com o livro *Pau-brasil*, e de Tarsila nas artes plásticas. Em junho de 1926, ela realiza, em Paris, sua primeira exposição, na *Galerie Percier*, que viria a acolher também a segunda, em 1928. A primeira exposição no Brasil ocorre apenas em 1929, no salão do Palace Hotel do Rio de Janeiro, causando grande impacto. Na definição de Amaral (2003, p. 322), “Tarsila é moda, Tarsila é exotismo de vida, é presença que se impõe artisticamente”.

Contudo, o final da década de 1920 e as profundas alterações políticas e econômicas do período afetaram diretamente a vida da artista. Além do fim do seu casamento com Oswald, já eram sentidos os impactos econômicos nos negócios de sua família. Começa a trabalhar na Pinacoteca de São Paulo, mas perde o cargo com a Revolução de 1930 (GOTLIB, 2003).

Como artista ligada a seu tempo que era, naturalmente sua obra adapta-se a seu novo foco de interesse: a preocupação com o social. Conforme Justino (2002), os modernistas deste período dividiram-se em duas vertentes: uma em direção ao nacionalismo radical e outra inclinando-se ao comunismo. Tarsila integrou esta última.

No final de 1930, Tarsila embarca para a União Soviética – URSS com seu atual companheiro, o jovem médico nordestino Osório César. A viagem foi possível pela venda de alguns quadros de sua coleção particular. A artista alegava a certa atração pela “lenda que paira sobre a terra nevoenta de Lenine [Lenin]” como a principal motivação da viagem (AMARAL, 2003, p. 343). De fato, sua vivência dos ideais socialistas era restrita, visto que nunca chegaria a ter um envolvimento real com a política.

Seu pouco engajamento como revolucionária, porém, não impedia sua curiosidade. Segundo Amaral (2003), provavelmente esta experiência na União Soviética tenha fomentado sua vontade de viver o trabalho operário, o que seria realizado nos arredores de Paris (para

onde viajou logo após o período na URSS), nas *Fortifications*, onde executou o trabalho de pintor de paredes. Gotlib (2003), contudo, ressalta que este trabalho também teve origem na grande dificuldade financeira que a artista enfrentava em Paris.

O retorno ao Brasil, no final de 1931, foi em época ainda conturbada no cenário político nacional. Chega a ser considerada suspeita e presa por ter retornado da União Soviética e frequentado reuniões de esquerda. Apesar destas experiências políticas, Osório César defende que a companheira nunca se envolveu realmente no movimento proletário (GOTLIB, 2003).

A sequência da vida artística de Tarsila passa por um período por muitos considerada “sem rumo”, envolvendo as décadas de 1930 e 1940, em que apareciam as características da fase social, aliadas a certo abandono da produção. Amaral (2003, p. 385) afirma que o destaque para Tarsila nesse tempo não é sua figura enquanto pintora, “mas a mulher de coragem que, despojando-se de qualquer ‘pose’ inerente à fatura em que crescera, arregaça as mangas e começa a ganhar a vida com uma forma de expressão que desenvolvera nos bons tempos: a arte”, através de ilustrações e contribuições para jornais e publicações. Sua participação na imprensa deu-se também através de crônicas, publicadas do final dos anos 1930 até metade da década de 1950.

Figura 2 – Carteira do Sindicato dos Jornalistas



Fonte: GOTLIB, 2003, p. 177

Por volta de 1935, de acordo com Gotlib (2003), passou a viver no Rio de Janeiro com o poeta Luís Martins, aproximadamente vinte anos mais jovem. Mantiveram o relacionamento até meados de 1950. Em 1938 retorna a São Paulo, por conta da recuperação da hipoteca da

fazenda em que vivia. Este período marca seu retorno à pintura, porém não haveria mais o mesmo sentido de inovação das produções dos anos 1920.

[...] parecia que à obra de Tarsila tinha faltado envergadura para levar adiante o projeto de uma pintura moderna brasileira. [...] Tal era a audácia de sua pintura que terá desperdiçado todos os trunfos de uma só vez, e com isso estancava subitamente, a meio passo daquele projeto. Depois de Tarsila, no curso das décadas de 30 e 40, o que foi prevalecendo do sentido do moderno para a arte brasileira foi um lento e negociado acerto de contas com a modernidade. (SALZSTEIN, 1997, p. 9)

Nos conturbados anos 1940, a artista trabalha em ilustrações e produz algumas telas encaminhando-se para uma nova fase, a partir dos anos 1950, que Amaral (2003, p. 390) denomina como “‘neopau-brasil’: povoados, casario, paisagens do interior”, distinta da primeira (pau-brasil), principalmente, “pela suavização das cores”.

Em dezembro de 1950, o Museu de Arte Moderna de São Paulo recebe uma retrospectiva da obra de Tarsila organizada por Sergio Milliet, fazendo com que o nome da pintora volte a ser divulgado em jornais e outros meios de comunicação (AMARAL, 2003). Compõe, ainda, dois painéis: em 1954, *Procissão do Santíssimo*, para a composição do Pavilhão de História do IV Centenário da Cidade de São Paulo; e, em 1956, *Batizado de Macunaíma*, homenagem à obra de Mário de Andrade a pedido da Editora Martins.

Provavelmente já auxiliado pelo distanciamento histórico, na década de 1960 dá-se o reconhecimento mais sólido de sua obra, com diversas exposições e a culminância, segundo Gotlib (2003), em 1969, com a retrospectiva *Tarsila 1918-1968* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, organizada por Aracy A. Amaral⁵.

O reconhecimento auxilia na venda de algumas telas, o que contribuiu para a subsistência da artista em seus últimos difíceis anos de vida. Já havia falecido sua neta ainda criança e, em 1966, despediu-se da filha Dulce. Além disso, uma cirurgia na coluna deixou-a dependente de uma cadeira de rodas. Passou a procurar conforto no espiritualismo e doava parte das vendas dos quadros a uma instituição de caridade administrada por Francisco Xavier, com quem se correspondia (GOTLIB, 2003).

⁵ Aracy A. Amaral graduou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1959. Já na década de 1960, inicia sua pesquisa sobre a obra de Tarsila. Seu mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, em 1969, deu origem ao livro *As artes plásticas na semana de 22*. Principal biógrafa de Tarsila, Aracy obteve seu doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo, em 1975, com o trabalho *Tarsila – Sua Obra e Seu Tempo*, até hoje principal publicação a respeito da vida e obra da pintora. Fez a maior parte da pesquisa para esta publicação com a contribuição direta de Tarsila, a quem visitava semanalmente para colher depoimentos e materiais.

Em 1971 havia afirmado: “Adoro a vida, sou fã dela, vou com ela até os 100”⁶. Faleceu dois anos depois, em São Paulo, aos 86 anos. Deixou alguns quadros inacabados. Ao que se percebe, encerrou a vida como quem não reconheceu que chegava ao fim. Tarsila do Amaral era a mulher dos grandes inícios, das intensas novidades, das provocações constantes em um fundo azul só seu.

Figura 3 – Tarsila em 1971



Fonte: AMARAL, 2017. Arquivo pessoal.

2.2 Meu ateliê – a obra

Datam do início dos anos 1910 os primeiros registros de Tarsila do Amaral em estudos específicos no campo das artes, em que pintava copiando, como, por exemplo, o quadro *A Samaritana* (óleo de 1911). Ainda nesta década, iniciou trabalhos no ateliê do escultor sueco William Zadig, em São Paulo.

⁶ Luiz Ernesto Machado Kawall, “A morte não respeitou a vontade de Tarsila”, *Última Hora*, São Paulo, 18 jan. 1973. In: GOTLIB, 2003, p.190

Figura 4 – Quadro A Samaritana



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2017, documento eletrônico).

Tarsila já contava com 30 anos quando, em 1917, iniciou os estudos de desenho com Pedro Alexandrino. Esta experiência de mais de um ano no desenho rendeu à pintora o domínio da linha e o costume do decalque⁷, método utilizado por Alexandrino. Também neste período, iniciou sua amizade com Anita Malfatti, que frequentou algumas aulas de Alexandrino no ateliê da própria Tarsila. Os dois grandes nomes femininos do *Modernismo Brasileiro* travaram uma amizade que duraria até meados de 1923, quando certa disputa pelo protagonismo afastou Anita do contato de Tarsila, incomodada com comparações que deixavam esta última em evidência (AMARAL, 2003).

Ainda no Brasil, teve contato com o pintor alemão Fischer Elpons, por alguns considerado impressionista pelo seu gosto pelo uso das cores puras. A técnica herdada dos impressionistas, o que provavelmente rendeu-lhe o rótulo, foi passada a Tarsila no período em que o pintor a orientou. Conforme Justino (2002), este foi um contato importante, apesar de breve, para afastar a pintora da rigidez acadêmica de Alexandrino e permitir uma maior liberdade na sua expressão.

Iniciou seus estudos em Paris na *Académie Julian*, quando viajou com a filha, Dulce, em 1920. Visitou exposições diversas que a fizeram colher fortes impressões das novas tendências das artes plásticas. Em correspondência deste período à Anita Malfatti, Tarsila demonstrava sua noção das novidades que a guiariam ao *Modernismo*, alertando a amiga que

⁷ Alexandrino costumava decalcar os quadros antes de entregá-los, método utilizado para manter uma “cópia” da obra com o artista. A seu exemplo, Tarsila em várias ocasiões refez em desenho suas pinturas, guardando-lhes o traço (AMARAL, 2003).

“quase tudo tende para o cubismo ou futurismo” (AMARAL, 2003, p. 48). Após estas experiências, revela-se entediada com tudo que pareça muito ponderado, já considerando uma proposta que ficaria entre esta arte, que considera pobre em relação às demais, e o cubismo exagerado ou futurismo, aos quais também se opõe neste momento. Conforme Amaral (2003), é deste período a verdadeira conversão de Tarsila ao modernismo, através de seu contato com a arte e os movimentos que conhecia em Paris. As impressões que estes causavam seriam mais tarde estimuladas pelos companheiros modernistas no Brasil.

Após *Julian*, Tarsila passa a frequentar a academia de Emile Renard⁸, onde desenvolve os melhores trabalhos deste período em Paris, e passa a demonstrar menor rigidez e “o pincel mais solto, as cores menos terrosas, emergindo não apenas os problemas de composição, como de profundidade e cor, e onde já se observa uma ligeira simplificação de formas em função da luz” (AMARAL, 2003, p. 55). Além dos estudos com Renard, frequentava cursos de desenho no ateliê livre de M. Oury.

Em 1923, Tarsila começa o ano em Paris já na companhia de Oswald. Suas primeiras lições deste período são na escola de André Lhote, escultor e pintor cubista, durante três meses. Como professor, Lhote estimula a uma observação da arte antiga, sugerindo que os artistas conheçam as técnicas clássicas, porém não se prendam a fórmulas e busquem a produção de descobertas novas (JUSTINO, 2002). É desta experiência a valorização da linha em seu desenho e uma tentativa de Lhote de explorar em Tarsila um traço mais vigoroso.

Gotlib (2003) explica que seus estudos seguem com um curto período na academia de Fernand Léger, que aproximou ainda mais a artista do cubismo. Léger foi um dos mais expressivos artistas cubistas e sua influência em trazer esta escola para a obra de Tarsila foi determinante, pois sua preferência pelos temas industriais e o afastamento do abstracionismo têm forte impacto nas referências da artista. Além disso, tornaram-se amigos e continuaram a manter estreita relação.

Outro cubista, Albert Gleizes, representou um período intenso de estudos para Tarsila e introduziu-a ao abstracionismo. Gleizes, que também foi teórico do cubismo, defendia que todos os planos deveriam formar um conjunto, não sendo apenas sobreposições independentes. Esse conceito de estruturação foi lição essencial e se manteve presente na obra da pintora (AMARAL, 2003; GOTLIB, 2003).

⁸ O ateliê do retratista Emile Renard (1850-1930) era bastante procurado pela popularidade do professor. Mesmo já idoso, ele demonstrava grande respeito pelas pinturas de vanguarda, o que despertava admiração de Tarsila.

Três grandes artistas lhe fornecerão a gramática necessária à elaboração de seu próprio sistema. De Gleizes e Lothe, Tarsila aprendeu a estruturação da obra, isto é, a preocupação de que os planos fossem abordados como mantendo uma relação entre si. De Léger, herdou a liberdade de não transformar a estrutura em camisa-de-força. A influência de Léger somada à ênfase que a Art Déco dá à geometria lhe será muito oportuna. Mais tarde, receberá influências, embora indiretas, de Henri Rousseau e de Picasso. (JUSTINO, 2002, p. 38)

No entanto, é importante considerar a afirmação de Durant (1989) na comparação de Tarsila com outros artistas brasileiros, seus contemporâneos, que já haviam frequentado as escolas europeias. As possibilidades financeiras permitiram uma continuidade e liberdade no aprendizado muito maior à artista, que instruiu sua formação através de exposições, cursos e intensa convivência no meio artístico.

Neste período, que compreende as décadas de 1910 e 1920, Tarsila estava vivenciando na Europa conceitos de vanguardas recentes, portanto, em plena formação. O Cubismo teve como marco inicial o ano de 1907, sendo definido por Argan (1992, p. 302) como “a primeira pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte”, apresentando como característica a construção da obra como “*forma-objeto* que possuísse uma realidade própria e autônoma e uma função específica própria”. Foi a fase da geometrização das formas e volumes e abandono da perspectiva linear. Essa reorganização do espaço interfere também no uso da cor, luz e sombra e suas funções. Esta estética mais “dura” do início do movimento, representado principalmente por Pablo Picasso e Georges Braque, foi revista por Robert Delaunay e Sonia Terk, pintores que buscaram conferir ao Cubismo caráter mais vanguardista, aproximando-o do dinamismo futurista. Assim, evoluções nas formas de decomposição dos objetos faziam surgir novas leituras e expressões. Também o nome de Léger ganha destaque neste período pelo “desenlace iconográfico, heráldico, decorativo” que emprega ao Cubismo, na busca “dos objetos simbólico-emblemáticos do espaço da vida moderna” (ARGAN, 1992, p. 309).

A partir de uma crítica mais consistente ao Cubismo, tem início a base para o *Movimento Dada*, a partir de 1916, com uma proposta de *antiarte*, explorando a falta de sentido como expressão. Segundo Argan (1992, p. 360), o Surrealismo é a transformação do que era o Dadaísmo, fixando-se como a “teoria do irracional ou do inconsciente na arte”. Esta fase de desenvolvimento é fortemente influenciada pelas pesquisas de Freud e a arte tem uma função apenas auxiliar. O *Manifesto do Surrealismo* é lançado somente em 1924, por André Breton, seguido, em 1928, de *Le Surréalisme et la peinture*. O trajeto proposto por Argan na compreensão do Surrealismo apresenta uma importante mudança na relação entre arte e inconsciente: este passa de uma dimensão psíquica a ser explorada pela arte para a própria

dimensão da produção dos valores estéticos que produzem a arte, que passa a ser entendida como “comunicação vital do indivíduo por meio de símbolos” (ARGAN, 1992, p. 360).

A relação arte-inconsciente não exclui a totalidade da história da arte, mas considera-a de uma nova perspectiva: em favor da imagem inconsciente, tentar-se-á desacreditar a forma, entendida como a representação de uma realidade da qual se tem consciência. Assim, se explica a posição do Surrealismo em relação ao Cubismo, que agora podia ser considerado como o fundamento linguístico comum a toda a arte moderna. (ARGAN, 1992, p. 360)

As influências destes dois movimentos – cubismo e surrealismo – foram marcantes na obra de Tarsila, principalmente nos anos 1920. Contudo, a própria artista esclarece suas intenções em carta à família, datada de 8/10/1923, na qual diz que “com todas estas lições, voltarei consciente da minha arte. Só ouço os professores que me convém. Depois destas lições não pretendo mais continuar com os professores” (TARSILA apud AMARAL, 2003, p. 119). Ou seja, estava pronta a construir, através do que havia aprendido, sua identidade como artista.

Identificada, enfim, com o cubismo, ainda aí, porém o meu espírito não estacionou. Comecei a criar uma arte mais pessoal e, desse modo, entrei a aperfeiçoar os processos aprendidos, torcendo-os a meu jeito e de acordo com o meu temperamento. (TARSILA⁹ apud AMARAL, 2003, p. 251)

A produção de Tarsila foi intensa durante toda a sua trajetória, o que traz dificuldades quanto ao registro completo de tudo que produziu. O Catálogo Raisoné Tarsila do Amaral¹⁰, finalizado em 2008, procurou reunir todas as produções da artista encontradas e comprovadamente de sua autoria. Nele estão catalogadas 278 pinturas, que datam de 1904 a 1972, sendo destas seis murais e onze telas inacabadas. Conta ainda com 28 registros de aquarelas ou guaches, 1.319 desenhos (esboços, anotações e estudos incluídos), 442 ilustrações ou estudos para ilustrações, 60 decalques, 38 gravuras e 10 esculturas. Além disso, constam mais de 100 obras consideradas sem indícios suficientes para reconhecimento.

Apesar destes números, conforme informações do site oficial¹¹ da pintora, as obras expostas atualmente são: *Estrada de Ferro Central do Brasil*, *A Negra* e *Floresta*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP); *Operários*, no Palácio

⁹ “A pintura moderna vista por uma artista moderníssima”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17/8/1926.

¹⁰ Disponível para consulta no endereço <http://www.base7.com.br/tarsila/>. Também consta no catálogo a produção de Tarsila como cronista, não citada aqui já que nosso objetivo é tratar de sua produção pictórica.

¹¹ Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/roteiro-das-obras/>> Acesso em: 10 nov. 2017.

Boa Vista; *São Paulo*, na Pinacoteca de SP; e *Abaporu*, no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA).

2.3 As Margaridas de Mário de Andrade – a experiência modernista

Segundo Justino (2002), a modernidade no país começa com a brasilidade, que se difere do nacionalismo por seu caráter de reconhecer a singularidade sem negar o “estrangeiro”. Os modernistas que movimentaram a *Semana de 22* buscavam redesenhar “a identidade brasileira, de forma que o regional tocasse o universal” (JUSTINO, 2002, p. 17). É justamente essa característica que distancia Tarsila de Almeida Júnior (1850-1899), pintor paulista precursor na representação do caipira de forma mais realista. Ele ensaiava em seus quadros o modernismo latente, apesar de não apresentar um estilo individual que o destacasse.

Durante a estada de Tarsila em Paris, Anita Malfatti representava sua única ligação com a vida cultural paulista, quem a atualizava dos acontecimentos. Foi assim que tomou conhecimento das polêmicas do *Modernismo* e da *Semana de Arte Moderna* até junho de 1922, quando retornou ao Brasil. Conforme Amaral (2003), neste período, a pintura de Anita era símbolo de modernidade e exemplo seguido de perto por Tarsila, que ainda estava se inserindo ao *Movimento*. Mário da Silva Brito define assim a participação de ambas no *Modernismo Brasileiro*:

Pode-se dizer que a pintura de vanguarda, no Brasil, enquanto luta e polêmica, tem o seu ponto de partida numa mulher e o de chegada em outra. A sua conquista de compreensão e a imposição de sua legitimidade, como expressão nova de arte, começam e terminam, respectivamente, em Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. (BRITO¹² apud GOTLIB, 2003, p. 48)

A exposição de Anita em 1917 foi um marco importante para o *Movimento*. A jovem pintora sofreu críticas ferrenhas de Monteiro Lobato no artigo “Paranóia ou mistificação”, divulgado em jornais da época. Mais do que o impacto que o expressionismo ousado de Anita traria à arte brasileira, os reflexos positivos da exposição foram as manifestações de apoio contra o ataque de Lobato, que acabaram por unir o grupo que daria origem à *Semana de 22* (AMARAL, 1998).

O Teatro Municipal de São Paulo abrigou a *Semana de Arte Moderna*, em fevereiro de 1922. O evento contou com diversas atividades culturais e exposições de música, literatura,

¹² Mário da Silva Brito, “Itinerário de Tarsila”, Catálogo da exposição *Tarsila 1918-1968*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna (MAM), 1969, p. 38.

escultura, pintura e arquitetura. É historicamente reconhecido seu caráter de ruptura, a manifestação, conforme Amaral (1998, p. 115), do desejo modernista de “uma linguagem, uma comunicação literária como visual, mais de acordo com seu tempo”.

O ano de 1922 também representou para Tarsila sua consolidação no *Modernismo* e, quando retornou para Paris, no final do mesmo ano, já tinha claro seu objetivo de “buscar em Paris, com os artistas mais atuais, o aprendizado necessário à apreensão correta de uma forma de expressão de seu tempo” (AMARAL, 2003, p. 81). Os modernistas simbolizavam a atualização da linguagem e a ruptura com as pretensões europeizantes tão comuns na época. A arte de Tarsila, inspirada no resgate de seu olhar de menina das paisagens de infância, contribuía com este fim.

Na pintura, se Lasar Segall mostrara, depois de Anita Malfatti, à geração modernista, o Expressionismo, Tarsila lhes trouxera o Cubismo. Mas não o cubismo epigonal, como disse Haroldo de Campos, mas um cubismo saboroso, deglutido e devolvido em termos pictóricos brasileiros. Este cubismo – exercício necessário ao despojamento estilístico, estrutura da composição em superfície bidimensional –, somado à depuração pela cor, é, no caso de Tarsila, a expressão mesma da atmosfera subtropical, inexistente na arte brasileira até sua fase “pau-brasil”, o que, por isso mesmo, faz dela um marco. (AMARAL, 2003, p. 92)

Para Zilio (1997, p. 19), depois da *Semana de Arte Moderna* passamos a contar com “uma arte minimamente estruturada que começa a criar meios para a sua continuidade”, consolidando a arte brasileira como expressão cultural. Aos modernistas parecia possível insistir na construção do *Movimento*, muito mais dedicado a questionamentos e transformações, nas diferentes expressões artísticas, do que a respostas definitivas. “O Brasil *se viu*, através das personalidades criativas de Oswald – genial – e de Mário, através da terra reencontrada em nível universal, por Tarsila, plasticamente” (AMARAL, 2003, p. 168).

2.4 Carnaval em Madureira – as fases da pintura

De volta ao Brasil, em 1922, Tarsila inicia o exercício de tradução de seu olhar através da arte. Quis, conscientemente, registrar em seus quadros suas próprias impressões do seu país, para tanto utilizando-se de toda sua experiência na escola parisiense, sem deixar que esta fosse predominante sobre um estilo próprio. Neste momento, Tarsila dá-se a liberdade de resgatar cores da infância, rompendo com os limites do que era comumente considerado de “mau gosto” e inaugurando a fase pau-brasil.

A cor intrinsecamente nossa se incorporava, enriquecendo e dando nome a essa fase de sua pintura – certamente a de maior excelência e criatividade, e da qual a denominada ‘antropofágica’ seria uma sequência num crescendo do elemento surreal-mágico em suas projeções pictóricas. (AMARAL, 2003, p. 151)

Uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais para acompanhar o poeta e amigo Blaise Cendrars, em visita ao Brasil, foi o estímulo para a pintura de Tarsila e a poesia de Oswald. Ele publica, em março de 1924, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. A obra de ambos representa, segundo Amaral (1997, p. 83), “os pés na história mas voltados para o futuro, a cor caipira através da geometrização das formas, dentro do momento mundial sem a ausência da terra”.

Esta fase de Tarsila na pintura é sua entrada definitiva à brasilidade, base da modernidade no Brasil, cujo conceito “se aproxima de nacionalismo, mas impõe uma forte diferença, já que brasilidade afirma o regional (singular) sem abandonar a universalidade” (JUSTINO, 2002, p. 20). Esta afirmação é constante no período e resgata não apenas as percepções visuais, mas todo um imaginário de estímulo através de histórias e lendas com as quais a artista conviveu. A busca pelo primitivismo defendida pelos modernistas é realizada por Tarsila sem abandonar seu perfeccionismo na composição. Além disso, lembrando seu desejo de ser uma artista de seu tempo, não deixava de incluir elementos que mesclavam a fauna, a flora e imagens do cotidiano das cidades, tudo facilmente reconhecido pelo conjunto de formas e cores que a caracterizavam. O ambiente deste período, urbano ou rural, é sempre *terra de palmeiras*, elemento presente em quase todas as telas. Segundo Salzstein (1997, p. 13), “Tarsila acaba astuciosamente trapaceando a lógica cubista, que aconselharia a redução da figura humana aos tipos anônimos da civilização urbana, e se entretém prazerosamente nos detalhes”.

Dezessete telas desta fase seguiram com a pintora para Paris, para a exposição de junho de 1926, na *Galerie Percier*. O tempo de espera para a realização de uma mostra individual conferiu a Tarsila a maturidade técnica que definia seu diferencial como artista. O trabalho das cores foi aspecto de grande atenção da crítica, não obstante o reconhecimento da influência de Léger nos trabalhos, o que era um ponto de referência ao observador europeu. Conforme Amaral (2003, p. 238), “‘Frescor’, além do ‘exótico’, ‘ingenuidade’ e cerebralismo são apontados de imediato”; esta última característica, contudo, vem acompanhada da sensibilidade da artista, o que a afasta da rigidez puramente cerebral.

Ainda na fase pau-brasil, é possível perceber essa busca aparentemente objetiva do real. Tarsila relê os elementos de sua própria composição, como se construísse nas telas

fotografias das cenas do cotidiano. Sem este exercício, talvez não houvesse a maturação necessária na obra para conferir a liberdade existente na fase antropofágica, em que esta busca da objetividade não é mais priorizada, possibilitando a realização plena do seu estilo, já vislumbrado anteriormente em telas como *A Negra* (1923) e *A Cuca* (1924), a primeira apontada por Tarsila como sua obra “pré-antropofágica”.

Figura 5 – Quadro A Negra



Fonte: TARSILA (2017, documento eletrônico).

Figura 6 – Quadro A Cuca



Fonte: TARSILA (2017, documento eletrônico).

O início da fase antropofágica deu-se em 1928, quando Tarsila decidiu oferecer como presente de aniversário a Oswald de Andrade seu último quadro. Sem saber, estava a fomentar o início de um movimento:

Oswald estranhou o quadro. Chamou Raul Bopp que também estranhou: “O que será isso?” Oswald respondeu que devia ser um gigante e sugeriu que lhe dessem o nome de um selvagem. Tarsila lembrou-se então do dicionário de Montoya, de termos tupis. E acham o nome para este homem da terra que vai gerar um movimento: *Aba*: homem; *Poru*: que come carne humana. Abaporu: o homem que come carne humana, o antropófago. Estava fundada a Antropofagia. (GOTLIB, 2003, p. 141)

Figura 7 – Quadro Abaporu



Fonte: Fonte: TARSILA (2017, documento eletrônico).

Abaporu, apesar de representar “o desenvolvimento da fauna-flora tarsiliana” (AMARAL, 2003, p. 280), não era pioneiro na obra da pintora. O gigantismo e primitivismo presentes já eram vistos em *A Negra* (1923), o que explica a relação desta com a fase antropofágica. Contudo, *Abaporu* encontra a possibilidade de inaugurar uma expressão mais autêntica que será seguida nas telas deste breve e intenso período.

Ainda ideologicamente inspirada nas experiências que fomentaram a fase pau-brasil, Tarsila afasta-se em um pouco do cubismo e aproxima-se do surrealismo, provendo a liberação do inconsciente (JUSTINO, 2002). Há uma mudança significativa na objetividade dos quadros, afastando-se das imagens lógicas e informativas bastante presentes na fase anterior. Os elementos, antes variados e compondo detalhes, são agora grandiosos e em menor quantidade. Tarsila definiu a fase antropofágica como “um tempo em que menosprezei todas as regras, jogava com liberdade absoluta” (AMARAL, 2003, p. 207).

Outra característica marcante da fase é a transformação das cores, que aparecem mais intensas. A forma está mais sinuosa, lembrando a inspiração do sonho. É reforçada a “face rude, bruta, bárbara, ilógica, que Oswald de Andrade preconiza no seu ‘Manifesto Antropófago’” (GOTLIB, 2003, p. 149).

Contudo, Amaral (2003) defende que Tarsila foi inspiradora, mas não participou do *Movimento Antropofágico*. Trabalhava, contudo, em consonância com as ideias desenvolvidas, numa expressão plástica da antropofagia. Em quadro homônimo ao movimento – *Antropofagia* (1929) – Tarsila devolve uma reconstrução de suas próprias obras:

Um acoplamento de *A Negra* com o *Abaporu* daria lugar em 1929 a *Antropofagia*, fusão harmoniosa das duas figuras, o mesmo tratamento quanto à cor, a superfície da tela sem rastros, e o fundo numa brutal projeção da flora tarsiliana conhecida até então somente em desenhos da artista em dimensão reduzida. (AMARAL, 2003, p. 281)

Figura 8 – Quadro Antropofagia



Fonte: TARSILA (2017, documento eletrônico).

A união destas duas obras é bastante representativa. De forma surpreendente, consegue sobrepôr com harmonia as figuras de dois de seus quadros, porém sem repeti-las com exatidão. O selvagem *Abaporu* e *A Negra*, estão ambos plantados na terra, compartilhando do mesmo ambiente e elementos, ocupando o máximo espaço que é possível. Estas duas personagens constituem esse ambiente pintado em cores tropicais, um provável simbolismo estético inspirado em um Brasil que teria descoberto a felicidade antes da chegada dos portugueses¹³.

As características de mistério e magia, tão presentes nesta fase, foram entendidas por Tarsila como um produto do seu inconsciente, que estaria produzindo as imagens das histórias ouvidas na infância, da vida no interior. Logo, estas telas representam também uma transcrição da cultura da oralidade em forma de pintura, produzindo o contraste entre o

¹³ “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Trecho do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

popular e o acadêmico não apenas na escolha das cores e tons, mas também na decisão temática dos quadros.

Com o final dos 1920, a crise econômica e o fim do relacionamento com Oswald, ocorrem muitas mudanças na vida e na obra de Tarsila. Aproxima-se dos ideais comunistas e passa a refletir em seus quadros a preocupação com o social. No entanto, Amaral (2003) aponta o distanciamento da artista do engajamento real com a política:

Assim, se na Antropofagia – o movimento literário-filosófico de Oswald, inspirado numa obra sua para seu desencadeamento – os antropófagos não tiveram na artista senão uma acompanhante alheada e imersa em seu mundo, na fase social o mesmo sucederia. Tarsila é a contemplativa, de tendência para o devaneio, o “transporte”. (AMARAL, 2003, p. 376)

Ainda assim, temos *Operários* (1933), a “tela conhecida como ‘a primeira de teor social no Brasil’” (AMARAL, 2003, p. 376). Porém, apesar de sua importância artística mesmo nesta fase, a palidez e melancolia que tomava conta dos quadros teria sido tomada como uma queda na sua qualidade estética, um afastamento do seu estilo artístico tão apreciado. As cores que compunham a palheta da brasilidade modernista da fauna e da flora davam lugar às imagens da industrialização e seu impacto na sociedade.

Figura 9 – Quadro Operários



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2017, documento eletrônico).

A lacuna deixada por esta interrupção na originalidade da expressão pictórica de Tarsila não deve impedir de reconhecer a legitimidade da fase social por suas relações com a realidade da sociedade de seu tempo.

2.5 Cartão-postal – a expressão antropofágica

Justino (2002, p. 31) explica que coube a Tarsila “inaugurar uma estética nova no interior da quase unanimidade acadêmica reinante entre nós”, através da “representação do imaginário popular brasileiro em linguagem pós-cubista”. Era ela “a representante dos ideais da *Semana de Arte Moderna*, ligada ao mesmo tempo à vanguarda europeia e à preocupação da descoberta de uma imagem brasileira” (ZILIO, 1997, p. 17).

Falar na pintura de Tarsila é “relembrar a deglutição das lições do Cubismo filtradas através de uma personalidade maravilhosamente feminina” (AMARAL, 2003, p. 18). Para Justino (2002, p. 84), “na atitude de devorar outras linguagens e valores, há uma mudança nas relações. É neste ato de devorar que Tarsila consolida a brasilidade”.

Porém, o diferencial da brasilidade apresentada nas obras de Tarsila é a posição do olhar na narrativa: não é uma arte sobre nós, mas nossa na medida em que somos a referência desta arte (AMARAL, 2003). E como é construída esta referência?

Dividindo o apogeu da sua criação artística – fases pau-brasil e antropofágica – encontra-se *Abaporu*, a obra mais valiosa da arte brasileira. O selvagem aí representado, cujo nome significa em tupi-guarani “homem que come homem”, consolida a expressão de devoração na arte como modo de pensar. O objetivo do capítulo seguinte é, portanto, explorar as relações entre a Antropofagia, como modelo de pensamento, e a fase antropofágica de Tarsila, em especial as obras *Abaporu* e *Antropofagia*, por serem as representações do corpo presentes nos quadros deste período.

2.6 Sol Poente – contra as elites vegetais¹⁴

Após o estudo da trajetória, das influências e das motivações artísticas de Tarsila, finalizamos este capítulo com a proposta de reflexão sobre sua obra atualizada pelo consumo acrítico da comunicação de massa.

Celso Kelly, em seu livro *Arte e Comunicação* (1972), enaltece o valor do papel comunicacional da arte desde a pré-história, período no qual as expressões ensaiadas pelo homem primitivo são responsáveis pela compreensão do início da cultura da humanidade. O autor (1972, p. 68) defende que “Toda obra de arte autêntica comunica”, evocando um sentido

¹⁴ Oswald faz nesse aforismo do *Manifesto Antropófago* uma crítica às elites intelectuais que em seus saberes estagnados não questionam nem fomentam mudanças, a exemplo da imobilidade dos vegetais. Caracterizam-se, ainda, pela crença no espírito em detrimento da relação com o corpo como representação principal da existência.

de comunicação mais amplo do que os reconhecidos nos tradicionais meios de massa. Contudo, sendo a obra conduzida ao lugar de objeto de consumo, passamos a refletir sobre esta autenticidade e o tipo de comunicação produzida. Nesse caso, passa a prevalecer o “ponto de vista comercial” sobre a obra, definido por Costella (1997, p. 63) como aquele que prioriza a avaliação de preço que incide a peça. O valor da obra também é influenciado pela notoriedade do artista, cuja popularidade é aumentada quando há meios de divulgação de seu trabalho.

Santaella (2005, p. 11) defende que a comunicação massiva que se dá a partir da Primeira Revolução Industrial inicia o entrecruzamento dos campos das comunicações e das artes, que antes limitava-se à divisão da cultura entre erudita e popular, possibilitando a “hibridização das formas de comunicação e cultura”. A autora aponta o próprio modernismo como espaço de convergência, visto que estes artistas apresentavam fascínio pelas novas tecnologias. No Brasil, nessas décadas do início do século XX, os idealizadores dos futuros grandes meios de comunicação de massa compartilhavam do espaço cultural em plena efervescência alimentado pelas artes.

A inquietação modernista por uma revisão da expressão artística, aliada a esse anseio de agregar novidades, passa também a sugerir novas formas de consumir a arte. Primeiramente, porque estimulou certa relação de proximidade com as obras, que eram frequentemente expostas e divulgadas. O rompimento com o erudito não se dava apenas nas temáticas inovadoras, mas também nessa constante tentativa de popularização – ainda que restrita a um meio burguês – e desmistificação da obra, das artes plásticas em especial. Apontamos, então, na própria produção de Tarsila outra característica que acompanha esta prática modernista, que é a reprodução da própria criação. A artista mantinha com a técnica do decalque, que explicamos no segundo capítulo deste trabalho, um meio de reler e reproduzir suas telas (ou parte delas), muitas vezes utilizadas como ilustrações para publicações impressas. E mesmo na pintura, não hesita em aproximar-se de um certo caráter decorativo, o que afronta ao academicismo das belas artes.

Assim, os modernistas brasileiros adiantaram questões que seriam abordadas por Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, em 1936¹⁵. Ainda que reconhecesse o lugar que a reprodução técnica passou a ocupar desde o início do século XX como procedimento artístico, Benjamin (2014, p. 17) acusava a falta do “aqui e agora” do original, que seria elemento constituidor da autenticidade da obra. O autor

¹⁵ Utilizamos como consulta a segunda versão do ensaio de Benjamin, produzida entre dezembro de 1935 e janeiro de 1936 a partir da revisão e ampliação da primeira versão, feita entre outubro e dezembro de 1935.

resume as diferenças entre obra e reprodução no conceito de *aura*, que seria o elemento presente apenas na obra original:

A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido. (BENJAMIN, 2014, p. 23)

Benjamin (2014, p. 29) aponta como causa da decadência da aura o desejo das massas de aproximação das coisas, com uma tendência de “suplantar o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução”. Contudo, tenciona estas novas relações entre a arte e as massas sugerindo que a era da reprodutibilidade, que representa também convergência entre arte e meios comunicacionais, pode conferir às primeiras meios de enfrentamento à alienação política.

Obter uma reprodução de obra seria, portanto, um modo de aproximar-se e apropriar-se, o que sugere pensar na reprodutibilidade também como meio de devoração, através do qual se produzem novos sentidos – pelos que reproduzem e pelos que consomem. Sintetizados pela expressão “bárbaro tecnizado” citada por Oswald em seu *Manifesto Antropófago*, os modernistas não renegavam as possibilidades da tecnologia a serviço da divulgação da arte.

Tarsilinha, a sobrinha-neta de Tarsila, que também se chama Tarsila do Amaral em homenagem à tia, assumiu há aproximadamente vinte anos a administração dos direitos autorais da obra da artista. Neste período, ela relata ter feito grande esforço para a divulgação da obra da tia, tendo, inclusive, aberto caminhos para licenciamento na arte brasileira e estimulado famílias de outros artistas com seu exemplo. Um dos seus grandes êxitos é ver o reconhecimento das telas de Tarsila e a popularização do seu legado. Ela defende como uma prioridade a massificação das obras, de forma que não fiquem restritas a meios acadêmicos ou de elite, buscando uma abordagem mais popular que permita um acesso mais democrático.

Os critérios para uso da obra são principalmente estéticos, mas também há seleção mais direta que não se refere a marcas, mas a produtos. Tarsilinha diz que jamais liberaria para o uso em marcas de cigarros, por exemplo. Exemplifica inclusive sobre a produção de vinhos da marca Miolo que incluíram Tarsila em uma coleção sobre artistas plásticos, pois apesar de ter visto de forma positiva neste caso, tem muito cuidado em liberação para outras bebidas alcoólicas. O lucro dos licenciamentos gira em torno de 10% por cada peça.

Quanto ao licenciamento para uso didático, Tarsilinha esclarece que viram a impossibilidade de manter o uso gratuito nos últimos anos, influenciado pela intensa demanda

de solicitações. Contudo, explica que a intenção da família é cobrar um valor justo, mas que não seja impedimento para nenhuma editora, já que nestes casos, vemos o uso da obra não apenas como resolução estética, mas como proposição de conteúdo. Ainda assim, muitas autorizações para museus, exposições, catálogos, entre outros, são liberadas gratuitamente.

Atualmente, há comercialização de materiais de papelaria com a marca da artista nos Estados Unidos. No Brasil, um exemplo nesta área é a Faber Castell, que já reproduziu nas caixas de lápis as obras *A Cuca* e *Abaporu*. Numa linha ainda mais lúdica, citamos o quebra-cabeças da marca Estrela, que retrata as obras *Abaporu*, *A Cuca* e *Sol Poente*. Já foram liberados licenciamentos para diversos produtos, como jogo de canecas¹⁶, tapeçarias (By Kamy), copos de requeijão (Nestlé).

O ramo da moda é um ponto alto dos produtos que levam o nome ou as obras da pintora, que servem de inspiração às produções. São exemplos a marca de moda praia Blue Man, JRJ Tecidos e Havaianas, que lançará nova edição de sandálias em 2018. A Osklen - marca de moda feminina e masculina brasileira - produziu recentemente uma coleção inspirada em telas da artista, lançada em agosto de 2017. A própria Tarsilinha entrou em contato com a empresa para dar início à confecção. Ela relata que cada peça foi apresentada para aprovação antes da finalização da coleção. Em todos os processos ela acompanha pessoalmente a produção e diz que a qualidade e beleza são fundamentais para a autorização. Conforme portal da Vogue, os valores das peças da foto inspiradas na obra de Tarsila seriam de R\$ 3.297 (vestido) e R\$ 697 (lenço).

Figura 10 – Vestido e lenço da marca Osklen



Fonte: VOGUE (2017, documento eletrônico).

¹⁶ Disponível em: <<http://lojapontosp.com.br/linha-tarsila-ponto-sp/canecas-xicaras/jogo-de-canequinhas-tarsila-ponto-sp.html>> Acesso em: 14 nov. 2017.

Outra parceria bastante conhecida foi firmada com *O Boticário*, que lançou em 2002 o perfume feminino *Tarsila*, cujos frasco e embalagem homenageiam a obra *Manacá* (1927) (CORREIO DO POVO, 2002). Devido ao sucesso do produto, em 2006, a empresa lançou *Tarsila Rouge*, inspirado na obra *Autorretrato – Manteau Rouge* (1923) (MODA, 2006).

Figura 11 – Perfume Tarsila Rouge



Fonte: FRAGRÂNTICA (2017, documento eletrônico).

O interesse pela marca de Tarsila pelas empresas de moda e cosméticos encontra amparo na explicação de Santaella sobre o uso da arte como produto:

[...] há pelo menos duas maneiras principais pelas quais as mídias, especialmente a publicidade, apropriam-se das imagens da arte: (a) pela imitação de seus modos de compor, de seus estilos e (b) pela incorporação de uma imagem do produto anunciado. No primeiro caso, trata-se da apropriação de um *know-how* para a criação visual. No segundo, a justaposição da imagem e da arte acaba por transferir ao produto a carga de valores culturais positivos, tais como beleza, nobreza, elegância, riqueza, notoriedade, de que a arte foi se impregnando no decorrer dos séculos. (SANTAELLA, 2005, P. 42)

Nesta linha, encontramos ainda as joias de Bialice Duarte pela marca Tani Jewels, que tem confeccionado alguns modelos inspirados na produção da pintora. Na loja virtual da empresa, está disponível no momento apenas uma peça, a *Pulseira Tarsila do Amaral*, no valor de R\$ 3.395,00. A joia em ouro 18k seria inspirada na obra *Urutu* (1928) e tem escrito em letreiro vazado “*Tupi that is*”¹⁷.

A partir das ideias de Benjamin, o crítico André Malraux (apud SANTAELLA, 2005) desenvolveu a teoria de que a reprodutibilidade das obras de arte constitui um “museu

¹⁷ Disponível em: <<https://www.tanijewels.com/produto/pulseira-tarsila-do-amaral.html>> Acesso em: 14 nov. 2017.

imaginário”, aumentando sensivelmente a disponibilidade da arte a todos os indivíduos. Se, por um lado, o consumo de produtos que tratam da reprodução destas obras auxilia em sua divulgação, há a contrapartida da desvalorização conceitual. O contexto histórico no qual está inserido o observador, apontado por Benjamin (2014) como transformador dos modos de percepção, tem sua importância ignorada na reprodutibilidade comercial.

Podemos questionar se o estímulo puramente comercial do consumo através da arte trabalha a serviço da “baixa antropofagia” (ANDRADE, 1978, p. 19) citada por Oswald, na medida em que alimenta um sistema antropeômico de relações, o capitalismo. Isso nos faz refletir, por exemplo, no que há de contradição na peça da marca Tani Jewels, que define uma pretensa identidade tupi no metal cuja busca causou – e causa – extermínio de entes da natureza que são muito caros aos indígenas, dado que a mineração é um processo radical de destruição de muitas formas de vida importantes nas cosmologias ameríndias.

Certamente o uso comercial da obra de Tarsila foi determinante para sua popularização, já que o país conta atualmente com apenas cinco de seus quadros em exposição permanente, todos em São Paulo. *Abaporu*, a mais conhecida de suas telas, encontra-se no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires e sem a reprodutibilidade exaustiva não seria tão conhecida no seu país de origem. Se não negamos que Tarsila precisa ser devorada, necessitamos que não seja engolida com Coca-Cola, isto é, que não passe pelo estômago da simplificação do sentido tanto de sua obra quanto de sua relevância estética. Precisamos de Tarsila antropofagicamente. Devorá-la, “contra a realidade social, vestida e opressora” (ANDRADE, 1978, p. 19). E devorá-la significa reivindicar as paixões alegres contra a predação capitalista.

3 ÚNICA LEI DO MUNDO

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem.
Lei do antropófago”.
(*Manifesto Antropófago*. Oswald de Andrade)

Neste capítulo, o objetivo é, primeiramente, aproximar-se da definição de Antropofagia, compreendendo o *Movimento Antropofágico* e suas expressões, bem como sua importância no *Modernismo Brasileiro*¹⁸. Para tanto, são abordadas questões basilares descritas por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (disponível no ANEXO A deste trabalho), cujos aforismos também nomeiam os subcapítulos que seguem. Após esta contextualização, na próxima seção buscamos apresentar as influências artísticas das vanguardas europeias, em especial cubismo e surrealismo, no trabalho de Tarsila a fim de compreender seus impactos e tensionamentos naquilo que poderíamos chamar de estética antropofágica. A partir dos conceitos apreendidos, o subcapítulo final apresenta a análise de duas obras, *Abaporu*, de 1928, e *Antropofagia*, de 1929. Estas serão estudadas sob a ótica da representação do corpo construída pela artista, que anuncia um modo diferenciado de construção estética da figura humana. Este estudo conta com a observação dos quadros a partir de elementos visuais básicos descritos por Dondis (2015) e auxiliará no entendimento da descrição de um certo tipo de epistemologia inaugurado pela representação plástica da fase antropofágica.

3.1 Só a Antropofagia nos une

O selvagem plantado na terra: *Abaporu* – o antropófago. Em janeiro de 1928, Tarsila adentrou a madrugada pintando o quadro que seria o presente de aniversário de Oswald. Ao recebê-lo, ficou surpreso com as fortes impressões causadas por aquelas formas e cores. Instigado pela busca do que de tão excepcional encontrava ali, em maio do mesmo ano produziu o *Manifesto Antropófago*. Apresentava a Antropofagia, a “única lei do mundo” (ANDRADE, 1978, p. 13), a única capaz de nos unir.

¹⁸ Cattani (2011, p. 17) diferencia modernidade de modernismo. A primeira compreende a expressão em artes visuais entre 1900 e 1950. Já o termo *Movimento Modernista*, que neste trabalho também chamaremos *Modernismo Brasileiro* ou *Modernismo*, refere-se ao movimento artístico ocorrido em São Paulo nos anos 1920.

A própria pintora relata que ao rever a tela, no dia seguinte, também ficou impressionada com o resultado. Oswald chamou Raul Bopp¹⁹ para compartilhar sua surpresa pelo que via. Chegando ao ateliê de Tarsila, ouviu Oswald descrever a imagem como sendo “o homem, plantado na terra”. Discutindo sobre a obra, Bopp sugeriu: “Vamos criar um movimento em torno desse quadro” (AMARAL, 2003, p. 279). Instigados pela novidade ainda inexplicada, surgiu a necessidade de nomear a pintura. Tarsila buscou no dicionário tupi-guarani de Montoya os termos do nome que parecia atender às sensações dos presentes: era *Abaporu*, o selvagem, o antropófago, o homem da terra (AMARAL, 2003).

Contrariando Amaral (2003), que não considera Tarsila como integrante do *Movimento Antropofágico*, mas apenas sua inspiradora, Bopp (1977) defende que a pintora foi a semeadora de ideias do *Movimento*:

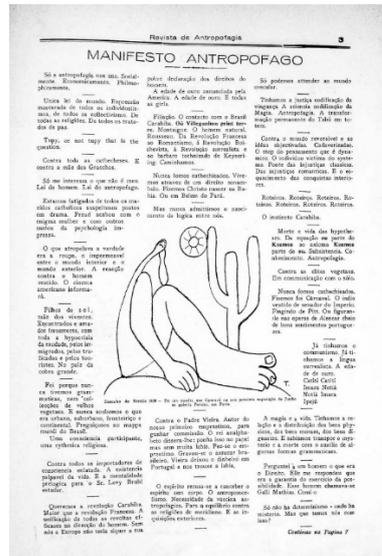
A Chefa do movimento foi Tarsila. Oswald ia na vanguarda, irreverente, naquele solecismo social de São Paulo. Foi elemento de resistência e agressão. Pôs a “Antropofagia” no cartaz, com uma técnica de valorização. Tarsila, na sua simplicidade, semeava idéias (sic). Queria um retorno ao Brasil, à sua ternura primitiva. A flecha antropofágica indicava uma nova direção. (BOPP, 1977, p. 69)

Em maio de 1928 foi lançada a *Revista de Antropofagia*, sob a direção de Antonio Alcântara Machado e a gerência de Raul Bopp. A abertura do *Manifesto Antropófago* é ilustrada por Tarsila, com uma versão do *Abaporu* com as linhas da pintura, mas sem cores. Colaboraram diversos autores, cujas ideias algumas vezes não estavam alinhadas ao que se entendia da proposta antropofágica. Contudo, explica-se na *Nota Insistente* que consta no primeiro número da revista, assinada por Bopp e Machado: “A ‘Revista de Antropofagia’ não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago”²⁰. Sobre esta fase inicial, Bopp define que o *Movimento* “tinha sobretudo um caráter burlão. A burla era a arma eficaz para desafogar o ambiente de velhos canastrões literários, que ainda proliferavam, sob disfarces modernistas” (BOPP, 1966, p. 71).

¹⁹ Raul Bopp (1898 - 1984) foi poeta modernista, cronista, jornalista e diplomata. Antes de fixar-se em São Paulo, onde se integrou ao *Movimento Antropofágico*, fez diversas viagens ao país. Dentre essas, destaca-se sua viagem para a Amazônia, que o inspirou a escrever o livro “Cobra Norato”. Tem importante contribuição no registro do *Movimento Antropofágico* que podem ser encontradas nos livros “Vida e Morte da Antropofagia” e “Movimentos Modernistas no Brasil 1922 - 1928”.

²⁰ Revista de Antropofagia, n. 1, maio de 1928, p. 8.

Figura 12 – Manifesto Antropófago Parte 1



Revista de Antropofagia, n. 1, de maio de 1928, p. 3 (reprodução).

A partir de 17 de março de 1929 deu-se início a uma nova fase da revista, a chamada *2ª dentição*. A publicação, que anteriormente tinha oito páginas, passou agora a ocupar o espaço de apenas uma no jornal *Diário de São Paulo*. Esta mudança, segundo Bopp (1966, p. 76), integra um momento de transição e reconhecimento da necessidade de mudança de rumo do *Movimento*, que “devia fixar-se em análises sérias, com uma maior densidade de ideias; criar condições apropriadas para um pensamento novo (sic), em formas decisivas”. Consoante a esta ideia, Augusto de Campos²¹ defende que não há nesta fase queda na qualidade das publicações, mas um modelo mais direto e, por vezes, agressivo em suas críticas, cujo tom polêmico tinha como objetivo restabelecer “a linha radical e revolucionária do *Modernismo*, que já sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento. E mais do que isso. Lançar as bases de uma nova ideologia, a última utopia que Oswald iria acrescentar ao que chamaria mais tarde ‘a marcha das utopias’”.

A *Revista de Antropofagia* e o *Manifesto Antropófago* podem ser associados à revista *Cannibale* e ao *Manifeste Cannibale Dada*, lançados por Francis Picabia²². Tendo em vista que em suas viagens pela Europa Oswald naturalmente teve conhecimento sobre o canibalismo abordado por Picabia, Campos (1975) considera natural esta inspiração, porém de forma muito artificial, já que o *Movimento Antropofágico* apresenta uma ideologia consistente

²¹ CAMPOS, Augusto de. *Revistas re-vistas: os antropófagos*. In: ANDRADE, Oswald. **Revista de Antropofagia**. Edição Fac-Similar. São Paulo: Abril, 1975.

²² Francis Picabia (1879 - 1953) foi pintor francês atuante nas vanguardas europeias, que teve destaque no movimento dadaísta, ao qual aderiu oficialmente em 1918. Publicou o *Manifeste Cannibale Dada* em março de 1920, na sua revista *391*. A revista *Cannibale*, também sua produção, teve apenas dois números, em 25 de abril e 25 de maio de 1920.

em comparação ao canibalismo picabiano, que não apresentava definições nesse sentido nem tinha intenção de constituir-se como movimento.

Contudo, é preciso destacar que a originalidade da construção literária de Oswald no *Manifesto Antropófago* justifica-se pelo tom devorador que o próprio título sugere²³. O texto é um conjunto de referências históricas e pensamentos de outros autores, com uma abordagem crítica e questionadora, de difícil compreensão sem algum conhecimento prévio dos temas e ideias que inspiraram as provocações de Oswald.

Dentre estas influências, Azevedo (2012) destaca Michel de Montaigne, em especial seu texto *Dos Canibais*²⁴. O relato de Montaigne data de 1580 e faz uma crítica ao homem civilizado europeu que, enquanto choca-se e acusa o canibalismo dos considerados selvagens, demonstra indiferença em seu próprio meio social:

Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado. (MONTAIGNE, 1972, p. 107)

Este capítulo de Montaigne é relevante pela aproximação que tem com as ideias presentes no *Manifesto* de Oswald. Além disso, chama atenção que, em Montaigne, é discutido o canibalismo, não utilizado o termo Antropofagia. Contudo sua abordagem não se limita ao hábito alimentar, comer por fome (que seria o canibalismo), mas ao sentido ritualístico compreendido por Oswald. Ele explora as motivações desse “selvagem” que parecem ser justificativas mais fundamentadas que a ação do homem civilizado, apontando que a estranheza causada pela diferença cultural é o grande imperativo do juízo sobre os hábitos. Defende que estes povos não merecem “o qualificativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva” (MONTAIGNE, 1972, p. 106).

Essa mesma postura crítica é adotada por Oswald, que põe em discussão o homem civilizado europeu, na figura do colonizador, comparando-o ao indígena brasileiro e seu modo de vida antes da chegada dos portugueses. Além disso, a exclamação de Montaigne (1972, p. 110) que encerra em tom de ironia suas próprias conclusões – “Tudo isso é, em verdade,

²³ Azevedo (2012, p. 46) explica que Oswald, possivelmente, “denominou seu texto com um título que pode ser lido em diferentes direções: o manifesto [substantivo] é antropófago, e elemento manifesto [adjetivo, no sentido de indiscutível, declarado, patente], ou seja, declaradamente antropófago”.

²⁴ Este texto de Montaigne foi inspirado nos índios Tupinambá do Brasil, em relatos de um suposto criado do autor que teria vivido no país e na visita de índios Tupi à França.

interessante, mas, que diabo, essa gente não usa calças!” – será ideia retomada no *Manifesto*: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará” (ANDRADE, 1978, p. 14). O texto de Oswald parece responder às observações de Montaigne sugerindo a ação, a revolução, contra um modo de vida ocidental imposto, mas nunca verdadeiramente aceito: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 1978, p. 16).

Oswald invoca a antropofagia ritualística para inspirar o entendimento de uma filosofia ameríndia: a Antropofagia como modo de pensar, a única característica comum – a que nos une. Porém, ainda que no *Manifesto* possibilite a leitura da Antropofagia como filosofia exclusivamente brasileira, o desenvolvimento do pensamento de Oswald em obras posteriores opõe-se a essa hipótese. Rocha (2011, p. 666)²⁵ alerta para a contradição que há em negar o acervo de estudos que a precedem e compõem, incorrendo um equívoco reduzir a antropofagia “à determinação da identidade nacional”. É o princípio da alteridade que impede esta simplificação conceitual, tendo em vista que o “ritual antropofágico indígena é recuperado como metáfora de uma visão de mundo não excludente; a devoração implicaria o reconhecimento dos valores do outro” (FIGUEIREDO, 2011, p. 394)²⁶.

Compreender a Antropofagia sem este viés exclusivista, não significa, contudo, negar a sua importância no entendimento da brasilidade aspirada pelos modernistas. Esta busca pela identidade nacional já era presente desde o Romantismo, numa tentativa que se aproximou mais de um nacionalismo construído sobre o imaginário elitista dos autores. O *Movimento Modernista* encontrava um cenário histórico – abolição da escravatura, início da República, imigrações, aumento da industrialização – mais favorável a uma nova forma de pensar identidades, auxiliado por seu caráter de convergência entre as expressões artísticas. As fases da pintura de Tarsila acompanhadas pelos manifestos homônimos de Oswald são o melhor exemplo desta aproximação entre “letras e artes”, que superaram, “ao mesmo tempo, o discurso realista e a imagem mimética” (SCHØLLHAMER, 2011, p. 268)²⁷.

²⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro [orgs.]. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011. p. 647-668

²⁶ FIGUEIREDO, Vera Follain. Antropofagia: Uma releitura do Paradigma da Razão Moderna. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro [orgs.]. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011. p. 389-397

²⁷ SCHØLLHAMER, Karl Erik. A Imagem canibalizada: A Antropofagia na Pintura de Tarsila do Amaral. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro [orgs.]. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011. p. 267-280

A imagem se “textualizava” na procura de uma linguagem pictórica renovadora da herança do naturalismo e o texto poético incluía elementos sonoros e visuais em busca de efeitos sinestéticos que refletiam uma sensação mais íntegra, plena e sensual da moderna realidade urbana. As palavras-chave são *simultaneidade* e *sinestesia* [...] [grifo do autor] (SCHØLLHAMER, 2011, p. 268).

Bopp (1966) reconhece a força do *Modernismo* enquanto promotor da ruptura com o academicismo, o mau gosto e a inutilidade nas artes e literatura, porém, considera que inicialmente não eram efeitos de grandes proporções, pois não havia a proposta de pensamento novo a fim de pôr em discussão questões do momento. O autor aponta que, apesar da agitação causada pelas novas ideias do *Movimento*, não houve um aprofundamento na busca de soluções nem um aproveitamento ideal de seus resultados, o que os levou a conseguir apenas uma reestilização dos assuntos, como já havia acontecido no indianismo romântico com José de Alencar e Gonçalves Dias (BOPP, 1966).

Esta primeira fase do *Modernismo*, que segue até meados de 1930, encontrou na Antropofagia o apogeu da sua produção criativa e, conseqüentemente, como defendeu Oswald, salvou o sentido do *Movimento Modernista* (BOPP, 1977). Fato que merece atenção, segundo Zilio (1982, p. 113), pois o “paradoxo do Modernismo está em que, na sua primeira fase, originado de um meio social burguês, possui uma significação ideológica mais radical” do que teria nos anos seguintes, quando representado por “artistas com origem social na classe média”.

A Antropofagia vem justamente corrigir a falha apontada por Bopp (1966), já que finalmente atendia a necessidade de novas proposições, buscando repensar valores e paradigmas pelo caminho da alteridade. A “devoração” do outro, de todos os outros, não deveria ser negada, mas estimulada para que se produzissem cada vez mais processos de deglutição cultural.

Conotação importante derivada do conceito de “antropofagia” oswaldiano é a idéia (sic) da “devoração cultural” das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em “produto de exportação” (da mesma forma que o antropófago devorava o inimigo para adquirir as suas qualidades). Atitude crítica, posta em prática por Oswald, que se alimentou da cultura européia (sic) para gerar suas próprias e desconcertantes criações, contestadoras dessa mesma cultura (CAMPOS, 1975, s/p).

A construção da brasilidade almejada pelos ideais modernistas era mais consequência deste processo do que seu objetivo. Portanto, se restringir a Antropofagia à identidade como uma noção essencialista de viés patriótico, e, portanto, nacionalista, seria um equívoco,

também o seria considerá-la como nosso maior traço cultural, visto que a formação de lógicas binárias e formais de representação cultural é justamente o oposto da sua proposta.

O *Movimento Antropofágico* evoluiu da fase pau-brasil, na qual Tarsila já alcançava “a renovação da sua linguagem artística absorvendo as inspirações do modernismo francês, devorando-as antropofagicamente, numa inovação com perspectivas que ultrapassam as nacionais” (SCHØLLHAMER, 2011, p. 276). A evolução deste estilo resulta na fase antropofágica, que conta com a máxima liberdade da artista, acompanhada pela ousadia literária de Oswald. A este, cabem quase todas as referências – louros ou vaías – da Antropofagia, restando à Tarsila um papel coadjuvante. Por óbvio que a sequência da obra de Oswald sobre o tema, que não foi acompanhada pela artista, justificaria em parte este fato. Contudo, na origem do *Movimento*, faz-se necessário reconhecer sua importância de forma mais coerente com os ideais presentes no *Manifesto Antropófago*. Oswald traduziu em texto, portanto no modo ocidental, um modo de pensar que se fez conhecido pela oralidade e pela vivência, características dos povos nativos. É em Tarsila que a Antropofagia apresentada por ele manifesta-se em sua máxima originalidade, com uma liberdade de representação que recusa a lógica da razão moderna imposta pela escrita.

3.2 A alegria é a prova dos nove

Ao que se depreende sobre Tarsila em seus relatos e biografias, apesar de ter objetivos estabelecidos quanto à intencionalidade de sua obra – representação do seu tempo, criação de linguagem própria, constituição plástica da brasilidade – há uma subjetividade complexa no modo como constrói sua expressão artística. Através da assimilação destes três pontos principais identificados buscamos as respostas do subjetivo, sua sensibilidade enquanto artista, para compreender a construção da estética antropofágica.

Tarsila foi uma modernista e, como tal, estava fortemente ligada aos movimentos artísticos do início do século XX. As vanguardas europeias deste período, segundo Cattani (2001), trazem propostas de renovação ética e estética no campo artístico; os vários movimentos, em alguns casos simultâneos, propõem mudanças na forma e nas temáticas das obras. No caso da composição do *Modernismo Brasileiro*, Bopp (1977) aponta influência mais acentuada de cinco movimentos artísticos europeus: cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo.

Dentre estes, o expressionismo destaca-se no início do *Modernismo*, especialmente na obra de Anita Malfatti. Na Europa, o movimento nasceu no interior das correntes modernistas

como oposição ao impressionismo, posicionando-se como uma arte que incide sobre a história e propõe uma relação concreta com a sociedade (ARGAN, 1992). Argan (1992) e De Micheli (2004) concordam em explicar esta diferença pela troca de posição: enquanto no impressionismo é considerado um movimento do exterior para o interior (a realidade causa alguma impressão à consciência), o expressionismo busca um movimento do interior para o exterior (o sujeito externa sua leitura do real). Apesar de o expressionismo alemão ser o mais reconhecido, o movimento foi muito amplo, o que torna difícil defini-lo ou delimitá-lo pelas suas formas de manifestação, podendo-se buscar alguma compreensão através de seus conteúdos (DE MICHELI, 2004). Este rompimento da arte como “representação do mundo” confere ao expressionismo papel relevante nas vanguardas (ARGAN, 1992, p. 301) e possibilita aos quadros “uma nova autonomia e autossuficiência como realidade em si” (SCHØLLHAMER, 2011, p. 272).

Estas características fizeram do expressionismo inspiração inovadora a muitos artistas que buscavam expressar-se considerando essa nova maneira de entender a arte. Embora não tenha influência direta nas fases mais apreciadas da obra de Tarsila, esta ensaia em alguns de seus primeiros quadros uma aproximação com o movimento, como em *Margaridas de Mário de Andrade* (1922). Porém, deve-se ao expressionismo de Anita a importância representativa desta vanguarda no *Modernismo Brasileiro*, que serviu como base para os desdobramentos de outras inovações modernistas.

Figura 13 – Quadro As Margaridas de Mário de Andrade



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2017, documento eletrônico)

Ainda como presença de influência na nascente do *Modernismo* nacional encontra-se o futurismo italiano, tratado por De Micheli (2004, p. 212) como um “um amontoado de ideias e de instintos, dentro do qual, ainda que não distintamente, exprimiam-se algumas exigências reais da nova época” relacionadas à modernidade e às novas relações do homem com a técnica nos tempos de revolução industrial. O movimento era uma “aspiração à modernidade”, porém não exclusivamente ligado a questões plásticas (DE MICHELI, 2004, p. 202). Os italianos buscavam manter a diferenciação do futurismo, que era, segundo Taylor (1996)²⁸, comumente associado ao cubismo. Pela vivência de Tarsila em Paris, depreende-se que a referência que faz à Anita (citada no subcapítulo 2.2) sobre a presença do futurismo na arte incorre nesta interpretação²⁹. Porém, percebemos nos manifestos do movimento e nas estreitas relações entre literatura e arte nele presentes inspirações ao *Modernismo Brasileiro*.

Passando por estas influências do seu tempo, Tarsila encontra no cubismo uma rica fonte de possibilidades para o desenvolvimento de sua arte. Assim, já demonstrava em suas primeiras obras de 1923 “os cruzamentos produtores de novos sentidos que estabeleceu entre os princípios formais aprendidos e os signos ‘brasileiros’ que marcariam sua obra futura” (CATTANI, 2011, p. 40). Em concordância, Zilio (1982, p. 73) aponta a fase pau-brasil, na qual se fez mais concreta “a presença das tendências construtivas”, influência das lições de Gleizes, Lhote e Léger. Ter a sua principal referência em Léger e não em Picasso, que era o grande nome do cubismo, mostra um diferencial em sua experiência cubista, identificado não apenas na estrutura da obra como também no afastamento das abordagens abstratas nas telas.

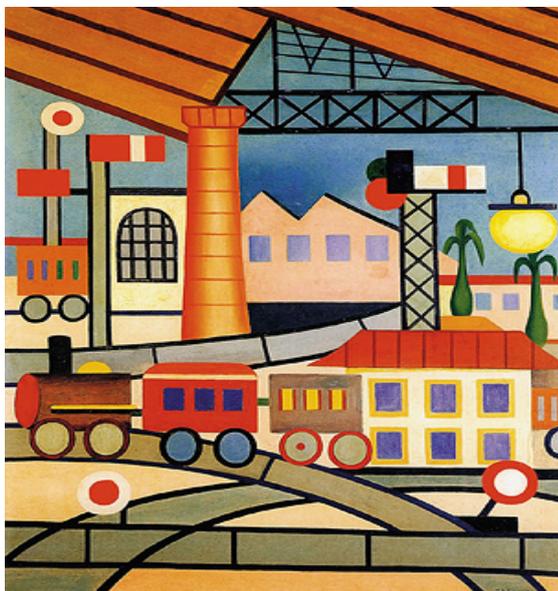
Conforme Zilio (1982), da visão codificada do cubismo transmitida por Gleizes e Lhote, Tarsila transfere certa característica esquemática a algumas de suas primeiras pinturas, mas gradativamente ela liberta-se das influências mais conservadoras presentes em sua formação. O que Tarsila absorve de Léger é “a utilização do modelo da máquina”; porém, enquanto Léger pensa a sociedade industrial em sua obra, Tarsila trabalha a brasilidade empregando esta linguagem na interpretação do “universo simbólico brasileiro, por um olhar compatível com seus aspectos contemporâneos” (ZILIO, 1982, p. 82). A presença da máquina na obra de Léger é percebida em Tarsila em telas como *A Gare* (1925). Sua leitura, porém, situa-se no pós-cubismo por características como o destaque no contorno das formas que cria a sugestão de volume, reforçando os limites de cada peça do quadro. Há também uma

²⁸ TAYLOR, Joshua C. Introdução. In: CHIPPI, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução Waltensir Dutra.

²⁹ “Em 1908, manifestou-se em Paris uma forte reação, sempre crescente, contra a decadência imitativa das artes plásticas. Chamou-se a essa reação *cubismo*, como, entre nós, se chama futurismo a tudo que reage contra fórmulas passadas. Corresponde a ele o expressionismo do norte da Europa e o futurismo na Itália”. (Entrevista de Tarsila ao *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/12/1923).

“divisão equilibrada entre retas e curvas”, que traduz a busca pelo rigor na composição (ZILIO, 1982, p. 81).

Figura 14 – Quadro A Gare



Fonte: TARSILA (2017, documento eletrônico).

Conforme Schøllhamer (2011, p. 276), Tarsila conjuga “a atração cubista pelas paisagens urbanas modernas e a procura de uma renovada iconografia nacional na preferência pelos motivos rurais”. Mostra nitidamente a influência de Léger em quadros que abordam a temática industrial, mas com cores e formas que contrastam a rigidez do assunto. Estes espaços de representação da máquina pouco têm de representação humana, mas contam com suas palmeiras, seus cactos e outros elementos da natureza que invadem as paisagens urbanas com simplicidade e equilíbrio (SCHØLLHAMER, 2011). Quando a artista atua na representação do corpo, apresenta uma constante variação entre forma, estrutura e proporção, o que faz parecer que não chegou “a uma generalização da forma, que conferiria a sua pintura certa desenvoltura esquemática no tratamento da figura humana” (SALZSTEIN, 1997, p. 13).

Se a técnica de Léger permanece, a paleta de cores de Tarsila é composta pela sua percepção do interior brasileiro, conferindo espontaneidade à sua composição (ZILIO, 1982). O que significa, conforme Dantas (1997, p. 46)³⁰ que “tanto a simplificação da paleta quanto a estilização despojada tendem na brasileira ao infantilismo, um pouco como se ela admitisse que a aplicação brasileira do cubismo tivesse um quê de diminuído e quase escolar”.

³⁰ DANTAS, Vinicius. Que negra é essa? In: SALZSTEIN, Sônia. **Tarsila: Anos 20**. Textos: Sônia Salzstein e Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Página Viva, 1997. p. 43-50

Existe, no entanto, na ingenuidade deliberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do Modernismo, isto é, a canalização do vivido no mundo da fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas e a sua intenção de elaborar esses elementos em signos. Há nessa incorporação a permanência da alegria de uma infância feliz na delicadeza cromática e na imaginação dos elementos decorativos. A subjetividade que transparece não é apenas onírica, mas uma ingenuidade de quem percebe o mundo ‘com olhos gulosos’, onde a pintura se dá como numa brincadeira, num jogo infantil que envolvesse inventividade e trama na manipulação de elementos. (...) A presença deste universo infantil é o que acrescentará, ao rigor do olhar industrial de Léger, o lado ingênuo e desconcertante da caipirice infantil de Tarsila (ZILIO, 1982, p. 82-83).

Em entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*³¹, em 1923, Tarsila expõe sua relação com o cubismo na volta de Paris, defendendo-o como uma “escola de invenção”, portanto, libertador para o artista. Ela declara-se cubista, reconhece a importância que o movimento terá enquanto propulsor de novas bases na arte e define-o como “exercício militar” que deve ser vivenciado por todo artista que pretenda “ser forte”. Nessa mesma ocasião, manifesta sua intenção de buscar no gosto caipira suas referências em arte: “Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias. Pintar paisagens e caboclos do Brasil não é ser artista brasileiro, como não é artista moderno aquele que realisticamente pinta máquinas e deforma figuras” (TARSILA apud AMARAL, 2003, p. 418-419).

Tarsila parece ter atendido ao pedido de Mário de Andrade, que em carta à artista enquanto esta encontrava-se em Paris, convoca-a a abandonar os cubistas e voltar-se para dentro de si mesma. “Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam” (ANDRADE apud AMARAL, 2003, p. 138). Mário refere-se aí à forte corrente primitivista e negrista manifesta na arte parisiense do período, que certamente alguma inspiração causaram à obra da pintora. A provocação do amigo, entretanto, condiz com a proposta modernista da construção da brasilidade, que deveria ser buscada justamente na expressão autêntica da vida brasileira, e que seria atingida pela artista (SCHØLLHAMER, 2011).

Oswald, no manifesto [pau-brasil], e Tarsila em suas declarações, mostram também a tensão presente na constituição de suas pinturas e poesias entre disciplina, ordem e construção, por um lado e liberdade, novidade, originalidade e ruptura, por outro. Se os elementos da pintura de Tarsila permanecem em tensão, essa produz novos sentidos, essenciais para que se compreenda o alcance e os limites da formulação de uma identidade moderna na arte do período. O movimento Pau Brasil e a pintura de

³¹ Entrevista de Tarsila ao *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/12/1923.

Tarsila daquele momento foram marcos dentro das questões e contradições dessa primeira fase da modernidade do século XX no país (CATTANI, 2011, p. 48).

A fase pau-brasil, mais fortemente marcada pelo exercício cubista, foi o caminho para o desenvolvimento da fase antropofágica, na qual ainda se notam os traços da estética cubista adotados por Tarsila com sua interpretação peculiar. A maturidade artística deu início a um período de maior liberdade na expressão, permitindo a aproximação de novas influências de vanguarda.

Sobre estas obras que têm registro, principalmente, a partir de 1928, há por vezes a interpretação de que se aproximam do *Movimento Dada*. Dentre as vanguardas, porém, o dadaísmo era considerado uma *não-arte*, o que não se relacionava com o *Modernismo Brasileiro*. Além disso, pode ser visto, esteticamente, como precursor do surrealismo, no qual realmente se afirma uma vanguarda artística (ARGAN, 1992). É inadequada a proposta de relacionar a estética antropofágica ao dadaísmo, tendo em vista que não tinha pretensões de ser *antiarte*, mas de inovar os postulados vigentes nas expressões artísticas. Enquanto o dadaísmo se propõe ao abandono do sentido, Tarsila busca a construção de linguagens originais.

É justamente a aspiração por uma linguagem própria que concretiza este novo momento de sua obra, como explica Cattani (2011, p. 48), marcado “pela monumentalização e redução numérica dos elementos, certa volumetria que se uniformizou em todo o espaço pictórico e a equivalência humano-vegetal, que já vinham ocorrendo em algumas telas anteriores”. A novidade mais marcante do período encontra-se nas “deformações nos corpos que evocam imagens do inconsciente e do sonho e a representação de espaços abertos, opostos à acumulação de elementos no plano da tela que ocorria na fase Pau Brasil” (CATTANI, 2011, p. 48).

Amaral (apud SALZSTEIN, 1997)³² defende que Tarsila não tenha se envolvido diretamente com o surrealismo, mas não poderia ficar indiferente a sua temática, que era assunto comum nas conversas da época. Acresce o fato de que vários autores já comentaram o caráter sonhador da artista, de uma tranquilidade que parecia afastá-la da realidade. Esta característica, aliada a sua aguçada sensibilidade aplicada ao *Modernismo*, possibilita a liberdade criativa exigida pela estética surrealista, que “cancela a experiência de uma realidade objetiva e, ao fazê-lo, derruba tanto a regra de uma consciência soberana e racional

³² AMARAL, Aracy A. Tarsila revisitada. In: SALZSTEIN, Sônia. **Tarsila: Anos 20**. Textos: Sônia Salzstein e Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Página Viva, 1997. p. 25-32

quanto a moral repressora e os valores estéticos a ela associados” (SUBIRATS, 2011, p. 250)³³.

É justamente esta projeção do inconsciente que torna evidente a aproximação da artista ao surrealismo, apresentando “migrações das substituições e das metamorfoses dos corpos, o recorte e a colagem de elementos” que remetem aos “processos do inconsciente e do sonho”, declaradamente inspiradores de algumas telas do período (CATTANI, 2011, p. 50). Esta influência nem sempre se manifesta de forma sutil, pois, conforme Cattani (2011, p. 50), “algumas telas antropofágicas possuem uma potência, misto de estranhamento, ausência-presença e força libidinal, que as aproxima certamente de alguns momentos fortes do surrealismo (...)”.

Contudo, é necessário recordar que estas características não se limitam à expressão pictórica de Tarsila, elas são uma ligação do antropofagismo com o surreal (AMARAL, 2003). Como consta na *Revista de Antropofagia*³⁴ de março de 1929, “Depois do surrealismo, só a antropofagia”. À Tarsila coube a originalidade da superação da vanguarda para uma proposta de renovação da arte nacional através da criação de novos modelos. Oswald defende que é em sua obra, em especial nas telas da segunda fase, que se encontram “as primeiras medidas de nosso sonho bárbaro na Antropofagia” (ANDRADE, 1971, p.109).

Zilio (1982) aponta Tarsila como a artista brasileira que esteve mais próxima dos movimentos da vanguarda europeia deste período e que soube absorvê-los de forma genuína:

Em arte, o trabalho de Tarsila será o que melhor consegue realizar a receita dessa sopa antropofágica. A inteligência e a radicalidade de sua obra estão no agenciamento que faz desses elementos, conseguindo uni-los numa imagem que revela ao mesmo tempo uma diferenciação do modelo europeu e uma ruptura com os valores estéticos instituídos. Se de um lado seu trabalho é marcado por alicerçar uma arte brasileira, ele provoca também uma tensão intolerável para a ideologia conservadora. Assim, a pintura de Tarsila, como no Modernismo em seu primeiro momento, se reveste de uma ética, na medida em que propõe um comportamento para a cultura brasileira e se torna político na formulação de uma estética que transgride a ideologia dominante (ZILIO, 1982, p. 113-114).

Não há novidade, há devoração. E o que Tarsila apresenta de mais inovador é justamente o que devora e a ousadia com que o faz. Nega, desde o princípio, qualquer intenção de imitação das vanguardas europeias. Posiciona-se como artista consciente de seu talento e de seus objetivos. Se é “antropófaga” dos valores estéticos aprendidos na Europa,

³³ SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, Canibais e Outros bárbaros. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro [orgs.]. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011. p. 257-266

³⁴ *Revista de Antropofagia*, publicada Diário de São Paulo, em 17/03/1929, primeiro número da 2ª dentição.

também é no Brasil, assumindo uma realidade de cores e formas até então negada ou interpretada de modo muito superficial e distante. Para que a criação desta linguagem fosse possível era preciso devorar com alegria; a alegria do olhar da infância, dos mitos, do carnaval, da cor do céu.

Se o cubismo não foi suficiente para atender a estes anseios, o acréscimo da influência surrealista conferiu a dose de subjetividade – e liberdade – necessária para a consolidação da estética antropofágica.

Na fase antropofágica vai ficar evidenciada esta relação entre as duas culturas, o que está sendo formulado mais explicitamente pela “absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem”. Essa devoração do pai totêmico – a cultura europeia (sic) – para incorporar suas virtudes reforçando o próprio organismo – a cultura brasileira – será evidenciada na pintura de Tarsila, pela maior subjetividade que adquire graças às influências do Surrealismo, o que se fará sentir pela inclusão da mitologia brasileira. Ao contrário da fase pau-brasil, onde predomina a anotação da paisagem, Tarsila agora entra nos mitos dos seus habitantes. (ZILIO, 1982, p. 51)

Como uma tradução plástica pelo pincel de Tarsila do seu constante exercício antropofágico, temos *Carnaval em Madureira* (1924), tela na qual ela traz Paris para o Brasil, com a referência à Torre Eiffel, mas não sem plantar no importante símbolo francês as bandeiras de suas próprias cores e invocar a presença brasileira para fazer o Carnaval.

Figura 15 – Quadro Carnaval em Madureira



Fonte: TARSILA (2017, documento eletrônico)

3.3 Filhos do sol, mãe dos viventes

Como visto, cubismo e surrealismo, essencialmente, fornecem a base para a criação de símbolos antropofágicos de ressignificação cultural. Buscando a compreensão destes, partimos para o estudo das obras *Abaporu*³⁵ (1928) e *Antropofagia*³⁶ (1929) a partir das considerações de autores que já analisaram tais obras, primeiramente em suas características comuns e após com suas especificidades. A escolha se dá pelo caráter de inovação na representação da figura humana em artes plásticas apresentada nestas telas e que promovem uma reflexão sobre o homem na estética antropofágica.

Para auxiliar nessa observação, foram escolhidos alguns dos elementos visuais básicos indicados por Dondis (2015): forma, direção, tom, cor e escala. A autora aponta que a redução do que vemos aos elementos visuais básicos é um processo de abstração relevante no entendimento das mensagens visuais. Portanto, com base nas características até aqui estudadas da obra de Tarsila, estes elementos básicos foram entendidos como os que têm presença mais significativa para esta análise.

Em linhas gerais, ambas as obras apresentam semelhanças no que concerne às formas aplicadas. O chão verde e irregular, a representação da flora através das folhas verdes e cactos, o sol/flor que não identifica qual das funções cumpre na composição. O gigantismo das figuras é exagerado em todos os elementos. As linhas de contorno que predominam são arredondadas, inspirando à infinitude (DONDIS, 2015) e reforçando a subjetividade, uma prática tipicamente surrealista.

O corpo antropofágico é um corpo nu. Ele ocupa o primeiro plano, apontando para a inegável “centralidade do corpo na filosofia antropofágica” (AZEVEDO, 2012, p. 182). Há poucos traços de identificação de gênero (presentes apenas em *Antropofagia* por referência à tela *A Negra*). É uma nudez que não ocupa o mesmo espaço de sentido do patriarcado, já que no matriarcado proposto pela Antropofagia “não haveria complexos nem repressões” (AGUILAR, 2011, p. 283)³⁷. Estes corpos demonstram estabilidade por sua direção verticalizada (DONDIS, 2015), principalmente na figura da negra. As linhas diagonais que produzem instabilidade aparecem com mais força no cruzamento das pernas dos dois corpos,

³⁵ Figura 7, ANEXO B: 1928, óleo sobre tela, 85.00 cm x 73.00 cm, Acervo Colección Costantini (Buenos Aires, Argentina)

³⁶ Figura 8, ANEXO C: 1929, óleo sobre tela, 126.00 cm x 142.00 cm, Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP)

³⁷ AGUILAR, Gonzalo. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: Saberes do Pé. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro [orgs.]. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011. p. 281-287

que, por este gesto, acabam minimizando o efeito, pois sua união cria uma linha imaginária que liga horizontalmente todos os pontos dos dois corpos ao chão.

A variação dos tons cumpre o papel de dar volume às formas ou de fixá-las na tela causando um efeito de colagem, como a artista faz nas duas representações do sol/flor dos quadros, pela ausência de variação tonal em comparação a todos os outros elementos presentes na composição. Ela aplica os tons nos corpos e na vegetação, reforçando “a aparência de realidade através da sensação de luz refletida e sombras projetadas” (DONDIS, 2015, p. 63) com a mesma simplicidade que trouxe do cubismo da fase pau-brasil.

Este olhar quase infantil, já citado por Dantas (1997) e Zilio (1982), reflete-se também na escolha das cores e na sua dimensão que é a saturação. Conforme Dondis (2015, p. 66), a simplicidade e o primitivismo são características da cor saturada e o aumento na intensidade da saturação é responsável por acentuar a expressão e a emoção. A escolha da paleta de Tarsila é das características mais relevantes do seu trabalho e que, como observa Haroldo de Campos, confere à artista uma forma genuína de emprego da cor:

A cor em Tarsila não é um elemento de conteúdo. Será antes um elemento da forma, um formante, uma cor estrutural. [...] Na classificação semiótica de Peirce, a cor é um ‘qualisigno’, uma qualidade que é um signo. Aqui porém teríamos, por assim dizer a hipótese de um ‘quali-índice’, não uma qualidade abstrata mas uma qualidade concreta, relacionada genuína e existencialmente com seu objeto, e que funciona como um efetivo sinete do verídico. (CAMPOS apud AMARAL, 2003, p. 464)³⁸.

Campos (apud AMARAL, 2003, p. 464) conclui que “o mundo icônico de Tarsila [...] é um mundo que confina com a camada indicial, que está impregnado de fisicalidade do índice, que exhibe as marcas do real porém não como um dado primeiro, extralinguístico, mas já como um dado segundo, gerado de sua própria linguagem”.

Por fim, outro elemento visual relevante na construção estética dessas obras é a escala. Dondis (2015, p. 73) esclarece que no “estabelecimento da escala, o fator fundamental é a medida do próprio homem”. Tarsila, no entanto, transforma e molda um corpo que contraria esta possibilidade. Ou provoca propostas subjetivas de escalas: se tomarmos como referência padrão a cabeça, haveria necessidade de diminuir-se o corpo para sua proporção e contaríamos com uma vegetação que dominaria a atenção das telas; já se nossa referência for o pé, acompanhado por parte predominante dos corpos em seu exagero, toda a composição parece curvar-se a esse gigantismo humano que, caso estivesse em pé, ultrapassaria em

³⁸ CAMPOS, Haroldo. Tarsila: uma pintura estrutura. (Catálogo *Tarsila: 50 Anos de Pintura*, MAM-RJ, 1969). In: AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**, rev. e ampl. São Paulo: Ed, v. 34, 2003. p. 463-464

tamanho tudo que o rodeia. Na estética antropofágica, o homem só se ergue e anda reconhecendo a expressão do corpo como seu maior potencial.

3.3.1 *Abaporu*

Amaral (2003, p. 281) aponta para *A Negra*³⁹ e *Abaporu* como telas que contam com as mesmas “soluções formais” em suas composições com a diferença de que “à preocupação geometrizar de 1923, presente no fundo da tela desse ano substitui-se uma liberdade maior em 1928, quando, à vontade, [...] a artista, numa economia de cores e formas apõe um cacto e um sol-flor estilizado, sobre um fundo azul-Tarsila”. Define, portanto, o *Abaporu* como “o desenvolvimento natural da fauna-flora tarsiliana, imagem metamórfica fixada pela artista em fusão comandada pelo colorido da fase ‘pau-brasil’” (AMARAL, 2003, p. 280).

Porém, a obra de inauguração do *Movimento Antropofágico* carrega, na aparente simplicidade da forma, inúmeras questões provocativas quanto a sua linguagem. *Abaporu* inspira o antropófago que há em todos nós, definido por Azevedo (2012) como o questionador dos padrões patriarcais de dominação. Há uma uniformização dos traços do rosto, mínimos a ponto de não serem perceptíveis para uma diferenciação que produza identidade individual.

Aguilar (2011) suscita reflexões relevantes acerca da obra, pensadas no texto *Saberes do Pé*. Como o título sugere, o autor faz um tensionamento sobre a representação do pé em uma figura cuja posição remete à conhecida obra *O Pensador*, de Rodin. Em *Abaporu* o pé ganha o destaque, propõe que se inverta o sentido do pensar, que não deixa de existir mas dá protagonismo ao corpo de forma natural e universal. Aguilar descreve também as peculiaridades da tela que apresenta duas características essenciais: nu e retrato. Como retrato, ele contraria as expectativas de identificação, apresentando um rosto sem expressão, um corpo animalizado e os detalhes concentrados nos pés.

[...] o quadro de 1928 oferece um corpo na fronteira mesma do animal, na confusão mimética com o natural (cabeça – sol, braço – cacto), que está em processo de tornar-se outra coisa. Não há codificação, mas apagamento: despojar o “homem” dos sinais de identidade para construir um novo.

Por meio dessa inversão, a figura de Tarsila parece atacar tanto o privilégio dado à cabeça na tradição ocidental quanto ao rosto enquanto elemento de identificação. Ou é mais radical ainda, e o que está questionando é a identidade mesma como laço comunitário. O *Abaporu* compõe um novo corpo não sem antes apagá-lo e desnudá-lo. (AGUILAR, 2011 p. 282).

³⁹ Figura 5, ANEXO D: 1923, óleo sobre tela, 100.00 cm x 80.00 cm, Acervo Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP)

Um antropófago sem boca, mas que devora toda a realidade do ambiente pela sua presença. Nenhum elemento parece imune à devoração causada pelo corpo na tela. Outro elemento que se aproxima em impacto visual no quadro, o cacto tem um leve sombreado que o “descola” do fundo azul sem deixar que tome a importância do corpo. A sombra incide sobre a vegetação, que está fixa, mas não sobre o *Abaporu*, no qual as mudanças de tons têm a intenção apenas de dar volume. É um corpo que domina, parado, mas não estático, para cujo pé o chão quase não basta.

3.3.2 Antropofagia

Não é novidade na obra de Tarsila a composição de quadros que revisitam paisagens anteriores, como acontece em *Antropofagia* com o acoplamento das telas *Abaporu* e *A Negra*. A sensação é presença constante pelas formas e cores, principalmente na fase pau-brasil, ora de forma objetiva, como nas reproduções de flores em *Religião Brasileira I* (1927) e *Manacá* (1927), ora de forma provocativa à atenção do espectador, como em *O Vendedor de Frutas* (1925) e *Palmeiras* (1925). Estas repetições compõem um lugar na pintura tarsiliana, um ambiente que se torna familiar e facilmente identificado, sem, contudo, perder a originalidade. Com a aproximação do surrealismo, estas releituras acontecem em um plano mais subjetivo, no qual a redução de elementos produz um aumento do potencial representativo.

A Negra é uma tela que antecede a fase pau-brasil, ainda assim possuindo características desta e da fase antropofágica. Além de demonstrar “um novo interesse pelos temas primitivos e por um novo ‘naturalismo’ numa linguagem cubista de apuração das formas”, apresenta “simplicidade figurativa, formas e planos sem profundidade e já com aquele traço arcaico e onírico que, posteriormente, caracterizaria a pintura de Tarsila” (SCHØLLHAMER, 2011, p. 274).

Apresentando um fundo geométrico que remete ao cubismo, o corpo d’*A Negra* é trazido para o primeiro plano do quadro formando um contraste pelos traços e volumes – é um corpo que quase toca todas as extremidades da tela. Entre estes dois planos, encontra-se uma folha de bananeira, que rompe com a lógica do fundo sem fugir por completo da sua proposta geométrica, como se construísse um segundo plano de ligação.

Através deste jogo de formas e volumes em contraste com o fundo, a obra sugere, segundo Dantas (1997, p. 47), a necessidade de “lidar com o significado cultural da exploração do trabalho no mundo do paternalismo (...) inclusive com o sinal de disponibilidade sexual forçada”.

A Negra se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços individualizadores. Sua tristeza associa lassidão e languidez da prostração sexual às sevícias da escravidão, imagem impressionante e ousada da disponibilidade sexual feminina segundo uma mulher avançada para seu tempo. Funciona portanto em muitos níveis de representação: A Negra é uma alegoria (cristã?) da maternidade e (afrobrasileira) da terra, um totem pagão cuja poesia emana da estranheza em face do Outro primitivo e latente, mas é também alegoria nacional, cartaz publicitário, artigo de exportação, cromo patriarcal, mãe ancestral, “contraste de formas”, fetiche sexual, manifesto modernista. A figura da negra é tratada como uma maternidade ou uma divindade da nacionalidade ou do povo. (DANTAS, 1997, p. 48)

Cattani (2011, p. 50) explica que a fase antropofágica traz a “poética do circular” à obra de Tarsila, que remete “à trajetória mítica na qual o herói volta, embora modificado, ao ponto de partida”. Essa relação de retorno estaria em *A Negra* e *Antropofagia*, fixando a ideia de retorno ao ponto de partida, transformado em ponto de chegada, mas sendo diferente do que se era antes.

A tela *Antropofagia* (1929) desdobra os corpos de *A Negra* e *Abaporu*, simultaneamente, no espaço da própria tela (onde ambos possuem grande semelhança, quase como dois lados de um mesmo corpo), de uma tela à outra, e de um tempo a outro: de 1923 a 1929. Na totemização mítica da *Antropofagia* (o tabu transformado em totem, segundo Oswald de Andrade), a vegetação também se torna totêmica. De certo modo, ela assemelha-se ao corpo humano; metamorfoseia-se nele. (CATTANI, 2011, p. 49).

A negra e o antropófago que se encontram em *Antropofagia* já não são mais os mesmos, há detalhes na composição que os diferenciam de seus originais e os aproximam entre si. Há uma uniformização da cor, que não se iguala a nenhum dos dois quadros anteriores, apesar de estar mais próxima de *Abaporu*, o que correspondia melhor à paleta de Tarsila dessa fase. As mãos não estão mais representadas, apenas um membro inferior de cada figura e de forma claramente menos detalhada. O seio da negra ganha volume e a perna do *Abaporu* apresenta uma deformidade de linha incomum no perfeccionismo de Tarsila. O rosto apresenta-se ainda mais inexpressivo em ambos os corpos, que estão próximos e sobrepostos de maneira a confundir seus membros.

Na obra de 1929, o azul de fundo desbota como que se distanciando das representações humanas presentes. A vegetação traz o cacto de *Abaporu* e a folha de *A Negra* – parecem uma estratégia da artista para não deixar dúvidas das referências aos quadros anteriores – e acrescenta mais elementos em tons próximos, marcando uma presença mais forte. O chão importado de *Abaporu* é mais plano e contínuo, sugerindo maior estabilidade.

A união, quase unificação, dos corpos de *Antropofagia* e a sua uniformização reforça a ideia de que somos todos antropófagos. Todos os “filhos do sol” – que não se sabe sol, flor ou

fruta. Um sol tão indeciso quanto a utilidade das cabeças: mesmo indefinidos ou incompreensíveis precisam ao menos cumprir sua função de presença plástica na paisagem.

4 TUPI OR NOT TUPI?

“*Quero ser a pintora da minha terra.*”
(*Tarsila do Amaral*)

A última etapa deste trabalho tem por finalidade apresentar as reflexões acerca das obras e da trajetória de Tarsila do Amaral que conduziram a artista à estética antropofágica. Inicialmente, é apresentada a metodologia empregada na construção desta pesquisa. A partir desta apresentação, partimos para a seção que contém a análise dos capítulos anteriores na busca do que poderíamos chamar de “epistemologia antropofágica” na proposta tarsiliana, que estaria manifesta por meio de sua representação pictórica.

4.1 Roteiros. Roteiros. Roteiros.

Como apresentado na *Introdução* deste trabalho, sempre nutri grande interesse e admiração pela obra de Tarsila, estimulados não apenas pelo gosto estético, mas por entender que havia em seus quadros um estilo diferenciado e único que, por sua vez, representava mais do que as análises no campo das artes plásticas se propunham a explorar. Esta premissa foi confirmada pela pesquisa sobre o estado da arte, em que percebi que a maior parte dos estudos sobre Tarsila e sua obra encontram-se no domínio das artes. Em número menos expressivo, nas áreas de educação, letras, história, antropologia e alguns outros estudos de ciências sociais. Além disso, a escolha da artista, que atingiu uma popularização ainda incomum nas artes plásticas no cenário brasileiro, é definida pela sua participação nos movimentos que procuravam uma nova forma de produção e compreensão da arte. Concordando com o que defendia o também modernista Rego Monteiro (apud Kelly, 1972, p. 72), “pintar é uma linguagem, um meio de comunicação tão velho quanto o mundo”, a proposta, deste trabalho, é a observação da obra da pintora a fim de compreender, prioritariamente, seus aspectos comunicacionais.

O início desta pesquisa, portanto, parte de percepções subjetivas cujo registro, apesar de incomum aos padrões formais acadêmicos, acredito que auxilie na compreensão das relações que procuramos construir. Inicialmente, ocorreu o processo de seleção das principais obras de Tarsila de suas três fases mais conhecidas, *pau-brasil*, *antropofágica* e *social*, buscando destacar as que mais me causavam impressões pelo impacto visual associado às referências de brasilidade e estilo próprio da artista. As telas listadas para esta primeira

avaliação foram⁴⁰: *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924), *São Paulo* (1924), *São Paulo-Gazo* (1924), *A Cuca* (1924), *Anjos* (1924), *Morro da Favela* (1924), *Carnaval em Madureira* (1924), *A Gare* (1925), *O Mamoeiro* (1925), *Palmeiras* (1925), *Vendedor de Frutas* (1925), *A Família* (1925), *Manacá* (1927); *Abaporu* (1928), *O Lago* (1928), *O Sono* (1928), *Urutu* (1928), *A Lua* (1928), *O Sapo* (1928), *A Boneca* (1928), *Sol Poente* (1929), *Antropofagia* (1929), *Cidade (A Rua)* (1929), *Cartão Postal* (1929), *Floresta* (1929), *Composição* (1929), *Idílio* (1929), *Paisagem com ponte* (1931); *Operários* (1933), *Segunda Classe* (1933). A observação destes quadros neste primeiro momento não foi realizada a partir de critérios técnicos, ao contrário, procurei certa distância dos conhecimentos sobre as escolas artísticas que influenciaram a obra de Tarsila para, na posição de espectadora, perceber quais obras mais instigavam meus questionamentos iniciais. Este método explica-se em Dondis (2015), pela compreensão do visualizador como produtor de sentido da obra.

A chave da percepção encontra-se no fato de que todo processo criativo parece inverter-se para o receptor das mensagens visuais. Inicialmente, ele vê os fatos visuais, sejam eles informações extraídas do meio ambiente, que podem ser reconhecidas, ou símbolos passíveis de definição. No segundo nível de percepção, o sujeito vê o conteúdo compositivo, os elementos básicos e as técnicas. É um processo inconsciente, mas é através dele que se dá a experiência cumulativa de input informativo. (DONDIS, 2015, p. 105)

Após a coleta e observação das obras, optei por investigar mais detalhadamente dois trabalhos da fase *Antropofágica*, especificamente as telas *Abaporu* e *Antropofagia*, entre outros motivos, porque se voltam para a representação da figura humana de maneira inovadora na arte brasileira (antecipada apenas pela própria Tarsila no quadro *A Negra*, de 1923, que será abordado no estudo de *Antropofagia*).

O capítulo *Tarsila* foi construído a partir de levantamento bibliográfico para compor informações relevantes a respeito da vida de Tarsila e de sua obra. O livro *Tarsila: sua obra e seu tempo* (2003), de Aracy A. Amaral, foi fonte de consulta fundamental para esta construção. A autora também é presente através de outras obras, tendo em vista seu amplo trabalho sobre arte brasileira. Gotlib (2003) também contribuiu para a complementação bibliográfica. Além das duas autoras, Justino (2002), Salzstein (1997) e Zilio (1982) foram leituras importantes para esta etapa. A última seção trata das relações da produção de Tarsila com a reprodutibilidade técnica aliada ao uso comercial da arte. Para esta etapa foi realizada entrevista por telefone e troca de informações por e-mail com a sobrinha-neta de Tarsila, que administra os direitos de uso das suas obras.

⁴⁰ As telas citadas estão nos ANEXOS E, F e G deste trabalho.

Para a sequência do estudo dividimos o capítulo *Única lei do mundo* em três etapas. Inicialmente, também através de levantamento bibliográfico, agora da obra de Oswald de Andrade e de Raul Bopp, em especial o *Manifesto Antropófago* (1928) e a *Revista de Antropofagia* (1928 e 1929), procuramos delinear um percurso em que fosse possível compreender o *Movimento Antropofágico* incluindo a participação de Tarsila na sua concepção e desenvolvimento. A consulta a estes autores foi priorizada por serem também os integrantes e idealizadores do *Movimento*, o que contribuiu para a relação com a obra da pintora, já que as abordagens posteriores da Antropofagia são essencialmente sobre a produção literária de Oswald. Foi realizada a construção do aporte teórico que permitisse absorver alguns preceitos pertinentes a este estudo. Contribuíram também as consultas às obras de Azevedo (2012) e diversos autores da coletânea *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena* (RUFINELLI; ROCHA, 2011). A segunda seção foi construída a partir da retomada do capítulo 2, no qual depreendemos como principais pontos da obra de Tarsila: representação do seu tempo, criação de linguagem própria, constituição plástica da brasilidade. Estes foram tomados como uma espécie de roteiro a fim de auxiliar na compreensão das influências das vanguardas, tendo como principal referencial teórico Cattani (2001), Argan (1992), De Micheli (2004) e, para questões mais específicas da artista, Zilio (1982), Salzstein (1997) e Schøllhamer (2011). Finalmente, a última etapa conta com a análise das duas obras – *Abaporu* e *Antropofagia*, esta última acrescida de *A Negra* pois é integrante da composição da última obra citada. Além da busca por estudos já realizados sobre as telas em questão, foram acrescentados cinco elementos visuais básicos (forma, direção, tom, cor e escala) apontados por Dondis (2015), que define este exercício de redução como um importante processo de abstração para a compreensão da mensagem. Cada um dos elementos foi observado separadamente nos quadros, e após em conjunto, a fim de identificar suas semelhanças e diferenças. A análise destas obras não é o principal objetivo do trabalho, ela serve como base, junto do aporte teórico, para as reflexões do capítulo seguinte.

Por fim, trazendo para este último capítulo a sugestão de Rocha (2011)⁴¹ sobre a desvinculação da Antropofagia da figura de Oswald, iniciei um roteiro de observação do *Manifesto Antropófago*, aforismo por aforismo, com base em Azevedo (2012) e Machado (2017). Esta leitura, porém, foi realizada tendo o texto de Oswald como referencial posterior, observando em paralelo as obras *Abaporu* e *Antropofagia* e entendendo-as como origem das

⁴¹ ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro [orgs.]. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011. p. 647-668

inferências literárias do autor. A partir disso, construí um mapa conceitual para identificar os pontos que explicariam a comunicação da Antropofagia na obra de Tarsila, relacionando também com as referências abordadas nos capítulos anteriores.

4.2 Em comunicação com o solo

Nesta etapa buscaremos aproximar reflexões sobre como Tarsila, por meio de sua trajetória artística e sua obra, comunica a Antropofagia. Como inspiração inicial, evocamos a sugestão de Rocha (2011) de *desoswaldianizar* o *Manifesto Antropófago*, procurando em seus aforismos uma relação de tradução literária com a pintura de Tarsila – o que explicaríamos ainda com o simples movimento de retorno cronológico, pois primeiro temos *Abaporu* e a partir dele o *Manifesto* e o *Movimento*, o que lhe confere, por lógica, um caráter precursor. Uma tentativa de devorar tudo que temos e vomitar tudo que compreendemos, que de nenhuma maneira pretende encerrar conclusões sobre este tema, mas iniciar um olhar sobre o potencial comunicativo desta fase.

O caminho para compreender o que Tarsila traz de inovador na sua apresentação da Antropofagia passa justamente pelo meio utilizado. O excesso de explicação letrada rompia com o lúdico, visto que os textos traziam agenciamentos de sentido mais acadêmicos se comparados com a pintura. A liberdade com que pinta os quadros desta fase trazem a falta de pretensão que melhor traduz o espírito antropofágico. Devorava porque era bom, era gostoso⁴², o resultado não era fruto de grandes preocupações, e fazia transparecer que apenas acontecia.

Toda a sua trajetória pictórica apresenta muito desse sentido de devoração. As influências das escolas europeias eram bastante presentes, e sobre isso retornamos um pouco em sua obra para a fase pau-brasil. Quando o traço do contorno cubista de Léger, descrito no capítulo anterior, se torna inegável, Tarsila humaniza suas telas de forma a deixar o pintor e mestre quase totalmente afastado, pelo menos para aqueles de olhar menos atento. O mais

⁴² Referência ao célebre diálogo registrado por Hans Standen e citado por Viveiros de Castro (2002, p. 255) no texto *O Mármore e a Murta*:

“Durante isto Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-m’a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: ‘Um animal irracional não come outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?’ Mordeu-a então, e disse: ‘Jauára ichê’. Sou um jaguar. Está gostoso”.

Oswald retoma a expressão em 1925 na *Carta Oceano*, escrita durante o trajeto de navio à Europa com Tarsila e que serviria de prefácio ao livro *Pathé Baby* (1926) de Alcântara Machado, transcrevendo-a como: “Não amole é gostoso” (AZEVEDO, 2012, p. 20). A pequena mudança mostra algo das inspirações modernistas em relação às imposições academicistas e a construção do modelo “selvagem tecnizado”.

interessante dessa humanização é que ela ocorre em um plano não representacional, tendo em vista que a figura humana raramente ocupa papel de destaque. É o que chamaríamos de humanização cultural, feita através do registro dos hábitos, das cores e do espaço ocupado pela gente que ela retrata.

Quando Oswald sugere em seu *Manifesto Antropófago* a “necessidade da vacina antropofágica” (ANDRADE, 1978, p. 15), reforça a importância de uma medida de proteção ao corpo, a vacina que o desperta para seu estado natural e recusa o intruso que tenta invadi-lo. Tarsila teria adiantado esta sugestão preventiva do texto, que é manifesta em sua obra. O que mais tarde poderia ser compreendido como nosso devir selvagem, ela considerava como sua “caipirice de menina”, que não seria abandonada em sua expressão artística. Na sua trajetória, transforma-se ela mesma na mulher vacinada contra as imposições que a impediriam de seguir sua própria vontade. Pode-se dizer que tenha falhado no seu desejo de ser uma artista do seu tempo, visto que esteticamente estava muito à frente dele.

No início de 1928, Tarsila inova e em *Abaporu* minimiza a paisagem e dá espaço a um corpo inteiro para a tela. A figura humana que domina, mas não invade nem agride, pois está plasticamente em harmonia com a composição. É um corpo protagonista, mas integrante e integrado ao lugar em que vive, pois é este ambiente que sustenta sua existência. Importante lembrar que *Abaporu* surge no auge da maturidade artística de Tarsila e foi pintado em algumas horas, surpreendendo a própria artista ao rever a tela no dia seguinte. Este choque do olhar demonstra, além de todas as influências artísticas até este momento exercitadas, um teor inconsciente na expressão pictórica. Também pode ser visto como um convite ao que é da ordem do instintivo em detrimento do excesso de valorização das ideias mais racionalizadas, apresentada pela leitura de Aguilar (2011) para o próprio *Abaporu*, como citamos em capítulo anterior.

Portanto, ao dar o espaço aos corpos na representação da Antropofagia, Tarsila materializa um legado antropofágico: o corpo não mente. Ele apresenta-se sem a roupa que oculta o seu mundo interior e transforma-se todo em verdade (do ponto de vista modernista) na sua máxima expressão, por isso se agiganta. Podemos relacionar com o que Oswald veio a definir como o “consciente antropofágico”⁴³: sexo e estômago. À medida que assume o corpo como representação real do que é, o homem aproxima-se da materialidade da vida.

Assim, ao entender-se humano pela materialidade, o antropófago tarsiliano encontra-

⁴³ No texto *A Psicologia Antropofágica*, Oswald (2009, p. 51) faz uma crítica à terminologia de Freud: “O maior dos absurdos é por exemplo chamar de inconsciente a parte mais iluminada pela consciência do homem: o sexo e o estômago. Eu chamo a isso de ‘consciente antropofágico’. O outro, o resultado sempre flexível da luta com a resistência exterior, transformado em norma estratégica, chamar-se-á o ‘consciente ético’”.

se formando a paisagem na medida em que também é por ela formado. Essa relação traduzida por Oswald como “eu parte do Cosmos” ao “Cosmos parte do eu” (ANDRADE, 1978, p. 15) implica no entendimento do corpo como elemento produtor de coletividade, sem a qual não se bastaria. É uma sugestão que transcende a atualidade, em que tanto falamos na empatia como forma de compreender o outro. O método antropofágico é o da alteridade, que não se cansa na simples aceitação, mas tem o interesse pelo outro e busca devorá-lo. Essa devoração nunca é destruição, mas a recriação a partir da assimilação das virtudes alheias.

Considerando, como cita Nodari (2015, p. 12), que “na arte, nada se cria, nada se destrói, tudo se devora”, Tarsila traz na tela *Antropofagia* seu mais claro exemplo desse exercício, pela nova composição de seus próprios quadros e pela complexidade que esta releitura propõe.

Em *Antropofagia*, a negra é a figura central; o selvagem é o início, a ideia original. A junção de ambos produz antropofagia em uma leitura brasileira de seu significado. Reduz as proporções para que caibam neste mesmo espaço – que também é transformado pela presença das duas personagens. A *Negra* sozinha estava em um importado cubismo de fundo. O *Abaporu* era livre em formas e cores vivas. Os dois juntos mudam o tom da paisagem, o selvagem perde em intensidade, mas confere à negra um fundo livre. E dessa união surge uma nova cor (que etnicamente não corresponde a nenhum deles) na representação desses corpos. Uma miscigenação corpórea e cultural ainda não atingida é a proposta antropofágica de Tarsila.

Outra importante característica desta obra é a centralidade da *Negra*. O seio em destaque é a mais marcante referência à tela original e a mais simbólica indicação de gênero na composição, o que nos leva a crer que não busca definir homem/mulher, mas representar o valor do matriarcado no espaço de origem do *Abaporu*. É interessante pensar que, mesmo com o protagonismo de Tarsila, o *Movimento Antropofágico* se tornou mais conhecido por meio da figura masculina de Oswald de Andrade, autor do texto inaugural. Apesar da ode ao matriarcado proposto por vários textos dos modernistas, essa contradição ainda hoje pode ser percebida. Talvez tenha faltado poder de devoração capaz de dar conta do potencial artístico de Tarsila como produtora de uma linguagem que foge à racionalidade formal e acadêmica, já que o texto se assemelha muito mais a uma catequese, a propósito, repudiada no *Manifesto*, uma vez que a simbologia da linguagem escrita é restrita em comparação às possibilidades representativas da imagem.

Todas as vivências, estudos e observações que constituem a linguagem pictórica de Tarsila são fruto também de sua personalidade que mesclava a menina sonhadora, a mulher

independente e a artista selvagem, compondo um estilo que unia força, singularidade e alegria. Não à toa, relatava, ainda em 1923, à família que se sentia “cada vez mais brasileira”⁴⁴ (TARSILA apud AMARAL, 2003, p. 101), fazendo jus ao nosso modo carnavalesco de romper com a lógica dominante, de devorar incansavelmente e dar um tom de brasilidade modernista (que não deve ser jamais confundida com nacionalismo). Se no *Manifesto Antropófago* Oswald vai fazer uso, também, de uma fórmula matemática para explicar que a única fórmula antropofágica é a da alegria⁴⁵, Tarsila iniciou esta demonstração anos antes, quando passou a pintar o Brasil em cores e formas lúdicas. A importância da cor, que anteriormente explicamos pela citação de Campos (apud AMARAL, 2003), apresenta esse diferencial provocativo da artista, que não tem a forma como sua estrutura principal. Essa escolha é também um ato de rebeldia, situando-a como propositora de um exercício antropofágico que cumpre papel de instrumento contra hierarquias (LUCERO, 2015). Sendo a alegria nossa rebelião contra a razão moderna racionalista e patriarcal, sendo ela nosso eixo de adoração ao tabu transformado em totem, apenas uma expressão lúdica, livre, matriarcal e nua é capaz de dar conta de comunicar pictoricamente nosso devir antropófago.

Entendemos que Tarsila, ao reorganizar os cânones da pintura do início do século XX a partir de valores antropofágicos, propõe uma sistematização da devoração que pode ser compreendida como uma espécie de sistema epistemológico. Uma *estética antropófaga*. Transcende Oswald, que em sua genialidade deixou-nos o roteiro escrito da Antropofagia, na medida em que mastiga pacientemente o que lhe serve e cria a partir do que devora sem pretensão. Podemos considerar como proposta da artista o hábito vivido, não apenas anunciado, da absorção das alteridades para a composição de um “eu” – a obra – que é também o “todo” – Antropofagia.

⁴⁴ Carta de Tarsila à família, Paris, 19/04/1923.

⁴⁵ “A alegria é a prova dos nove”. Trecho do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vontade constantemente expressa por Tarsila era a de ser uma artista de seu tempo, mas foi, sem dúvida, uma mulher à frente dele. Sua resistência às imposições sociais não foi através de grandes enfrentamentos, mas sua presença desafiava o conservadorismo até mesmo de alguns familiares, que não se adaptavam a seu modo de vida. Exemplo de emancipação mental feminino, como bem definiu Pagu, não hesitava em expor as escolhas de sua vida pessoal e através de seu trabalho assumiu um protagonismo incomum às mulheres naquelas primeiras décadas do século XX. Se ganhava destaque por sua beleza (valor estético que, para as mulheres, fora historicamente transformado em uma espécie de valor moral, sobretudo em nossas sociedades patriarcais), colocava também a vaidade a serviço do seu talento. Assim, a ocasião conhecida pelo grande sucesso que fez pela sua beleza em um jantar vestindo um *manteau* vermelho, inspirou-a a pintar um dos seus autorretratos, *Manteau Rouge* (1923), comumente utilizado até hoje para identificá-la. Um movimento também de resistência, no momento em que Tarsila toma posse do julgamento estético sobre seu corpo para expressá-lo por si mesma através do seu trabalho. Interessante, somente a título de curiosidade, é pensar Tarsila como uma *self-made* vanguardista daquilo que, no século XXI, tornaria-se um gesto político de muitas mulheres que utilizam o *selfie* em redes sociais digitais como ato de autolegitimação social.

A sua personalidade, com essa rebeldia natural aliada a uma tranquilidade acolhedora, refletiu-se em sua obra. Nas escolas parisienses, transitava entre importantes nomes da época, como Lhote, Léger e Gleizes, absorvendo tudo que lhe interessava com a intenção de construir uma linguagem própria. No Brasil, não havia opção melhor – talvez nem outra possível – do que a aproximação ao *Movimento Modernista*. Este crescia, impulsionado pelas críticas à exposição de Anita Malfatti, em 1917 (já citadas no segundo capítulo), que uniram significativamente o grupo que passou a fomentar e promover as experiências modernistas. A culminância é a realização da *Semana de Arte Moderna de 1922*, apontada por Zilio (1997) como um marco temporal importante na arte brasileira, trazendo-a definitivamente para o campo da cultura na medida em que propõe novas questões e cria estruturas que permitem a continuidade do desenvolvimento da arte nacional. Tarsila retorna ao Brasil depois do evento de 1922 e acaba herdando da jovem Anita este espaço para a consolidação das artes plásticas no *Modernismo*.

O *Movimento Modernista*, contudo, encontra o apogeu da sua expressão na Antropofagia, como defendia o próprio Oswald de Andrade. O que citamos no capítulo 2

como diferencial no conceito modernista de brasilidade definido por Justino (2002, p. 20) – “afirma o regional (singular) sem abandonar a universalidade” – poderá ser posteriormente revisitado numa associação ao princípio da alteridade defendido na perspectiva antropofágica. A brasilidade vinha conferir uma proposta mais coerente à questão da identidade nacional, na medida em que não renegava o outro, o estrangeiro, mas o admitia como parte integrante da pluralidade de identidades que se buscava representar. Inevitável que a Antropofagia tomasse o lugar de destaque dos ideais modernistas, promovendo a explicação de devoração cultural à brasileira: devora tudo que lhe parece gostoso e cria algo novo a partir disto.

Essa característica é presente em toda a obra de Tarsila. A divisão que se faz das três fases principais de sua pintura, através de características e influências essenciais de cada uma, não deve ser compreendida de modo determinista, pois é possível perceber variações entre elas em algumas telas específicas (inclusive, anteriores e posteriores a estes períodos). Exemplos disto são citados neste trabalho, sobre quadros como *A Negra* (1923), *A Cuca* (1924) e o estilo neopau-brasil. É a essa liberdade de criação que devemos sua riqueza estética. A artista construiu um trajeto de constituição plástica da brasilidade, através da elaboração de uma linguagem própria. Sua produção durante os anos 1920, em que se concentram as telas da fase pau-brasil e antropofágica, é o que regurgita das influências do cubismo e do surrealismo, processadas através de seu olhar sensível e sua prática perfeccionista. Tarsila encontra no meio modernista o ensejo para a realização da arte brasileira que buscava, trazendo das cenas da infância no interior e do imaginário popular sua inspiração criadora.

Ademais, na medida em que propõe este enfrentamento entre o popular e o acadêmico em arte, através das cores consideradas caipiras tendo como meio de expressão a pintura, está também promovendo uma proposta de mudança no campo artístico⁴⁶. Faz uso de um meio consagrado para informar um cotidiano popular desprezado pela elite cultural, produzindo *capital simbólico específico* que impulsiona o *Modernismo* à condição de vanguarda. Aqui encontramos mais uma contradição modernista, além do apelo popular promovido por artistas

⁴⁶ Analisar as obras conforme o campo artístico, ou campo de produção cultural, descrito por Bourdieu (1996) começaria por um “campo de poder” em que estariam em jogo os aspectos políticos, econômicos e culturais. Num segundo momento, seria avaliada a descrição pormenorizada da estrutura interna do campo, onde estariam os artistas e as instituições que consideram ou não uma obra como legítima. O terceiro passo refere-se à conduta social individual. Bourdieu aponta ainda que dentro deste campo a concentração maior de *capital simbólico específico* (o que diferencia os agentes dentro da estrutura do campo) encontra-se na vanguarda consagrada, que é um subcampo de produção restrita (arte pela arte), com capital econômico menor e elevado grau de autonomia.

Avaliando estes critérios, podemos notar que a arte não é constituída da pura e simples transmissão de pensamentos, ideias e sensações do artista. Ela tem um fundo social muito marcante, tanto na hora de ser produzida quanto na hora de ser avaliada. (WACQUANT, 2005)

de um meio social economicamente abastado apontado por Zilio (1982): conforme o *Movimento* se consolida enquanto vanguarda, estará mais próximo da elite cultural dominante (que, via de regra, também domina o poder econômico). Portanto, uma arte inspirada no popular que, por meio de valores não hegemônicos das elites culturais, dele se distancia à medida em que se consolida e consagra. Eis o inescapável paradoxo da constante antropofágica.

Se acrescentamos estas reflexões é por ver aí um ponto relevante na relação com a abordagem sobre os usos da obra de Tarsila. O distanciamento que existe entre a cultura considerada erudita – em que se encontram as artes plásticas – e a cultura de massas é (e sempre foi), antes de tudo, uma escolha política.

Retomando o que foi apresentado no capítulo 2, observamos como o contexto social e histórico vivenciado pela artista reflete-se em sua obra. Sua posição socioeconômica também foi determinante para permitir a formação nas escolas europeias e um exercício artístico inicial sem pretensões comerciais significativas. As preocupações financeiras que surgiram na década de 1930 coincidiram com uma queda na produção. Um período conturbado na vida pessoal, mas que também apresentava transformações históricas relevantes. O que põe em dúvida se havia queda na criatividade ou apenas uma nova percepção do mundo. Afinal, a expressão em que culmina na fase antropofágica, como vimos, considerada o auge da sua maturidade artística, é resultado de uma trajetória de referências e percepções. No seu exercício do “olhar caipira” busca inspiração nas cenas e nas cores do cotidiano popular. Assim, cria símbolos, que se repetem nas telas e apontam para uma constituição de linguagem. Desta etapa também destacamos a relação de Tarsila com o *Movimento Modernista*, pois sua obra é parte integrante desta coletividade, que teve nas artes plásticas – e com duas mulheres, em sua primeira fase: Anita e Tarsila – seu grande destaque. Buscamos, ainda, promover uma discussão sobre a recepção da obra da artista atualmente, tensionada pela reprodutibilidade como prática da comunicação de massa.

Ainda é importante lembrar, conforme discutimos no capítulo 3, o surgimento do *Movimento Antropofágico* a partir de uma pintura. Buscar as referências iniciais do *Movimento*, reconhecendo a importância ativa da linguagem estética que inaugurava, foi essencial no processo de tentar *desoswaldianizar* a Antropofagia a que nos propomos. Assim, foi possível perceber que Tarsila absorveu dos mestres e escolas europeias, da experiência cubista e da relação subjetiva com o surrealismo as bases para a construção desta linguagem. As análises das obras, a partir de elementos básicos da comunicação visual, permitiram acrescentar aos estudos já realizados algumas sugestões extraídas desse processo de abstração.

As reflexões estabelecidas no capítulo 4 são também resultado destas observações anteriores. Nessa etapa, passamos a considerar o *Manifesto Antropófago* como um roteiro de leitura, uma tradução literária da expressão plástica. Esse exercício buscou inferir dos símbolos de ressignificação sugeridos por Tarsila as relações com os postulados antropofágicos.

Este trajeto objetivou responder à questão: *como Tarsila do Amaral expressa em suas obras a construção de uma estética antropofágica?* Compreendemos, primeiramente, que esta expressão não pode ser tomada como representação de identidade com caráter definitivo. A *(re)estética* promovida por Tarsila pode ser entendida como antropófaga pela sua capacidade de devoração de influências e de alteridades. A força representativa da figura humana nas duas obras analisadas reforçam este interesse pela revisão dos padrões patriarcais e suas dominações – de gênero, de estética, de expressão. Tarsila contraria a supremacia da forma, utilizando a cor como potência maior de sua expressão plástica. A estética que a pintora consolida em *Abaporu* e *Antropofagia* é a maturação desta trajetória. Trata-se do que denominamos de uma *estética antropófaga* (ou “paradigma antropofágico”, como tratamos inicialmente, na *Introdução*, antes das elaborações teóricas descritas), que é capaz de produzir corpos e agenciar sentidos. Provoca o olhar sobre que ser humano é esse que tomamos visualmente como medida padrão. Tarsila apresenta o corpo como possibilidade máxima da representação humana; corpos que produzem coletividades pela alteridade. Corpos que inspirados em um devir ameríndio resultam nessa estética que definimos como lúdica, livre, matriarcal e nua, o que permite a expressão da Antropofagia em linguagem plástica.

O artista é um propositor de ideias, não um mero copista de seu tempo e lugar (ainda que seja impossível a imunidade total ao próprio *zeitgeist*). Porém, para que tenha maior possibilidade de êxito é necessário que seus espectadores estejam suficientemente aptos a fazer leituras (no caso, visuais) de suas obras. Esta capacidade que é esperada da recepção é o que Bourdieu (2007) define por competência artística. O autor defende que ela é desenvolvida no âmbito familiar, primeiramente, e na escola em segunda instância. A educação escolar seria, então, um meio de minimizar relativamente a desigualdade social dos indivíduos através do desenvolvimento da competência artística. Contudo, de modo geral, ainda há uma tendência à desvalorização da arte na educação, que prioriza um ensino formal e tecnicista. Uma revisão da importância dos campos que propõem o estímulo à reflexão mais do que reprodução de fórmulas pode ser um caminho para reestruturações importantes nas relações de uma sociedade.

No caso de Tarsila, suas telas são presença constante nas escolas e, como visto no capítulo 2, há um esforço para que a divulgação em materiais didáticos seja sempre efetivada, com a finalidade de popularização das obras. Percebi durante o período de construção deste trabalho, de modo informal, não como interesse metodológico de pesquisa, entre pessoas com diferentes níveis de escolaridade, certa familiaridade para reconhecer, principalmente, *Abaporu*. A maioria referia-se à escola como lugar em que teve o primeiro contato com a obra, apesar de poucos apontarem alguma informação além da relação artista-obra.

A busca por manter a divulgação e a popularidade do nome da artista também é feita através de produtos de consumo, intencionando a massificação de sua obra. Contudo, a partir das considerações que propomos sobre a intensa produção de significados de sua estética, questionamos até que ponto contribui a massificação das obras se não são capazes de gerar reflexão. De forma alguma pretendemos contrariar os próprios ideais modernistas, sempre vigilantes contra um tipo de academicismo elitista e restringir qualquer artista ao museu ou exposições – infelizmente – voltadas ao público mais abastado. Sua divulgação amplia as possibilidades de instigar o público ao contato com o que não seria conhecido pelos meios formais de recepção artística (museus, galerias, exposições, vernissages etc). O ponto que mantemos como questionamento é o tipo de circulação e de apropriação. Como essa utopia antropofágica, a alteridade, é considerada quando se trabalha com a padronização estimulada pela cultura de massas?

Restringir identidades não deve ser propósito da arte, como não deveria ser da comunicação. A falta de compreensão do papel de construção social e cultural destes dois campos é um risco que se apresenta à formação de sociedades mais democráticas e plurais.

No Brasil de 2017, um século depois da polêmica exposição de Anita Malfatti, ocorreram episódios de censura a exposições e manifestações artísticas, em repetidas ocasiões⁴⁷, e com uma discussão rasa ou inexistente por parte dos principais veículos de comunicação. Há a normatização de um conservadorismo que nega qualquer possibilidade de reflexão. Grupos que combatem um inimigo imaginário criado com base na distorção absurda

⁴⁷ Citamos como exemplos a mostra *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, que tratava questões de gênero e diversidade sexual. A exposição foi aberta dia 15 de agosto no Santander Cultural, em Porto Alegre, e foi cancelada cerca de um mês depois, após pressão de grupos religiosos e do Movimento Brasil Livre – MBL – que acusavam as obras de apologia à zoofilia, pedofilia e blasfêmia. Ainda em setembro, foi a vez do Museu de Arte Moderna – MAM, em São Paulo, ser alvo da ação destes grupos conservadores. A performance do artista Wagner Schwartz, que permitia a interação dos presentes com seu corpo nu, foi gravada quando dele se aproximou uma criança e divulgada nas redes sociais acusada como incitação à pedofilia. A sala estava, segundo o Museu, sinalizada indicando nudez artística e a criança em questão era filha de uma coreógrafa que assistia à apresentação.

de conceitos estéticos e éticos. E no momento em que nos calam e permitimos que a censura se faça em um meio que deveria prezar pela livre expressão, concordamos que ela alcance todos os meios de manifestação em uma sociedade.

Por fim, se há algo essencial que se aplica da obra de Tarsila a este trabalho é seu interesse em refletir sobre sua época. Para isso tentamos descrever essa espécie de modelo epistemológico ou “paradigma antropofágico” apresentado por Tarsila como proposta à comunicação e à valorização das alteridades. Porém, que não seja um postulado teórico, mas um exercício contínuo, que não ignora o lúdico na expressão das subjetividades, que não faz uso da técnica como meio de manipulação ou exclusão social. Enquanto produtores de sentido, que nos tornemos devoradores de alteridades. Tecnizados, porém bárbaros em nossa rebeldia de recusar as catequeses dos sistemas opressores.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Tarsila: sua obra e seu tempo**, rev. e ampl. São Paulo: Ed. v. 34, 2003.
- AMARAL, Tarsila do. **Entrevista** [mensagem recebida por telefone]. Informações coletadas em 06 dez. 2017.
- AMARAL, Tarsila do. **Pesquisa sobre Tarsila do Amaral**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luana.silva@ufrgs.br> em 22 nov. e 05 dez. 2017.
- ANDRADE, Oswald. Aspectos da pintura através de “Marco Zero”. In: ANDRADE, Oswald. **Obras Completas – V. Ponta de Lança: Polêmica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 102-110.
- _____. **Revista de Antropofagia**. Edição Fac-Similar. São Paulo: Abril, 1975.
- _____. **Obras Completas VI – Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Manifestos, teses de concurso e ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978 – 2. ed.
- _____. **Os dentes do dragão**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- A SAMARITANA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61667/a-samaritana>>. Acesso em: 13 de set. 2017.
- AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/>>. Acesso em: 2017-09-16.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**: segunda versão. Porto Alegre: Zouk, 2014. Tradução e notas Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado.
- BOPP, Raul. **Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-1928**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- _____. **Vida e Morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução Maria Lucia Machado.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CATÁLOGO RAISONNÉ TARSILA DO AMARAL. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2017. Apresenta catalogação virtual de obras da artista plástica Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://www.base7.com.br/tarsila/>> Acesso em: 10 out. 2017.

CATTANI, Icleia Borsa. **Arte Moderna no Brasil: Constituição e Desenvolvimento nas Artes Visuais 1900-1950**. Belo Horizonte: C/arte, 2011.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução Waltensir Dutra.

CORREIO DO POVO. **Artes, natureza e uma biografia marcante**. 18/05/2002. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/jornal/vitrine/n90/html/economia.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

COSTELLA, Antônio F.. **Para apreciar a arte**. São Paulo: Senac, 1997.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução Pier Luigi Cabra.

DISITZER, Marcia. **Osklen apresenta coleção-cápsula inspirada em Tarsila do Amaral**. Disponível em: <<http://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2017/08/osklen-apresenta-colecao-capsula-inspirada-em-tarsila-do-amaral.html>>. Acesso em: 08 nov. 2017.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. Tradução Jefferson Luiz Camargo.

DURAND, José Carlos Garcia. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

FRAGRÂNTICA. San Diego: Fragrantica.com perfumes magazine, 2017. Disponível em: <<https://www.fragrantica.com.br/perfume/O-Botic-rio/Tarsila-Rouge-34504.html>> Acesso em: 14 nov. 2017.

GOTLIB, Nádía Battella. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo, Editora SENAC, 2003.

JUSTINO, Maria José; DO AMARAL, Tarsila. **O Banquete Canibal: A Modernidade em Tarsila do Amaral: 1886-1973**. Ed. UFPR, 2002.

KELLY, Celso. **Arte e Comunicação**. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

LUCERO, María Elena. **Tarsila Modernista: desde América contemporânea**. Tunja: UPTC, 2015.

MACHADO, Ricardo de Jesus. **EU COMO OUTRO**. Ensaio de Antropofagia Filosófica. 2017. 73f. Monografia (Especialização em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Unisinos, São Leopoldo, 2017.

MARGARIDAS de Mário de Andrade. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1551/margaridas-de-mario-de-andrade>>. Acesso em: 15 de out. 2017.

MODA, Mais. **Tarsila Rouge homenageia o poder e a atitude da mulher brasileira**. 02/03/2006. Disponível em: <<http://maismoda.com.br/tarsila-rouge-homenageia-o-poder-e-a-atitude-da-mulher-brasileira-2237/>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

MONTAIGNE, Michel de. Dos Canibais – Capítulo XXXI: Ensaio-I. In. **Coleção “Os pensadores”**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 100-106.

NODARI, Alexandre. **Antropofagia. Único sistema capaz de resistir quando acabar no mundo a tinta de escrever**. Texto apresentado no simpósio Haroldo de Campos. São Paulo, 2015. p. 1-16.

OPERÁRIOS. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1635/operarios>>. Acesso em: 14 de set. 2017.

RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro [orgs.]. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011.

SALZSTEIN, Sônia. **Tarsila: Anos 20**. Textos: Sônia Salzstein e Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Página Viva, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

TARSILA: Site oficial. São Paulo: Base Comunicação, 2017. Apresenta reproduções virtuais das obras da artista plástica Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/obras/>> Acesso em: 14 nov. 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WACQUANT, Loïc. **Mapear o campo artístico**. In: *Sociologia, problemas e práticas*, Lisboa: Celta Editora, nº 48, p. 117 – 123, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>. Acesso em 01 mar. 2008.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila**, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ANEXO A – MANIFESTO ANTROPÓFAGO⁴⁸

Só A ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No pais da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

⁴⁸ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: _____. **Obras Completas VI** – Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978 – 2. ed. p. 13-19

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe; ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carafba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra.

O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: — É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff, A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de cocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tornam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura — ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura.

A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, — o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

(*Revista de Antropofagia*, Ano I, Nº I, maio de 1928.)

ANEXO B – QUADRO ABAPORU

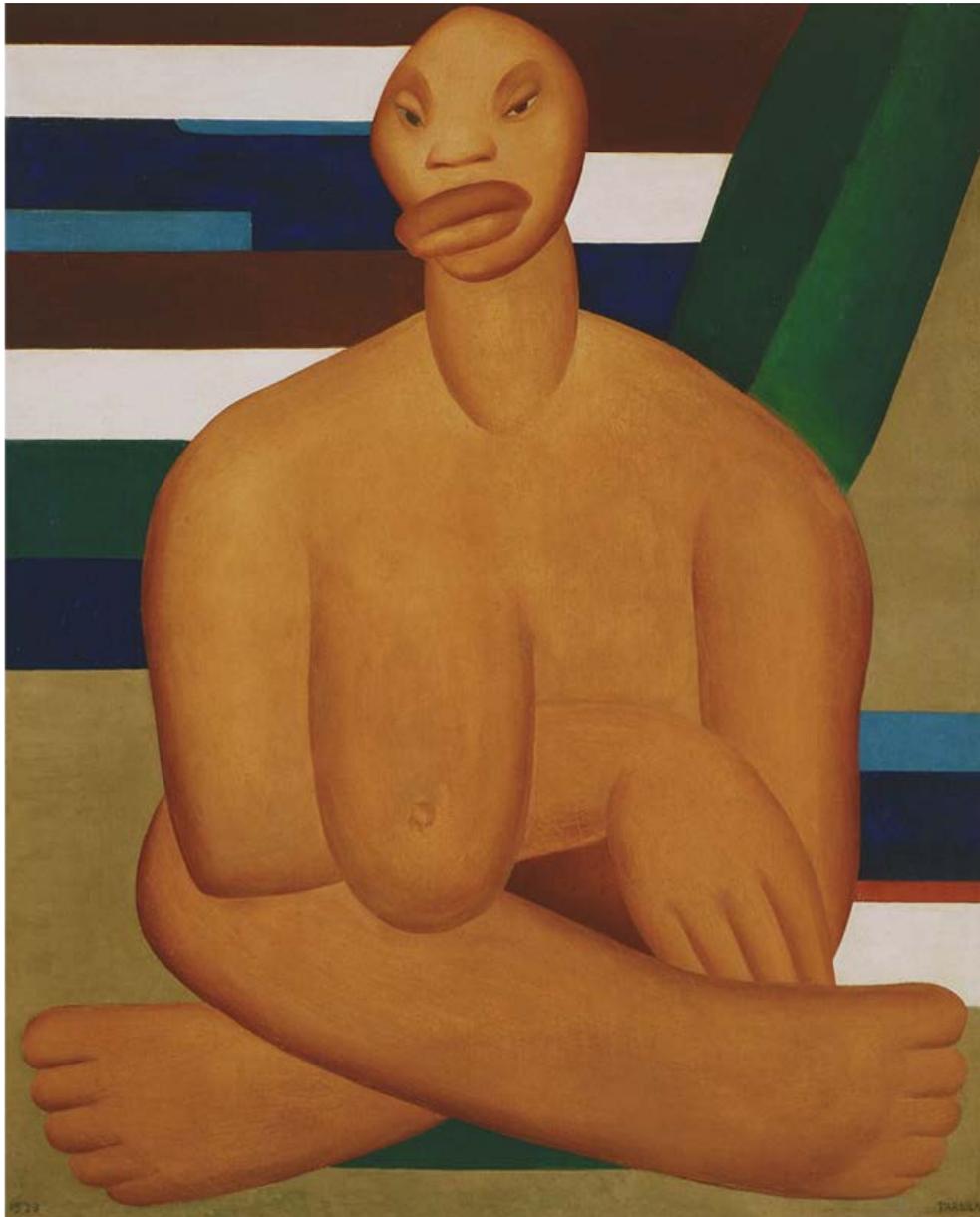


Abaporu (1928)

ANEXO C – QUADRO ANTROPOFAGIA



Antropofagia (1929)

ANEXO D – QUADRO A NEGRA

A Negra (1923)

ANEXO E – QUADROS DA FASE PAU-BRASIL



Estrada de Ferro Central do Brasil (1924)



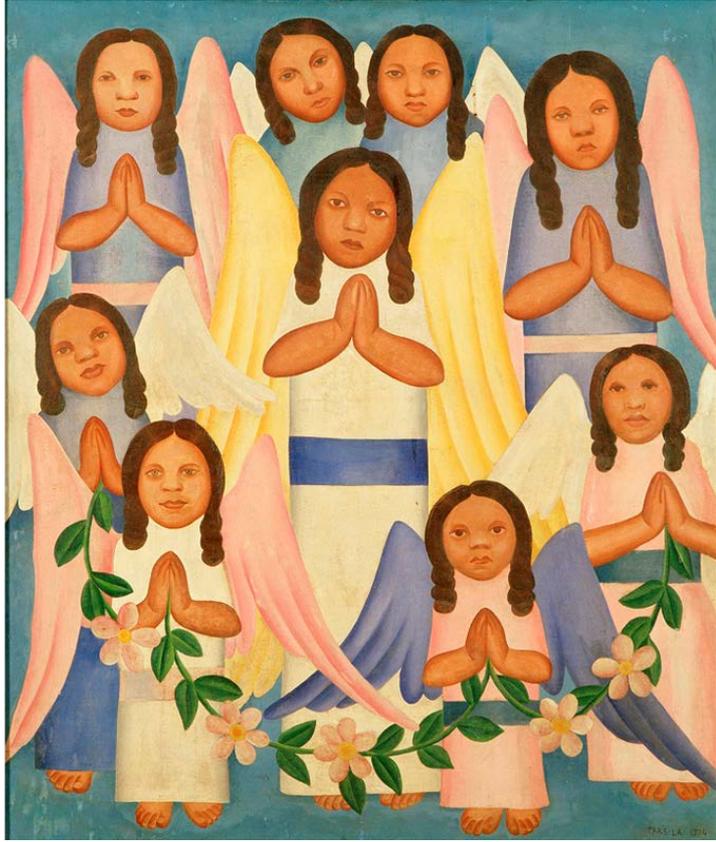
São Paulo (1924)



São Paulo – Gazo (1924)



A Cuca (1924)



Anjos (1924)



Morro da Favela (1924)



Carnaval em Madureira (1924)



A Gare (1925)



O Mamoeiro (1925)



Palmeiras (1925)



Vendedor de Frutas (1925)



A Família (1925)



Manacá (1927)

ANEXO F – QUADROS DA FASE ANTROPOFÁGICA



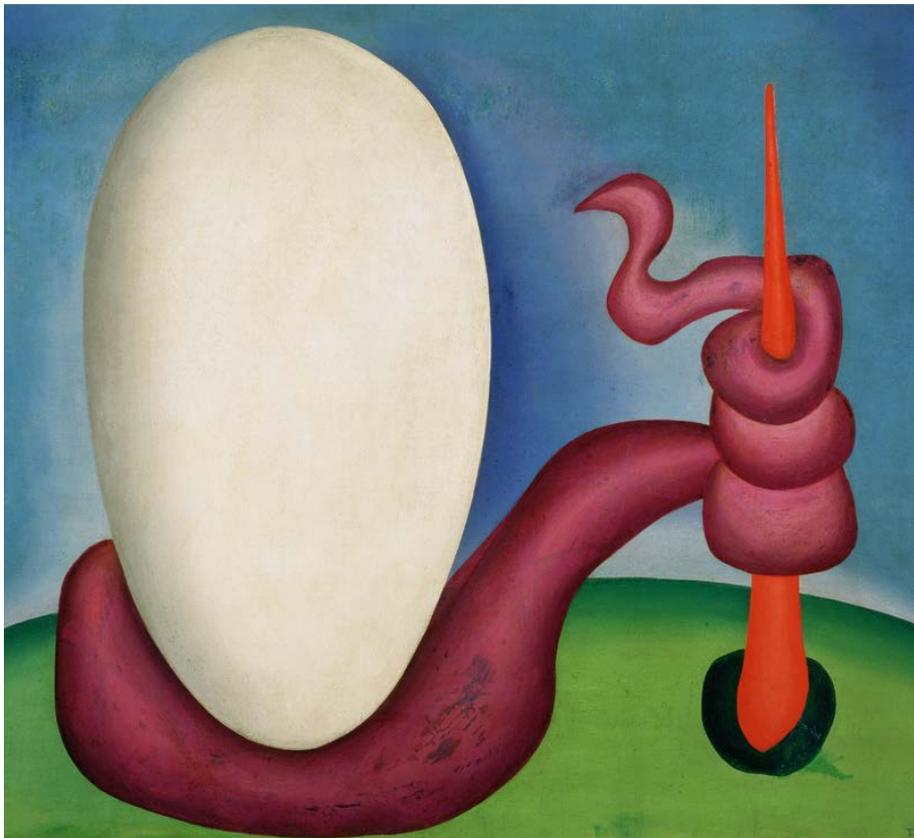
Abaporu (1928)



O Lago (1928)



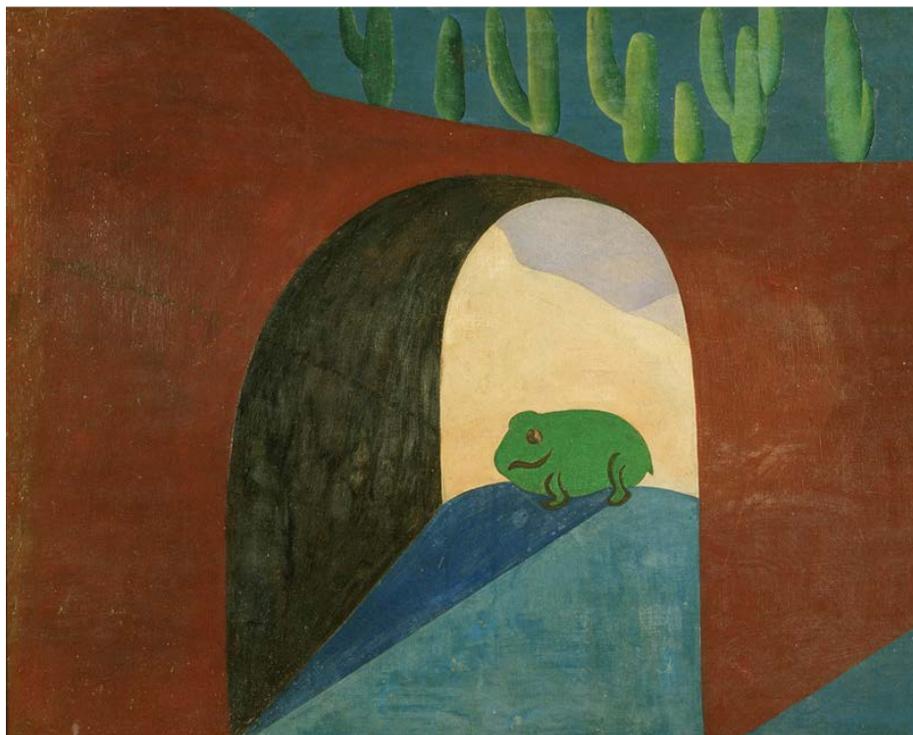
O Sono (1928)



Urutu (1928)



A Lua (1928)



O Sapo (1928)



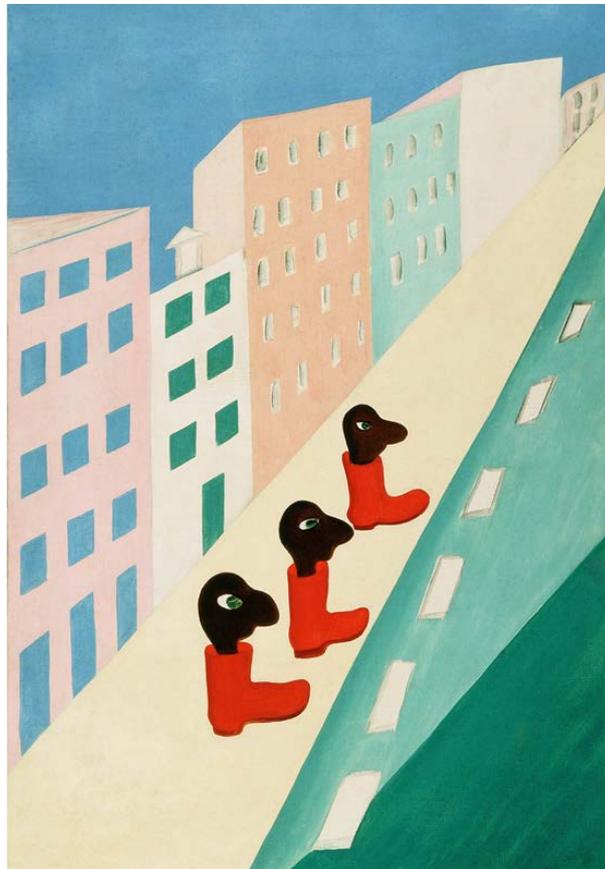
A Boneca (1928)



Sol Poente (1929)



Antropofagia (1929)



Cidade (A Rua) (1929)



Cartão Postal (1929)



Floresta (1929)



Composição (1929)



Idílio (1929)



Paisagem com ponte (1931)

ANEXO G – QUADROS DA FASE SOCIAL



Operários (1933)



Segunda Classe (1933)