

Tarsila do Amaral: Pintora da sua Terra?
O Estímulo Europeu e o Paradoxo do Primitivismo no Brasil

Ana Luiza Filomeno Coutinho

Dissertação de Mestrado em História da Arte
Especialização em Arte Contemporânea

(Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública)

Setembro, 2023

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Joana Cunha Leal

Agradecimentos

O primeiro agradecimento cabe aos meus pais e avós, que desde muito cedo me ensinaram a sonhar alto. Através deles, também aprendi a apreciar os enriquecimentos que o estudo proporciona. Especial agradecimento ao meu pai, por nunca existir a palavra “impossível” no seu vocabulário.

Aos meus amigos, pelo apoio e trocas constantes. Em particular, aos meus colegas do MAAT, que ouviram tão generosamente as minhas ideias. À Inês, pelas noites de leitura e revisão e pela disponibilidade de ajuda no bom-humor que lhe é característico. À Marina, por me encorajar.

Ao Carlos, que acompanhou de perto minhas angústias, sublinhando a minha capacidade e me lembrando sempre que “duvidar de mim faz parte do meu processo”. Foi, de fato, a desconfiança que tantas vezes abriu caminho para a melhora. Contestar a si próprio é o reforço constante de que o discurso pode sempre se aprimorar.

À Ju, pela escuta. E por me abrir tantas portas de compreensão.

À Prof. Doutora Joana Brites, por me ensinar a pensar. E à Prof. Doutora Joana Antunes, por me orientar na minha jornada de iniciação à investigação, na Universidade de Coimbra. Os seus contributos metodológicos viajam comigo até hoje e foram de imensa ajuda na realização desta tese.

Por força do acaso ou não, agradeço a mais uma Dra. Joana, a minha orientadora: Prof. Doutora Joana Cunha Leal, pelo rigor e incentivo. Foi um prazer ter a minha modesta contribuição para o estudo do primitivismo lida pela professora, figura sempre disposta a criticamente interrogar o mundo.

Tarsila do Amaral: Pintora da sua Terra?
O Estímulo Europeu e o Paradoxo do Primitivismo no Brasil

Ana Luiza Filomeno Coutinho

RESUMO

A presente dissertação resulta da investigação do imaginário do primitivismo a partir de um núcleo de obras da pintora e desenhista brasileira Tarsila do Amaral, interessando-se, particularmente, pelas forças de relação paradoxais que ele provocou. Tomando como pressuposto básico que a compreensão da condição fragmentária do primitivismo exige o debate crítico, propõe-se reflexões acerca de terminologias e conceitos em disputa, associados aos modernismos, ao pós-colonialismo e ao nacionalismo. Na tentativa de responder à pergunta: *o que o rótulo da “obra prima” nos impede de ver?* avalia de que formas Amaral conquistou um lugar de importância na historiografia brasileira, propondo desestabilizar a posição valorativa de “heroína nacional” no modernismo brasileiro. A sua contribuição é muitas vezes lida como movimento contra a dependência cultural europeia, ainda que as estadias da artista em Paris tivessem papel determinante na sua consagração: a “moda” primitivista na vanguarda europeia e o fascínio por culturas consideradas menos civilizadas foi por ela instrumentalizada em vias de ganhar reconhecimento e autenticidade na Europa, utilizando como temática a paisagem brasileira. Assim, ao questionar a sua configuração canônica e “heroica” (uma narrativa linear e orgulhosa), encontramos os desequilíbrios do enquadramento primitivista. Como a relação do primitivismo funda-se no binarismo entre a civilização e a barbárie, o enfoque na realidade do Brasil foi contraditório, de modo que representações que conferiram suposta centralidade à pessoa negra, provocaram efeitos de estereotipização e silenciamento, numa relação de *alteridade*. São acionadas questões de classe, gênero e raça através de uma investigação mais profunda da pintura *Carnaval em Madureira*, de 1924. Por fim, esta tese contraria um discurso de “evolução” unidirecional, equacionando como operou a conciliação e a contradição de elementos antagônicos na obra da artista, inscrevendo-a num contexto de hibridização cultural.

PALAVRAS- CHAVE: Primitivismo; Tarsila do Amaral; Século XX; Modernismos; Brasil

Tarsila do Amaral: Painter of her land?
The European stimulus and the paradox of primitivism in Brazil

Ana Luiza Filomeno Coutinho

ABSTRACT

This dissertation results from the investigation of the imagery of primitivism based on a group of works by the Brazilian painter and illustrator Tarsila do Amaral, being particularly interested in the forces of the paradoxical relationship that it provoked. Taking as a basic premise that understanding the fragmentary condition of primitivism requires critical debate, the work proposes reflections on disputed terminologies and concepts, associated with modernism, post-colonialism and nationalism. In an attempt to answer the question: *what does the “masterpiece” label prevent us from seeing?* it assesses in what ways Amaral secured a place of importance in Brazilian historiography, aiming to destabilize the evaluative position of "national heroine" in Brazilian modernism. Her contribution is often interpreted as a movement against European cultural dependence, even though the artist's stays in Paris played a determining role in her praise: the primitivist trend in European avant-garde and the fascination with cultures considered less civilized was instrumentalized by her to gain recognition and authenticity in Europe, using the Brazilian landscape as a theme. Thus, by questioning its canonical and "heroic" configuration (a linear and proud narrative), we encounter the imbalances of primitivist framing. As the foundation of primitivism rests on the binary between civilization and barbarism, the focus on Brazil's reality was contradictory, so representations that purportedly granted centrality to black individuals resulted in effects of stereotyping and silencing, in a relationship of *alterity*. Issues of class, gender, and race are brought into play through a deeper investigation of the painting *Carnaval em Madureira*, from 1924. Finally, this thesis contradicts a discourse of unidirectional "evolution," considering how the reconciliation and contradiction of antagonistic elements operated in the artist's work, situating it within a context of cultural hybridization.

KEYWORDS: Primitivism; Tarsila do Amaral; XXth Century; Modernisms; Brazil

Índice

Introdução	6
1. O tempo de Tarsila	13
1.1. Tarsila do Amaral inventa a pintura moderna do Brasil: Contam as historiografias	19
1.2. São Paulo é eleita a capital do modernismo (ufa!)	26
2. Modernismo visitado.....	36
2.1. Lógica transnacional, modernismos e decadência.....	36
2.2. A historiografia do primitivismo e o guarda-chuva do pós-colonialismo	43
3. Primitivismo e Nacionalismo.....	49
3.1. A estereotipização e o efeito de fixidez.....	49
3.2. A paisagem e os olhos estrangeiros do europeu, amantes do exótico	54
3.2.1. O espontâneo e o fugaz no desenho e na literatura.....	55
3.2.2. O desenho como “política da forma”	62
4. <i>Carnaval em Madureira</i>: aquilo que é presença e aquilo que é ausência.....	68
4.1. Condições de concepção e recepção.....	71
4.2. Feio, mole e caipira. E que viva o mau-gosto.	77
4.3. Gênero, natureza e cultura	85
4.4. A questão racial	95
5. Conciliar e contradizer em situação de “desterrado”.....	107
5.1. Contradições do corpo-paisagem.....	107
5.2. Hibridização e antropofagia.....	114
Considerações finais	118
Bibliografia.....	124
Anexos de imagens.....	137
Créditos Fotográficos	156

Introdução

Foi através da ótica do primitivismo e da sua importação ideológica que a artista brasileira Tarsila do Amaral fundou uma imagética de viés identitário nas suas obras. Este é, pelo menos, um dos pontos de partida deste trabalho, que pretende interpelar algumas das problemáticas envolvidas na natureza paradoxal e espinhosa da ponte estabelecida entre a predileção europeia do discurso mítico do primitivismo nas artes visuais desde finais do século XIX e o trabalho artístico da pintora na década de 1920. Amaral foi nitidamente estimulada pelas redes e transferências firmadas com artistas europeus na capital francesa – onde passou longos períodos. A caracterização daquilo que é “primitivo” produziu assimetrias e movimentos contraditórios, ao mesmo tempo fundando dinâmicas de construção artística singulares e nacionalistas.

Antes de brevemente anunciar as questões que mais profundamente atravessaram a concepção dessa pesquisa, cabe dizer que ela vem da desconstrução de um lugar muito íntimo¹. A produção cultural da artista em questão, amplamente desencadeadora de discussões científicas, faz parte de uma construção pacientemente ancorada ao imaginário nacional, principalmente em contexto acadêmico; mas também fora dele. Esse reconhecimento é responsável por reforçar uma narrativa bastante sentimental, apresentada orgulhosamente à maioria dos brasileiros, quando as aulas de arte ou de história na escola alcançam a “modernização” ou o “modernismo” do Brasil (entre aspas pela natureza esquiva e polissêmica de pôr em termos aquilo que é considerado “moderno” – mas que, na escola, segue simplesmente aquilo que o livro didático considera ser). O olhar que conduz essa pesquisa, o mesmo que põe aspas aos conceitos pela complexidade que adquirem na relação tempo-história, opera a partir da necessidade de cismar e romper com essa abordagem inflada do objeto artístico, reformulando a sua leitura.

Ao ser perguntada a clássica e incontornável pergunta: “sobre o que é a sua tese?”, ganhei de volta um sorriso imediato da maioria dos brasileiros que ouviam: “Bom, para começar, incide sobre um núcleo de pinturas e desenhos da Tarsila do Amaral”. A maioria dos amigos portugueses – dado que desenvolvi essa pesquisa em Lisboa – não sabiam quem a

¹ O lugar de crescer com um orgulho e uma imagem sonhadora de Tarsila. Se, ao longo deste trabalho, cometo o deslize acadêmico de assim chamá-la (“Tarsila”, apenas, como se de uma conhecida se tratasse) é porque ela é comumente assim referida no universo historiográfico; talvez pelo lugar de intimidade que a sua figura conquistou, partilhado por muitos brasileiros que gostam de arte. Bem sei que é um lugar que suscita algumas problemáticas, que serão devidamente abordadas neste trabalho.

artista era. Não sei dizer o que me vislumbrou mais: estimular o estilhaço da posição quase incontestável que a artista carrega junto a alguns dos meus amigos brasileiros ou ter a oportunidade de partilhar, em primeira mão, algumas das suas obras, bem como explicar no que consiste a reflexão que aqui proponho. Muitas vezes ao sorriso inicial dos conhecidos brasileiros, muitos deles da área das artes, procedeu uma cara séria, reflexiva – e comentários interessantíssimos que me ajudaram a pensar criticamente os rumos desta dissertação –, mas que depois retornaram a uma expressão animada e promissora, pelo enriquecimento e a expansão de camadas de interpretação que puderam ser ativados. Foram, assim, contatos imensamente profícuos, simbólicos do próprio exercício de questionamento e reformulação do cânone.

Aliás, é através desse exercício que elegi uma pergunta de partida: *o que o rótulo da obra prima nos impede de ver?* Essa indagação parte de conflitos sintomáticos da seletividade imanente à disciplina da história da arte; um campo investigativo que durante muito tempo endossou prerrogativas valorativas da atividade artística, fundadas em bases de hierarquia eurocêntricas – ou seja, seguindo uma lógica de importância que priorizava expoentes e episódios ocorridos na Europa como grandes marcos da arte de forma geral. Ao longo deste trabalho, a ênfase em reportar as inconsistências e exclusões que essa categorização assumiu colabora para uma desabituação gradual de narrativas dominantes, fortemente difundidas e, por isso, ainda em processo de serem reavaliadas.

Acrescento que a investigação dessas lacunas só é devidamente possível pelo contato e reflexão que a minha formação estabeleceu com a heterogeneidade de interpretações e sobreposição de significados de um panorama da historiografia designado por pós-moderno. A partir, mais concretamente (mas não só)², dos anos 80, começam a ser questionados os determinismos de uma fabricação do discurso linear e pouco preocupada com o incitamento da subjetividade. Essa mudança de paradigma permitiu que algumas boas décadas de produção científica fossem sendo desenvolvidas, de modo que a minha situação hermenêutica é decididamente influenciada por elas e está em concordância com esse processo de releitura. O trabalho analítico de reler a obra consoante a revisão da historiografia requer um esclarecimento do Estado da Arte e das terminologias e hipóteses em disputa, quando se trata

² A autora Beatrice Joyeux-Prunel chama a atenção para o fato de que abordagens que levassem em conta uma história global e admitissem a interdisciplinaridade da história da arte existiam muito antes dos anos 80, sendo, no entanto, deixadas de lado em vias de fundar a disciplina, encontrando terreno mais “fértil” para se desenvolverem a partir dos estudos de cultura visual. Cf. JOYEUX-PRUNEL, B. (2019). Art history and the global: deconstructing the latest canonical narrative. *Journal of Global History*, 14:3, 413-435.

de pós-colonialismos, nacionalismos ou modernismos latino-americanos. Por essa razão, analiticamente escorei-me em textos de propósitos epistemológicos.

Um porém: perguntar *o que o rótulo da obra prima nos impede de ver* neste trabalho significa já, é claro, situar um conjunto de obras de Tarsila do Amaral dentro do conceito de “obra prima”. Com isso, não quero de modo algum estagná-los numa posição valorativa, mas destacar o termo “obra prima” como categoria a problematizar, dentro de um panorama em que o trabalho de Amaral foi constantemente enfatizado, mercadologicamente prestigiado e amplamente reconhecido. O valor que lhe foi atribuído como símbolo identitário e canônico do período do modernismo brasileiro perdurou persistentemente; e, se atentarmos para o fato de que a produção do artista leva em consideração o mercado (e o mercado leva em conta a natureza da produção artística), também foi significativo o imenso retorno financeiro que obtiveram alguns dos seus trabalhos. O episódio de venda da tela *Abaporu* (1928) em 1995, ao colecionador argentino Eduardo Constantini, é representativo de como o capital negociou mesmo um dos mais sólidos emblemas do programa antropofágico da pintora. O montante de 1,3 milhões de dólares prontamente fez viajar o grande ser representado com pés firmes na terra brasileira; hoje firmemente pendurado na parede do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), na Argentina.

Assim, a pesquisa aqui desenvolvida, apesar de abrir debate amplo para os campos do nacionalismo, do primitivismo, das fissuras da colonização e do estímulo europeu na concretização do arrojo de linguagens pictóricas de “vanguarda” no Brasil, orbita entre dois ângulos de corte. O primeiro deles está na pergunta de fundo; implica reconhecer que a “obra prima” é um rótulo problemático, artificialmente eleito por questões de glorificação ancoradas a estruturas sociais e relações de poder. No caso de Tarsila do Amaral, significa entender o peso da sua situação aristocrática, familiarizada com a “alta” cultura europeia e repleta de tensões sociais e raciais, que se expressam na obra de arte. O segundo está na resposta à pergunta de fundo; uma resposta que ilumina dinâmicas primitivistas para sublinhar as suas inerentes contradições, razões de abalo sísmico do caráter ideológico do tal exercício glorificador, dentro dos particulares parâmetros do Brasil. Como a de que a arte voltada para as temáticas do próprio país, que recusava especialmente a dependência da Europa, foi, à época, estratégia para atingir um lugar de reconhecimento em Paris.

Ou seja, o dismantelar de atribuições que classificam a artista como heroína exclusiva de uma criação modernista inédita e inteiramente centrada no cenário brasileiro anda de mãos dadas com a exposição do paradoxo da aplicação de fenômenos primitivistas em grande parte das obras de Tarsila do Amaral da década de 1920. Ambos implicam caminhar em direção

contrária a um sentido autônomo de concretização da expressão artística. O “gênio” e o emblema que ele cria não são cristalinos, mas têm razões de ser emaranhadas em lógicas macroestruturais. Para organizar essas questões em tópicos que mais extensamente contribuem para os debates citados, dividi a presente investigação nos seguintes segmentos:

O 1º capítulo, intitulado *O tempo de Tarsila*, é, antes de mais, o reconhecimento de contextos sociais, nomeadamente a nível: da vida, percurso e prática artística de Tarsila do Amaral ao longo da década de 20 do século XX; das disputas historiográficas em torno da recepção do modernismo brasileiro; e da eleição, no período em questão e por parte de um grupo de artistas modernistas, da cidade de São Paulo como núcleo “principal” de desenvolvimento cultural do Brasil. O meu objetivo é, para além de e a partir da introdução dos sentidos de revisão da escrita da história das pinturas e dos desenhos examinados, avaliar algumas das suas condicionantes históricas, de modo que, conhecendo o tempo e o lugar onde foram produzidos, é possível clarificá-los, possibilitando a tarefa de escrever sobre problemas que equacionam questões geográficas e sociológicas. As amálgamas sociopolíticas do Brasil de inícios do século XX, que incluíam o poder financeiro e de influência na política nacional das elites rurais e as mudanças que a industrialização promoveu no meio urbano e agrícola – principalmente da cidade de São Paulo – são enunciadas como pistas de análise, que irradiam da ação pictórica. Paralelamente a isto, intendo perseguir e transcrever discursos deterministas de investigação do objeto artístico, por parte tanto dos próprios agentes de criação quanto da historiografia; e, na mesma medida, propor e catalogar contributos textuais que os recusam e contestam, propondo novas formas de olhar – formas mais plurais.

Assim, no capítulo 2, procuro abrir espaço para uma abordagem mais aprofundada do revisionismo dos modernismos como tática para repensar a construção do discurso da história da arte, questionando o sentido da “arte de verdade” (a arte do “centro”) e, por conseguinte, da “arte periférica”. A relação centro-periferia pactuou com desequilíbrios fundamentais da escrita historiográfica, plasmando a leitura monolítica, de uma só direção, que ditou a “tempo certo” as “evoluções” do universo da arte. A abrangência de leituras transnacionais³ e hipóteses como a de Roger Griffin – que equaciona os modernismos como reações palingenéticas ao processo de modernização –, são elencadas para perscrutar as pinturas de Tarsila do Amaral. É feito também um apanhado geral da historiografia (e da terminologia) do primitivismo, avaliando

³ Cf. MITTER, P. (2008) Decentering modernism: art history and avant-garde art from the periphery. *Art Bulletin*, 90, 4, p. 531–48; Cf. PIETROWSKI, P. (2009) Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde, in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ed. Sascha Bru et al. Nova Iorque: De Gruyter; Cf. JOYEUX-PRUNEL, B. (2019). Art history and the global: deconstructing the latest canonical narrative, Op. Cit.

como é que foram pensados os termos e as contraturas do seu binarismo no contexto do pós-colonialismo – uma categoria pouco exclusiva e controversa na medida em que tende a negar ou mitigar a contemporaneidade de vivas reminiscências do colonialismo (presentes até mesmo em propostas anticoloniais).

Falar do uso da linguagem – no caso desta pesquisa principalmente uma linguagem *visual* – significou examinar os efeitos de *fixidez* detidos na estereotipização de pessoas, paisagens e rituais da vivência brasileira, transplantados para a obra de Tarsila do Amaral. No 3º capítulo, *Primitivismo e Nacionalismo*, já que a linguagem pictórica nunca é passivamente conduzida, são desenvolvidas problemáticas relativas às imposições espaciais, psicológicas e temporais de relações coloniais e raciais, que forram o pano de fundo da sistemática social do Brasil. Os contributos de Frantz Fanon e de Homi K. Bhabha⁴, no escopo das relações coloniais, são, neste capítulo, essenciais para avaliar o efeito de paralisia e ambivalência do estereótipo. São também analisados os desenhos de Amaral feitos a partir do ano de 1924, impulsionados pela viagem feita ao Brasil na companhia do poeta suíço-francês Blaise Cendrars, um europeu de olhos amantes pelo exótico, interessado pelo lugar *autêntico* do primitivismo. Essa trajetória em vários sentidos simboliza a aprovação que a artista buscava na Europa e a atividade performática do desenho como via de concretização da simplicidade formal e espontânea do primitivismo.

No 4º capítulo, todas essas questões-problemas são reerguidas numa tentativa de mergulho analítico na pintura *Carnaval em Madureira* (1924): a representação de uma cena carnavalesca no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro. Começando pelas questões de concepção e recepção da obra, que se relacionam fortemente com vários dos pontos debatidos em capítulos anteriores, o que eu objetivo é que, ao avaliar as presenças e ausências de certas componentes que constroem a tela, fiquem evidentes dinâmicas de subalternização de grupos dissidentes da própria realidade privilegiada e padronizada de Tarsila do Amaral, a partir da tentativa de classificá-los como alegorias nacionais. São eles grupos de pessoas negras, que na pintura em questão também são majoritariamente mulheres e crianças. A ênfase que lhes é concedida também é responsável por um processo de inferiorização e afiguração de anonimato. São articuladas as seguintes questões: as caracterizações do “mau-gosto” na arte acadêmica e a utilização de cores e opções formais disfórmicas associadas ao “feio”; o protagonismo da

⁴ Cf. BHABHA, H.K. (1994) A Questão Outra. Esteriótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. Em *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia; Cf. FANON, F. (1961). *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Coleção Perspectivas do Homem, V.42. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

mulher e da criança em pinturas de paisagens ruralizadas e de urbanização popular e a sua associação patriarcal à categoria da *natureza*, em detrimento da *cultura*; ou o tratamento da questão racial nos usos da pessoa negra ou indígena como elemento compositivo destituído de autonomia. Essas abordagens têm como ponto comum o defronte de utilizações do corpo e da paisagem como atestados de uma “política da forma”⁵ do primitivismo.

Por fim, o 5º capítulo reflete acerca da qualidade conciliatória e, ao mesmo tempo, contraditória de Tarsila do Amaral, usando a expressão do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda “desterrado na sua própria terra” como definidora das dubiedades da situação da pintora brasileira e das estratégias por ela utilizadas em vias de fazer jus a realidades geográficas bastante distintas. A essa reflexão alia-se o conceito de “culturas híbridas”, de Nestor García Canclini, a partir da noção de que o processo de hibridização cultural é uma resposta de perspectiva heterogênea e sempre resultante de mutações, nunca sendo puramente estabelecida. Isso explica o efeito contraditório, já que o espaço é um construto social complexo e estratificado, que não pode ser lido de forma lisa; ele é necessariamente fissurado⁶.

Assim, o primitivismo na obra de Tarsila do Amaral é avaliado na sua complexidade, sendo necessário desdobrar; abrir o campo potencial na construção de uma metodologia de ensaio, em que nunca se pretende chegar a uma verdade final. Isso porque a “verdade final” é inglória na forma como desconsidera o sentido da simultaneidade na legibilidade dos aspectos sociais e humanos do momento de concepção da obra de arte; bem como o conceito de “obra

⁵ O termo é de Patricia Leighton, para fazer referência aos modos como qualquer “estilo” propriamente dito é investido de simultâneos significados ideológicos, de modo que a forma age como ato provocativo proposital e consciente; ela tem valências políticas apenas visíveis através de um cuidadoso exame de inquietações do meio social. Cf. LEIGHTEN, P. (2013) *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. The University of Chicago Press. A análise do ponto de vista da “política das formas” é sublinhada por Joana Cunha Leal a partir da obra *A pousada dos ciganos*, de Eduardo Viana, para a consolidação de argumentos “(...) para lá(...) da tematização”, de modo que essa abordagem “(...) implica considerar que as formas estão impregnadas de mundos e de mundivisões, implica considerar que as estruturas sociais e as relações de poder se expressam nas opções plásticas e estilísticas, e que podem mesmo ser desafiadas por elas”. Cf. LEAL, J.C. (2022) *A pousada dos ciganos*, de Eduardo Viana. Política da forma e representações do campo artístico em Portugal na década de 1920, *Ler História* [Online] posto online no dia 14 junho 2022, consultado no dia 02 setembro 2023. Url: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/10547>; doi: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.10547>.

⁶ De acordo com Joana Cunha Leal, “even though social space was not fully explored by Lefebvre in a historical perspective, it no doubt pushes us to think of places of production as beyond the idea of geographically bounded, unequivocal locations. Instead, the study of places of production as social spaces brings about the many textures, differences, constraints, contradictions, expectations, and practices they continuously stage both in the centers and the peripheries.” Cf. LEAL, J.C. (2018): A Long-Distance Call? Social Space and Corporation Nouvelle’s Places of Production, *Visual Resources*, DOI: 10.1080/01973762.2018.1493560.

aberta” de Umberto Eco (toda obra é aberta, por não conter apenas uma interpretação; é assim “completada” pelo espectador)⁷.

Foram vários os suportes, de várias épocas e campos diferentes – tomando-se sempre o cuidado para tratá-los nas suas particularidades – que possibilitaram desenvolver o conteúdo do primitivismo na sua complexidade iconológica. O uso de livros e artigos da autoria de Patricia Leighton e Mark Antliff, recorridos praticamente em toda a extensão do trabalho, foram especialmente relevantes para a ampliação de propostas. Como irei referir no próximo capítulo, serão basilares os contributos de Aracy Amaral (jornalista, crítica e historiadora que, de forma muito contígua à artista, documentou extensivamente a sua vida) e do historiador da arte brasileiro Rafael Cardoso, fundamental para o decorrer de várias das discussões iluminadas; muitas delas acesas, em primeira mão, por ele.

⁷ Cf. ECO, U. (1962) *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

1. O tempo de Tarsila

Antes de começar, é preciso advertir: a pesquisa que aqui tenciono desenvolver não tem um objetivo biográfico. Elenco, a seguir, alguns momentos-chave da vida e obra de Tarsila do Amaral, porque é a partir da análise pictórica de objetos artísticos por ela construídos é que se desenrola um caminho: o de ampliação de leituras, articulação de contributos e contestação de mitos, revelando o potencial discursivo e crítico que a revisão historiográfica proporciona. Para tal, é prudente que este primeiro diagnóstico tenha um sentido cronológico, para que fique, desde logo, mais ou menos clara a sua progressão de carreira ao longo dos anos – com ênfase na década de 20 do século XX. Se neste primeiro momento a informação não é devidamente problematizada, tranquilizo o leitor: este não é mais um estudo sobre a revolução artística da pintura de Amaral – tampouco sobre a sua fascinante história de vida; mas uma reflexão que busca esvaziar-se da dinâmica valorativa da arte.

Pintora de São Paulo e viajante em Paris, Tarsila do Amaral é uma personalidade descrita como seduzente, pertencente a um projeto do modernismo brasileiro de contornos nacionais e dimensão internacional. Nascida em Capivari, é filha de um poderoso barão do café. Seu avô foi dono de diversas empresas e plantações cafeicultoras – onde detinha mais de quatrocentas pessoas escravizadas⁸. Desde a infância, a artista cresceu numa dupla realidade, que combinou a atmosfera bucólica das fazendas de São Bernardo, de uma rotina caipira e por ela descrita como “selvagem”, entre rochas e cactos; e o ambiente refinado e sério, das músicas, vinhos, livros, tecidos e perfumes franceses⁹, que reflete uma “(...) motivação retida na sua mente de menina por tudo o que fosse francês”¹⁰. A oposição entre a sofisticação das aulas de piano e as suas travessuras de criança curiosa para correr no mato formulariam uma artista de estudos completos e gosto pela estripulia, do campo e das vanguardas.

É em Barcelona que tem a sua primeira experiência com a pintura, sendo segundo Aracy Amaral um reflexo da sua qualidade rigorosa e perfeccionista: “um *Coração de Jesus* decalcado em seis meses de trabalho paciente”¹¹. A sua lentidão para a construção dos quadros

⁸ De acordo com Regina Texeira Barros, o avô paterno de Tarsila do Amaral era conhecido como “O Milionário”, pois além de deter várias grandes companhias na cidade de São Paulo, tinha imensas propriedades no interior, possuindo, como referi, em torno de 400 pessoas escravizadas. Escolho partilhar essa informação de início para que fique clara a proximidade que a geração de Tarsila ainda tinha com a escravatura no Brasil (abolida em 1888), questão que será importante para algumas discussões deste trabalho. Cf. “Tarsila do Amaral Chronology”, Regina Texeira de Barros. In Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March.

⁹ Ibidem

¹⁰ Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, p.37.

¹¹ Ibidem

ao longo da carreira de artista revela uma atenção e dedicação, que explica a ligeireza e precisão com que, anos mais tarde, assimilou tanto as competências acadêmicas quanto as técnicas de composição cubista. Em 1917, Tarsila do Amaral inicia um período de formação com o professor Pedro Alexandrino (1856-1942), um pintor de prudentes naturezas mortas que vai lhe concedendo ferramentas de produção plástica. Este contato terá sido fundamental para que um treino intensivo do desenho se fizesse, fazendo nascer o hábito do caderno de bolso – e, com ele, um léxico de imagens que nos servem como documentos da sua atuação¹².

Em 1920, embarca com a filha para Paris, ingressando na escola de belas artes *Académie Julian*, e, mais tarde, no estúdio de Émile Renard (1850-1930). Um sentimento eufórico é despertado pela capital francesa, a partir do contato com as tendências do cubismo e do futurismo. Antes da chegada ao Brasil, em 1922, a relação com o modernismo das vanguardas já se estabelecia, e a artista ia se familiarizando com a “arte nova”. Em carta para a amiga Anita Malfatti – também pintora brasileira, cuja obra alguns anos antes já atestava uma proximidade com a linguagem disfórmica do expressionismo e do cubismo –, Tarsila do Amaral escreve com algum entusiasmo como vinha a conhecer o episódio antiarte do Dadaísmo:

«Muita paisagem impressionista, outras dadaístas. Conheces, certamente, o Dadaísmo. Eu, porém, vim a conhecê-lo agora. Esta nova escola, da palavra ‘dada’ que em francês significa, na linguagem infantil, cavalo, tem por fim pintar com grande simplicidade e mesmo ingenuidade»¹³.

É especialmente interessante como, dos polêmicos questionamentos do conceito de arte e do niilismo que movia as ações dadaístas, a pintora tenha sublinhado características como o simples e o ingênuo. É reflexo da condução do seu olhar particular e interessado, mas ainda pouco habituado com alguns episódios do universo das vanguardas europeias. Vivia-se um processo de descoberta. Na mesma carta, Tarsila menciona o seu fascínio pelas “cores violentíssimas”¹⁴ dos quadros de Roderic O’Connor. Destaco estes comentários pela maneira como captam atributos visuais alguns anos depois insistentemente trabalhados pela artista, que construirá quadros de influxos geométricos e simples, cores vibrantes e sólidas, celebrando a inocência e a cianice. Vivendo no centro de Paris, na Rue du Louvre nº2, aumentavam as oportunidades de consolidação de formações e possibilidades de reconhecimento, ainda que,

¹² Cf. “Tarsila Revisited”, Aracy Amaral. In Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March.

¹³ Cf. AMARAL, T. (1920) apud AMARAL, A. (2003) Op. Cit, p.50.

¹⁴ Ibidem

vale apontar, num ambiente concorrencial, que acolheu ao mesmo tempo que hierarquizou os estrangeiros a partir daquilo que se considerava ser a tradição moderna francesa¹⁵.

As notícias do Brasil chegavam através de Malfatti, que na ocasião de retorno de Tarsila a São Paulo, em 1922, foi apresentando a pintora aos artistas que, como ela, interessavam-se pela exploração do sentido antiacadêmico e libertário da arte de vanguarda. Assim, formou-se o Grupo dos Cinco: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia¹⁶. O ateliê de Amaral, da rua da Vitória, era ponto de encontro para as reuniões de espírito sonhador dos artistas, considerado por Mário de Andrade uma “significação de maior independência, de comodidade”¹⁷. Esse espaço de criação permitia uma assimilação de novidades artísticas, no embalo da tentativa de renovação que pregou a Semana de Arte Moderna de 1922, que alguns meses antes tinha ocorrido em São Paulo. Canonizada pela historiografia como momento de viragem e revolução do panorama cultural do Brasil no Centenário da sua Independência, a Semana foi lembrada como irradiação modernista, alegadamente fundadora do modernismo brasileiro. Dela participaram Mário, Oswald, Menotti e Malfatti.

Em 1923, aluna de Fernand Léger, Albert Gleizes e André Lhote, ouviu com profunda atenção as aulas dos pintores que chamava de mestres, aludindo ao aprendizado com Lhote como um “(...) link entre o Classicismo e o Modernismo”¹⁸, aprendendo como adaptar os métodos de composição clássicos para as demandas da arte moderna¹⁹. Neste ano, o ateliê da artista em Paris funcionaria novamente como lugar de encontro, simbolizando a imersão nas discussões do modernismo de vanguarda – e do seu vínculo com artistas de “renome” na sua permanência em Paris. É também nesta época que se aproxima – juntamente a Oswald de Andrade, com quem nutriria um relacionamento amoroso – do suíço-francês Blaise Cendrars (1887-1961), sendo apresentada a amigos do poeta, como Constantin Brancusi²⁰. A absorção da experiência dinâmica da integração do meio parisiense aproximou Tarsila do cubismo e do *primitivismo*.

¹⁵ SIMIONI, A. (2021). *Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração*. São Paulo: Anais do Museu Paulista. Nova Série, V.29, p.9.

¹⁶ Cf. AMARAL, A. (2003), Op. Cit., p.66.

¹⁷ ANDRADE, M. (1942). *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, p.39.

¹⁸ Cf. AMARAL, T. (1952) Memories of Paris. In Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March. (O texto “Recordações de Paris” consta do volume *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, organizado por Laura Taddei Brandini. Publicado também em Habitat–Revista das artes no Brasil, São Paulo, n.º 6, 1952).

¹⁹ Ibidem

²⁰ Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit, p.103-104.

O contato com a produção cultural associada às noções de primitivismo – imaginários que aspiravam às qualidades ditas ingênuas e selvagens de culturas europeias²¹ e, sobretudo, não europeias – foi uma das faíscas para a criação de uma arte de teor nacional, que voltava a pintura da artista para a captação de elementos visuais brasileiros. O desejo de se conectar com as suas raízes fica mais evidente: “Tarsila sente-se mais brasileira, talvez mesmo (e por que não?) em virtude de constatar que isso é realmente o que mais encanta a seus amigos europeus”²². O universo primitivista em voga implicava um fascínio pelo Outro que incluía a natureza estrangeira da artista. Em carta dirigida à família, Amaral afirma querer ser a “pintora da sua terra”, preocupando-se também em deixar claro que a tendência brasileira não é mal-vista – o que se configuraria como uma janela de oportunidade para a sua consagração:

«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 bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. (...) Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal-vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense»²³.

Assim, nos anos de 1923 e 1924, Tarsila do Amaral produziria telas que atestavam uma dinâmica identitária, unindo-se aos escritos de Oswald de Andrade para criar uma linguagem que fizesse jus a uma estética do Brasil. O *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924)²⁴ foi a síntese deste episódio, firmando um momento de transformação, que daria os primeiros passos para uma investigação visual e literária da *brasilidade* do Brasil. A tela *A Negra* (1923) (**Fig. 1**) foi uma das primeiras pistas de como se sucederia essa transformação: através da representação da pessoa negra. Incentivada por Cendrars e animada pelo sentido de redescoberta do seu próprio

²¹ É o caso da Bretanha para os franceses (incluindo Gauguin, cujos modos de expressão artística primitivista foram inspirados em fontes de inspiração ditas “selvagens”, por exemplo no tempo que passou na região de Pont-Aven); e de todo o universo da cultura popular e associada aos meios rurais. Sobre essa relação que o artista estabeleceu com a Bretanha, ver o capítulo “Part 1 – ‘The going away’ – a preparation for the ‘modern’?”, em PERRY, G. (1993). *Primitivism and the ‘Modern’*. In *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, edited by Charles Harrison, Francis Frascina and Gil Perry. New Haven: Yale University Press, p.8-10.

²² Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit p.101

²³ Carta de Tarsila à família, Paris, 19/04/1923, Ibidem.

²⁴ O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, escrito por Oswald de Andrade, foi publicado a 18 de março de 1924, pelo jornal *Correio da Manhã*.

país, a artista pintou, no ano seguinte, obras como *Morro da Favela* (1924) (**Fig. 2**) e *Carnaval em Madureira* (1924) (**Fig. 3**), a partir da utilização do colorido e do geométrico para a composição de uma atmosfera tropical que incluía a pessoa afro-brasileira e indígena. É neste ano que Amaral realiza uma viagem ao estado de Minas Gerais, no Brasil, cujas cidades como Ouro Preto detinham uma iconografia implacável da arquitetura colonial. Acompanhada de artistas brasileiros do seu ciclo íntimo e de Blaise Cendrars, a exploração das peculiaridades das igrejinhas barrocas despertava o encanto pelas talhas, pinturas e corredores, simples, mas comoventes, dispensando a relação glacial com o espaço e buscando a inspiração através da tradição²⁵.

Em 1925, no Brasil, trabalhou constantemente na execução cuidada e exigente de pinturas que se enquadravam no vigor da agenda *pau-brasil*, como *A Família* (1925) (**Fig. 4**) e *Anjos* (1925)²⁶ (**Fig. 5**). A forma circular das cabeças, braços e pernas, o esboço cilíndrico dos pescoços e as cores brasileiras do amarelo, azul e verde em ambas as obras compõem uma atmosfera decididamente pautada numa imagética local simples, de acabamento primoroso. A temática da religiosidade em *Anjos* e a celebração sentimental do núcleo familiar em *A Família* se aproximam da ideia das *raízes* e da tradição, trazendo para a pintura o que considerava ser os sintomas de um Brasil corriqueiro, ancestral e cândido. Em tela do mesmo ano, *Palmeiras* (1925) (**Fig. 6**), a paisagem local é encarada com um sentido fantasioso, de montanhas irreais e redondíssimas, e palmeiras exageradamente verticais²⁷, que invocam uma qualidade metafísica; incongruente, mas nostálgica.

Em 1926, Tarsila do Amaral faz uma exposição em Paris, na Galeria Percier, a partir de pinturas de pessoas simples, paisagens rurais oníricas de montanhas e arvoredos; mas também da cena urbana da metrópole de São Paulo, onde captou elementos como prédios, bombas de gasolina, bondes, postes de eletricidade e trens²⁸. A ênfase destes aspectos aparecia como forma de evidenciar que a cidade era moderna, atualizada e digna de fazer arte igualmente moderna. O “exótico” da cor e dos motivos; o “frescor” e a “ingenuidade” são características apontadas pela crítica parisiense, que recorrentemente categoriza as pinturas de Amaral como cativantes e sensíveis: “Suas obras valem pela encantadora qualidade de espírito

²⁵ Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit, p.150.

²⁶ Algumas fontes (como os sites www.tarsiladoamaral.com.br ou www.encyclopedia.itaucultural.org.br) atribuem a obra ao ano de 1924; mas no livro *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Aracy Amaral a situa no ano de 1925. Para o presente trabalho, optei por seguir a última.

²⁷ Ibidem – p.206.

²⁸ Exemplos de obras escolhidas para integrar a exposição que ilustraram essa temática são *São Paulo* (1924) e *A Gare* (1925).

que expressam com uma espécie de ingenuidade segura de si própria e controlada pela inteligência”²⁹.

Em janeiro de 1928, a artista presenteia Oswald de Andrade com um quadro emblemático, que serviria de mote para a criação do *Manifesto Antropófago* (1928)³⁰: O *Abaporu* (1928) (**Fig. 7**). “Uma figura solitária monstruosa”³¹, de pés gigantes colados à grama, descrito por Oswald de Andrade a Raul Bopp (poeta modernista brasileiro) como um “(...) homem, plantado na terra”³². O título da obra veio de um dicionário de tupi-guarani – família linguística indígena da América do Sul – e significa “homem que come”. A sensibilidade de imprimir na tela a poética da conexão corpórea com as raízes impactou dramaticamente os colegas escritores e foi inspiração para o desenvolvimento entusiasmado de uma poética disruptiva e canibal (a antropofagia é o ato ritual de comer carne humana). “Um símbolo. Um movimento devia ser formado em torno dele”³³.

Inspirada na tradição tupi de sacrifício do inimigo abatido em combate, a nova mentalidade de Andrade sugeria a avaliação de tudo aquilo que deveria ser repudiado, assimilado ou superado em prol de uma autonomia nacional intelectual³⁴. Muito mais enérgico e escandalizador que o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, o *Manifesto Antropófago* propõe, de forma jocosa, uma atitude universalizante de refutação enfurecida dos povos missionários, das “elites vegetais”³⁵, da exploração do açúcar brasileiro e das mazelas da invasão portuguesa no território do Brasil. Acionadas pela estética monstruosa e fantasista do *Abaporu* de Tarsila do Amaral, foram pensadas em termos literários as ideias antropofágicas, que clamavam pela

²⁹ Cf. *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, Paris, 19/06/1926, apud AMARAL, A. (2003), Op. Cit., p.241.

³⁰ O “Manifesto Antropófago”, escrito por Oswald de Andrade, foi originalmente publicado na primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*, ano 1, n.1, 1928. A revista foi publicada em duas fases distintas de curta duração, denominadas por “dentições”: “A primeira, revista mesmo, em formato de 33 por 24 cm, com modestas 8 páginas: 10 números, editados mensalmente, de maio de 1928 a fevereiro de 1929, sob a direção de Antonio de Alcântara Machado, gerência de Raul Bopp. Depois, veio a nova fase (a da 2ª dentição, como esclarecia o subtítulo) da revista, agora limitada a uma página do Diário de São Paulo, cedida aos ‘antropófagos’ por Rubens do Amaral, que chefiava a redação do jornal na época. Foram 16 páginas, publicadas com certa irregularidade, mas quase sempre semanalmente, de 17 de março a 1º de agosto de 1929 (a 16ª página saiu, por engano, com o mesmo número da anterior).” Cf. CAMPOS, A. “Revistas re-vistas: os antropófagos”, Introdução. Em: *Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929*. São Paulo: Editora Abril Ltda, 1975.

³¹ Cf. AMARAL, T. (1949) Pau-Brasil and Anthropophagite Painting. In Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*, Op. Cit. (Publicado originalmente em RASM – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939, pp. 31-35).

³² Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit, p.279.

³³ (Tradução minha) Cf. AMARAL, T. (1949) Pau-Brasil and Anthropophagite Painting, Op. Cit.

³⁴ Cf. NUNES, B. Prefácio. “A Antropofagia ao Alcance de todos”. Em: ANDRADE, O. (1995) *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo.

³⁵ Cf. ANDRADE, O. (1928) Manifesto Antropófago. Em: TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

“unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem”³⁶. O pé e a mão gigantescos pousados no solo, de uma figura que se mescla com a própria paisagem parece ter sido absorvida como sugestão de uma releitura ciclópica e anedótica das origens do Brasil – e do intelectual brasileiro moderno.

Todo o percurso que neste primeiro momento estabeleci demonstra, desde logo, algumas questões transversais ao espólio de Tarsila do Amaral, ao longo da década de 20 do século XX: o cosmopolitismo, as redes e contatos com Paris, a revolução pictórica do cubismo, a eleição da pessoa negra e indígena e da paisagem tropical, a criação do manifesto como atitude interventiva. Com isto, e nas próximas páginas deste trabalho, o que pretendo não é necessariamente alongar os estudos dedicados a uma análise das suas digressões e inserções nos modernismos, ou de como as suas pinturas emitiram discursos de uma identidade nacional brasileira; mas a partir destas problemáticas já amplamente discutidas na historiografia, acender um holofote sobre alguns paradoxos ligados à ideia de primitivismo, que navegam por vezes recônditos por obras como *Carnaval em Madureira*. Essa elucidação de contradições exige uma separação saudável entre a pintura como dispositivo artístico – na sua condição ideológica – e a pintura como imagem e objeto possibilitadores de uma leitura atenta e plural.

1.1. Tarsila do Amaral inventa a pintura moderna do Brasil: Contam as historiografias

«O que se sobressai em todas essas histórias é a milagrosa, não determinada e aparente natureza associal das realizações artísticas, uma concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer arte como um substituto à religião, o último baluarte dos valores elevados do mundo materialista. O artista na mitologia do século XIX luta contra todas as determinações familiares e oposições sociais, sofrendo todos os ataques e injúrias sociais como qualquer outro mártir cristão e, no final, triunfa apesar de suas pequenas chances, infelizmente depois da sua morte, porque de suas profundezas irradia aquele misterioso fulgor: o Gênio»³⁷.

³⁶ Ibidem

³⁷ NOCHLIN, L. (1971) *Por que não houve grande mulheres artistas?* Tradução de Juliana Vacaro. 2016, São Paulo: Edições Aurora, p.18.

A historiografia dedicada à vida e obra da pintora Tarsila do Amaral é vasta e ultrapassa as fronteiras da América do Sul. Pesquisadores de diferentes áreas das ciências humanas dedicaram e dedicam-se ao seu estudo e produção acadêmica. Ao longo da pesquisa deste trabalho, e pela projeção internacional da obra da artista, o acesso a referências bibliográficas foi profícuo e extenso. A leitura de campos de investigação distintos foram, a meu ver, bem-vindas e bem-aventuradas, esticando os problemas tão desafiantes que nos são lançados através do universo artístico. Quer isso dizer também que são muitas as hipóteses e as possibilidades, que nada mais são do que caminhos para desenvolvimentos angulares, que progridem nos seus próprios embalos, guiados pela elaboração teórica do cientista social.

Dito isto, e ancorados ao trabalho de recolha que exige a pesquisa, os arquivos e registros documentais são fundamentais para uma fixação de propostas. No caso de Tarsila do Amaral, a obra *Tarsila, sua obra e seu tempo*, de Aracy Amaral, retém um importante panorama da sua movimentação – geográfica, sentimental, pessoal, artística – através da condensação exaustiva de cartas, relatos, textos, recibos e cadernos. Parente indireta da artista, através do sobrenome “Amaral”, a historiadora, crítica e curadora, à época jornalista, teve contato direto com os documentos de Tarsila, visitando-a constantemente para um rastreo e recolha intimistas³⁸. As pesquisas que aludem à sua vida na fazenda, relacionando as facetas da infância à atmosfera infantil e fantasista das suas pinturas, são exploradas com algum detalhe em textos escritos e reunidos, como os que constam no catálogo da Fundación Juan March de 2009³⁹.

Apesar de uma ampla publicação de escritos, a historiografia sustenta alguns mitos enviesados, que começam a ser desmontados por estudiosos mais recentes⁴⁰, mas que ainda carecem de ser examinados e reconduzidos. A canonização da Semana de Arte Moderna de 1922, que ocorreu em São Paulo, faz parte de uma resposta reativa à volatilidade do conceito de modernismo, valendo-se de mecanismos celebratórios que evocam uma narrativa excludente da arte moderna brasileira. Para o senso comum, muito por parte da historiografia que se formou após o regime totalitário do Estado Novo (1937-1945) no Brasil, a Semana foi marco essencial e praticamente incontestável de um movimento renovador, que supostamente teria reconectado o Brasil com as suas próprias raízes. No entanto, e como é sabido pelas fontes

³⁸ Cf. AMARAL, A. “Study of na Oeuvre. And a Biography” In Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March.

³⁹ Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March.

⁴⁰ É o caso de Rafael Cardoso e Ana Paula Simioni.

documentais, Tarsila do Amaral não participou da Semana⁴¹. Curiosamente, sua obra é amorosamente inserida na dinâmica da regeneração do caráter nacional e do golpe seco e cirúrgico do modernismo brasileiro, que teria cortado a submissão à cultura europeia.

Mais do que mera participante de uma revolução nacional, Tarsila do Amaral é encarada, há mais de 50 anos, como heroína, criadora do Brasil pictórico e figura que abraça finalmente a imagética tropical, carnal e racial brasileira, simbolizando a conexão leal com os aspectos da sua terra. A eleição de paisagens “simples”, com a propositada inserção de grupos sociais marginalizados pela porosa dominação colonial, é indicativa de uma tentativa de oposição orgulhosa à “civilizada” cultura europeia – mas, ao mesmo tempo, dependente da sua aprovação professoral. Essa binaridade inventada pela Europa, que qualifica a razão europeia como inquestionável civilização, em prejuízo ao que, não se inserindo nesta lógica civilizatória era considerado selvagem e moralmente inferior, é que se respalda o fenômeno do primitivismo⁴². Reservando alguns capítulos para uma análise da operatividade deste conceito e da sua inserção historiográfica, resta dizer que o exame das obras de Amaral a partir da ótica do primitivismo é ainda relativamente pouco mencionado e aprofundado – isso referindo-me ao vasto conjunto de obras consultadas para o desenvolvimento desta pesquisa.

O historiador Rafael Cardoso é chave para a desmistificação do “Estado da Arte” fixado há algumas décadas, recorrendo ao sentido ambivalente e primitivista das pinturas de Tarsila do Amaral e sendo uma das principais referências para o que aqui proponho. Em texto publicado em 2022, cabalmente próximo à elaboração da presente investigação, Cardoso esmiuça e traz à luz como é que foi sistematicamente enraizada a fábula do nascimento do modernismo a partir da Semana de 1922⁴³. Cem anos após a subversão que teria impulsionado toda a dinâmica artística de uma época, o historiador da arte fomenta um debate provocante, questionando as querelas de uma narrativa fabricada, na medida que aponta a partir de que autores é que ela foi criada, sustentada e disseminada.

Por “narrativa fabricada” refiro-me a um exercício de canonização que selecionou os marcos históricos da atividade artística, definindo a partir de que eventos e personalidades é que se teria formado “verdadeiramente” a arte moderna do Brasil. A linha divisória que situou

⁴¹ No período em que se realizou a Semana de Arte Moderna de 1922 (entre 13 e 17 de fevereiro) a artista estava em Paris. De acordo com Aracy Amaral, foi só em junho de 1922 que Amaral retornou ao Brasil. A essa altura, a artista ainda não estava integrada no grupo de modernistas da Semana; mas rapidamente e euforicamente foi sendo introduzida pela amiga Anita Malfatti, que representava, como artista, um “símbolo da modernidade”. Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit, p. 65-73.

⁴² Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) Primitive. In *Critical Terms for Art History*, 2ªed, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. London, The University of Chicago Press

⁴³ Cf. CARDOSO, R. (2022). A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados*, 36 (104), p.17-34.

o modernismo e o separou daquilo que autores como Tristão de Athayde conceberam como “pré-modernismo”⁴⁴ colaborou para uma ideia de quebra; uma fissura subversiva, cômoda e estanque, que impede a análise mais particular e íntima dos objetos artísticos; uma lógica de divisão estilística.

O livro de Lourival Gomes Machado, *Retrato da Arte Moderna do Brasil* (1945), é apontado por Rafael Cardoso como leitura que resgatou a Semana de Arte Moderna das cinzas, visto que a repercussão do evento não foi imediatamente estrondosa ou transformadora, mas antes anticlimática⁴⁵. Nos anos que se seguiram à sua realização, alguns dos jornais de grande circulação do Rio de Janeiro – então capital do Brasil – a trataram com relativa desimportância⁴⁶. Em 1924, é referida por Mário de Andrade como data que apenas pela “fantasia dos acasos” não poderia ser esquecida, mas que “(...) não representa nenhum triunfo, como também não quer dizer nenhuma derrota”⁴⁷.

Ao indicar como e a partir de que premissas é que se formulou a hipótese da Semana como principal – e praticamente única – potencializadora de um movimento de redescoberta da cultura do país, Rafael Cardoso colabora para uma quebra necessária da sua aura, esquivando-se da história unilateral da arte: hierarquizada/centralizada, evolucionista e situada em bases temporais e espaciais estanques (neste caso, em 1922, São Paulo). As pesquisas de Cardoso também se concentram na iluminação dos pontos cegos que esse paradigma deixou e das possibilidades de reconhecimento de modernismos paralelos ou até mesmo anteriores, de consciência cultural igualmente válida e digna de análise. A menção das pinturas de Tarsila do Amaral nos seus estudos é recorrente, como meio através do qual se expandem problemáticas raciais, que contestam a sua posição – que tantas vezes aparenta ser incontestável – de precursora da temática nacional.

Dada toda a dinâmica de construção de uma realidade triunfante da Semana de Arte Moderna, que a propósito coroou Tarsila do Amaral como grande continuadora das ideias de autonomia cultural supostamente erguidas pelo evento, a historicização do movimento modernista entre as décadas de 40 e 70 foi atravessada por uma proposital projeção nacional, de certos artistas que anteriormente navegavam esporadicamente pelo comentário popular. A partir desta premissa, fortaleceu-se também o mito referido por Linda Nochlin do Grande

⁴⁴ Ibidem – p.26.

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ ANDRADE, M. (1924). “Chronica de Malazarte. VII”. *America Brasileira*, 28/04/1924 apud CARDOSO, R. (2022) A Semana de Arte Moderna chega à capital do Brasil: Disputas em torno da recepção do modernismo, 1921–1925. *Língua-lugar*, n.5, set/out de 2022, p.25.

Artista: “(...) único, de comportamento divino desde o seu nascimento, uma essência misteriosa, (...) chamado de Gênio ou Talento e, assim como o assassino, sempre vai encontrar saída, não importa o quão improváveis e infrutíferas sejam as circunstâncias”⁴⁸. A condição mitológica e fascinante do gênio – que, vale ressaltar, neste caso é sobretudo feminino, o que por si só é uma raridade⁴⁹ – emite uma visão que afasta uma percepção plural da circunstância histórica contida na sua existência; o ser-em-situação que define a própria realidade humana. Ilustrar-se é esclarecer-se.

O título deste subcapítulo é provocativo. A questão central que elegerei também é. A provocação funciona, a meu ver, como meio através do qual se examina uma problemática pela contestação de “verdades indiscutíveis”, que flutuam discriminadamente em torno do conceito de *obra prima*. Expandir e criticar o cânone – para não falar da complexa discussão em torno da possibilidade da sua abolição e da sua consequência para a disciplina da História da Arte⁵⁰ – permite uma devida compreensão que o desvia de um lugar de importância histórica, que deturpa a relação com a obra. Para além do engrandecimento historiográfico da obra de Tarsila do Amaral em paralelo, ou melhor, a partir da mitificação da Semana de Arte Moderna de 1922, a sua própria expansão internacional contribuiu para a designação de artista-heroína – de uma carreira que desde os primórdios esteve ligada à Europa.

As exposições internacionais – principalmente na Europa e nos Estados Unidos – organizadas no século XXI, ainda propagam o mito elaborado em torno de uma impressionante jornada de “invenção” do modernismo brasileiro, associada à figura de Amaral. As mais de 100 obras recebidas para uma exposição realizada, em 2018, no MoMA – Museum of Modern Art, em Nova York, unem-se a partir do título: “Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil”, corroborando com o argumento limitador que coloca a obra da artista como momento inaugural e catártico do modernismo brasileiro. Apesar da análise do catálogo da exposição feita pela curadora Sofia Gotti apontar para a tentativa dos seus organizadores – Luis Pérez-

⁴⁸ Cf. NOCHLIN, L. (1971) *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Op. Cit., p.15.

⁴⁹ Apesar da crítica em relação à criação da categoria mítica do “Gênio” de Nochlin aplicar-se ao movimento de projeção de uma narrativa dominante do modernismo brasileiro na historiografia (o que inclui decididamente Tarsila do Amaral), também é verdade que em *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Nochlin parte, justamente, do princípio de que na esmagadora maioria dos casos, este “gênio” foi um homem. Dito isto, por mais que Amaral faça parte de um cânone estabelecido, vale referir que ela subverte uma outra imposição canônica: a do “grande artista” do gênero masculino. Também é verdade que a sua posição de relevância na cena artística é, de modo geral, restrita ao caso do Brasil – a força da sua aparição como figura incontornável do modernismo faz quase sempre referência ao “modernismo do Brasil”, não se encaixando propriamente numa linha “universal” da atividade artística – geralmente europeia ou estadunidense.

⁵⁰ Ideia explorada por Hubert Locher, no texto “The idea of the canon and canon formation in art history” Cf. LOCHER, H. (2012) The idea of the canon and canon formation in art history. In RAMPLEY, M., (Ed.) *Art history and visual studies in Europe: Transnational discourses and national framework*.

Oramas e Stephanie D'Alessandro – de admitir a heterogeneidade do modernismo⁵¹, a escolha do título e a ideia de atribuir um marco do início do modernismo no Brasil é tendenciosa. Em pequeno texto referente à pintura *A Negra* (1923), publicado no site do MoMA, Pérez-Oramas escreve que “a obra evoca emancipação, racial e política”; aludindo também ao exagero e distorção do corpo da figura representada sem ligá-los às problemáticas raciais notoriamente presentes na obra⁵². Ainda que a informação seja destinada a um público não especialista, a escolha da palavra “emancipação” foi, no mínimo, imprópria, dada a presença de marcadores visuais racistas e da correlação da obra com o passado escravagista, que não parece ser criticado, mas envolvido num sentimento nacionalista. Reservando mais espaço para discutir acerca desta obra posteriormente, o fato é que a abordagem do museu já foi anteriormente criticada:

«MoMA has historically emphasized the individual author, medium specificity, and formalist conception of quality, often denuding even the most politically astute art of its context and downplaying artists’ ambitions for social change in favor of a Modernist narrative based on stylistic progression»⁵³.

Como bem pontua a historiadora da arte Ana Paula Cavalcanti Simioni, o processo de glorificação do modernismo no Brasil passa não só pela ação de agentes como curadores e estudiosos, mas também por práticas sociais como o mercado da arte e a política cultural do Estado. É estabelecida pela autora – mas também por outros historiadores, como Rafael Cardoso – uma divisão desse processo em três partes:

«O primeiro momento, que compreende o intervalo de 1917 a 1940, caracteriza-se pela construção de uma história da arte moderna no Brasil em que se toma como ponto de vista a fala dos próprios participantes do movimento. A segunda fase, que vai da década de 1940 até o final da década de 1970, pode ser entendida como o momento de institucionalização da crença no valor da arte moderna no Brasil, processo que contou com a chancela dos trabalhos produzidos no interior do sistema universitário, bem como das aquisições oficiais de acervos notórios de artistas modernistas. No final da década de 1970, inicia-se um momento de revisionismo crítico marcado pela emergência de diversos tipos de contestação sobre o caráter

⁵¹ Cf. GOTTI, S. (2019). Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil ed. by Stephanie D'Alessandro, and Luis Pérez-Oramas. *Revista Hispánica Moderna*, 72(2), 229–232. <https://doi.org/10.1353/rhm.2019.0013>

⁵² (Trad. minha) Site do MoMA – Museum of Modern Art. Texto verificado a partir do link: <https://www.moma.org/audio/playlist/48/733>. Acesso em: 30 de julho de 2023.

⁵³ COPELAND, H. (2010). In the Wake of the Negress. In *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, BUTLER, C., & SCHWARTZ, A. (Eds.), Museum of Modern Art, p.482.

efetivamente moderno do modernismo brasileiro, sobre os limites formais desse movimento e ainda sobre a posição central de certos grupos e regiões do país na construção de um discurso canônico, ao mesmo tempo em que houve tentativas de se repensar, de maneira mais matizada, o alcance e a especificidade de tais produções no país»⁵⁴.

Autores como Antônio Cândido colaboraram para uma visão orgulhosa do designado modernismo, estabelecendo alguns artistas como principais criadores de artefatos materiais capazes de “(...) cristalizar simbolicamente uma cultura nacional de valor internacional”⁵⁵. Em 1965, Cândido escreve, absorvendo o espírito nacionalista lançado pelos modernistas, que o “nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”⁵⁶. À atribuição de um heroísmo, alia-se a noção da vanguarda como atitude que, mais do que rejeitar ou diluir o passado, é concebida literalmente como *origem*, ou seja, a partir de um marco zero, que assinala uma espécie de originalidade *naiveté* ⁵⁷. Cândido acrescenta que este “sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular”⁵⁸.

Estas ideias de pureza estética e da liberdade de criação foram propostas por artistas modernistas, tanto em termos literários quanto visuais, ao mesmo tempo fortalecendo conceitos de singularidade e autenticidade. Jorge Schwartz escreve que, “assim como Oswald parodia as crônicas do descobrimento, os desenhos de Tarsila podem ser vistos como uma crítica à pintura do Brasil oficial”⁵⁹. A euforia de narrativas historiográficas que emitem uma visão motivada pela ambição do artista verifica-se, ainda que sutilmente, na afirmação generalista de que o modernismo assinala fins e recomeços: o fim da inferiorização e das pinturas “acadêmicas” e o começo de uma arte essencialmente nova, estimulante e *autônoma*.

O que ainda chega ao ensino escolar e às instituições museológicas é esse sentido mitificado da contribuição artística de Tarsila do Amaral. O que o presente trabalho propõe é responder à seguinte pergunta: *o que o rótulo da obra prima nos impede de ver?* Quando a

⁵⁴ Cf. SIMIONI, A. (2013) Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, p.2.

⁵⁵ *Ibidem* – p.1.

⁵⁶ Cf. CANDIDO, A. (2000) Literatura e cultura de 1900 a 1945. Em: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Publifolha, pp.125-126.

⁵⁷ Cf. KRAUSS, R. (1985) *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1986, p.157.

⁵⁸ Cf. CANDIDO, A. (2000) Literatura e cultura de 1900 a 1945, Op. Cit, p.126.

⁵⁹ Cf. SCHWARTZ, J. (2013). “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar” Em *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 29-30.

recepção da obra é contaminada pela aura que se cria em torno dela, o que fica de fora? Do que é que os conceitos escorregadios de talento, prodígio ou triunfo nos roubam? O que pretendo não é propriamente um estudo focado na verificação da operatividade da questão da aura ou da originalidade da obra de arte, mas uma leitura que se encaminha para o dismantelar destas ideias para a elaboração de perspectivas mais alargadas e, por isso, mais equilibradas. As respostas funcionarão como exercícios de iluminação dos sentidos paradoxais e primitivistas de um conjunto selecionado da obra de Tarsila do Amaral, com especial ênfase no quadro *Carnaval em Madureira*, que suscita problemáticas raciais, sociais, intelectuais e de gênero.

1.2. São Paulo é eleita a capital do modernismo (ufa!)

«Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
(...)
Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café»⁶⁰

Além de pintora, cabe definir Tarsila do Amaral como mulher paulista, nascida e criada dentro da elite cafeicultora brasileira – e agente ativo numa série de iniciativas artísticas que se findaram nos anos 20 do século passado, em São Paulo e em Paris. Neste capítulo, porque o estudo da obra de arte não é isento de contexto, estabelecerei um breve ponto de situação que considera fatores de relevância nacional, política, social e pessoal – mas, especialmente, *regional* – do meio que circunda a ação da artista, de forma a “preparar” o terreno de análise de uma perspectiva mais angular do seu trabalho. Como membro de uma elite branca, de uma situação econômica altamente privilegiada e no contexto de um país que sofria as consequências do circuito social racista do colonialismo, a empreitada primitivista da artista tinha as suas bases fundadas num panorama de desigualdade⁶¹. Parte-se da premissa de que a

⁶⁰ Retirado do poema “Atelier” (1925), de Oswald de Andrade. Cf. ANDRADE, O. *Obras completas* – 7. Poesias Reunidas, 4ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p.123.

⁶¹ De acordo com Darcy Ribeiro, essa distância social foi gerada pela estratificação que o próprio processo de formação nacional produziu, gerando um antagonismo classicista e uma “estreitíssima camada privilegiada”. Cf. RIBEIRO, D. (2006) *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia de Bolso, p.23.

rede de privilégios de artistas de condição abastada assegura uma série de estratégias que permitem a sua inserção no circuito modernista – a partir, por exemplo, da integração em grandes coleções e meios de comunicação⁶².

Os anos posteriores à Proclamação da República (a 15 de novembro de 1889) – período em que cresceria a pintura – seriam marcados por uma obsessão pela europeização pública, na esteira do cientificismo que guiava a camada aristocrática⁶³. O estado de abandono de pessoas escravizadas recentemente libertas após o 13 de maio de 1888 – data em que a Lei Áurea é decretada, determinando a abolição da escravatura no Brasil – é consequência de uma reestruturação social e de uma situação de marginalização política, econômica, urbana e identitária da pessoa negra, bem como de luta pelo papel e participação legítimos em sociedade⁶⁴, enquanto subsistia a roupagem da *Belle Époque*⁶⁵.

De acordo com Sidney Chalhoub⁶⁶, a perspectiva do fim da escravidão colocava a questão da garantia da continuação do suprimento da mão de obra, objetivo que só poderia ser alcançado a partir de uma mudança brusca no conceito de trabalho: era preciso que ele ganhasse um valor positivo. De acordo com o autor, a visão dignificadora do trabalho se articulava bem com os conceitos de “ordem” e “progresso” (estampados na Bandeira Nacional do Brasil com a fundação da República), que impulsionavam o país para o “novo”, assim caminhando para o estabelecimento da ordem burguesa. Dentro desse panorama, os libertos eram vistos como possíveis ameaças à ordem, já que estariam “despreparados” para a vida em sociedade e inclinados à possibilidade de se tornar “ocioso”. O hábito do trabalho foi, assim, sendo implementado através da repressão e da obrigatoriedade, como meio para a entrada dos “costumes civilizados” da agenda iluminista de nações europeias mais “avançadas”. Ou seja, a pretensão de se *civilizar*, que é, segundo Chalhoub, estar em processo de constituição plena da ordem capitalista⁶⁷.

Ao mesmo tempo que os esforços em relação à modernização da cidade eram aclamados pelos que detinham os meios de produção, as tensões da concorrência da força de

⁶² Cf. SIMIONI, A. (2013). *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*, Op. Cit.

⁶³ Cf. DEL PRIORE, M.; VENANCIO, R. (2010) *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil.

⁶⁴ Cf. RIBEIRO, D. (2006) *O povo brasileiro*, Op. Cit., p.220-222.

⁶⁵ Cf. DEL PRIORE, M.; VENANCIO, R. (2010), Op. Cit. No capítulo “Uma Belle Époque não tão Belle”, os autores descrevem os anos de otimismo e prosperidade cosmopolita de finais do século XIX e inícios do século XX; no Brasil, um sistema de obsessiva tentativa de se ajustar publicamente aos modelos europeus enquanto a crise econômica apertava as classes trabalhadoras e as pessoas desempregadas.

⁶⁶ Cf. CHALHOUB, S. (2001). *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Editora da UNICAMP.

⁶⁷ Ibidem

trabalho revelavam condições bastante desfavoráveis. As pessoas recém libertas, como referido, eram consideradas “pouco civilizadas”, trazendo os “vícios” do seu estado anterior (como se ele não tivesse sido brutalmente imposto). O território brasileiro praticava a ambiguidade de querer se automatizar o mais rápido possível pela vontade desenfreada do progresso que, como demonstra Sidney Chalhoub, se escorava na exploração do trabalho e na condenação da “vadiagem”, constantemente associada à pobreza. Como bem pontua Galeano, um sistema que, racional do ponto de vista da burguesia comissionária e dos seus donos estrangeiros, é “tão irracional para todos os outros que, quanto mais se desenvolve, mais agudiza seus desequilíbrios e tensões, as suas intensas contradições”⁶⁸. Toda essa dinâmica ajuda a entender o sentido ambivalente de agentes culturais que queriam dar força e autonomia à atividade artística através de uma exploração dos paralelismos da realidade brasileira: da sua condição rural e urbana; moderna e tradicionalista; calorosa e simples⁶⁹ – mas tudo isso através de lentes elitistas, socialmente condicionadas e que tiveram alguma dificuldade em apresentar um programa coerente do ponto de vista sociológico. Ajuda também a identificar as dinâmicas racistas presentes nos objetos artísticos por eles concebidos, conspícuas a quem se disponha a fazer um exame crítico.

Isso porque a proposta de Tarsila do Amaral de produzir uma arte que se utilizasse deste panorama nacional ambíguo e desigual, dando destaque a grupos sociais “originários” – pessoas negras e indígenas como componentes criativos da cultura brasileira, que, de acordo com Darcy Ribeiro, mais *singularizam* o povo⁷⁰ – operou como um “primitivismo às avessas”⁷¹. Na sua condição rica e branca, imensamente privilegiada, sua reivindicação da herança afro-brasileira é tomada por Rafael Cardoso como sendo, na melhor das hipóteses, insuficiente. Na pior das hipóteses, o autor considera que ela pode ser vista como uma “(...) nostalgia perturbadora de um passado não tão distante da escravatura”⁷².

Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti e Sérgio Milliet, Di Cavalcanti e Menotti Del Picchia são figuras que tiveram o seu papel na construção de um espírito modernista que, segundo o próprio Mário de Andrade, era “(...) nitidamente aristocrático”⁷³.

⁶⁸ Cf. GALEANO, E. (1971) *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Helena Pitta. Lisboa: Antígona, 1ªed, 2017. p.23.

⁶⁹ Cf. PINTO, M. I. M. B. (2001). Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, 21(42), 8. doi:10.1590/s0102-01882001000300009

⁷⁰ Cf. RIBEIRO, D. (2006) *O povo brasileiro*, Op. Cit., p.223.

⁷¹ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil*, 1890-1945. São Paulo: Editora Schwarcz, pp.64-65.

⁷² Cf. CARDOSO, R. (2015). The Problem of Race in Brazilian Painting, c.1850-1920. *Art History*, 38(3), 488–511. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12134>.

⁷³ Cf. ANDRADE, M. (1942). *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, p.28.

Estes artistas consideravam que aquilo que propunham se esquivava de uma retórica conservadora, situando-se assim no ânimo destruidor e revolucionário das vanguardas da Europa. A exclusividade que concediam a si próprios dentro dos parâmetros daquilo que consideravam ser a arte do *verdadeiro* Brasil era, por si só, atestado do convencimento que tinham relativamente ao papel determinante que julgavam desempenhar para a cena artística brasileira. A ação deste grupo inclinava-se à proposta de uma alternativa única – mas, diga-se de passagem, sentimental e bem-humorada – para o Modernismo Brasileiro (com M maiúsculo). Mário de Andrade os autointitulava como uma “(...) arrancada de heróis convencidos”⁷⁴.

Tarsila do Amaral, fazendo parte desse grupo, apegou-se à ideia de um “cosmopolitismo selvagem”, recorrendo aos tempos na fazenda como motores de uma poética e uma plástica “genuínos”, se apropriando de forma conciliadora da modernização da cidade e da atmosfera pacata e franca do campo, num período de transição social e urbanística. O diferente e o negligenciado era intrigante; mas comum o suficiente às supostas raízes do país para ser também sedutor. Importava uma construção óptica que potencializasse as vicissitudes socioeconômicas e nativas de forma lírica e objetiva.

A motivação identitária pode ser explicada pela mobilização reativa ao eurocentrismo que de forma conturbada, lenta e paradoxal acontecia no país. Essa reação à centralidade europeia deve ser analisada na sua extensão, na medida em que não consiste numa boicotagem total da dinâmica hegemônica, já que parte ainda de cânones artísticos estabelecidos pela Europa. É um problema que a própria teoria enfrenta, quando patina pelo campo espinhoso da decolonialização do discurso. A criação, escrita, mercantilização e disseminação da arte foram por séculos dominados pela força colonial europeia, impregnando-se substancialmente em todos estes campos e criando uma névoa de dominação difícil de dissipar. Mais escreverei sobre isso nos próximos capítulos.

O fato é que, no caminho de uma independência intelectual, de um país que lidava com um processo caótico e rápido de industrialização⁷⁵, os modernistas de São Paulo e os encontros que faziam em prol do fazer artístico *moderno* foram considerados por grande parte da historiografia um estalo de revolução; uma ousadia impetuosa que combinava bem como a intenção avassaladora da vanguarda. Concomitante ao desenvolvimento maquinal, a cidade de São Paulo – que, vale ressaltar, nem sempre foi a região mais industrializada do Brasil⁷⁶ –

⁷⁴ Cf. Ibidem – p.238.

⁷⁵ Cf. DEL PRIORE, M.; VENANCIO, R. (2010), Op. Cit. Cap. 25: “Os fazendeiros industriais”

⁷⁶ Ibidem

detinha o café como uma das mais prósperas atividades agrícolas. Muito a partir da sua valorização é que se dá o crescimento econômico paulista⁷⁷, que parece ter tido especial papel na inauguração de um momento de *triumfo*. Essa ideia, nutrida no imaginário da elite, contribuiu para a visão que designa o modernismo desta época como estando na sua “fase heróica”⁷⁸. Para muitos brasileiros – e até certo ponto, para produção historiográfica – esse espírito havia acordado durante a Semana de Arte Moderna de 1922 – ocorrida em São Paulo –; como já vimos, um capítulo polêmico em relação ao alegado marco que provocou.

Rafael Cardoso intitulou um dos subcapítulos do livro *Modernidade em preto e branco* de “O mito de 1922”⁷⁹. Referindo-se à Semana de 22, Cardoso desmistifica, em algumas páginas, a hiperbolização da importância concedida ao evento que abarcou produções musicais, recitais de poesia e exposições, sob a liderança do autor e cafeicultor Paulo Prado. De acordo com o historiador, a noção de que a Semana foi uma ruptura scandalizadora e transgressora do modernismo no Brasil é ilusória, uma vez que, em várias instâncias, as manifestações destes artistas não consistem no único e glorioso pilar que sustentou o modernismo brasileiro. Além de ser uma reunião decididamente elitista, que atingiu pontos muito específicos da crítica e do público, a síndrome de prestígio reside na sua construção enquanto acontecimento lendário, sendo descrito de forma celebratória, assim mascarando o seu real impacto⁸⁰.

A problemática que sustenta a atitude de celebração da Semana de Arte Moderna é sintetizada por Cardoso na seguinte pergunta: “por que as discussões sobre modernismo no Brasil giram quase unicamente em torno da produção erudita?”⁸¹ De qual modernismo – imerso numa estrutura da mais alta burguesia e consolidada a partir de um ponto de vista privilegiado – é que a Semana foi marco essencial? Para quem? São perguntas que nos permitem caminhar pelas entrelinhas da própria concepção de arte, questionando por que determinadas manifestações artísticas são “dignas” de serem lembradas como rasgos heróicos e revolucionários, quando na verdade, neste caso, foram eventos promovidos pela extravagância dos artistas de São Paulo e da historiografia sedenta por afirmação. A Semana foi um capítulo da história da arte brasileira sem dúvida importante; mas um capítulo demasiado restrito para ser o emblema inquestionável e integrador do modernismo no Brasil.

⁷⁷ Ibidem

⁷⁸ A expressão é utilizada por Antonio Candido. Cf. CANDIDO, A. (2000) Literatura e cultura de 1900 a 1945. Em *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Publifolha, pp.125-126.

⁷⁹ Subcapítulo do capítulo de introdução “Modernidades ambíguas e modernismos alternativos”. Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Editora Schwarcz, p.18-26

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Ibidem - p.37.

É claro que, ao escolher tratar de questões-problemas que atravessam a obra de Tarsila do Amaral, condeno-me também a perpetuar em certo grau o enfoque neste grupo e na atitude autocongratatória que exerceram. Decidindo correr esse risco, argumento que o título “Tarsila do Amaral: Pintora da sua Terra?” é provocador de uma série de questões que ultrapassam o discurso oco que simplesmente elege numa atitude de seleção as suas pinturas; que as declara virtuosas e emblemáticas e que, por isso, são merecedoras de serem pesquisadas. A constância da designação de Tarsila do Amaral como expoente da arte moderna brasileira não é novidade. A minha intenção é recorrer a essa insistência e questioná-la de modo a indicar, pelo exercício de inclusão através da exclusão, o que fica de fora quando a artista diz querer ser pintora da sua terra. Ela, de fato, foi? No que consistia essa categoria e de que formas a “terra” foi representada no seu trabalho? O que pode explicar os sucessos da imagética construída pela artista? O que faz com que repercutam e sejam dignos de debate até hoje, cem anos depois? E, mais importante para esta pesquisa, quais são os seus sentidos paradoxais?

Apelidada por Oswald de Andrade de “Caipirinha vestida por Poiret”⁸², é nítida a dicotomia da condição de Tarsila do Amaral – ou, pelo menos, da ideia que a artista e a reunião de amigos modernistas tinham dela. No entanto, por mais caipira que se fizesse identificar, uma análise cuidada das despesas de Tarsila com vestidos, quadros e aluguéis em Paris não deixa dúvidas do poder monetário e da vida luxuosa que detinha, que permitiu o contato com os nomes aclamados da pintura cubista em França. Documentos que confirmam estas aquisições foram reunidos por Aracy Amaral, e são testemunhos do poder aquisitivo e do espólio da artista, o que permite traçar aspectos da sua inserção contextual de forma precisa e esclarecedora⁸³.

Para um entendimento deste circuito artístico e social paulista, destaco os nomes de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Não só são figuras do círculo íntimo de Tarsila – Oswald inclusive casaria com a artista mais tarde – mas nomes aliados de crescentes alternativas: filosóficas, literárias e culturais da arte no Brasil. Digo alternativas, no plural, pela forma como aquilo que fica enxuto na categoria do “Modernismo Brasileiro” consiste, ainda assim, numa série de caminhos artísticos divergentes, que nem sempre estiveram em consonância – apesar de partilhar algumas semelhanças operativas. Por exemplo: um escrito que sintetiza algumas das pulsantes ideias de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral de

⁸² Trecho retirado do poema *Atelier*, de Oswald de Andrade.

⁸³ A autora menciona uma nota fiscal de Poiret, por exemplo, que indica que vários vestidos de Tarsila do Amaral foram adquiridos do famoso estilista por 5 mil francos cada – valor próximo ao de pinturas de nomes renomados da época, como Léger. Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, p.10-11.

forma espirituosa – o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) – assinala, talvez, o momento em que o casal de artistas toma rumo próprio, afastando-se, inclusive, de outros modernistas – é o caso de Mário de Andrade. Sendo o manifesto um texto que intervém, este marcou um acordo de preceitos estéticos e literários, funcionando como elemento que atestou as vontades de um programa concreto de forma disruptiva. O *Manifesto* foi um chamamento para aqueles que concordavam com a “pureza” da arte e o abandono da “tirania acadêmica” e do “passadismo”. O passado não é exatamente descredibilizado, mas visto como algo a ser ultrapassado; os “mestres do passado” devem dar lugar aos “mestres do presente”⁸⁴.

De qualquer forma, os trabalhos literários dos Andrades constituem uma “(...) nítida representação da profundidade das mudanças urbanas e psicológicas que se operam nos centros urbanos da América Latina do início do século XX”⁸⁵. Oswald de Andrade não poupava palavras ao nomear São Paulo como a grande precursora do modernismo no Brasil. Numa espécie de relação determinista e valorativa, a eleição da cidade paulistana implicava também a inadequação do Rio de Janeiro – então capital do Brasil – como local digno de receber e fazer prosperar o espírito modernista. Em texto de 1920 publicado no *Jornal do Commercio*, Oswald coloca São Paulo como “(...) a melhor fatia racial a expor na vitrine do Centenário”⁸⁶, com isso alimentando o status intelectual e hegemônico da cidade. A capital da República, por outro lado, foi acusada por Mário de Andrade de ser uma cidade folclórica, que resguardava um exotismo nacional e que não detinha o ímpeto aristocrático necessário à ação modernista que propunham⁸⁷. É curioso que a palavra “exotismo” tenha sido usada por Mário de Andrade em pleno 1942, como espécie de característica redutora, especialmente se considerarmos os aspectos primitivistas e exotizantes de obras que o autor produziu, como *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928)⁸⁸.

Nas obras de Oswald de Andrade, é categórico o recurso a alguns elementos da modernidade, como “(...) a relação homem-máquina-animal, a emoção do espaço urbano, o encanto da circulação, o fascínio da velocidade, a consciência da transição, o objeto mecânico

⁸⁴ Cf. MORAES, E. J. (1988) Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, p. 224.

⁸⁵ Cf. GIUCCI, G. “O Bonde da Modernização”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, p.234.

⁸⁶ Cf. ANDRADE, O. (1920) “Arte do centenário”, *Jornal do Commercio*, 16-05-1920.

⁸⁷ Cf. ANDRADE, M. (1942). *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, p.27-28.

⁸⁸ *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* é um livro de Mário de Andrade feito, de acordo com o próprio, a partir do interesse em descobrir mais sobre a “entidade nacional dos brasileiros”. Macunaíma, o protagonista da história, é um ser místico, fanfarrão, cuja “ausência de caráter” é elucidada através de conceitos como a preguiça ou o ócio, contribuindo para a visão de uma questionável índole do indivíduo brasileiro em um registro histórico. De moral reprovável e “sem civilização própria”, a identidade brasileira é trazida à luz de estereótipos e condições de existência inferiorizadas. Cf. GAIO, H. (2016) Macunaíma entrincheirado: a crítica entre a forma e a identidade nacional. *Revista Ágora*, (24):18-30.

como foco estético”⁸⁹. Acertar o “relógio” da produção cultural brasileira significou aplicar os dinamismos e os novos ritmos da vida urbana a uma nova postura artística. Consequentemente, acentuava-se o caráter inatual do processo estético até então vigente. A posição “base” de São Paulo e as novidades técnicas que surgiam na cidade colaboraram para a sua visualização como realidade industrial pragmática, de “(...) fluxos irresistíveis da modernidade”⁹⁰, distintiva porque garantia a adesão das formas modernas. De acordo com Maria Inez Pinto:

«Sintomaticamente é a partir dessa época que começam a surgir os estereótipos sobre os habitantes das várias regiões do País; assim, o carioca passa a ser caracterizado pelo seu jeito boêmio e malandro, em contraposição ao paulista, que é disciplinado e trabalhador, e ao mineiro, moderado e austero. Por trás dessas construções estava a tentativa de se determinar qual região iria comandar a nação. Os modernistas paulistas tiveram um papel proeminente na formulação desse regionalismo, procurando legitimar São Paulo como líder da nação em detrimento do Rio de Janeiro. Para esses autores, São Paulo encarnava uma dupla face de tradição e vanguarda, pois era habitada por todos os tipos de povos e, berço dos bandeirantes, era voltada para o interior; além disso, a cidade estaria melhor preparada para se inserir na modernidade do século XX»⁹¹.

Consideravam, portanto, que São Paulo estava mais ao par que o Rio de Janeiro no que diz respeito à proximidade com o espírito modernista, porque caminhava no sentido da industrialização, da economia do café e, portanto, de uma realidade técnica e espiritual mais próxima do moderno⁹². Os artistas de São Paulo – ou melhor, estes artistas de São Paulo – tinham plena confiança no caráter edificante das suas propostas. Para além da evidente romantização e hierarquização regionalista, a busca de uma “língua brasileira” que fizesse jus aos contornos nacionais era um ponto de confluência entre Oswald e Mário de Andrade, fato que aproximou os autores, que detinham personalidades julgadas muito distintas pelo grupo de amigos artistas que os acompanhavam⁹³. Esta vontade é descrita por Oswald de Andrade no *Manifesto* alguns anos mais tarde, que clamaria a oralidade em detrimento da norma culta: “A

⁸⁹ Cf. GIUCCI, G. “O Bonde da Modernização”, Op. Cit, p.234.

⁹⁰ Cf. PINTO, M. I. M. B. (2001). *Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade*, Op. Cit, p.436.

⁹¹ *Ibidem* – pp. 436-437.

⁹² *Ibidem* - p.236.

⁹³ Sobre a difícil conciliação entre as personalidades de Oswald e Mário de Andrade, Aracy Amaral escreve: “A timidez e erudição de Mário se confrontavam com a ausência de leituras e desinibição de Oswald: ambos se necessitavam, ambos se vigiavam no decorrer de toda a vida, apesar do rompimento definitivo em 1929”. Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, p.169.

língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”⁹⁴.

No âmbito da linguagem visual de Tarsila do Amaral e da procura de uma imagética representativa do Brasil, a “dupla face de tradição e vanguarda” figura constantemente ora como paisagem rural ou ainda bastante ruralizada; ora como paisagem urbana, densa em ferroviárias, prédios e eletricidade, quase sempre inspirada pela cidade de São Paulo; ora na combinação destas duas realidades, equacionando-as na mesma composição. Essa simbiose ampliou sentidos de transformação e fragmentação do espaço urbanístico, principalmente em alguns desenhos preservados pela artista, como *Cidade* – ilustração feita para integrar o livro *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade (**Fig. 8**). O esboço congrega casinhas de estrutura colonial, pequenas figurinhas andantes e coqueiros altíssimos (mais altos que as edificações) com o que parece ser um guindaste, no canto direito superior, e, passando à frente, em perspectiva mais próxima do observador, um carro e um bondinho. Entre os meios de transporte, linhas retas e paralelas, que funcionam tanto como alusão à delimitação da rua, como, por estarem bastante próximas, como provocadoras de um efeito de *rapidez*.

A figura do bondinho aparece com algum protagonismo em outro desenho de Amaral do mesmo ano: *Cidade com Bondinho* (1925) (**Fig. 9**). Contendo também alguns dos elementos citados em *Cidade* – edifícios, guindastes, palmeiras longas e altas (ou seriam postes?) e, é claro, o bonde – a obra registra a ambiguidade da situação de São Paulo de forma sintética: “a paisagem moderna abreviada em ideograma”⁹⁵. O bonde elétrico é símbolo das mudanças definitivas que a eletricidade introduziu, ocupando também um lugar cultural que acionou a curiosidade popular, materializando a modernização e as suas circulações, movimentos, energias e multidões⁹⁶. A arquitetura colonial é representada no canto direito, timidamente, de traço incompleto, quase como se estivesse “sumindo” do papel. A maneira inacabada do tratamento da casinha – feita só do telhado e parte das janelas – confere-lhe uma dose de nostalgia e bucolismo⁹⁷, contrastando com as grandes dimensões da cidade.

⁹⁴ Cf. ANDRADE, O. (1924). Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Em: TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

⁹⁵ Cf. BRANDÃO, A. (2011) Cidade com Bondinho: um Ideograma para a Modernidade. Em: *Ciência e Tecnologia construindo a igualdade na diversidade*. IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. Resumos do IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade.

⁹⁶ Cf. GIUCCI, G. “O Bonde da Modernização”, Op. Cit.

⁹⁷ Cf. BRANDÃO, A. (2011) Cidade com Bondinho: um Ideograma para a Modernidade, Op. Cit.

Uma “exaltação futurista”⁹⁸ de São Paulo. No fundo era isso que pregavam. Apesar da própria Tarsila do Amaral não se entusiasmar muito com o futurismo italiano⁹⁹, é inegável que as características inebriantes, automotivas e destruidoras que regavam as raízes do episódio de Marinetti também se atracavam no trabalho da artista e na literatura dos seus colegas. O próprio *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, na sua rapidez enunciativa, cheia de afirmações rápidas, palavras de efeito e vocações imperativas, é prova disto. A ação artística enervada, animada e cheia de vontades que traduziam a posição de distinção social de uma elite, que inovou apenas nas várias maneiras de se distinguir do *resto*.

⁹⁸ Cf. NUNES, B. Prefácio. “A Antropofagia ao Alcance de todos”. Em: ANDRADE, O. (1995) A Utopia Antropofágica. São Paulo: Globo, p.10.

⁹⁹ Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit. p.52.

2. Modernismo visitado

2.1. Lógica transnacional, modernismos e decadência

Em 1907, Pablo Picasso pintou *Les Demoiselles d'Avignon* (**Fig. 10**), um poderoso e subversivo *statment* (em forma de quadro) que abasteceu a arte moderna das ambições cubistas e de uma abordagem que desde finais do século XIX era explorada por artistas europeus: a do *primitivismo*¹⁰⁰. Num contexto dito anticolonial, os modernistas do circuito transgressor das vanguardas empenharam-se em voltar a ação pictórica para um lugar de quebra de expectativas, que colocava ênfase na “estética” Negra, ao mesmo tempo – e não por acaso – fugindo do academismo que ditou as regras do meio artístico¹⁰¹. A arquitetura tensa das linhas geometrizantes ultrapassou o lirismo do fauvismo, inserindo na construção pictórica a 4ª dimensão. Em *Les Demoiselles d'Avignon*, a influência da escultura africana alia-se a uma proposital falta de coerência espacial, transformando a fisionomia de figuras femininas nuas pela desfiguração e radicalização da forma e da estrutura, dramaticamente contrastando-as com representações de modelos anteriores, como a *Venus Anadyomene* (1808-48), de Jean-Auguste-Dominique Ingres¹⁰² (**Fig. 11**). A visualidade cubista, na sua qualidade de ruptura, aliou-se à simplificação radical da forma e à libertação da cor dos fauvistas e expressionistas, ampliando as possibilidades de representação do real e aceitando a bidimensionalidade da pintura, avaliando novas maneiras de nela introduzir a tridimensionalidade. A disciplina formal e espetáculo mental, que vai achatar formas, dividi-las, essencializá-las e pensá-las numa complexa concepção de uma realidade “completa”, de todos os pontos de vista, caracteriza algumas destas táticas visuais.

Em 1924, Tarsila do Amaral pintou o quadro *Carnaval em Madureira* (ver fig. 3), uma obra que atesta uma aproximação da lógica cubista de Picasso e de tantos outros artistas do

¹⁰⁰ Na virada do século, artistas de finais do século XIX e inícios do século XX adotaram a noção do “primitivo”, atribuindo uma visão de espontaneidade e inocência à arte de culturas sobretudo não europeias, estabelecendo assim uma relação de oposição binária ao conceito de civilização europeu. Embora algumas obras de Picasso definitivamente se encaixem na lógica complexa do primitivismo (ou de *um* primitivismo), situá-lo como ponto de partida é limitador. A historiografia do primitivismo propõe sentidos divergentes do termo. Sobre o primitivismo e a sua estreita relação com a vanguarda cubista, ver: Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*. Thames & Hudson world of art. Singapore, S.C. Graphics. Ver também Cf. PERRY, G. (1993). Primitivism and the ‘Modern’. In *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, edited by Charles Harrison, Francis Frascina and Gil Perry. New Haven: Yale University Press

¹⁰¹ Cf. LEIGHTEN, P. (1990). The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism. *The Art Bulletin*, 72(4), 609–630. <https://doi.org/10.2307/3045764>

¹⁰² É Patricia Leighton e Mark Antliff que apontam esta relação. Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*. Thames & Hudson world of art. Singapore, S.C. Graphics, p.44.

circuito artístico europeu, pela forma como reduz a fidelidade à realidade do conteúdo formal de forma categórica e, mais tarde, metafísica. Tarsila *essencializa*. Ela aproxima-se da geometria do cubismo sem necessariamente reter-se à sua vertente metódica de pesquisa, mas como via criativa. A energia geometrizante e colorida é típica da fase pau-brasil de Amaral, um caminho investigativo que clamava uma linguagem nacional de característica espacial vibrátil. Alguns anos mais tarde, essa exploração visual ganharia novos contornos com o movimento antropofágico, projeto cultural de força ecumênica que categorizou a ação de um grupo de artistas modernistas brasileiros. A sua máxima residia na acentuação pátria de uma arte que buscou a digestão de referências e a assimilação de técnicas, em vias de criar uma dinâmica estética e conceitual renovada e em consonância com a paisagem local. Essa poética visual e literária recorria às estratégias plásticas do primitivismo, um pilar que sustentou estas escolhas criativas – e um fenômeno social profundamente complexo, ambivalente e paradoxal¹⁰³.

São dezessete anos entre o quadro de Picasso e o de Tarsila do Amaral – que tratarei de analisar mais à frente neste trabalho. Essa distância no tempo certamente é prova da reverberação imagética e conceitual cubista, manifestação artística que mergulhava numa tentativa de autonomização. Mirando numa atitude de ajuste da importância da verossimilhança e propondo – como rezam as *master narratives*¹⁰⁴ – a concentração na forma, o cubismo fomentou a convicção de uma lógica de superação presente na atividade pictórica, que, a partir da revolução visual, teria *evoluído* até à abstração. Importa, no entanto, quebrar a narrativa linear de Greenberg¹⁰⁵, em vias de dar conta do complexo funcionamento dos modernismos, expandindo o campo disciplinar da história da arte e negando a insistente fábula de um percurso coeso e harmônico das intervenções artísticas deste período – atentando-se também às falhas tentativas de estabelecer um *período* sequer, sendo a divisão temporal também uma tentativa de engavetamento estilístico.

¹⁰³ Sobre o sentido ambivalente do primitivismo, ver: Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*, Op. Cit.; Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) Primitive. In *Critical Terms for Art History*, 2ºed, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. London, The University of Chicago Press, p.193-211.

¹⁰⁴ Cf. ELKINS, J. (1995) *Master Narratives and Their Discontents*. Nova Iorque: Routledge.

¹⁰⁵ O influente crítico de arte Clement Greenberg ressalta, no auge do Expressionismo Abstrato, a lógica de continuidade da arte, defendendo uma abordagem unidirecional de um Modernismo que caminha em direção à pureza de cada disciplina. A inexorável tendência da pintura de assumir uma postura autocrítica e não representacional sustentava o argumento greenbergiano da busca da arte de uma concentração nos aspectos formais, de modo que “(...) o Modernismo, ao continuar nessa direção, tornou-se mais consciente de si mesmo”. (Tradução minha) Cf. Clement Greenberg (1909 – 1994) “Modernist painting” In HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) (2002) *Art in theory. 1900-2000. An anthology of changing ideas*, 2.ª ed, Blackwell Publishing, p.776; Ver também MENAND, L. (2010) TOP OF THE POPS: A Critic at Large. *The New Yorker*. New York: Jan 11, 2010, Vol. 85, Iss. 44, p.57.

É pensando na ideia de abarcar toda a subjetividade que pede uma pesquisa histórico-artística que chamo atenção para este aspecto – principalmente se tratando de uma artista que, de forma ainda muito incrustada na historiografia europeia e estadunidense, se encaixa erroneamente no limitado filão da arte da América Latina – de modo que tenciono tratar as suas contribuições fora de um lugar de mera *exceção*, propondo uma relação de mútuo contributo entre a arte europeia e a arte brasileira. A distância no tempo e a discrepância na inserção de Picasso – ou qualquer outro grande nome eleito pela dinâmica eurocêntrica da historiografia artística – em detrimento de Tarsila do Amaral na mítica linha “principal” do modernismo são fatores que percorrerei com a intenção de desviar da ideia de uma história unilateral da arte. Portanto – e antes de mergulhar numa pequena e necessária introdução às perguntas que surgem dentro da esfera conturbada do primitivismo e da historiografia que o investiga –, é preciso falar da pluralidade dos Modernismos no âmbito de uma história da arte *transnacional*.

Na historiografia contemporânea, a rigidez da baliza cronológica e conceitual de uma narrativa integral da “arte moderna” já vem sendo desmontada desde as últimas décadas do século XX. Autores como Piotr Pietrowski, Partha Mitter e Béatrice Joyeux-Prunel são exemplos de metodologias de teor reestruturante, na medida em que propõem uma história da arte horizontal – uma revisão do próprio discurso que entende que a influência e as circulações não são unidirecionais, mas operam num sentido de *troca*¹⁰⁶. Dissecar a narrativa dominante e entendê-la dentro de uma dinâmica colonialista, racista e machista é um movimento revelador de hierarquias impressas na forma de produzir conhecimento. O próprio olhar que se concede ao comparar vivências nacionais e regionais revela menos consistente o “(...) argumento a favor de um entendimento único sobre o que é modernismo”¹⁰⁷.

No caso de Tarsila do Amaral, uma leitura do seu percurso como manifestação cubista, surrealista ou primitivista, digna de pertencer de forma igualmente relevante e transgressora ao limitado cânone dos grandes nomes europeus inseridos nestes episódios artísticos, ainda é insuficiente. É evidente que a sua inscrição no balanço do modernismo foi de destaque, ao menos no cenário da história da arte brasileira. *Ao menos no cenário da história da arte brasileira*. Subvalorizar a arte da América Latina é ainda uma tendência comum a pesquisas que não verificam nestas manifestações a suposta veia revolucionária que tiveram artistas franceses, alemães e espanhóis, os “verdadeiros” precursores e influenciadores da atividade

¹⁰⁶ Cf. MITTER, P. (2008) *Decentering modernism: art history and avant-garde art from the periphery*, Op. Cit. Cf. PIETROWSKI, P. (2009) *Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde*, Op. Cit.; Cf. JOYEUX-PRUNEL, B. (2019). *Art history and the global: deconstructing the latest canonical narrative*, Op. Cit.

¹⁰⁷ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Editora Schwarcz, p.17.

artística. De acordo com este fundamento, o trabalho de artistas como Amaral está destinado a ser uma mera repercussão, atrasada no tempo e esquecida – resgatada pela crítica como um subcapítulo; uma anedota do “caso brasileiro” na rígida linha principal do “Modernismo”.

Argumento, em contrapartida a esta propensão, uma abordagem que entende a arte moderna como campo de criação que existiu a partir de intercâmbios culturais – o tal sentido de troca que referi. Essa lógica de transferências permitirá desmistificar a noção de Paris como centro autônomo, que tão somente recepcionou e influenciou os sujeitos das demais localidades tidas como dissonantes de uma realidade “central” do universo artístico, admitindo que, sem um diálogo transnacional, nem a América Latina nem o modernismo europeu se concretizariam nos moldes em que foram concebidos¹⁰⁸. Essa ideia de uma narrativa principal findou-se a partir de uma série de fatores históricos, como a própria hierarquização do discurso colonial e a retórica iluminista do século XVIII, que definiu os valores de uma *civilização* ancorados às noções de progresso e conhecimento racional; mas também do papel institucional da canonização do objeto artístico.

O presente trabalho admite que a condicionante da escrita da história da arte não é neutra. É um discurso construído, atravessado pelo tempo, lugar e perspectivas específicas. Dito isto, de modo geral, a escrita historiográfica contribuiu vivamente para reforçar esta visão universalista da arte, que consequentemente estabeleceu valores globais de percepção, excluindo geografias “distantes”¹⁰⁹. Livros e textos recentes, de abordagens da vanguarda pertinentes e atentas às complexidades dos debates internos do modernismo ocidental ainda falham em atribuir à categoria “global” da arte artistas fora da Europa e dos Estados Unidos, como Tarsila do Amaral¹¹⁰.

A decisão de Tarsila do Amaral de ir à Paris, mais do que a vontade de anexar-se ao jogo da vanguarda europeia, simbolizava uma espécie de procura de aprovação do trabalho que

¹⁰⁸ Cf. GREET, M. (2015). Mapping cultural exchange: Latin American artists in Paris between the wars. *Circulations in the Global History of Art; Studies in Art Historiography series*. Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel. Ashgate, p.136.

¹⁰⁹ Sobre a análise dos mecanismos e propósitos da constituição do cânone, ver: Cf. LOCHER, H. (2012) The idea of the canon and canon formation in art history. In RAMPLEY, M., (Ed.) *Art history and visual studies in Europe: Transnational discourses and national framework*.

¹¹⁰ Partha Mitter aponta como exemplo o livro *Art since 1900*, reconhecendo o seu potencial de engajamento, minúcia teórica e sofisticação intelectual no levantamento de questões importantes da arte de vanguarda; mas pontuando que a sua elaboração de uma história da arte que parte de um suposto princípio universal consequentemente deixou de lado nomes que contribuíram para os processos globais de modernidade, sendo um deles o de Tarsila do Amaral: “The book contains few references to notable artists living outside Europe and the United States who have made significant contributions to the global processes of modernity.. It would have been desirable to see even a brief mention of artists such as (...) the amoebic shapes of the Brazilian avant-garde painter Tarsila do Amaral (1886-1973)” Cf. MITTER, P. (2008) *Decentering modernism: art history and avant-garde art from the periphery*, Op. Cit p.531.

pretendia desenvolver. As cartas trocadas entre Tarsila e artistas amigos antes e durante a sua estadia em Paris são documentos tantas vezes extremamente reveladores das inquietações que se desenrolavam numa parcela importante do meio artístico brasileiro, passíveis de serem lidas como peças valiosas para o universo historiográfico, já que são evidências concretas de uma contínua troca de ideias. Uma carta de janeiro de 1920, enviada à Tarsila pelo artista Souza Lima, atesta, justamente, um frenesi em torno da cena parisiense, num exemplo flagrante de como a dita capital das artes estava, de fato, imersa numa aura grandiosa e, principalmente, aliada a uma noção de hierarquia. “Aqui há arte de verdade”¹¹¹, escreve Souza Lima numa atitude de deslumbre em relação à cidade francesa, que funcionava como um ponto estimado de encontro. Interessante mencionar que essa visão da Europa ainda faz parte do imaginário de alguns brasileiros até hoje: na fila da embaixada de Portugal, em Brasília, ao mencionar a um senhor curioso que ia para Coimbra estudar História da Arte, ouvi “ah, coisa boa! Lá é que tem arte de verdade, não é?”

É falaciosa a ideia hegemônica e geograficamente limitada que concede ao território europeu essa espécie de espaço criativo de eleição, berço da arte elevada; “verdadeira”; e, portanto, local mais fértil para a manifestação artística. Dentro desta “caixa”, Paris foi (e ainda é), sem dúvida, estabelecida como lugar dentro da Europa mais adequado para “acolher” as referências que lhes são externas de forma graciosa, com isso permitindo que os artistas estrangeiros tivessem a fortuna de conhecer os “grandes nomes” vanguardistas.

No fundo, a vanguarda não abriu gentilmente as portas à cultura não europeia, mas simplesmente já havia as deixado escancaradas, quando buscou inspiração e validação nas imagéticas estrangeiras¹¹². Em outras palavras, o construto ideológico do primitivismo na Europa apropriou-se de expressões culturais consideradas espontâneas e menos civilizadas; essa obsessão pela diferença do outro e pelo desejo de ser autêntico caracterizou o programa estético de muitas das vanguardas europeias. Assim, ainda que dentro de uma dinâmica complexa e pejorativa, a estética primitivista foi criada principalmente a partir da existência e prática artística de culturas não-europeias (ou de europeus que, não partilhando do grau de civilização tido como “apropriado” – isto é, de camadas rurais – também eram considerados

¹¹¹ “Cartão-postal de Souza Lima a Tarsila, de 9/1/1920, endereçado a seu ateliê, estimulando-a a vir a Paris.” Cf. AMARAL, A. (2003), Op. Cit.

¹¹² Refiro-me à tendência de idealização de culturas alegadamente não civilizadas (por exemplo africanas ou asiáticas) na obra de artistas europeus. Exemplo pertinente e que explicita bem essa “abertura de portas” são as viagens de Paul Gauguin em finais do século XIX ao Taiti ou à Bretanha, contribuindo para uma obsessão europeia com o mito da figura rural, não corrompida pelo materialismo do mundo moderno, um “selvagem nobre”. Cf. PERRY, G. (1993). *Primitivism and the 'Modern'*. In *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, edited by Charles Harrison, Francis Frascina and Gil Perry. New Haven: Yale University Press, p.10.

como estando num estágio “primitivo”). A arte moderna é consequentemente atravessada pelas redes de contato, sendo necessário rever o conceito de uma Europa “pura”, já que, segundo os curadores Salah Hassan e Iftikhar Dadi, sempre foi porosa e ambígua a relação entre o território europeu e não-europeu¹¹³.

Sobre a relação desajustada entre artistas que não se encaixavam na centralidade parisiense fabricada, cabe destacar aquilo que se denomina por lógica centro-periferia: “(...) lugares distantes dos centros culturais tradicionais e anteriormente considerados um passo atrás da vanguarda”¹¹⁴. Essa definição tem por base o favorecimento do reconhecimento e legitimação de artistas que se encaixam dentro de um sistema canônico de pertença, seja ele geográfico, temporal ou social; no fundo um padrão daquilo que *merece* ser estudado, destacado e lembrado. Quebrar esse exercício de exclusão pela inclusão sem assumir uma passividade fictícia e categórica é uma tarefa complexa já examinada por Joyeux-Prunel. A autora infere que a divulgação de obras “esquecidas”, ou a valorização da arte alternativa ao cânone e a mera inserção dos seus autores culturais e institucionais já estabelecidos, não é suficiente para reverter a condição das periferias que, por mais celebradas, admiradas e reveladas que sejam, não deixam de estar ancoradas a uma razão de existência *por oposição*¹¹⁵.

Ora, é interessante sublinhar esta perspectiva no contexto do primitivismo do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), que operou como movimento autocongratatório de uma eufórica vontade de exportar a arte brasileira e de, para ela, criar um espaço e um sentido. Esse empenho de pertencimento levava em conta a sua posição periférica, na medida em que, não fazendo parte do mapa do centro, reivindicava o seu lugar como qualquer coisa adjacente a ele – ainda que tencionasse ficar independente e investido na sua própria linguagem. A máxima da ação modernista estava em fazer parte daquilo que os “modernistas originais” consideravam Modernismo, existindo, como refere Fonteini Vlachou em *Why Spatial? Time and the Periphery*, à sombra do centro, “(...) destinado ao infinito atraso e à perspectiva distante de recuperação”¹¹⁶.

Assim, por mais que Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade enfatizassem os aspectos nativos e folclóricos do país, as suas tentativas aproveitavam o interesse europeu pela noção de purificação e originalidade, numa prática de adequação aos propósitos da arte francesa. O

¹¹³ Cf. AMSELLE, J. (2003). *Primitivism and Postcolonialism in the Arts*. The Johns Hopkins University Press. MLN, Vol. 118, No. 4, French, p.976.

¹¹⁴ Cf. JOYEUX-PRUNEL, B. (2014) *Uses and Abuses of the Peripheries in Art History*. *Artl@s Bulletin*, V.3, artigo 1, p.4.

¹¹⁵ *Ibidem*

¹¹⁶ Cf. VLACHOU, F. (2016) *Why Spatial? Time and the Periphery*, in *Visual Resources* (Routledge, 2016) — revista em linha: doi: 10.1080/01973762.2016.1132500.

Manifesto da Poesia Pau-Brasil pedia a substituição do estado de graça pelo estado de inocência¹¹⁷, uma atitude que se aproximava perigosamente da narrativa primitivista que desejava o “sujeito de uma origem pura, sempre ameaçada pela sua divisão”¹¹⁸. Deste modo, consolidando a imagem de uma realidade cultural alheia imaculada e etérea; mas inferior, a assimilação do primitivismo não foi meramente visual, mas ideológica: uma perspectiva tanto reducionista, quanto idealista.

Aliás – e como vai defender Patricia Leighton no seu texto *The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism* –, o primitivismo foi tanto um ato de crítica social quanto uma busca por uma “nova arte”¹¹⁹. De acordo com a autora, os escândalos do tratamento opressor das forças coloniais em relação às colônias africanas deram início a fervorosos debates em 1905/06 por parte de uma linha de pensadores socialistas e anarquistas, que influenciaram o trabalho de artistas cujas metodologias empenhavam-se em esquivar-se de um ideal de progresso, movidas por uma crise no conceito de civilização¹²⁰. Leighton fala mesmo de uma autenticidade que tentava se opor a um Ocidente “decadente”, ou seja, de uma atitude *regenerativa*. A vontade de transgredir fórmulas artísticas e romper com um “cânone acadêmico” que dava primazia a uma arte próxima ao real e a temáticas de relevância histórico-social europeia, aliava-se a uma agenda política – ainda que de uma questionável coesão ou profundidade – que caminhava em direção a uma tentativa de subverter as ordens visuais ocidentais, ligando um holofote em cima de aspectos de uma visualidade africana até então pouco iluminados.

Acerca deste ímpeto de transcender um passado considerado inflamado, o historiador Roger Griffin defende a ideia de que os modernismos podem ser caracterizados como sendo reações *palingenéticas* – ou seja, regenerativas – ao processo de modernização¹²¹. É uma hipótese que o próprio autor considera uma “metanarrativa consciente”, de modo que não defende que seja uma explicação universal do modernismo, mas uma abordagem que sustenta que estes processos podem ser resumidos a partir da palavra *decadência*, de modo que são

¹¹⁷Cf. ANDRADE, O. (1924). *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Em: TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

¹¹⁸ Cf. BHABHA, H.K. (1994) A Questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. Em *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia, P.155.

¹¹⁹ Cf. LEIGHTEN, P. (1990). *The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, Op. Cit.

¹²⁰ Cf. LEIGHTEN, P. (1990), Ibidem.

¹²¹ Cf. GRIFFIN, R. (2008) Modernity, modernism, and fascism. A “mazeway resynthesis”. *Modernism/Modernity*. John Hopkins University Press, V.15, N.1.

respostas compensatórias e erosivas ao projeto da modernidade. Essa linha de análise interessa para o conteúdo desta pesquisa na medida em que defendo que o caso de Tarsila do Amaral, no seu percurso nacionalista e reativo ao sentimento de descontinuidade entre a arte brasileira e o povo brasileiro, é atestado desta vontade regenerativa.

Intento, portanto, que o primitivismo seja aqui analisado sob o ângulo que propôs Griffin no seu artigo: como um processo palingenético, que na sua ânsia de estremecer bases artísticas através de um suposto progressismo social, promoveu a utilização problemática de um Outro supostamente não corrompido pela racionalidade do Ocidente. A obra *Carnaval em Madureira*, de Tarsila do Amaral, se insere no âmbito desta tentativa. No entanto, e é também por este caminho que segue a minha investigação, Tarsila percorre pelas veias do primitivismo – e do cubismo e do surrealismo – de modo diferente que os seus predecessores europeus. “Tarsila sendo brasileira, faz pintura brasileira”¹²². O Outro a que a artista recorre habita numa realidade próxima – emocionalmente e geograficamente –; uma realidade que ela pinta como a sua. Fazer arte brasileira no Brasil: uma proposta ousada, mas pela primeira vez bem-vista pela malha artística europeia. Um trabalho de criação com uma grelha de simbolismos e contradições formais e conceituais. Admitir as brechas que a sua ação pictórica teve é ler a História da Arte na sua pluralidade. É por aí que tentarei prosseguir.

2.2. A historiografia do primitivismo e o guarda-chuva do pós-colonialismo

A linguagem historiográfica criada para estudar o fenómeno do primitivismo desde o século passado insiste na complexidade de uma definição que faça jus aos contornos sociológicos que semeiam as suas manifestações. Estabelecido por Goldwater como “atitude (que é) produtiva de arte”¹²³, a ênfase de muitos dos textos que utilizarei como referência para a minha pesquisa tem estado em analisar que *usos* teve o primitivismo e por *quem*, muito mais do que nomear as suas qualidades operativas. Cito a fala de Rafael Cardoso, na conferência que acompanhei para a inauguração do livro *Modernidade em preto e branco*: “A pergunta não é o que é primitivismo, mas o que querem os primitivistas?”¹²⁴ Encarar o primitivismo – e

¹²² Cf. MILLIET, S. (1924) “Tarsila do Amaral”. Revista do Brasil, São Paulo, n. 100, vol. XXV, ano VIII, abril de 1924, P.366.

¹²³ Cf. GOLDWATER, R. (1986) *Primitivism in Modern Art*. Nova York: Random House.

¹²⁴ Após a defesa desta dissertação, a partir de relatório realizado pelo próprio Rafael Cardoso, destaco que a fala foi para parafrasear Ben Etherington, autor de *Literary Primitivism* (2018). CARDOSO, R. Conferência realizada a 31 de maio de 2022. Mediação de Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Livraria da Travessa.

aliás, qualquer dita “corrente” da arte moderna – como uma *tendência* artística, com uma agenda conceitual e visual bem estabelecida e homogênea, é minar a abrangência das suas propostas. Não é líquido que as expressões artísticas inseridas na dialética primitivista tenham significados iguais pelas mãos de artistas de diferentes geografias e contextos. Talvez interesse mais examinar os seus propósitos, dando a devida importância ao peso da sociologia – e admitindo o universo multidisciplinar do estudo das ciências humanas.

As mudanças na agenda historiográfica permitiram que novas lógicas de pesquisa fossem sendo implementadas, significando isto uma transformação substancial do processo de construção da prática discursiva do patrimônio. Como referi, a atividade clarificadora pós-moderna começa a derrocar os malabarismos teóricos desempenhados pelo discurso dominante da história da arte de boa parte do século XX, que insistiram na universalidade – contanto que europeia – do modernismo. Neste sentido, inscreve-se aquilo que Okwui Enwezor chamará de “constelação pós-colonial”: as reverberações políticas de uma ruptura com sistemas imperialistas e colonizadores e a consequente transição que criara instituições governamentais e renovados domínios de pertença e existência no âmbito da cultura¹²⁵.

O resultado disto é o nascimento de hipóteses que avaliam as tensões do *lugar* e as ambivalências do primitivismo, a partir da sua relação de “oposição binária ao *civilizado*”¹²⁶. É um conceito que se opõe a tudo o que não muda ou desenvolve, existindo a partir de uma dicotomia de dois termos que constituem um ao outro¹²⁷. A distinção dos dois pode ser mapeada a partir de uma série de oposições, evidenciadas em termos de espaço, tempo, raça, gênero e classe, contribuindo para a fundação de bases ideológicas que operam a partir da estereotipização. O Ocidente racionalizado *versus* o estrangeiro selvagem e instintivo são categorias preconcebidas, que associaram a barbárie a populações nativas – declarando que a característica da selvageria era parte da sua *essência*. Ao fazer isso, o discurso colonial imprimiu no colonizado um *tipo*, cujas idiossincrasias eram praticamente *atemporais*¹²⁸. No campo da Antropologia, Johannes Fabian analisa a distância cultural como uma problemática do Tempo – e o seu encapsulamento como forma de negar a contemporaneidade da cultura do Outro¹²⁹. O “atraso” do primitivo, na sua circunstância estanque, é assim postulado como condição transversal ao próprio decurso temporal linear (a noção de história da arte em sua

¹²⁵ Cf. ENWEZOR, O. (2003) The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*. Indiana University Press. Vol. 34, No. 4, pp. 57-82.

¹²⁶ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) Primitive. In *Critical Terms for Art History*, 2ªed, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. London, The University of Chicago Press, p.195.

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Cf. FABIAN, J. (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia.

forma moderna), já que a produção de certos objetos artísticos como esculturas da Oceania, por mais que fossem produzidas no mesmo tempo de Gauguin, estariam condenados a ser primitivos – e não modernos¹³⁰.

As disparidades que rotulam os conceitos de moderno e primitivo e os padrões estipulados em nome de um *progresso* são parte do *papel da temporalidade* do colonialismo, remontando, portanto, a um imaginário colonial¹³¹. A análise do primitivismo requer a análise da sistemática e opressora autoridade imperialista. Edward Said, no livro *Orientalism*¹³², propõe um impulso pela interpelação dos fatos históricos, de modo que questiona o processo dicotômico da construção imagética do *Outro*, realizando o trabalho de evidenciar a estereotipização, o fetichismo e a exotização como parte estruturante de uma narrativa desequilibrada e autoritária. O Ocidente capitalizou a representação do Oriente de forma perspicaz, entranhada e a partir da posição de superioridade que julgavam possuir. É uma intervenção, que “desentranha” os condicionalismos da cultura visual, analisando o decurso da história “a contrapelo”, como coloca Walter Benjamin¹³³.

Seguindo uma metodologia que se alia à lógica transnacional, reforço a função crítica da dinâmica pós-colonial na análise e interpretação do primitivismo de Tarsila do Amaral. O caso de Said e a questão da *alteridade*¹³⁴ da cultura oriental no Ocidente serve como mote para um outro tipo de relação áspera e desproporcional: a da colonização do Brasil. A desigualdade social, o sentido nacionalista, a rebeldia da independência artística vendida de volta ao seio europeu; são fraturas expostas de uma maneira de olhar que é carregada, intencionalizada e instruída – e que deriva, precisamente, de um longo período de construção de bases hegemônicas, pelas mãos de autoridades imperialistas. O poder e o conhecimento, imbricados e intimamente conectados geraram hierarquias ainda fortemente conspícuas, eminentemente implantadas na esfera pública¹³⁵.

¹³⁰ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) *Primitive*, Op. Cit., p.196.

¹³¹ Ibidem, p.197.

¹³² Cf. SAID, E. (1978) *Orientalism*. New York: Vintage Books, Random House, 1979.

¹³³ Cf. BENJAMIN, W. (1940) Sobre o Conceito de História. In *O Anjo da História*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

¹³⁴ A categoria crítica do “Outro” sublinhada a partir da teoria pós-moderna têm ganhado cada vez mais ênfase no discurso contemporâneo. Caracteriza-se pela tendência em deturpar uma sociedade, objeto ou grupo social como algo que é avulso a determinada voz social, pertencente a uma narrativa histórica inserida num programa de dominação destes corpos avulsos. A questão da *alteridade* implica um ponto de vista privilegiado, operando a partir da contradição entre os propósitos de pesquisa etnográfica e o abismo espacial e temporal que transforma o Outro em ausência. Cf. PERRY, G. (1993). Primitivism and the ‘Modern’. In *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, edited by Charles Harrison, Francis Frascina and Gil Perry. New Haven: Yale University Press, p.5; Cf. FABIAN, J. (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, Op. Cit.

¹³⁵ Cf. SAID, E. (1978) *Orientalism*, Op. Cit. Ver também GOMES, H.T. (2011) The uniqueness of the Brazilian case: a challenge for Postcolonial Studies. In *Postcolonial studies*, V.14, n°4, p.405-413.

Benedito Nunes descreve o primitivismo como um “sobressalto étnico que atingiu o século XX”¹³⁶, que se associava ao sentido originário que buscavam as vanguardas. A tradução deste sentimento transgressor dos elementos considerados civilizatórios caracterizava-se pela recusa de um pensamento domesticado e a eleição de fórmulas pictóricas que supostamente ativassem a dimensão espiritual da arte – uma das características do método de artistas como Kandinsky, que valorizou uma análise dos rabiscos de comportamento infantil. A ausência de uma representação rigorosa nos objetos tribais, por exemplo, era agora de outro modo apreciada, não sendo considerada uma inaptidão formal, mas um novo senso estético¹³⁷.

Vale a pena ressaltar que autores como Abílio Guerra propõem leituras diferenciadas do primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp¹³⁸. Ou seja, a existência de *primitivismos*, e não primitivismo. É um bom exemplo de análise historiográfica a contrapelo: levar em consideração as particularidades de cada “uso” do primitivismo. Neste trabalho, apesar de usar o termo do “primitivismo” no singular, foi sempre pertinente verificar as distinções e similaridades dos *primitivismos* (o primitivismo nacionalista de Amaral em contraposição ao primitivismo de Picasso, por exemplo. Ou seja, as várias “facetas” do *primitivismo*).

De qualquer forma, os deslizos que essa nova forma de encarar o fazer artístico produziram, nomeadamente no que diz respeito à propagação de uma visão social redutora frente a culturas consideradas atrasadas, não são apenas fragmentos iluminados por uma análise enviesada ou abrupta da história. O empenho em tornar visível a dinâmica opressora de sentidos imperialistas e a marginalização dos povos para investigar a ressonância destes esquemas nas obras de arte não significa seguir uma lógica de diferenciação da arte que coloca o periférico como exceção. Significa admitir que não há obra, por mais alegadamente atemporal e subjetiva que seja, que não esteja inserida numa circunstância histórica, política e social. Significa também uma reconstrução do método que admite uma perspectiva mais plural, acentuando os significados presentes na cultura material e reiterando a não subjetividade dos arquivos. A crítica anti-imperialista e aquilo a que se denominou pós-colonialismo dão, justamente, vazão a um olhar mais equilibrado dos fenômenos artísticos e do potencial discursivo da arte, avaliando de que forma as instituições, os aparatos públicos, os dialetos e de modo geral as

¹³⁶ Cf. NUNES, B. Prefácio. “A Antropofagia ao Alcance de todos”. Em: ANDRADE, O. (1995) A Utopia Antropofágica. São Paulo: Globo, p.9.

¹³⁷ Cf. BELL, M. (2010). *Primitivism: Modernism as Anthropology*. Oxford University Press, p. 11-12.

¹³⁸ Cf. GUERRA, A. (2010). O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. *Origem e conformação no universo intelectual brasileiro*. São Paulo: Romano Guerra.

práticas humanas carregam vestígios da lógica dúbia, desigual e perversa – que alerta Fanon – do colonialismo¹³⁹.

As sequelas coloniais na terminologia são investigadas por Francisco Bethencourt no texto *Colonização e pós-colonialismo: As teias do património*, uma reflexão que atesta a contaminação dos discursos hegemônicos divulgados por países colonizadores, que fundamentaram um circuito violento e coercitivo¹⁴⁰. O modo como se decide escrever sobre determinado trecho histórico contribui vivamente para o reforçar da passividade concedida a um grupo marginalizado, aproximando-se da mentalidade do oprimido, que acaba por interiorizar valores de uma força opressora. A tendência pós-colonial exige, portanto, renovados critérios metodológicos, que contribuem para uma complexidade da análise que questiona os próprios caminhos de produção de conhecimento.

O autor Frederick Cooper, no texto *Colonialism in Question*, sublinha, justamente, a importância de trabalhar questões conceituais para entender o “pathos” de políticas identitárias, colocando a seguinte questão: “Como se pode estudar sociedades coloniais, tendo em mente – mas sem ficar paralisado por – o fato de que as ferramentas de análise que usamos emergiram da história que estamos tentando examinar?”¹⁴¹ A presente investigação leva em consideração esta reflexão, avançando em direção a uma admissão de que os conceitos e as palavras entranhadas na historiografia têm pesos e propósitos que estão em constante processo de mudança e ressignificação.

Dito isto, e apesar da pertinência historiográfica em estabelecer estratégias de abordagem teórica em relação ao entendimento das condições transculturais de um contexto geopolítico globalizado, há que mencionar um empecilho epistemológico; um cisco no olho do leitor que acompanha animadamente as tentativas pós-coloniais de conciliar, de adaptar e de desconstruir a bagagem do colonialismo: as inevitáveis reminiscências coloniais. Como referi, o desafio da terminologia é um deles: como retirar-se das forças desiguais da representação da cultura partindo de mecanismos epistêmicos historicamente corrompidos, de forma mais ou menos opressora, pelas suas dinâmicas? Ou “(...) é possível romper com a lógica da colonialidade da modernidade sem que abandonemos as contribuições do pensamento ocidental/europeu/iluminista – especialmente, liberalismo e marxismo – para a própria

¹³⁹ Cf. FANON, F. (1961). *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Coleção Perspectivas do Homem, V.42. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹⁴⁰ Cf. BETHENCOURT, F. (2015) *Colonização e Pós-Colonialismo: as teias do património*. Em: ROSSA, W.; RIBEIRO, M.C. (Org) *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.121-146.

¹⁴¹ (Tradução minha). COOPER, F. (2005) *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, p. 57-149.

decolonização?”¹⁴² E, ainda: a própria inserção teórica dentro do panorama dos *pós* colonialismo não indicaria um momento posterior através de uma ruptura que mascara a indubitável atualidade do imperialismo?

A categoria do “pós-colonial” pode ser problematizada na medida em que funciona como guarda-chuva para a congregação de uma série de caminhos interpretativos, artísticos, culturais ou filosóficos de diferentes realidades ideológicas e geográficas descritos como pós ou anticoloniais, que se esforçaram na tentativa de revelar as cicatrizes coloniais e propor modelos de reformulação de identidade e memória.

Os próprios vanguardistas primitivistas da Europa são categorizados por Leighton¹⁴³ como detentores de posturas anticoloniais, de uma retórica anticolonialista – ainda que fosse repleta de estereótipos e situada num período de evidente e indubitável opressão colonial por parte de países europeus. Como anexar à agenda anticolonial uma crítica que questiona, desmistifica e contesta a própria ação dita anticolonial? Como aplicar o sentido de oposição ao colonialismo a desígnios sociais tão distintos? Os seus efeitos no cenário brasileiro da década de 20 do século passado evidentemente colocam o impasse da complexidade não só do funcionamento reintegrador e volátil da independência dos países que integram a América Latina, mas da peculiaridade do caso do Brasil.

As perguntas levantadas não pretendem ser respondidas pela presente investigação; são traçadas porque estão ancoradas ao campo teórico do pós-colonialismo, terreno onde as discussões do primitivismo se prolongaram e enriqueceram. Boa parte dos suportes bibliográficos utilizados ao longo deste trabalho se (auto)situam ou escoram-se no projeto pós-colonial como alternativa formuladora de uma revisão crítica a perspectivas coloniais que produziram um discurso de diferença cultural promotor de desvantagens e antagonismos. Ele é encarado como modo de análise que, não possuindo rigor metodológico, pertence a uma contingência histórica dispersa¹⁴⁴. Assim, o pós-colonialismo, um conceito por si só escorregadio, tem também importante papel na exposição das imposições culturais e epistêmicas, “(...) implicações do par modernidade-colonialismo”¹⁴⁵. É, contudo, imperativo admitir, como indaguei, que a complexa estrutura de dominação engendrada pela força colonialista manteve-se, em parte, operante após a dissolução das administrações coloniais¹⁴⁶.

¹⁴² Cf. BALLESTRIN, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 89-117.

¹⁴³ Cf. LEIGHTEN, P. (1990), Op. Cit.

¹⁴⁴ Cf. BHABHA, H.K. (1994) *The location of culture*. London: Routledge.

¹⁴⁵ Cf. GARCIA, L.F. (2020) Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's decolonial project. *Cultural Studies*, 34:1, 122-142, doi: 10.1080/09502386.2018.1551412.

¹⁴⁶ Ibidem

3. Primitivismo e Nacionalismo

3.1. A estereotipização e o efeito de fixidez

«O estereótipo não é uma simplificação por ser uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma imobilizada, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro autoriza), constitui um problema para a representação do sujeito nas suas significações das relações psíquicas e sociais»¹⁴⁷.

Homi K. Bhabha, na sua lucidez interpretativa e contribuição epistemológica para os estudos pós-coloniais, associa o discurso colonial ao conceito de *fixidez*¹⁴⁸. De acordo com o autor, o estereótipo é da ordem daquilo que “está sempre no seu lugar”, de algo conhecido que também aguarda ansiosamente por ser repetido. O colonialismo é rígido e ao mesmo tempo desordenado, de uma repetição compulsiva que estabelece modos de diferenciação racial, sexual e psicológica, movendo-se, ao mesmo tempo, a partir do reconhecimento e da recusa destas diferenças. A figura estereotipada funciona, assim, como elemento fantasioso e paralisado, de um misticismo que é repetido e fixado de forma estagnante e fetichista¹⁴⁹. Não interessa tanto aquilo que muda, mas o que não muda, o que é fatalmente e tragicamente intrínseco ao Outro. Interessa também, mais do que aquilo que o Outro é, aquilo que ele *não é*: ele não é europeu; não é branco; não faz parte dos que venceram, mas dos que, tendo sido vencidos, carregam a “necessidade” de serem “dominados”, aperfeiçoados e moralizados – mas aos olhos de quem domina, nunca verdadeiramente serão.

Para falar da imobilidade a que o colonizado está condicionado e da discussão em torno das mazelas psicológicas do colonialismo, recorro a um nome que é incontornável: o de Frantz Fanon. O psiquiatra e filósofo foi chave para a conceptualização e o entendimento do trauma colonial. As palavras de Fanon, consideradas por vezes radicais, nada mais são do que reflexões compensatórias ao eurocentrismo da crítica – mesmo a própria crítica dita anticolonial. Considero o espólio do autor basilar para a pesquisa que aqui proponho, sendo fundamental pensar nos mitos psicológicos que subsistem nas entranhas das relações sociais que vivem

¹⁴⁷ Cf. BHABHA, H.K. (1994) A Questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. Em *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia, p.155.

¹⁴⁸ Cf. Ibidem, pp. 143-166.

¹⁴⁹ Cf. Ibidem

nitidamente no presente – e não são, na verdade, processos já superados de um passado colonial. Suas cicatrizes são parte de uma configuração que ainda influencia vividamente e em várias instâncias o mundo que ficou quando a colonização “encerrou” as suas “atividades” nos países colonizados.

Fanon postula, sem qualquer rodeio argumentativo ou estado de exceção, que o processo de descolonização é sempre violento¹⁵⁰. Sendo assim, de acordo com este autor, o processo pós-colonial obedece a uma lógica de substituição do indivíduo e de abrupto rompimento, não com as dinâmicas opressoras do colonialismo, mas entre o colono e o colonizado. Restam as imposições morais, espaciais e sociais do colono de um mundo “(...) compartimentado, maniqueísta, imóvel, mundo de estátuas: a estátua do general que efetuou a conquista, a estátua do engenheiro que construiu a ponte”¹⁵¹. A história vitoriosa do colono fica assim impressa na via pública, na concentração de riquezas, na opressão dos grupos indígenas, no desamparo do colonizado. A cultura visual e material de efeito explosivo do universo colonialista, que aspirou à eternidade, torna-se ingloria e insossa. Em muitas instâncias, o efeito que Frantz Fanon produz com suas palavras, principalmente no livro *Os condenados da terra* é recitar, de forma muito vívida e precisa, como é que opera a violência no escopo da relação colonial.

As descrições da tendência dita maniqueísta de animalizar e desmoralizar o colonizado corroboram com a visão degradante a ele concedida *pelo colonizador*. É importante retirar da contribuição de Fanon o discernimento em sublinhar que este universo é criado, conceptualizado e garantido pela força devastadora dos que invadiram, saquearam, roubaram e impuseram determinado sistema de conduta: a conduta da despessoalização, da servidão, da vergonha e da inferioridade. O artifício da religião contribuiu para uma ratificação dessas ideias, apoiando-se na noção de fatalismo para justificar a miséria, os males e o destino¹⁵², ecoando os desígnios do tal Fardo do Homem Branco. Todo esse plano imperioso contribuiu para que, na maioria dos casos, a independência não evocasse mudanças imediatas no tecido social erosivo dos países independentes depois de séculos de exploração¹⁵³.

O nacionalismo reativo à dialética desconcertante do colonialismo é uma das respostas ao espinhoso decurso da independência, já que fica mais discrepante o abismo entre o

¹⁵⁰ Cf. FANON, F. (1961). *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Coleção Perspectivas do Homem, V.42. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹⁵¹ Ibidem - p.39

¹⁵² Ibidem - p.41

¹⁵³ ibidem

colonizado e o colonizador¹⁵⁴ e uma movimentação afirmativa do ser torna-se a única alternativa. A conversão da história da pilhagem para a história da nação é, de acordo com Fanon, uma “(...) condição necessária, mas de modo algum suficiente, para a libertação”¹⁵⁵. Neste ponto, para o autor, o nacionalismo dos colonizados deve ser transformado em consciência política e social, senão conduzirá a um impasse.

Estudiosos empenhados em analisar a questão da nação apontam para o seu caráter imaginativo: é uma “comunidade imaginada”¹⁵⁶ de tradições inventadas, de modo que o nacionalismo subsiste como o sentimento coletivo de celebração da nação e de cidadania solidária em larga escala¹⁵⁷. A ênfase no conceito de uma nação-contrato fortificou-se com a Revolução Francesa e a ideia de uma unidade territorial que seguia uma lei-base e um conjunto de comportamentos sociais “combinados”. O sentido nacional, nas várias instâncias da atividade humana, baseou-se numa amálgama de significados cuja finalidade era reger; guiar indivíduos para certos valores ora alcançados, ora decididamente intrínsecos a determinados aspectos, físicos, geográficos, culturais, *nacionais*¹⁵⁸.

Para falar da independência, o nacionalismo é um fator indispensável. A comemoração do Centenário da Independência do Brasil em 1922, na esteira da agenda artística brasileira, atesta o cenário de uma tentativa de analisar, mapear e criar um parecer do próprio país, através da eleição de *tipos* de manifestação e produção decididamente exclusivas da realidade brasileira. Assim, a força nacional tem um duplo sentido. Por um lado, opera uma busca acesa de pontos de contato, mirando naquilo que é conhecido, aquilo que *une*, uma ideia generalista encontrada no que são consideradas as raízes do território e da formação dos que nele vivem. Por outro lado, atua a partir de um ângulo fantasioso, que forja uma terra idílica, encapsulando as ações que conduzem ao *futuro*; esta segunda face do nacionalismo evoca um sentido de idealização. Ora, empenhados que estavam em idealizar, os modernistas brasileiros de São Paulo debateram soluções para o suposto atraso do Brasil em relação à grandeza incandescente das nações europeias; e encontraram no primitivismo um terreno de exploração atraente, que efetivamente se interessava por uma, coloquemos assim, “estética do atraso”.

¹⁵⁴ Ibidem

¹⁵⁵ Cf. SAID, E. (1994) Reconsiderando a teoria itinerante. Em: *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia, pp. 25-42.

¹⁵⁶ Cf. ANDERSON, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso

¹⁵⁷ Cf. MYLONAS, H.; TUDOR, M. (2021) Nationalism: What We Know and What We Still Need to Know. *Annual Review of Political Science*. V.24, p.110.

¹⁵⁸ Cf. MOTTA, M (1992). *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, p.2.

O nacionalismo e o primitivismo, no caso brasileiro da pintura de Tarsila do Amaral, uniram-se de forma trágica e paradoxalmente apelativa ao *olhar europeu*. O impulso categórico da Europa, por mais que já não fosse empurrado goela abaixo, ainda era especialmente bem-visto e aspirado. Afinal de contas, às veias abertas da América Latina – título do livro de Eduardo Galeano e contentor de uma narrativa que desfaz misticismos eurocêtricos da história¹⁵⁹ – restava sonhar o sonho bem vendido da iluminação europeia. O nacional e o primitivo, sendo eles instâncias que moldam, são também elementos paralisadores, que produzem um efeito de enquadramento. Aquilo que não muda, que é estático, é também da ordem do que é familiar, confortável, inofensivo. O conceito do nacionalismo é lato e exerce diferentes papéis, de acordo com a sociologia da geografia e de uma tônica contextual específica.

Recapitulemos, então, a relação descompensada entre colono e colonizado, um fator que inevitavelmente reside na fábula do primitivismo e alimenta o sentido ambivalente apontado por Bhabha. A repetição obsessiva de aspectos selecionados de determinado universo cultural, como foi o caso das máscaras africanas nas pinturas cubistas e surrealistas da vanguarda europeia, postulou uma linguagem desejosa de captar uma atmosfera bucólica e casta, não só por ser considerada “fascinantemente inferior”, mas porque é aprisionada num momento “inicial” de desenvolvimento – e, de certa forma, distante da condição da nação europeia, “demasiado civilizada”. Isto quer dizer que a pintura que se encaixou no panorama primitivista, na sua qualidade aparentemente revolucionária, na verdade negou as pluralidades e complexidades da cultura africana, que ficou destinada a ser sistematicamente reproduzida, articulada e dominada; e temporalmente estagnada.

A quebra da ilusão da exaltação dessa imagética reside no fato do seu valor ser reconhecido e digno de apreciação apenas pela via do europeu. É interessante porque não sou “eu”. É emocionante porque contorna o sentido racional e civilizacional iluminista. É um respiro, um alívio, um divisor de águas. É referência para algo ainda mais grandioso e verdadeiramente elevado que é a arte que “eu” crio. Essa parecia ser a dinâmica de um Gaguin, um Picasso ou um Brancusi. Mas e no caso de Tarsila do Amaral? Onde reside a sua diferença? A sua semelhança? Como o primitivismo de uma brasileira exotizou a própria “brasilidade”?

As respostas para essas perguntas estão, não por acaso, ligadas à dinâmica nacionalista e à sistemática tentativa de inventar projetos que “atualizassem” a nação brasileira em relação

¹⁵⁹ Cf. GALEANO, E. (1971) *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Helena Pitta. Lisboa: Antígona, 1ª ed, 2017.

à modernidade, “(...) divergindo em torno dos caminhos que deveriam conduzir até ela”¹⁶⁰. Sendo a arte uma componente significativa da esfera intelectual, são compreensíveis os esforços que se faziam em vias de criar uma linguagem cultural inovadora, a que se pudesse também chamar brasileira. Seguida por uma monarquia ainda decididamente ancorada na política portuguesa, a independência na verdade não sucedeu à República, que só muito tardiamente se estabeleceu em 1889, diferentemente das colônias espanholas¹⁶¹. Se alargarmos o campo cronológico e acompanharmos o demorado desapego da força colonial e a busca de uma consolidação efetiva do conceito de *nação* da história brasileira, é possível compreender a prontidão de uma afirmação identitária da elite, tendo em vista o contexto de emancipação feita em doses homeopáticas, que agora aliava-se à transgressão vanguardista europeia para “acelerar” a sua merecida e necessária autonomia.

Para esse projeto ambicioso da malha de artistas intelectualmente providos e socialmente relevantes, o primitivismo encaixou perfeitamente. A sua qualidade dúbia combinava rigorosamente com a dualidade do país, que estabelecia o semblante pós-colonial, até mesmo anticolonial, numa tentativa de retirada do terreno do “periférico”. Para a aristocracia, o país precisava ser *definido*, era imperioso tornar “granítica” a narrativa *oficial*. A disputa regional, como já vimos, foi um dos fatores que intermediaram essa busca muito pautada neste sentido de urgência em *fixar* um programa e defendê-lo. A atividade da linha dita “principal” da arte moderna caracterizava-se pelo estabelecimento de respostas, de agendas e manifestos definidos, assumindo a rigidez dos “movimentos” artísticos. O cubismo será definido por Tarsila, em entrevista com o *Correio da Manhã*, como um “exercício militar”¹⁶², visto como etapa pela qual era obrigatório passar.

A pureza da composição foi uma via de produção visual que se uniu umbilicalmente ao primitivismo psicológico, percorrido por autores como Fanon. No caso brasileiro, o percurso de Tarsila do Amaral faz parte de um mundo da arte que é também jogo de estratégias políticas, status, reconhecimento local, afirmação de lugares e pessoas, ou seja, um jogo nacionalista. O fato de ser brasileira definitivamente consubstancia todo o discurso orgulhoso e sentimental que a sua pintura evoca, alegadamente instituindo uma grande mudança no funcionamento deste fenômeno tão elaborado: a relação entre o colono e o colonizado. Segundo o que pregavam os modernistas, o colonizado agora virava-se para as suas raízes, avançava ao

¹⁶⁰ Cf. MOTTA, M. (1992), Op. Cit, p.5.

¹⁶¹ Essa questão é investigada pelo autor José Murilo de Carvalho e foi retirada do texto: Cf. CARVALHO, J. (1982) Political Elites and State Building: The Case of Nineteenth-Century Brazil. *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 24, No. 3 (Jul. 1982), pp. 378-399. Cambridge, University Press.

¹⁶² Cf. AMARAL, T. (2003), Op. Cit., p.419.

episódio do modernismo e emergia como figura legítima do panteão de artistas vanguardistas, protagonizando finalmente a sua própria construção pictórica. Mas o colonizado, uma vez alcançada a independência e, mais tarde, a República, não consiste numa categoria homogênea – os modernistas sabiam perfeitamente disto, mas o discurso que proferiram dentro do período “pau-brasil” era exemplo flagrante da pouca reflexão social e do sentido de superioridade que rogaram. A arte era, e não pretendia deixar de ser, elitista.

Quer isso dizer que a consciência fatalmente reconhecida de uma posição social nobre *versus* a procura animada das origens do povo brasileiro em grupos sociais marginalizados não consistia, para este grupo de artistas, uma controvérsia. Enebriados com o “estado-de-espírito revolucionário”¹⁶³, as preocupações encaixavam-se mais no âmbito do espiritual, de um impulso dito coletivo ao serviço da construção de consciência nacional. A deglutição do cubismo engasgou a arte moderna de Amaral com o peso das contradições sociais, do elitismo, do ocidentalismo, da racialização e de mais alguns fantasmas do primitivismo. A linguagem estética *naïf* foi fruto de uma operação ideológica e visual, que serviu propósitos diferentes, mas não desconexos, da vanguarda europeia.

3.2. A paisagem e os olhos estrangeiros do europeu, amantes do exótico

A partir do prisma nacionalista, acima equacionado, o rótulo da “obra prima” fica ainda mais blindado. Para além da estaticidade que o estereótipo invoca, como referi, o nacionalismo implicou um estudo de como é que se poderia dar o ingresso da arte brasileira na ordem da modernidade – tensionada a partir da afirmação regional paulista. A necessidade de compor uma linguagem “adequada ao tempo” produziu uma maneira de querer ser moderno seguidora dos ideais europeus e dependente da inserção da produção cultural do Brasil ao que Eduardo Jardim de Moraes chama de “concerto das nações cultas”¹⁶⁴. Assim, os modernistas de São Paulo esforçaram-se na compatibilização entre o antigo e o novo, para assim “(...) fundar a cultura nacional nova em um registro de temporalidade próprio”¹⁶⁵.

Tal entendimento materializa-se nos desenhos de Tarsila do Amaral no decurso do ano de 1924, concebidos num contexto específico de viagem ao território brasileiro, que

¹⁶³ Cf. ANDRADE, M. (1978), Op. Cit, p.43.

¹⁶⁴ Cf. MORAES, E. J. (1988) Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, p. 228.

¹⁶⁵ Ibidem – p.231.

ambicionava dar espaço à cultura erudita do país. Criar uma arte brasileira seria – como coloca Mário de Andrade em carta enviada ao crítico Joaquim Inojosa em 1924 –, o único meio de tornar-se artisticamente civilizado¹⁶⁶; uma forma de “alargar a civilização”¹⁶⁷. Torna-se, assim, evidente que estes artistas brasileiros se consideravam integrados num território pautado por um atraso a que eram alheios. As alternativas que propunham representavam, assim, uma espécie de *salvação*; intermédio vital de agentes “visionários” que libertariam a produção cultural nacional do seu “tortuoso” declínio – uma resposta alarmada a um estado social e político de alguma forma tido como *decadente*, para usar a hipótese de Roger Griffin¹⁶⁸.

A crise europeia instalada desde finais do século anterior considerou, como vimos, que a própria tendência racional da civilização se configurava como decadência. Assim – de acordo com Leighton –, para os colonialistas, o colonialismo tinha uma missão de “civilização” na África; para os anarquistas, a cultura tinha uma missão “primitivizante” na Europa¹⁶⁹. Era como se a produção artística brasileira deste bloco de artistas se situasse num limbo; entre a pretensão do projeto da modernidade europeia e a etiqueta do primitivismo, que introduziu o conceito do artista do “primitivo”: antirracional, *espontâneo* e autêntico¹⁷⁰. O recurso da espontaneidade é o que encontraremos ao analisar cautelosamente, não só o processo criativo dos desenhos feitos por Tarsila do Amaral – principalmente nos anos de 1924 e 1925 –, mas a importância desse meio para a circulação de ideias e criação de temáticas, que contribuiu certamente para que os quadros coloridos pudessem surgir.

3.2.1. O espontâneo e o fugaz no desenho e na literatura

Os desenhos de Tarsila tantas vezes foram expressões que jogavam com o campo poético da literatura, explorado por amigos, autores do modernismo brasileiro. O vínculo entre a literatura e as artes visuais era nítido; uma consubstanciava a outra. As impressões rápidas de paisagens que a artista ia esboçando nos seus cadernos de desenho; os “rascunhos” que tecia e as imagens que construía como aviso dos seus quadros pintados figuram como evidência incontestável do seu processo criativo: um instinto rápido e certo de uma criação

¹⁶⁶ Trecho da carta citada por Eduardo de Moraes. Ibidem – pp. 232-233.

¹⁶⁷ Ibidem – p.233.

¹⁶⁸ Cf. GRIFFIN, R. (2008) Modernity, modernism, and fascism. A “mazeway resynthesis”. *Modernism/Modernity*. The John Hopkins University Press, V.15, N.1.

¹⁶⁹ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*. Thames & Hudson world of art. Singapore, S.C. Graphics, p.46.

¹⁷⁰ Ibidem.

performática. O apelo primitivista de Tarsila do Amaral repousa também na capacidade de-ser-autêntico que esse formato permitia.

As ilustrações, quer servissem de matéria para a composição de quadros, quer fossem mesmo produtos únicos de uma criatividade indomada, são de qualquer modo símbolos máximos da euforia modernista da qual Tarsila do Amaral fazia parte. O paralelo entre o traço mais despreocupado e insolente e a escrita rápida da literatura brasileira revelam que a agenda do primitivismo tinha uma continuidade inegável nas intervenções artísticas. Claro que, nesta época, o artista ainda não sabia que podia ser tudo. Essa ideia só ganharia força a partir da metade do século, quando os títulos de atuação deixaram de importar¹⁷¹. Mas o que acontecia entre a escrita e o desenho, algumas décadas mais cedo, certamente teve um papel integrador. Não que a pintura e a literatura nunca tivessem trespasado o universo uma da outra – ao menos em termos temáticos isso certamente já havia acontecido, ao que atestam os quadros renascentistas que figuraram o narrativo mitológico ou os textos de Balzac, cujos personagens pintores emitem o parecer do autor em relação às artes visuais do seu tempo¹⁷². Mas o que se passa com o processo de Tarsila do Amaral é diferente. O próprio *modus operandi* das formas artísticas se mescla: o processo tem que ser genuíno, espontâneo, fugaz. O desenho rápido, assim como a escrita rápida, evocava a simplicidade sacra do primitivismo.

O desejo primitivista, como bem me alertou Rafael Cardoso após a defesa desta tese, almeja a experiência imediata, viva, sem mediação da cultura. Esse imediatismo não é exclusivo desta época (tampouco do desenho ou da literatura). O automatismo psíquico e a ausência do “controle” exercido pela razão, alegadamente fora de preocupações estéticas ou morais, é latente no surrealismo, por exemplo. Ou, como pontuou Cardoso: *a dialética entre o efêmero e o eterno é a base da modernidade de Baudelaire*.

Sublinho a falta de detalhe destes esboços, quase que projetos da sua ação criativa (**Figs. 12, 13**). A atitude de despojamento serve de motor para a elaboração de um conjunto de desenhos a que imprime um traço fluido, em que a imagem vai nascendo com desenvoltura.

¹⁷¹ Refiro-me à tendência pós-moderna de diluição de barreiras entre as disciplinas artísticas, de nomes e fenômenos que se instalaram nos anos 60 e 70. Como enunciou Allan Kaprow, “o jovem artista de hoje já não precisa dizer Sou pintor’ ou ‘poeta’ ou ‘dançarino”, mas “(...) é simplesmente um artista” Cf. KAPROW, A. apud WOOD, P. (2002). *Arte Conceptual. Movimentos de Arte Contemporânea* (1º ed). Lisboa, Editorial Presença.

¹⁷² Quanto ao primeiro exemplo, refiro-me a textos como *Metamorfoses*, de Ovídio, cujos contos de cultura greco-romana em prosa serviram de centelha criativa para a construção de pinturas baseadas em determinados episódios mitológicos, como o nascimento de Vênus. Cf. CORTEZ, C. (2010). *A narrativa e as ilustrações nas metamorfoses, de Ovídio: Leitura do texto e da imagem*. Revista JIOP no 1 – Departamento de Letras Editora, Universidade Estadual do Maringá. Quanto ao segundo exemplo, ao conto *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831), em que o artista traça o perfil de pintores através da narrativa, aderindo à realidade da pintura acerca da polêmica entre “desenhistas” e “coloristas”. Cf. MAGALHÃES, R. C. de (1997). A pintura na literatura. *Literatura E Sociedade*, 2(2), 69-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p69-88>.

Relembro os estudos de desenho que Tarsila do Amaral inicia ainda em 1917, com Pedro Alexandrino, de forma que, como coloca Aracy Amaral, foi “um ano e meio quase exclusivamente de desenho”¹⁷³. Eles impulsionaram a utilização dos caderninhos de bolsa que Amaral carregava, na tentativa de não deixar passar despercebida determinada paisagem ou cena¹⁷⁴. O caderno figura, neste sentido, como objeto que espelha um estímulo; momentos de criação e de diálogo entre a mão da artista e o material que evidenciam registros frenéticos, mas bem arrumados. O hábito de guardar decalques de pinturas também se deve a Alexandrino¹⁷⁵, de modo que é notória a importância concedida pela artista à categoria do *desenho*.

Recordando os inícios da sua carreira artística, o encanto pelas bucólicas imagens de santinhos e a cópia de quadros de “acadêmicos italianos anônimos” – como refere Aracy Amaral –, a sua qualidade curiosa e a investigação de diferentes formas do fazer artístico revelam uma constante busca por formas de expressão através de meios diversos, desde a escrita de sonetos, à prática do piano¹⁷⁶. Isto para sublinhar o seu potencial expansivo e o vínculo criativo que formava com as artes de modo geral, apanhando aqui e ali referências valiosas para o seu florescimento como pintora e desenhista. A possibilidade de viajar e recolher também elementos da cultura visual inseridos em outras circunstâncias geográficas e sociológicas permitia uma pesquisa ampla em formatos e estímulos culturais, partindo primeiro da tradição para chegar a uma linguagem mais específica.

Quanto à sua axiômática aproximação da escrita, a relação já mencionada firmada entre os desenhos e a poesia era substancial, não só pela aparição dos esboços com uma função ilustrativa e complementar – sobre a qual logo irei me debruçar –, mas, como referi, pelos pontos de contato; as semelhanças operativas. A poesia que se fazia em oposição à rigidez do parnasianismo (escola literária que sacralizou a estruturação, a métrica dos versos e as normas gramaticais)¹⁷⁷ provinha de uma quebra de paradigma que abraçava, em contrapartida, uma disposição formal que não se pautava em regras pré-estabelecidas, mas que tinha como premissa a própria impulsividade do gesto criador.

Fica evidente essa predileção pelo inusitado não só na própria leitura dos versos produzidos, mas se nos atentarmos ao que estes escritores escreviam sobre a literatura que eles

¹⁷³ Cf. AMARAL, A. (2003), Op. Cit., p.43.

¹⁷⁴ Ibidem

¹⁷⁵ Ibidem

¹⁷⁶ AMARAL, A. (2003), Op. Cit., p. 27.

¹⁷⁷ Cf. PEIXOTO, S. (2010). O Parnasianismo no Brasil: variações sobre um mesmo tema. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 19(2), 107-117. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.19.2.107-117>

próprios desenvolviam. No designado “Prefácio Interessantíssimo” da *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade escreve: “quando sinto a impulsão lírica, escrevo sem pensar tudo o que o meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que eu escrevi”¹⁷⁸. A celebração de uma atitude despreocupada e propositadamente desvinculada do espartilho do academicismo, que é também explícita no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”¹⁷⁹.

Ora, a atitude de “pensar depois” e a busca pelo elemento da surpresa continham em si uma metodologia que acessava fragmentos subconscientes de impulsividade, destinados a fazer arte: “Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas”¹⁸⁰. O desenho era, pelas mãos de Tarsila do Amaral, a justa e materializada marca de uma elaboração que mirava na tentativa de *instintivamente* fazer a “arte da nação”. A centralidade da artista neste aspecto deve ser sublinhada, já que foi recorrentemente subestimada por leituras historiográficas recentes, tida como “(...) musa esposa e intérprete para o plano plástico das ideias do marido”¹⁸¹. Em 1929, aquando das publicações da *Revista de Antropofagia*, o texto “De antropofagia” reforça a sua importância: “Oswald de Andrade (...) encontrou a sua expressão vocabular na pintura bárbara e inteiramente nova de Tarsila do Amaral”¹⁸².

Os desenhos construídos em linhas de lápis ou nanquim, apesar de possuírem variações e gradações no interior da sua prática como desenhista, se distinguem visualmente dos quadros pau-brasil. As cores fortes e bem definidas das pinturas servirão para gerar outros impactos de assimilação iconográfica – é o caso da motivação identitária de um autorretrato de 1924: *Autorretrato (Le manteau rouge)* (**Fig. 14**). Nele, a artista traça um luxuoso vestido; e as cores vermelho, azul e branco remetem à bandeira da França, enunciando a sua nova posição enquanto mulher moderna e cosmopolita, que cada vez mais firmava um lugar de destaque em Paris. Ou, como já brevemente referenciei, as cores verde, amarelo e azul (da bandeira

¹⁷⁸ Cf. ANDRADE, M. (1922) Prefácio Interessantíssimo. Em *Paulicéia Desvairada* apud SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latinoamericanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 150.

¹⁷⁹ Cf. ANDRADE, O. (1924). *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Em: TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

¹⁸⁰ Cf. ANDRADE, M. (1922), Op. Cit.

¹⁸¹ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Editora Schwarcz, p.199.

¹⁸² Cf. “De antropofagia”, *Revista Antropofágica*. Diário de São Paulo, 7 de abril de 1929.

brasileira) são utilizadas em obras da fase pau-brasil para evocar a atmosfera tropical nacional. Não significa, porém, que o desenho não seja dotado de valências ideológicas.

Ora realizado como rascunho, ora eleito como imagética simples e lírica para figurar livros de poesia ou panfletos de exposição, o desenho, nas suas diversas aplicações, vai ser cada vez mais, ao longo das décadas que sucederam às fases pau-brasil e antropofágica, um estimado objeto artístico, fazendo parte de exposições e até hoje avaliados em grande valor artístico e monetário¹⁸³. Suscita, ainda, questões que melhor ajudam a compreender o trabalho de Amaral. Um exemplo incontornável é o desenho do quadro *A Negra* (1923), que ilustrou a capa do livro *Feuilles de Route* (1924) (**Fig. 15**), de Blaise Cendrars – poeta suíço-francês de estímulos primitivistas e arrojo cosmopolita que produziu com Sonia Delaunay, *A Prosa do Transsiberiano...* (**Fig. 16**), uma combinação de poema e pintura para ser lida verticalmente, que cobriu uma folha de papel de 2 metros. Cendrars publicitou a prosa, em 1913, como o “primeiro livro simultaneísta”. Os campos de cor dos 150 exemplares foram feitos à mão por Delaunay (com uma técnica de cera designada por *pochoir*). Este episódio é importante não só para situar o vínculo entre as artes visuais e literárias, já uma década antes da união entre Amaral e Cendrars; mas para se perceber que Cendrars não era um poeta qualquer, mas um bastião da vanguarda parisiense anterior à guerra¹⁸⁴.

O esboço de *A Negra* – uma obra ampla em ressonâncias políticas e visuais que revelam escolhas inquietantes de representação – é aqui pertinente para falar do contato quase cerimonial com Cendrars, que segundo a historiadora Aracy Amaral marcou completamente o percurso de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade¹⁸⁵ – e que é outro exemplo muito concreto da ligação entre o literário e o visual. Blaise Cendrars, sendo o admirador que era do cosmopolitismo do primitivismo – e impulsor de leituras como a *Anthologie nègre* (1921)¹⁸⁶,

¹⁸³ As mais recentes exposições organizadas a partir, exclusivamente, dos desenhos de Tarsila do Amaral, feitos em grande maioria anteriores ao ano de 1930, atestam esta valorização do espólio de esboços da artista, como por exemplo a exposição *Tarsila sobre papel*, realizada no Museu de Arte do Espírito Santo, de dezembro de 2010 a fevereiro de 2011, com curadoria de Regina Teixeira de Bastos.

¹⁸⁴ No catálogo “O círculo Delaunay”, da Fundação Calouste Gulbenkian, fica evidente a posição de centralidade do poeta, que serviu de estímulo aos artistas envolvidos no La Corporation Nouvelle [a Nova Corporação]: um projeto de variadas contribuições que contou com a participação de artistas portugueses, como Amadeo de Souza-Cardoso, José de Almada Negreiros e Eduardo Viana; dos Delaunays, de Guillaume Apollinaire; enfim, da “(...) multiplicidade das colaborações conjugadas na unidade do projeto” (p.13). Um exemplo são as “formas-poemas” realizadas a *pochoir* em 1916 por Robert Delaunay, a partir de textos de Cendrars, Apollinaire e G. Poiret (pp.40-41). Cf. *O círculo Delaunay*. 2015. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁸⁵ Cf. AMARAL, A. (2003) Tarsila, sua obra e seu tempo. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, p.103.

¹⁸⁶ “In 1921 and 1922, Blaise Cendrars and Yvan Goll each published an anthology, which included stories or songs of African origin transcribed and translated into French: *Anthologie nègre* and *Les Cinq Continents*. *Anthologie mondiale de poésie contemporaine*.” Cf. DENOGENT, J. (2023). Blaise Cendrars et Yvan Goll anthologues: les avant-gardes et la littérature africaine en France. *Alternative francophone*, 3(2), 40–49. <https://doi.org/10.29173/af29464>.

que tentavam rejuvenescer a “moda” primitivista, já a esta época em certo desfavor nas vanguardas¹⁸⁷ – estabeleceu uma relação de afinidade pelos propósitos estéticos e poéticos que iam se formando entre os modernistas brasileiros de São Paulo. Não admira também a qualidade viajante do poeta, que buscava nas experiências pessoais e nas viagens inspiração para os seus escritos, o que culminou com a proposta da excursão às cidades históricas de Minas Gerais, contando com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Paulo Prado e René Thiollier.

Em 1924, portanto, estas figuras – cativadas pelo propósito de purificação e absorção da espacialidade ambígua brasileira, pela sua condição *urbana-rural* e *tradicional-moderna* e pela sua ambiguidade étnica¹⁸⁸ – embarcaram rumo a uma “(...) encarnação definitiva do mito da viagem”¹⁸⁹, que despertou a ideia simbólica da afirmação da vanguarda francesa na arte brasileira, avivando o sentimento de “redescoberta” nacional. As complexidades sociológicas de um país “novo” e “(...) imenso laboratório de culturas onde coexistiam as mais contraditórias experiências de tempo social”¹⁹⁰ era atrativa para Blaise Cendrars, na medida em que permitia a sua aproximação dos mitológicos estereótipos nutridos pela Europa relativamente ao nativismo de civilizações *Outras*. Acompanhados de Cendrars, os modernistas brasileiros exercitavam a prerrogativa de um mergulho muito superficialmente antropológico ao próprio país, de outro modo apreciado porque era guiado pelos olhos estrangeiros do europeu, amantes do exótico¹⁹¹.

É a bordo do navio *Le Formose* que Cendrars desenvolve o caderno de poemas *Feuilles de Route* (1924) – “Diário de bordo” – que descreve como sendo “estorinhas sem pretensão, e

¹⁸⁷ Cf. EULÁLIO, A. (2001) *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, p.23.

¹⁸⁸ A ideia de que o Modernismo rompe com o constrangimento, apagamento e europeização da influência de povos ameríndios e africanos é defendida por leituras mais ou menos recentes, de nomes como o de Antônio Cândido, sociólogo e crítico literário brasileiro. A etnicidade ambígua do território brasileiro terá servido de oportunidade para que, segundo o autor, o negro seja incorporado como tema de estudo; e que através dos modernistas as “(...) nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*”. Cândido escreve, ainda, que “o primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”. As citações de Antônio Cândido definitivamente ajudam a entender como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade enxergavam a própria dinâmica das suas escolhas artísticas e das reivindicações dos movimentos que anunciavam; mas a afirmação de que a arte produzida reinterpretou, por exemplo, a pessoa negra ou indígena como algo *superior* é suscetível de ser problematizada – e é, por teóricos que se esforçam na desmistificação da associação do movimento antropofágico à precursão das teorias de descolonização. Cf. CANDIDO, A. (2000) *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. Em *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Publifolha, p.126. Sobre a desassociação de dispositivos literários e estéticos dos modernistas de São Paulo à elaboração teórica e à prática política decolonial, ver: Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. Op. Cit., p.199

¹⁸⁹ Cf. EULÁLIO, A. (2001), Op. Cit., p.83.

¹⁹⁰ Ibidem – p.23.

¹⁹¹ Cf. AMARAL, A. (1997) *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Editora 34/Fapesp, p.16.

lembranças mais em particular”¹⁹² (Figs. 17, 18). A agilidade dos versos e a qualidade fotográfica das cenas que descreve revelam a espontaneidade do ato de criação, qualidades exploradas por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, de mútuas transferências com a arte de Tarsila do Amaral. Um mês antes da publicação do manifesto, no texto *Blaise Cendrars – Um mestre da sensibilidade contemporânea*, Oswald distingue a revolução da poesia de Cendrars, escrevendo que “a literatura (...) na sua feição descriptiva, é cinematográfica, precisa e abandona todos os verbalismos”¹⁹³. Ao passo que a ideia romântica de caminhada pela natureza, que alude aos percursos entusiasmados do suíço-francês no Brasil, aparece alguns anos depois na crônica *De-a-pé- III* (1929), de Mário de Andrade, em que o escritor brasileiro refere Cendrars como sendo “(...) um dos melhores andadores”¹⁹⁴ que ele já viu.

A proposta do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de “ver com olhos livres”¹⁹⁵ significava, justamente, prestar uma atenção liberta, mas paciente, aos arredores, *deixando surgir* registros espontâneos; versos e esboços que impulsivamente se arrumavam. Tarsila vai fazendo desenhos de impressões rápidas dos vilarejos, rios, igrejas esquecidas, palmeiras, vagões ferroviários¹⁹⁶, tudo que iam vendo que importava ser colocado no papel, como em uma ilustração também escolhida para integrar o *Feuilles de Route* de Cendrars (Fig. 19). Sem preocupação com uma escala verossimilhante, são notórios os rabiscos nervosos e desordenados, como que colocados em modo de pesquisa, uns ao lado dos outros, figurando como fragmentos de uma simbiose entre paisagem urbana e rural. Uma figura humana, maior em tamanho que as árvores e as igrejinhas dispersas pelo papel, paira centralizada na parte de baixo da folha: os únicos traços delineados que são preenchidos por dentro de preto, de forma brusca e falhada, correspondem à sua cabeça, braços e pés. Ou seja, assim como no *Estudo de A Negra*, a pessoa representada é uma pessoa negra – uma figura recorrente de muitos dos quadros que viria a produzir.

De qualquer modo, as particularidades do traço fazem com que, por vezes, o desenho se enquadre num campo de possibilidade; de qualquer coisa intangível, um “fato aberto” – pelo

¹⁹² Essa caracterização é feita por Alexandre Eulálio: “(...) olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu”. Para melhor entendimento da frase, optei por trocar a ordem das palavras. A ela deve-se, também, o título deste subcapítulo. Cf. EULÁLIO, A. (2001), Op. Cit., p.24.

¹⁹³ Cf. ANDRADE, O. (1924) “Blaise Cendrars. Um mestre da sensibilidade contemporânea”. *Correio Paulistano*, SP, 13 de fevereiro de 1924. *Plataforma de Estudos do Primeiro Modernismo Literário Brasileiro*.

¹⁹⁴ Mário descreve o passo do francês como “realista, franco, duma lealdade única”. A esta época, as relações entre Cendrars e o grupo de modernistas já havia esfriado, e ambas as partes trataram de tecer críticas acerca do contato que tiveram. Neste mesmo texto, Mário de Andrade escreve que esta lealdade de Cendrars o faz “(...) ser mais temido e respeitado de longe, que apreciado no mundo literário e outros mundos”. Cf. ANDRADE, M. (1929) *Táxi: De-a-pé – III*. São Paulo: *Diário Nacional*. Em EULÁLIO, A. (2001), Op. Cit., p.401.

¹⁹⁵ Cf. ANDRADE, O. (1924). *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Op.Cit.

¹⁹⁶ Cf. EULÁLIO, A. (2001), Op. Cit., p.42.

menos, é assim que Mário de Andrade o qualifica¹⁹⁷. “Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos”¹⁹⁸. Assim, fica evidente que a qualidade lírica dos desenhos não era exatamente accidental, mas constantemente acentuada por este grupo.

3.2.2. O desenho como “política da forma”¹⁹⁹

A despeito da aparente “incompletude” do desenho, na sua condição de estudo – apenas uma via através da qual se fazem as “grandes pinturas” – é justo considerar a sua autonomia como manifestação artística que é obra e que é documento – e que merece ser lida como tal. O desenho é, por si só, amplo em problemáticas não só ancoradas às temáticas representadas, mas ao seu próprio funcionamento como *medium*, à sua legitimidade como difusor de uma estética, às perguntas que suscita e ao público que alcança. É bastante pertinente olhar para o estudo de *A Negra* como contraponto de uma atenta análise da sua pintura, pois deste modo alguns aspectos relativos às escolhas de composição podem ficar mais nítidos, talvez menos ofuscados por algumas das táticas cubistas associadas à cor – como o fundo colorido e geometrizado, que anunciava as técnicas assimiladas em terreno francês. Assim, é importante avaliar o desenho como “política da forma” – expressão já referida na introdução, que implica reconhecer que as soluções plásticas e estilísticas são atravessadas pelas interferências do meio; de modo que a forma é imbuída de compreensões de mundo propositais.

Feita a lápis e nanquim, a imagem que ilustra a capa do livro de Cendrars contém uma figura simplificada pela geometrização, que evoca ainda mais o sentido de arrojo, em que o traço ágil confere uma expressão “singela” (ver fig. 16). Além disso, não é preciso o elemento da cor – ou do preenchimento em preto – para saber que a figura representada é uma mulher negra; o próprio desenho nos dá pistas para chegar a essa conclusão – pistas que evocam também as questões de estereotipização, exotização e o elemento da fixidez do primitivismo, tratados em capítulos anteriores.

A esfera alongada do seio, por exemplo, evoca a qualidade maternal das designadas *mães pretas*, mulheres negras escravizadas que eram compradas para servirem de amas de leite aos filhos dos patrões de grandes famílias latifundiárias – grupo social de enorme poderio, do

¹⁹⁷ Cf. ANDRADE, M. Do desenho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2ª. Ed, São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77.

¹⁹⁸ Ibidem

¹⁹⁹ Cf. LEIGHTEN, P. (2013) *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. The University of Chicago Press.

qual fazia parte Tarsila do Amaral²⁰⁰. Na verdade, toda a figura é absolutamente racializada: a boca gigantesca e desproporcional, os pés e mãos enormes, a falta de orelhas e cabelo, a nudez. Se afinarmos o olhar para a representação de pessoas negras na década em que Tarsila começa a desenhar, encontramos visualidades semelhantes no âmbito da ilustração; hipóteses de influência que podem ter sido captadas pela pintora, como é o caso da caricatura que se difundia em revistas e jornais das duas primeiras décadas do século XX no Brasil.

Alguns textos de Rafael Cardoso dedicam-se ao debate em torno das tensões sociopolíticas que permeiam a representação da figura negra na arte brasileira²⁰¹. Um exemplo destacado em *Modernidade em preto e branco* é uma ilustração de 1920 feita por J. Carlos para a revista *Careta* (**Fig. 20**), que não só esboça uma caricatura racista e exagerada das figuras de um homem e uma mulher, de particularidades muito próximas do estudo de *A Negra*, mas emite já alguns dos principais marcadores visuais da favela, encontrados no famoso quadro de Tarsila do Amaral, *Morro da Favela* (1924)²⁰². Como refere o autor, “(...) lábios grossos e vermelhos, grandes pés descalços e feições quase símias são reforçadas pelas roupas maltrapilhas e pela fala esfarrapada”²⁰³. Acerca deste “lugar-comum” da favela, o autor notabiliza as subidas íngremes, os barracos precariamente dispostos em encostas, as roupas secando em varais nas ruas, enfim, uma imagética que firmava escolhas de representação que prevaleceriam como estereótipos²⁰⁴, identificando determinadas características repetíveis e estagnadas do tecido corporal e espacial de uma tipologia urbano-social. O autor faz uma análise da imagem que atesta que, através dela e da frase que a acompanha (“Ocê já sabe, d. Fulorêncça? Vão embeleza o nosso morro. A gente agora vamo fazê futing e toma murufina”), o artista “caçoa” de manias das classes altas, usando a favela como atmosfera que apura a “acidez da piada”. Cardoso escreve que “(...) a charge sugere que a única coisa mais ridícula que o esnobismo dos ricos e suas fantasias de Europa era o pernosticismo desse homem negro e favelado”²⁰⁵.

A contribuição da caricatura como desenho humorístico e meio de construção de críticas e debates de teor político é analisada por Patricia Leighton em *The liberation of painting*²⁰⁶, aquando o contexto de mobilização social da Revolução Francesa, que se alastrou

²⁰⁰ Cf. MEIRA, S. (2018) “*A Negra*” de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro. Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, p.948.

²⁰¹ Cf. CARDOSO, R. (2015) The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850 – 1920. *Art History*, 38(3), 488–511. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12134>

²⁰² Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco*, Op. Cit., p.68.

²⁰³ Ibidem – pp.68-69.

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ Ibidem

²⁰⁶ Cf. LEIGHTEN, P. (2013) *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*, Op. Cit.

através deste meio durante o século XIX na França. O que Leighton atesta é, justamente, a notória preocupação que estes objetos artísticos tinham com pautas sociais, afastando-se das hipóteses que apontam para uma neutralidade política dos artistas que os faziam. A autora também evidencia que as potencialidades de discussão política destes desenhos foram negligenciadas pelo mesmo motivo que a própria inserção das sátiras desenhadas na historiografia foi esquecida: pela sua condição mundana, se comparada ao valor espiritual e transcendental atribuído aos trabalhos ligados ao abstracionismo que surgiam em inícios do século XX²⁰⁷. É interessante pontuar a problemática desenvolvida por Leighton, para reconhecer o poder da caricatura como meio que comunica significados e suscita indignações numa forma de *primitivismo*.

Casos como o de Bernand Naudin atestam uma preferência pelo meio gráfico que emitia um posicionamento político, primando pelo direcionamento a uma audiência menos elitizada e mais abrangente, engajando-se assim às causas anarquistas e socialistas não só pela temática, mas pela própria operatividade do meio (**Fig. 21**). A influência do jornal e da revista na arte é, para Patricia Leighton, incontestável neste período²⁰⁸. O caso de Tarsila do Amaral aproxima-se desta hipótese, na medida em que o seu conhecimento nacional foi desencadeado pela inserção e proteção editorial do escritor Álvaro Moreyra, que estava à frente das revistas do conglomerado “Pimenta de Mello”. De acordo com Cardoso a atuação de Moreyra é “(...) o elo perdido entre o modernismo paulista e a sua recepção pela sociedade brasileira mais ampla”²⁰⁹. Aí reside o imensurável papel da imprensa na disseminação de artistas: mesmo os requintados escritores e pintores do modernismo de São Paulo dela fizeram uso para dar a conhecer as suas propostas. Além do mais, ainda que o impacto da Semana de 22 e da Antropofagia em termos nacionais não tenha sido tão grandioso e exponencial para um amplo público na sua época, foi a partir de ideias disseminadas em revistas e jornais que a historiografia de algumas décadas mais tarde se baseou para criar a mítica narrativa da invenção do modernismo.

Para além da espontaneidade e da forma simplificada dos desenhos, a fácil acessibilidade – principalmente para aqueles que se uniram ao meio gráfico – era interessante porque permitiria, justamente, uma maior nacionalização da arte de São Paulo, que era considerada, como demonstrado, um lugar central e ideal para o florescimento da vanguarda brasileira. Seria também uma forma de simular uma vontade de ser político? De vender ao povo a “arte do povo”? A tendência de projetar uma visão da pintura de Tarsila do Amaral como

²⁰⁷ Ibidem

²⁰⁸ Ibidem – pp.30-31.

²⁰⁹ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco*, Op. Cit., p.193.

uma arte *de todos os brasileiros*, (mas não para todos) que mais firmemente se desenvolveria a partir de 1928 com o movimento antropofágico, envolvia a ideia de uma coesão racial e cultural, que supostamente “(...) situava-se acima das divisões políticas habituais”²¹⁰ (mas não, aparentemente, fora delas).

É, no entanto, questionável se a dinâmica primitivista e antropofágica contribuiu para as teorias pós-coloniais; não se distinguindo muito, neste aspecto, das estratégias de Picassos e Brancusis, que concediam à cultura africana uma visão ao mesmo tempo positiva e negativa. Por um lado, cheia de vontades de fazer uma arte preocupada em ser brasileira, liberta do academicismo e representativa do *povo brasileiro* – apropriando-se da favela, da pessoa negra e da cultura e heranças nativas e africanas no processo; por outro lado, elaborando uma arte definitivamente racializada e pouco comprometida com a inclusão destes grupos no circuito elitista e limitado da vanguarda. Apesar do rastreamento de possíveis referências visuais nas caricaturas de artistas como J. Carlos – igualmente racistas, apesar de refletirem acerca de questões sociais – os desenhos de Tarsila do Amaral parecem recorrer a uma estética de *amenidades*, sugerindo um lugar onírico e ocioso, de crítica “ingênuo” e humorística, quase que fazendo esquecer o peso do estereótipo.

A publicitação do desenho foi relevante pela sua aparição em livros; ou na própria utilização de gravuras para a divulgação de episódios e objetos artísticos inseridos no mundo da arte. *Feuilles de Route* é prova disso, assim como os panfletos que promoveram exposições e eventos. Em 28 de junho de 1924, um cartaz elaborado por Amaral anunciava em letra cursiva e desajeitada uma conferência com Blaise Cendrars no Teatro Municipal de São Paulo (**Fig. 22**). No centro da imagem, separando as letras “conf” de “erencia”, traços que desenhavam o rosto do poeta: o formato alongado da face, queixo quadrado, nariz grande, olhos pequeninos, boca torta – à semelhança do retrato feito em pintura por Amedeo Modigliani em 1917 (**Fig. 23**), cujo desenho também feito pelo pintor Tarsila possuía²¹¹. A conferência acabaria por não acontecer, mas alguns dias antes, dia 12 de junho de 1924, realizar-se-ia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo uma conferência-exposição para a exibição de quadros da escola de Paris no Brasil, comentados por Blaise Cendrars. Das 12 telas exibidas, 3 eram de Tarsila do Amaral²¹².

²¹⁰ Ibidem – p.213.

²¹¹ Em AMARAL, A. (2003) *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, Op. Cit, p. 144, Aracy Amaral escreve, em nota de rodapé: “Tarsila possuiu nos anos 20: “(...) um desenho de Modigliani, *Retrato de Blaise Cendrars*, com dedicatória para o poeta (1917) (...)”.

²¹² Ibidem – p.156.

Em junho de 1926, por ocasião da exposição das suas obras da fase pau-brasil na Galerie Percier, em Paris, Tarsila utiliza um autorretrato, o *Autorretrato I*, de 1924 (**Fig. 24**) para figurar a capa do catálogo. No verso, um desenho em preto e vermelho do Saci Pererê (**Fig. 25**), um jovem negro de uma perna só e de poderes mágicos, figura do folclore brasileiro. É curiosa a discrepância do tratamento destas duas imagens: a primeira, feita com óleo em papel-tela, consistia no rosto da artista em traços bem definidos e detalhados e manchas de cor não homogêneas na sua pele, maquiagem e cabelo; a segunda, uma figurinha simples em detalhes, de cores sólidas e mãos grotescas de dois dedos, dando um “tom maroto” ao catálogo²¹³. As 17 obras relacionavam-se pelo título *De 1923 a 1926*. Na página seguinte, há uma menção vaga a “desenhos e aquarelas” expostos, sem grandes especificações, mas provavelmente se tratando de esboços feitos durante a viagem a Minas Gerais de 1924²¹⁴. O poema *São Paulo* de Blaise Cendrars como texto de abertura:

«SAINT-PAUL

J' adore cette ville

Saint-Paul est selon mon Coeur

Ici nulle tradition

Aucun préjugé

Ni ancien ni moderne (...)»²¹⁵

Importa referir também o livro *Pau-Brasil* (1925)²¹⁶ de Oswald de Andrade, uma obra repleta de ilustrações de Tarsila do Amaral, representativa da simbiose artística dos dois. O livro evoca a noção de redescoberta do Brasil, como enuncia logo na primeira parte: “Por ocasião da descoberta do Brasil”. Os desenhos que o integram configuram-se pela ideia de síntese, do contorno simplificado de paisagens ruralizadas que remetem ao caráter idílico atribuído ao Brasil. São composições aparentemente feitas de forma pouco deliberada, mas igualmente paciente, fazendo surgir quase que gradualmente barquinhos, montanhas e palmeiras; um recorte fantasioso da realidade, encontrado na ilustração “Barco” (**Fig. 26**). Essa paciência contribui para um sentido de fixidez; de lugares que parecem pertencer a uma

²¹³ Ibidem – p.238.

²¹⁴ Ibidem – p.237-238.

²¹⁵ Adoro esta cidade/ São Paulo do meu coração/ Aqui nenhuma tradição/ Nenhum preconceito/ Antigo ou moderno. Trad. de Teresa Thiériot, em CENDRARS, B. *Etc..., Etc...(um livro 100% brasileiro)*. São Paulo, Perspectiva, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

²¹⁶ Publicado pela editora francesa *Au Sans Pareil* – a mesma que publicara o *Feuilles de Route* de Cendrars – foi através desta obra e no ano de 1925 que se fez uma projeção de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral no panorama artístico e literário brasileiro. Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, Op. Cit, p.210.

temporalidade própria, espelhando a lentidão da vida no campo a partir, por exemplo, da forma “comportada” dos animaizinhos em “Fazenda” (Fig. 27). Aparecem também nesses desenhos as figurinhas pintadas de preto: sem rosto, de mãos, cabeça e pés arredondados, encontradas nas suas pinturas. A ilustração de duas figuras de roupas decoradas e acessórios sob as cabeças, denominada de “Carnaval” (Fig. 28) remete à temática do quadro *Carnaval em Madureira*, obra cuja análise pretendo desenvolver no próximo capítulo. De acordo com Rafael Cardoso:

«O uso de efigies pretas sem rosto remete à tradição, no Brasil do século XIX, de incluir figurinhas de negros em pinturas de paisagem para atribuir escala e acrescentar cor local às cenas. Trata-se menos de representações de pessoas existentes do que de tipos e estereótipos»²¹⁷.

A atribuição destas figuras a um olhar meramente decorativo e impulsionado pela busca do “primitivo”, implicou em algumas contradições fundamentais para a apropriação da subalternidade, escondendo as violências que a exotização do Brasil concebia. A seguir, partindo de *Carnaval em Madureira*, tenciono iluminar pontos de investigação que desvelam essas relações paradoxais, acrescentando camadas de complexificação às forças de “tradição” e “brasilidade”. Estes conceitos foram constantemente enfatizados pela historiografia. No caminho, ficaram algumas lacunas e ângulos cegos.

²¹⁷ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco*, Op. Cit., p.65.

4. *Carnaval em Madureira*: aquilo que é presença e aquilo que é ausência

Como vimos, o primitivismo, na sua relação desequilibrada e pautada na presunção de uma categoria geográfica ou social que é primitiva; oposta ao que é civilizado e consequentemente condenada a estar atrasada, foi a espinha dorsal de estratégias pictóricas conduzidas por artistas que, por uma série de fatores que não só a sua “capacidade transcendental” de talento, inseriram-se na dinâmica das vanguardas. Uma delas – ainda que redondamente pertencente às circunstâncias do seu país de origem, da sua condição social e do seu gênero – foi Tarsila do Amaral. E são exatamente estas circunstâncias que acrescem degraus de problematização aos paradoxos do imaginário primitivista. A leitura de características formais que consolidam o lugar estagnado do estereótipo reforça a discrepância fundamental da divisão fatalmente moldada do primitivismo, entre a civilização e a selvageria.

Encontramos na obra *Carnaval em Madureira* de Amaral, justamente, várias pistas; manifestações primitivistas que fazem surgir as discussões historiográficas que até aqui tenho debatido. A feiura, a ingenuidade, o ócio, a mulher, a pessoa negra ou indígena; são conceitos associados a grupos representados na obra que escolho dar ênfase; todos possuindo em comum a sua desvalorização moral e intelectual, a partir da percepção europeia de si mesma como tendo “iluminado” o resto do mundo, banalizando a experiência vivida das pessoas oprimidas²¹⁸ pelos processos colonialistas. Pessoas não brancas: feias, ingênuas, ociosas – adicionando-se mais um degrau de defasagem social quando mulheres. Há uma projeção da alteridade, um *self-othering*, de modo que a prática artística age como recurso impregnado de uma atitude de subversão da “cultura dominante”²¹⁹, que, segura da sua posição soberana, emite um parecer desdenhoso, transvestido de fascínio cultural.

Voltando à pergunta: *o que o rótulo da obra prima nos impede de ver?* Argumento: ele nos impede de ver, neste caso, os desígnios primitivistas da obra. A celebração das pinturas de Tarsila do Amaral é acompanhada da assunção de que elas são atestados de uma exaltação da cultura brasileira, colocando-a supostamente num lugar de centralidade. Ora, se a minha hipótese é a de que a artista percorreu caminhos pictóricos relacionados com o universo do primitivismo, então essa alegada posição central do Brasil tropical e da culturalidade da pessoa

²¹⁸ Cf. AMSELLE, J. (2003). *Primitivism and Postcolonialism in the Arts*. The Johns Hopkins University Press. MLN, Vol. 118, No. 4, French, p.977.

²¹⁹ Essa ideia é discutida no texto de Hal Foster: Cf. FOSTER, H. (1996) *The Artist as Ethnographer?* In *The Return of the Real*. London: Cambridge, 171-203.

negra fica embaçada. Presentificam-se, através da análise da esterotipização já trabalhada, indícios de uma relação problemática que atribui à subalternidade os grupos representados, destinados a serem existência passiva e contemplativa.

A escolha de estudo que proponho reúne uma crítica que reconhece que as pistas e o labor que a pintura entrega certificam uma não-passividade da realidade plástica, na medida em que toda criação implica também decisão. O modo que se decide arranjar, retratar, pintar e expor o objeto artístico não é arbitrário – pelo contrário, deve ser morfologicamente examinado a partir daquilo que, sem dúvida, é e daquilo que possa vir a ser, de acordo com a reunião de dados, o mapeamento e a formulação de hipóteses. A investigação da relação paradoxal estabelecida entre a pintora brasileira e o meio europeu – que funcionou tanto como realidade concreta quanto modelo canônico distante – e a elasticidade interpretativa desse contato são fios de condução que auxiliam na compreensão da pintura do famoso bairro da Madureira, no Rio de Janeiro.

O quadro levanta também problemáticas que dizem respeito à relação conflitante, já desenvolvida, dos modernistas de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro. Sabendo desta implicância, a decisão de retratar com tanto vigor o Rio, elegendo um bairro da cidade como cena digna de integrar o quadro nacionalista de Tarsila é, no mínimo, suspeita. A resposta talvez esteja na ênfase concedida às soluções formais vanguardistas. Se o que importava residia na própria maneira de tratamento e na talentosa capacidade tarsiliana de elaborar um sentido atmosférico e mágico aos lugares e às pessoas brasileiras, no fundo, a estetização da tradição foi tida como via mais significativa para a concretização artística do que o próprio reconhecimento da cultura popular como parte legítima e igualmente integrante do modernismo. A produção cultural do Rio, acusada de ser “folclórica”, ocupava um lugar “menos moderno” e menos importante (julgavam os modernistas de São Paulo) do que pintura erudita; mas servia-lhe de inspiração.

A tinta solidificou pessoas negras, lugares pacatos com duras realidades ou manifestações culturais, transformando-os em devaneios apaixonantes e agradáveis. O encantamento que os modernistas de São Paulo tiveram pelo mundo “ordinário” que não viviam formulou uma narrativa poética com veracidade apenas possível para aqueles que a sonharam. Este processo de solidificação, para além de ser inerente à própria qualidade estática da pintura, emerge também como forma de estratégia compositiva que deixou transparecer os *artifícios da arte*.

Linda Nochlin, no texto *The Imaginary Orient*, invoca algumas obras do francês Jean-Léon Gérôme para advogar a ideia de que, nas suas pinturas aparentemente recheadas de

detalhes autênticos de cenas “orientalizantes”, o artista não reflete simplesmente uma realidade pronta, mas, a partir dela, produz significados. Subsiste, nas representações artísticas do Oriente através do olhar do Ocidente, uma relação de poder patente nos próprios critérios plásticos. Esse desequilíbrio fica nítido a partir daquilo que o objeto artístico inclui; mas, também, daquilo que é *ausência*. De acordo com Nochlin, somos confrontados com uma série de questões ausentes na pintura, que são tão conspícuas, que, “(...) uma vez que ficamos conscientes delas, elas começam a funcionar como presenças”²²⁰.

A primeira ausência citada pela autora é a de uma história. De acordo com ela, a pintura *The Snake Charmer* (1879) de Gérôme (**Fig. 29**) sugere uma condição atemporal, intocada, quase impenetrável aos drásticos acontecimentos que àquela época alteravam as dinâmicas econômicas e sociais do Ocidente. Essa posição deslocada, de um mundo sem mudança aproxima-se da visualidade subordinada dos quadros de Amaral – e à paralisia da condição do colonizado à qual já me referi. A análise de Nochlin e a pretensão em identificar aquilo que a obra de arte não tem, aquilo que o artista recusa – e aquilo que concluo acerca do objeto criado a partir desta rejeição – é uma abordagem consciente das dimensões sociológicas que devem ser consideradas na escrita da história da arte.

Em *The Snake Charmer*, a autora acusa também uma aparente ausência de trabalhadores ou da instituição da indústria, um sinal de moleza e preguiça do povo frente às turbulências geopolíticas associadas ao Império Otomano em finais do século XIX²²¹. Mas a ausência mais intrigante que Nochlin aponta é uma ausência de *arte*. Ao fazer uso de pormenores que dão credibilidade à veracidade da situação recriada, de forma a supor um estado de inocência e passividade frente à atividade pitoresca, o que Gérôme tenciona é que esqueçamos que aquilo é arte. Sua qualidade naturalística, quase científica, apela a um deslocamento da moralização, em que o artista exerce a função de observador salvo pelo seu elemento de diferença e distância racial. Despe-se, assim, da sua própria natureza sádica e fetichista, que se fascina pelo que considera barbárie, propondo em contrapartida um suposto exercício etnográfico. A desconstrução de Linda Nochlin permite evidenciar essa maquiagem. O não querer ser arte é, em si, a presentificação de uma vontade – ocultar a oposição opressiva do homem branco sobre um povo considerado racialmente inferior e do homem sobre a mulher.

Em *Carnaval em Madureira*, essa recusa da arte não acontece: a ação pictórica não se prende à imitação do real; na verdade toda a lógica cubista e expressionista partia da renúncia

²²⁰ (Tradução minha) Cf. NOCHLIN, L. (1983) The Imaginary Orient. In *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, New York: Harper & Row, p.35.

²²¹ Ibidem

de uma representação ilusionista (como a de Gerôme). No entanto, o labor do desenho e da pintura é chave para o entendimento de outras presenças-ausências que nos servem como pontes de diálogo. A começar pela escancarada inexistência, em *Carnaval em Madureira*, dos rostos. As figuras retratadas – negras, e em sua maioria mulheres – não possuem face, existindo enquanto matéria que compõe o conjunto da obra, como qualquer outro elemento paisagístico – as casas, as bandeiras, a emblemática Torre Eiffel, a vegetação, as montanhas (ver fig. 3). Tarsila omite uma parte significativa da identidade que é a expressão. A geometrização é na verdade uma via para a estereotipização de corpos que são criados para dar dimensão e fazer escala. A descomplexificação da minúcia artística é usada para retratar figuras consideradas igualmente descomplicadas, mantidas num estado complacente, de animação perpétua e intransponível.

Se em quadros como *Les Demoiselles d'Avignon* a tônica histórica é subvertida e as personagens emitem olhares de intimidação que desafiam o espectador, deixando claro que “(...) a sua posição confortável, fora da cena narrativa, não está tão segura quanto ele pensa”²²², as mulheres que, literalmente, preenchem o quadro *Carnaval em Madureira* são despidas do poder do olhar, condenadas a serem corpos compositivos ao serviço da pintura. Esse é o artifício da arte. Está aí o sentido de falta. Falta também o trabalho, falta a figura mais explícita do homem, falta o cabelo das personagens (por que é que haveriam de estar todos camuflados, cobertos por turbantes e chapéus coloridos?). Aquilo que se ausenta e que produz uma inquietante inexistência; sempre na zona limítrofe de ser *presença*.

4.1. Condições de concepção e recepção

Feita no Brasil e exposta em Paris, a obra *Carnaval em Madureira* é um óleo sobre tela que tem no nome dois elementos do mundo social brasileiro: a festa carnavalesca e o subúrbio. A pintura é, por consequência, a representação de uma cena ritualística e característica de uma celebração que, apesar dos desfiles programados, expande-se para o universo espacial da “rua”, firmando o seu sentido comunitário e oposto ao mundo privado²²³.

²²²Cf. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. (2004) New York, Thames & Hudson.

²²³ Cf. DA MATTA, R. (1983) *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

O Rio de Janeiro é visitado por Tarsila do Amaral em 1924, juntamente à viagem realizada a Minas Gerais, com o objetivo de “descobrir” o Brasil. Madureira é um bairro que se situa na zona norte do Rio, consequência do desmembramento gradativo da fazenda do boiadeiro Lourenço Madureira, fazendo parte de uma lógica “suburbana”. Local destinado à moradia de camadas populares, o crescimento dos subúrbios se fez a partir de complexas decisões ideológicas e governamentais, que na virada do século XIX para o século XX provocaram a expulsão do proletariado para áreas mais distantes do centro. Marca-se uma cartografia social que coloca o subúrbio e a favela como “estratos de pobreza”²²⁴.

O Carnaval, “polissêmico por excelência”, é descrito por Roberto DaMatta como um “campo social aberto”, desvirtuador de hierarquias, cosmopolita pela sua natureza universal, onde são bem-vindos todos os grupos, seres e personagens²²⁵. A sua temporalidade é cíclica e cósmica, em contato com o mundo folclórico ou sobrenatural. Em outras palavras, o Carnaval tem uma espacialidade e uma temporalidade mais ou menos desordenadas, reunindo “um pouco de tudo” e em todo lugar. DaMatta faz um exercício interessantíssimo de distinção entre o Dia da Pátria – o 7 de setembro²²⁶ – e o Carnaval, como “rituais simétricos e inversos no quadro da vida social brasileira”. A formalidade e o marco histórico do Dia da Pátria são contrastantes às características informais; ao dinamismo e às possibilidades da fantasia, das reconfigurações do desfile e da não-individualização do povo carnavalescas²²⁷. O Carnaval funciona, assim, como rito de passagem que colabora para um sentimento generalizado de pertença, tornando-se fundamental para a afirmação da identidade suburbana nas primeiras décadas do século XX²²⁸.

Em Madureira, as festas populares do Carnaval significavam uma espécie de salto social, num processo de dignificação do subúrbio. Para além dos investimentos comerciais no bairro – com a inauguração do Mercado de Madureira em 1914 – a formulação de aparatos culturais para o Carnaval era indicativa de uma vontade de engrandecer a sociedade local, num jogo lúdico e criativo que atraía visitantes e fortalecia a comunidade – consequentemente alimentando a economia do bairro²²⁹. Assim, Madureira enchia-se de uma aura festiva e boêmia, utilizando-se das componentes cenográficas dos carros alegóricos e dos chamados

²²⁴Cf. FERNANDES, N. (2011) *O rapto ideológico da Categoria Subúrbio. Rio de Janeiro 1858-1945*. Rio de Janeiro, Editora Apicuri.

²²⁵Cf. DA MATTA, R. (1983) *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Op. Cit.

²²⁶ Data da Declaração da Independência do Brasil do Império De Portugal, em 1822.

²²⁷ Cf. DA MATTA, R. (1983) *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Op. Cit.

²²⁸ Cf. FRAGA, A.; SANTOS, M. (2015) Madureira, Capital dos Subúrbios, (1940-1960): Carnaval e Comércio na Produção de uma Comunidade Imaginada. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 16, n. 37, p.11-31.

²²⁹ Ibidem

coretos: “construções desmontáveis de madeira que se assemelham a quiosques ou palanques feitos para animar o carnaval de rua”²³⁰.

A Torre Eiffel centralizada em *Carnaval em Madureira*, muito associada, simbolicamente, à dinâmica São Paulo-Paris da itinerância da artista, provavelmente é, na verdade, a ilustração de um coreto montado em 1924 para o Carnaval de Madureira. Em fotografia publicada pela revista *Careta* (**Figs. 30, 31**), notam-se as similaridades compositivas: o coreto como réplica da torre, de grandes dimensões, cheio de bandeirolas decorativas e com um balão ao topo – uma referência a Santos Dumont, brasileiro pioneiro da aviação, que em 1901 contornou a Torre Eiffel com o seu dirigível. De acordo com o professor Roberto Mattos de Mendonça, do IGHBI – Instituto Geográfico e Histórico da Baixada do Irajá, “o coreto media 18 metros de altura com uma base quadrada de 24 metros, contando com três pavimentos giratórios, um farol, um balão e 400 lâmpadas elétricas”²³¹.

Não deixa de ser curiosa, dadas as circunstâncias da carreira como pintora que ia se firmando, a leitura de *Carnaval em Madureira* como uma tentativa humorística de incluir Paris no subúrbio brasileiro; a imensidão e imponência da Torre Eiffel e a pequenez dos participantes do Carnaval de Madureira. Jorge Schwartz associa a obra também ao sentido contrastante de uma realidade brasileira já analisada ao longo deste trabalho: “Do ponto de vista da temática pictórica, (...) é talvez o quadro de Tarsila que melhor traduz a oposição entre o rural e o urbano, o interior paulista e Paris, a periferia e o centro”²³² (embora a cena representada seja no Rio de Janeiro). Não só Amaral inclui o monumento francês ao ambiente do subúrbio, mas especificamente à atmosfera jubilosa do Carnaval brasileiro, na sua essência sobrenatural e desordenada; uma união pictórica entre o modernismo da arquitetura pousado miraculosamente no bairro da Madureira, aparentemente trivial, mas carregado de uma aura extraordinária.

É também interessante destacar que a artista possuía uma das pinturas coloridíssimas e disformes da série famosa de obras protagonizadas pela Torre Eiffel, do artista Robert Delaunay²³³ (**Fig. 32**) É datada de 1911 e foi comprada por Amaral em 1923, de acordo com

²³⁰ Ibidem – p.19.

²³¹ “Torre Eiffel de Madureira: Instituto do Irajá desvenda o mistério.” *Veja Rio*, 12 mar. 2014. Acesso em: <https://vejario.abril.com.br/coluna/rj450/torre-eiffel-de-madureira-instituto-do-iraja-desvenda-misterio>. Acesso em: 20/07/2023.

²³² Cf. SCHWARTZ, J. (2013). “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar” Em *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, p.27.

²³³ Hoje, a obra está no Art Institute of Chicago. Cf. AMARAL, A. “Study of na Oeuvre. And a Biography” In Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March. Ver também “A ‘Quest’ for Tarsila. In Fundación Juan March. 2009, Op. Cit.

carta de Aracy Amaral, de 15 de julho de 1975, em arquivo curatorial²³⁴. Tarsila do Amaral é também presenteada, em 1923, com uma pintura (óleo sobre cartão) da torre feita por Blaise Cendrars, após período passado junto à Robert e Sonia Delaunay, em 1913.²³⁵ Ela será referência à *Prosa do Transsiberiano...*, já acima referida, obra que integra o poema de Cendrars e a pintura de Sonia Delaunay – que termina com uma Torre Eiffel (trabalhada com escantilhões)²³⁶ (**Fig. 33**). Ainda que na pintura de Tarsila do Amaral os recursos visuais não sejam os mesmos – os ângulos ampliados de cima ou de baixo da Torre Eiffel solitária e por si só cheia de camadas de cor de Robert Delaunay; ou a silhueta vermelha cabalmente simplificada de Sonia Delaunay – a escolha de representá-la de forma tão destacada no quadro poderá ter sido por eles motivada, ou ao menos usada como pequena referência à sua tematização pelos artistas franceses.

É nítida também a influência que teve Cendrars na consolidação da carreira artística de Tarsila do Amaral em Paris, constantemente encorajando a artista a preparar a sua primeira exibição na Galeria Percier e colaborando para a posição de destaque que conquistaria ao longo dos anos. A obra *Carnaval em Madureira* foi possivelmente exposta em Paris a 7 de junho de 1926, junto a outras 16 pinturas. Isso porque o seu nome não aparece na lista de obras, mas poderá ser associado, como propõe Aracy Amaral, a uma das duas obras enunciadas no catálogo como “paisagem” número um e dois²³⁷ – o fato é que a pintura definitivamente se encaixava na poética visual e temática do conjunto apresentado.

A fase que agora chamamos de pau-brasil, elogiada em Paris pela sua componente exótica, teve o sucesso garantido a partir do seu esforço em adaptar-se ao gosto europeu, seguindo as diretrizes de Cendrars, que em relação aos preparos despendidos para a concretização da exposição de 1926, imperativamente sugestionou que Amaral fizesse uma exibição “francesa, parisiense e não uma demonstração sul-americana”²³⁸. Ou seja, apesar da encantadora franqueza das imagens que produzia ou da sua “graça nativa”²³⁹, a pintura deveria ser parisiense, atualizada aos parâmetros da vanguarda, de um “refinamento civilizado (*esprit*

²³⁴ Informação retirada do site do Art Institute of Chicago. Url: <https://www.artic.edu/artworks/9503/champs-de-mars-the-red-tower>. Acesso em: 17 de setembro de 2023.

²³⁵ Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, p.103.

²³⁶ Cf. *O círculo Delaunay*. 2015. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.40.

²³⁷ Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit., p.238.

²³⁸ Cf. “Tarsila Revisited”, Aracy Amaral. In Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, p.62.

²³⁹ Escreve Georges Rémon no jornal *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*: “Sem nada alienar de sua graça nativa, ela objetiva expressar com força obras meditadas com esta ênfase plena e vigorosa que Léger pôs em suas pinturas e seus desenhos mais recentes”. Apud AMARAL, A. (2003), Op. Cit., p.240.

nouveau)”²⁴⁰, “resistindo às seduções do exotismo barato”²⁴¹. Cendrars quer elevar a significância da artista na capital francesa, partindo da pretensão de que era necessário “lapidar” a paisagem primitivista do Brasil, sofisticando o seu estado “provincial” e “inculto”. A “sugestão” de Cendrars não é inócua.

«Therefore, what Cendrars wanted – what European and North American critics continue to desire so ardently today – was that our creations live up to their expectations, that it be folkloric, different, in the sense that it be dissimilar to European creativity. That which is seen as the “Other,” as the counterpoint to that culture that calls the shots in an international cultural context, worthy of being shown on the alternative circuits»²⁴².

Ana Paula Simioni destaca – a partir do contexto de integração de artistas latino-americanos na cena artística parisiense – o crítico André Warnod, que concebeu o termo “Escola de Paris”²⁴³ e dividiu as contribuições de artistas estrangeiros na capital francesa em dois grupos: os *criadores* e os *seguidores*. De acordo com Warnod, os criadores eram bem-vindos, já que contribuía para a cultura francesa, “dando de volta mais do que tiravam”; enquanto os seguidores não eram bem-vistos, por não agregarem nada de novo, simplesmente repercutindo a cultura já existente. Assim, de acordo com Simioni, considerava-se que, a fim de atingir reconhecimento em Paris, os artistas estrangeiros deveriam performar e enfatizar a sua *alteridade*²⁴⁴.

A viagem aos estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro nada mais foi do que a concretização dessa busca pelo sentido de diferença que a vanguarda modernista incentivava; digno de ser apreciado apenas se acrescentasse graus de criatividade à cultura francesa. Para além da leitura rasa e pouco específica que essa separação de categorias possa gerar, destinando os artistas à posição de criadores ou meros seguidores da arte produzida no país, está a flagrante

²⁴⁰ A expressão vem de uma comparação que o crítico Willy Lewin faz entre a artista Tarsila do Amaral a Marie Laurencin, pintora que estaria entre o modernismo e a tradição assim como Amaral estava entre o Brasil e a França; e num “sentido de desencadeamento de todo um complexo de sensibilidade ou ingenuidade instintiva, e de refinamento civilizado” Cf. AMARAL, A. (2003) Tarsila, sua obra e seu tempo, Op. Cit., p.246.

²⁴¹ Trecho retirado de uma crítica do *Journal des Débats*, 20/06/1926: “Tarsila (Galerie Percier) volta do Brasil com seu amigo Blaise Cendrars e, resistindo às seduções do exotismo barato, evoca, com uma inventividade que se acomoda com um certo rigor, locais sem sombra, radiosas geometrias de cores vibrantes (...)” apud AMARAL, A. (2003), Op. Cit., p.240.

²⁴² Cf. “Tarsila Revisited”, Aracy Amaral, Op. Cit., p.62.

²⁴³ Importante destacar que a Escola de Paris de Warnod foi inventada, na verdade, para contrastar com a escola francesa – e da sua tentativa de proteger a arte nacional dos “cosmopolitismos” imigrantes. E isso matiza um pouco a questão que refiro, da arte universal versus identidades regionais. Não deixa de ser verdade que essa “permissão” do cosmopolitismo continuava a ser eurocêntrica (e elitista/exclusivista).

²⁴⁴ Cf. SIMIONI, A. P. (2021). Primitivisms in Dispute: Production and Reception of the Works of two Brazilian Artists in Paris in the 1920s. *Modernism/Modernity* Print Plus, 6(2). <https://doi.org/10.26597/MOD.0217>.

presunção de que os artistas de outros países – principalmente não-europeus – não poderiam fazer arte de valor universal, mas estavam condenados a ser *contributos*, associados à categoria de “arte latino-americana” ou “arte japonesa”²⁴⁵.

A presença do “selvagem” e de populações indígenas, negras ou mestiças era um dos clichês associados à América Latina, apesar das disparidades sociológicas, linguísticas e culturais dos países que dela fazem parte²⁴⁶. Assim, as condições de produção da pintura *Carnaval em Madureira* inseriram-se, justamente, num período de exploração da artista, constantemente preocupada com a sua posição como *criadora*, pintora da sua terra. A imagem poética e emancipadora que essa decisão artística promoveu, reforçada, como vimos, pela historiografia que se produziu mais de uma década após as suas principais obras, contribuiu para a omissão de algumas importantes vicissitudes da dinâmica da estadia de Tarsila do Amaral em Paris. Não é por acaso que as cenas tropicais, nacionais e os grupos de pessoas negras foram quase que exclusivamente escolhidos para figurar nas obras feitas durante os anos de 1924 e 1925.

As montanhas verdes vivas, as pedras equilibradas uma em cima da outra, a palmeira de três folhas; atrás de uma festa colorida, curvilínea e entusiasmada (apesar de aparentar ser um pouco estática) (ver fig.3), enfatizava a realidade criativa e descontraída do Carnaval brasileiro, entregando à crítica francesa aquilo que era esperado do artista estrangeiro: que ele se reduzisse ao seu estereótipo. Não pretendendo fazer aqui distinções morais, a artista não necessariamente era consciente das implicações dessa redução, mas nitidamente operou a partir dela; e não, como insistem tantos textos e exposições relativamente ao programa artístico de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, a partir de um projeto *decolonial*, engajado politicamente e em radical ruptura com o sistema colonialista²⁴⁷. Não deixava, no entanto, de ser crítica a atitudes coloniais, enquanto as partilhava, num ambiente social que não mais podemos experienciar²⁴⁸.

A dinâmica do subúrbio de Madureira, na sua posição “periférica” e ao mesmo tempo de enorme valor cultural e imaginativo, principalmente com as festas do Carnaval, é muito simbólica da trajetória de Amaral. A obra parte do ambiente criativo e fértil carnavalesco. A imagem surreal da grande Torre Eiffel no meio dos festejos em Madureira foi formulada pela

²⁴⁵ Ibidem

²⁴⁶ Ibidem

²⁴⁷ Acerca da leitura de Oswald Andrade como criador de um projeto decolonial, ver: GARCIA, L.F. (2020) Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's decolonial project. *Cultural Studies*, 34:1, 122-142, doi: 10.1080/09502386.2018.1551412.

²⁴⁸ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*. Thames & Hudson world of art. Singapore, S.C. Graphics, p.29.

intervenção urbanística e efêmera de um coreto do artista português José Costa, montado em 1924²⁴⁹. O seu caráter espetaculoso não existe apenas no universo do quadro (onde tudo é possível); mas foi articulado a partir da materialização alegórica do icônico monumento de Gustave Eiffel. As linhas coloridas ao canto inferior do quadro e em torno da torre, formando círculos e formas geométricas, funcionam como extensões da estética cubista; mas aludem às fitas e bolas suspensas típicas da decoração para o Carnaval. O Carnaval é sem *Carnaval em Madureira*, mas *Carnaval em Madureira* não é sem o Carnaval. O Carnaval é modernismo vivo.

4.2. Feio, mole e caipira. E que viva o mau-gosto.

«Com efeito, no Brasil as classes ricas e as pobres separam-se umas das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam entre povos distintos. Ao vigor físico, a longevidade, à beleza dos poucos situados no ápice – como expressão do usufruto da riqueza social – se contrapõe a fraqueza, a enfermidade, o envelhecimento precoce, a feiura da imensa maioria – expressão da penúria em que vivem. Ao traço refinado, à inteligência – enquanto reflexo da instrução – aos costumes patricios e cosmopolitas dos dominadores, corresponde o traço rude, o saber vulgar, a ignorância e os hábitos arcaicos dos dominados»²⁵⁰.

Para a pesquisa em torno da formação cultural e étnica do Brasil, o espólio de Darcy Ribeiro – antropólogo e agente crítico brasileiro –, é um contributo importante para uma narrativa da história que critica a versão ensimesmada e distorcida do lado do invasor. Destaco do trecho do livro *O povo brasileiro* a utilização da palavra “feiura” para caracterizar as classes mais pobres do país, dentre uma série de adjetivos que as separam de uma minoria favorecida pelo vigor, pela longevidade, pela posição elevada e pela *beleza*. Invoco essa disparidade para esmiuçar as complexas escolhas visuais que resultam no quadro de Tarsila do Amaral.

O sentido vibrátil de uma irrupção de cores sólidas consiste numa tática de captação de uma atmosfera alegre e sossegada, um enquadramento de uma realidade criada de feliz destino; mas um universo aparentemente despreocupado com o “belo”. Mário de Andrade, ao defender o mérito dos meios plásticos para a criação do exotismo, destaca, orgulhoso que era da

²⁴⁹ Cf. FRAGA, A.; SANTOS, M. (2015), Op. Cit.

²⁵⁰ Cf. RIBEIRO, D. (1995) *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ªed, p.210.

surpreendente tangibilidade na elaboração imagética dos quadros de Tarsila, o “(...) certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau-gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte”²⁵¹. Ao sentido de caipira associava-se uma rusticidade própria que tinha como objetivo captar de forma sincera e amena o que a artista considerava ser lícito de representar os protótipos alicerçais da brasilidade. O “mau-gosto excepcional” acusado por Mário reflete a visão, de certo modo pejorativa, que emitia acerca da estética que utilizou impressões cubistas e surrealistas, afastando-se da convencionalidade do claro-escuro no trato da luz e criando micronarrativas oníricas, que não queriam ser verosímeis, mas, pelo contrário, assumiram a sua distância da representação fatural. Se analisarmos os episódios das vanguardas, encontramos a distorção e ressignificação dos aspectos formais com o intuito de evidenciar qualquer coisa – cor, denúncia social, revolução visual; outras dimensões e usos do fazer da arte.

No âmbito de uma ressonância iconográfica e da reflexão estética, sublinho a pertinência dos estudos de Umberto Eco, que atentam para um reconhecimento de problemáticas que, através do amparo dos domínios da comunicação e da filosofia, são acentuadas nas obras de arte. Essa atitude transversal de reconhecimento das várias dimensões, horizontes e expectativas geradas pelo objeto artístico ajuda a postular ângulos de análise primordiais para a fluência da atividade investigativa. No livro *História da Feiúra*²⁵², Eco explora o itinerário do conceito do feio ao longo dos séculos, valendo-se de uma prerrogativa interdisciplinar para compreender o feio não só através da oposição ao belo, mas na sua pluralidade muitas vezes associada a diferentes propósitos e sensações, de acordo com a cultura, a religião e exercícios sociais. No capítulo *A vanguarda e o triunfo do feio*, o autor transpõe a discussão da representação do feio ao contexto das vanguardas do século XX, por introduzirem de forma disruptiva o que Eco chama de “feio em si” e “feio formal”. O choque que essa atitude provocara na burguesia, no entanto, provou que o público acostumado ao academicismo não considerava obras como a de Picasso “(...) belas representações de coisas feias, mas feias representações da realidade”²⁵³. A escandalização morava no horror da composição pictórica deformada, geometrizada e conseqüentemente fora de um padrão, desagradável ao olhar “sofisticado”.

²⁵¹ Cf. ANDRADE, M. (1927). *Diário Nacional*, São Paulo apud AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, p.18.

²⁵² Cf. ECO, U. (2007) *História da Feiúra*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record.

²⁵³ Ibidem. Capítulo XIII – “A vanguarda e o triunfo do feio”, p.367.

Ora, ainda se considerarmos que a ideia de uma representação bela de algo feio fosse a intenção criativa de pintores que se encaixam na ótica do primitivismo, resta desdobrar o problema da própria concepção do que é feio em primeiro lugar. Se as referências às máscaras africanas eram já recursos visuais situados em determinada categoria do gosto, retratá-las de forma inovativa, intelectualizada e emocionante não as retirava propriamente do seu lugar de “mau gosto”. O próprio interesse pela semiótica de culturas já desmobilizadas no espectro acadêmico está, precisamente, na sua feiura; a tal dramatização de uma separação de raça, do olhar devolvido e da ambivalência reativa ao Outro do primitivismo²⁵⁴. Por isso, sublinho a exploração de Eco e a evidenciação deste sentido ambíguo e conflitante do feio: não cair na tentação de associar aquilo que é categorizado como grotesco ao que é necessariamente detestável e abominável. A causa do fascínio é um fenômeno psicológico e sociológico complexo.

A crítica à supremacia do belo sobre o feio e a utilização do feio na arte são questões debatidas pelo filósofo Theodor W. Adorno. No texto *A Teoria Estética*²⁵⁵, concebe o belo como algo que precisa do feio para existir; o belo oculta o feio; e a beleza, de acordo com Adorno, origina-se “na recusa do antigo objecto de temor”²⁵⁶. A feiura é associada pelo autor àquilo que é arcaico, de modo que o feio teria surgido a partir de uma separação entre a arte e a sua forma arcaica, manifestando-se através de canibalísticas e ameaçadoras máscaras; o feio é então imitação do *medo*²⁵⁷. A associação da feiura ao arcaico; ao que está historicamente envelhecido, aproxima-se da ideia de atraso temporal da dinâmica primitivista; da paralisia no tempo e da função da temporalidade do colonialismo já discutidas. O feio seria, assim, sinônimo de uma regressão temporal e daquilo que é pavoroso – vinculando-se ao estereótipo primitivista que vacila, como enuncia Bhabha, entre o prazer e o medo.

A obra *Carnaval em Madureira* não necessariamente associa o feio a algo que se teme – mas antes àquilo que é rejeitado. É uma tentativa de trazer para a pintura aquilo que o mundo acadêmico desaprovou, qualificando como “mau-gosto”. Em Minas, a artista escreve que encontrou as cores que tanto adorava quando era criança, completando: “Ensinarão-me depois que eram feias e caipiras”²⁵⁸. De acordo com Tarsila do Amaral, a utilização de cores vibrantes,

²⁵⁴ Cf. BHABHA, H.K. (1994) A Questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. Em *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia, p.163-165.

²⁵⁵ Cf. ADORNO, T. (1970) *A Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

²⁵⁶ Ibidem – p.62.

²⁵⁷ Ibidem – p.61.

²⁵⁸ Cf. AMARAL, T. (1939) “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”. RASM: Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo, n°1, 1939.

principalmente a partir deste quadro, funciona como vingança à opressão do “gosto apurado”, passando para as telas “(...) o azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes”²⁵⁹. A obra funciona, na verdade, como o encontro do prazer no *caipira* – expressão frequentemente associada ao que é vulgar, de modos incultos.

A utilização do feio é estratégica; significa mais uma camada de libertação do academismo. Mas o conteúdo da tensão formal feio-belo, como reitera Adorno, tem o seu aspecto social: o oprimido é vulgar, carregando os estigmas da degradação “(...) sob o fardo do trabalho servil, sobretudo corporal”²⁶⁰. Aludindo ao potencial da arte de denunciar a dominação através dos seus “meios autônomos”, o filósofo afirma que “poderosos valores estéticos são libertos pelo socialmente feio”²⁶¹. Contudo, as cores caipiras de Amaral; ou as “belas representações de coisas feias”, não removem exatamente a “falta de beleza formal” associada às formas representadas – assim como a inspiração buscada nas esculturas africanas da vanguarda modernista fez-se a partir de um olhar que associou o disforme ou o não proporcional ao defeituoso, bárbaro e consequentemente feio, tornando-se belo apenas a partir da intervenção europeia.

Não que isso desqualifique a subversão da tradição acadêmica e a mudança de paradigma que a aceitação da “breguice” e do caipirismo rogava. Mas isso para referir que, para povoar o imaginário primitivista na sua forma mais “verídica”, a artista emprega o elemento popular como traço definidor da nacionalidade, a partir da representação de grupos sociais marginalizados numa estética à época considerada “pouco refinada”, associando o feio a uma camada social específica – que não a sua. Ainda que a complexidade dessa relação definitivamente opere de formas distintas da relação colono-colonizado, existe uma redução da existência de um Outro, agora aplicada a um recorte classicista e racial.

De acordo com o estudioso pós-colonial Simon Gikandi, a ideologia estética do modernismo foi motivada pelo desejo de encontrar o “Outro” na sua feiura e no seu horror; e então “purificá-lo”, para que pudesse entrar no mundo da arte moderna como parte da sua simetria²⁶². Neste sentido, a preocupação com o “Outro” foi motivo para o estabelecimento de condições de beleza, gosto e apreciação e, simultaneamente, funcionou como o contraponto ou o oposto destas condições²⁶³.

²⁵⁹ Ibidem

²⁶⁰ Cf. ADORNO, T. (1970) *A Teoria Estética*, Op. Cit., p.63.

²⁶¹ Ibidem

²⁶² Cf. GIKANDI, S. (2003). Picasso, Africa, and the Schemata of Difference. *Modernism/modernity* 10(3), p. 471.

²⁶³ Ibidem – p. 458.

Além disso, vale destacar que, no mesmo ano de *Carnaval em Madureira*, Tarsila do Amaral pinta a obra *Morro da Favela* (ver fig. 2), composição que também faz uso das cores fortes e sólidas – como vimos associadas ao “caipira” pela própria artista –, apesar de, claro, utilizadas a partir de uma vontade de ressignificação. Sobre o estudo de uma iconografia da favela, Rafael Cardoso escreve que “(...) as principais revistas ilustradas das décadas de 1910 e 1920 (...) mostram a favela como lugar de feiura e esqualidez, em contraste a uma norma de civilidade”²⁶⁴. Neste quadro, a imagética do feio já é intrinsecamente ligada à temática como qualquer coisa oposta a um modelo de civilização imposto no Brasil. A questão da “feiura” ganha, assim, novos contornos se analisarmos os contextos do seu emprego em pinturas de impulsos primitivistas, como é o caso do trabalho de Amaral deste período.

Essa subjugação fez-se também, como já mencionei, a partir da deformação; da recorrência à forma deformada e simplificada, por muito associada pela civilidade europeia à falta de destreza de culturas alheias. A “moleza” que Mário de Andrade usa para descrever os quadros de Tarsila associa-se à imagética flutuante que vemos em *Carnaval em Madureira*: a paisagem ondulada e vacilante; as casas esmagadas ao fundo; os corpos sinuosos, rígidos, mas com aspecto moldável, parecendo mesmo plasticina. Esse caminho primitivista é descrito pelo crítico de arte francês Louis Vauxcelles como sendo realizado a partir de “simplificações bárbaras”: figuras com posturas propositadamente estranhas e desajeitadas, executadas de forma tida como grosseira e uma “falta de definição espacial”²⁶⁵. Ou seja, a deformação descrita como característica formal relacionada à barbaridade.

A prerrogativa de que o elemento da deformação dava a impressão de uma “moleza” aos quadros de Tarsila do Amaral também se associa a uma das ausências apontadas por Linda Nochlin em *The Imaginary Orient*²⁶⁶, referida no início deste capítulo: a do trabalho. O *corpo mole* e cheio de curvas disformes, quase nunca em trabalho árduo nas obras de Tarsila do Amaral – principalmente nos quadros em que protagoniza a figura da mulher, como *Carnaval em Madureira* – atrela os grupos de pessoas de zonas nitidamente populares ou rurais do Brasil a um ambiente moroso e *ocioso*. Aliás, fazer “corpo-mole” é expressão para fazer mínimos esforços ou para a “sábua preguiça solar” invocada por Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*²⁶⁷. Anos antes, a reflexão de Mário de Andrade em *A divina preguiça* já

²⁶⁴ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Editora Schwarcz, p.62.

²⁶⁵ (Tradução minha) Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*, Op. Cit, p.53.

²⁶⁶ Cf. NOCHLIN, L. (1983) *The Imaginary Orient*. In *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, New York: Harper & Row.

²⁶⁷ “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábua preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-

manifestava o interesse pela temática do ócio como elemento representativo da realidade brasileira²⁶⁸.

Além disso, em pinturas realizadas na fase pau-brasil que retratam o ambiente moderno e maquinal das cidades, como *EFCB (Estrada de Ferro Central do Brasil)* (1924) (**Fig. 34**) geralmente a figura humana não aparece. A atividade laboral é mais comumente representada a partir de trabalhos rurais, como na obra *O Pescador* (1925) (**Fig. 35**), na maioria das vezes aliada também ao gênero masculino. As reincidências destes padrões indicam a utilização da ausência do trabalho como via através do qual se expressa um caipirismo de tempo lento, tranquilo e “preguiçoso”. É curioso que essa escolha de representação se faça em *Carnaval em Madureira*. Apesar de ser um ambiente festivo, o Carnaval não é ocioso. Pelo contrário: é hiperativo, diligente e enérgico. A falta de agito na pintura de Tarsila do Amaral chega a ser um pouco desconcertante, se comparada aos desfiles, danças e movimentações do Carnaval de rua.

O “mau-gosto” da forma é assim descrito neste capítulo pela utilização de estratégias pictóricas de vanguarda que tentaram subverter a caracterização “acadêmica” do belo e, consequentemente, do feio; de modo que, ao invocá-lo para analisar uma obra de Tarsila do Amaral, é importante também denotar a ligação íntima entre a obra de arte e a disciplina da estética, bem como as bases hierárquicas do *gosto*. Apesar de ser um conceito versátil, estritamente subjetivo, tem também a pretensão da universalidade, não fundada num raciocínio lógico e concreto, mas que foi utilizada como critério de diferenciação social²⁶⁹. A “educação” do gosto e a matriz canônica da atividade artística merecem aqui atenção pela forma como a combinação de cores em *Carnaval em Madureira* é qualificada por Tarsila do Amaral como uma libertação daquilo que é o “bom-gosto” burguês; situando-se, assim, num lugar que instrumentaliza o “primitivo” para acionar discussões acerca do gosto na pintura.

Brasil.” Cf. ANDRADE, O. (1924). Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Em: TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

²⁶⁸ Cf. SCHWARTZ, J. (2013). “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar”, em *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p.21.

²⁶⁹ A referência responsável por acender o debate acerca do sentido social de “distinção” exercido pelo gosto neste capítulo foi o livro *Homo Aestheticus - A Invenção do Gosto na Era Democrática*, de Luc Ferry, obra que emite um parecer do gosto na “era democrática” dos tempos modernos, como período em que os indivíduos ganham uma consciência nova sobre si mesmos e sobre a história, que traduz uma transformação dos modos de analisar o mundo. A categoria do gosto e a sua intelectualização neste período é investigada como tradutora da organização da própria vida; como qualquer coisa que *distingue*. Os juízos do gosto, na sua qualidade individual e, ao mesmo tempo, partilhada e universalizada, pertence às discussões do primitivismo porque faz parte do debate e das transmutações sociais da construção do projeto da modernidade. Cf. FERRY, L. (2012) *Homo Aestheticus - A Invenção do Gosto na Era Democrática*. *Arte & Comunicação*, Edições 70.

A perspicácia de equacionar na obra os elementos aprisionados ao campo do feio para serem apreciados por um público que valorizava a autenticidade e a mudança de parâmetros daquilo que é considerado “belo”, “bom” ou digno de apreciação, atesta a capacidade da artista de se entranhar nos debates da arte vanguardista. Amaral produz a arte que pensa sobre ela mesma e que reivindica para ela a contestação do exercício da razão na concepção da obra de arte, “elevando” o “mau-gosto” a partir da sua utilização proposital nas soluções formais. Assim como o gosto “educa-se”, o gosto “refina-se”, de modo que a tática de enaltecer a feiura na intenção de torná-la parte do ambiente restrito e, ainda assim, canônico (o cânone está em constante mutação) da crítica parisiense da época, significa que, se bem-sucedida aos olhos do europeu, a sua obra automaticamente implica refinamento, elevação e glorificação, como criação capaz de engrandecer o feio.

A problemática dessa relação, como já referi, está no fato de que o estremecimento de uma hierarquia do gosto não quer dizer o seu desaparecimento; em certa medida até sublinha a sua existência. Pode ser problematizada também pela lógica da alteridade (a do *self-othering*), já que a realidade da artista não é a mesma da sua pintura, o que faz com que a pretensão de querer ser, na arte, “(...) a caipirinha de São Bernardo”²⁷⁰ seja apenas metafórica. Não estão impressas as condições literais da sua experiência individual, pela representação de condições geográficas, sociais e raciais distintas das que compõem a vivência de Tarsila do Amaral. Assim, existe uma acentuação da distância entre o corpo em *Carnaval em Madureira* e o corpo da própria artista.

Esse distanciamento fica mais evidente se, em paralelo à análise desta obra, observarmos algumas pinturas feitas na categoria do “retrato” ou do “autorretrato”. O tratamento visual que Tarsila confere a personalidades amigas do meio artístico e a si própria se distingue muito nitidamente da forma como o corpo é tratado nesta e em várias outras composições da fase pau-brasil. Nos retratos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Fernanda de Castro (poetisa e, à época, recém-casada com o jornalista e escritor português António Ferro) (Figs. 36, 37, 38, 39), o traço é esfumado, menos geométrico e menos caricaturado. A intenção do corpo não é de ser parte do terreno saudoso, tropical e “exótico” de uma construção visual romântica do terreno brasileiro, mas de preservar atributos identitários. São artifícios que concedem ao corpo uma individualidade, se distanciando de representações racializadas e diminutas de outros quadros. Na verdade, o próprio fato de

²⁷⁰ A artista escreve esta frase em carta enviada à família (a mesma que refere querer ser “pintora da sua terra”). Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Op. Cit, p.101.

possuírem um rosto desenhado já as diferencia das figuras de *Carnaval em Madureira*, onde o corpo se confunde com a paisagem e é questionável quais “regras” do belo se aplicam, já que elas ficam quase sem efeito; pelo que os indivíduos são apagados de pertença e de uma existência digna de ser equacionada.

De acordo com Jorge Schwartz, os inúmeros retratos que a artista fez de Oswald de Andrade nesta época concentram-se principalmente no seu *rosto*. Há nas pinturas dos retratos a “(...) aplicação de cores diáfanas que eliminam a dureza do risco cubista”²⁷¹. Todos os retratos supracitados foram feitos nos anos de 1922 ou 1923; anos de “transição” de um estudo acadêmico para o contato com as técnicas cubistas, pelo que poder-se-ia levantar a hipótese de que a artista “migrou” para um tratamento diferente nos anos seguintes, conforme foi prosseguindo o seu processo de pesquisa e busca de uma linguagem própria. Mas, para além deste “deslocamento” ter-se feito com alguma rapidez (*Carnaval em Madureira* já é de 1924), um autorretrato (*Auto-Retrato I*) de 1924 (ver fig. 25) tem ainda as características manchas de cor, diluídas e sutis; o próprio rosto como motivo central, flutuante, disposto sobre um fundo infinito. É esta imagem que é escolhida para ser capa e integrar a exposição de 1926 da Galerie Percier. O contraste entre o *Auto-Retrato I* e o restante das obras da fase pau-brasil é apontado por Aracy Amaral, que afirma que a disparidade chamou a atenção do público de uma exposição da artista em Moscovo anos depois²⁷². Ainda de acordo com a historiadora, os detalhes são “amorosamente tratados”, de modo que Tarsila emerge “(...) etérea, como uma aparição”²⁷³.

Evidentemente que as mudanças de estratégia pictórica são expectáveis, de modo que o meu objetivo não é limitar a validade do contingente artístico de Tarsila do Amaral a uma só “linguagem”, mas sublinhar as discordâncias compositivas de duas realidades plásticas sobrepostas no tempo. Ou seja, diferenças formais na abordagem do corpo que seguem padrões de classe, raça e propósitos concretamente diferentes: de um lado, artistas brancos, inseridos no meio da arte erudita – incluindo Amaral; de outro, grupos de pessoas negras forçosamente condenadas ao anonimato. Trago esse paralelo neste capítulo pela forma como o aspecto do “mau-gosto” da cor e da deformação de aparência “mole” pertence a apenas um destes grupos – ainda que houvesse o propósito de *celebrar* o feio. Os corpos em *Carnaval em Madureira* continuam a ser mantidos no lugar da feiura, da preguiça, da esqualidez e da deselegância; enquanto a própria artista se insere, pictoricamente, numa atmosfera mais amorosa, refinada e

²⁷¹ Cf. SCHWARTZ, J. (2013). “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar”, Op. Cit. p.19.

²⁷² Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, p.244.

²⁷³ Ibidem

“bela”. De acordo com Aracy Amaral, no *Auto-Retrato I* – feito segundo uma fotografia conhecida da pintora (**Fig. 40**):

«(...) está também implícito certo narcisismo, um ‘se querer bem’ que também é característico de Tarsila. *Auto-Retrato* – sempre capa de seus catálogos – foge entretanto à doçura da expressão natural da foto e transpõe uma imagem transfigurada, *figée* na forma elíptica do rosto de colorido frio e irreal, quase uma máscara de beleza intocada e preservada»²⁷⁴.

4.3. Gênero, natureza e cultura

«Although I realize that one can never completely recreate even a brief moment of the past, one can, by examining the prevailing systems and methods of dominant and minor or subversive political, economic, and psychological ideologies of a given moment, have insight into operative criteria for their social and individual inscription. Analysis of the artwork’s participation and negotiation of these ideologies makes visible the complexity and nuance of the work»²⁷⁵.

Sobre uma política da história da arte feminista, Patricia Mathews aponta tanto para a importância de perspectivas psicanalíticas (que se preocupam em repensar espaços psicológicos e culturais tradicionalmente atribuídos às mulheres), quanto para a desconstrução de autoridades e ideologias, examinando também as resistências a estas instituições (concebidas pela artista e contidas no objeto artístico). No caso de Tarsila do Amaral, o exercício de “recuperar”, hoje, a sua experiência individual difere-se das tentativas de inclusão de artistas marginalizadas ou “esquecidas” pela historiografia – pelo menos se considerarmos o cenário da historiografia brasileira. Como venho referindo, a sua inserção na categoria da *obra prima* foi sistematicamente impulsionada no Brasil. Nesse sentido, a sua projeção de carreira em um ambiente maioritariamente masculino pode ser qualificada como pertencente a

²⁷⁴ Ibidem - p.259.

²⁷⁵ Cf. MATHEWS, P. (1998) The Politics of Feminist Art History. In *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, eds. Mark Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge, University Press.

uma dinâmica feminista e emancipatória. Esse diagnóstico muitas vezes conduz a uma leitura que classifica a integridade da obra ou da artista como sendo feministas – sem, em contrapartida, examinar também de que formas elas compactuam com os sistemas políticos dominantes. Além disso, o “sentido emancipador” parte do pressuposto de que a “obra-prima” não é um lugar-comum à mulher; necessitando ela de emancipação de sua condição inferior (é preciso cuidado para não confundir aquilo que diz respeito à circunstância histórica da artista e aquilo que eu estabeleço como política da história da arte, na forma metodológica plural da arte transnacional, que venho reivindicando).

Não significa que os objetos artísticos produzidos por Amaral não possam ser lidos através de uma lente feminista; mas também não quer dizer que a recorrência à utilização da figura feminina nas suas paisagens brasileiras tenha necessariamente um posicionamento político em relação às desigualdades de gênero. Ao longo deste capítulo, tentarei recorrer quer às hipóteses que iluminam os potenciais feministas, dedicando-se a emitir um parecer acerca das relações de poder que influenciaram o panorama criativo da artista; quer à análise, talvez mais importante, que venho construindo: a de que a eleição do feminino se inscreve na dinâmica do primitivismo e está, portanto, assente em bases de diferenciação social que *reprimem*. A análise passa tanto pela representação de mulheres nos quadros cubistas quanto pela posição da mulher artista na vanguarda de inícios do século XX.

O discurso modernista, no escopo da sua relação sexista, serviu para sustentar vínculos díspares entre homens e mulheres com a produção cultural, associando o masculino às “artes maiores” e impondo ao feminino a tarefa de contribuir com a cultura de massa, remetida tantas vezes ao campo do “decorativo” – usual, trivial; em detrimento do objeto artístico transformador e subversivo que o homem era capaz de criar²⁷⁶. Isso porque a capacidade criativa da mulher foi associada exclusivamente ao seu papel reprodutor, situado no campo da *natureza*²⁷⁷. A antropóloga Sherry B. Ortner, ao procurar o “fator comum” na estrutura generalizada e nas condições de existência que explique a desvalorização das mulheres como “fato universal”, escreve um artigo que se empenha em responder à pergunta “Is female to male as nature is to culture?”²⁷⁸ Através dessa interrogação, desenvolve uma hipótese de aplicação transversal, que explora a relação binária entre o natural e o cultural; e entre a mulher e o homem.

²⁷⁶ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*. Thames & Hudson world of art. Singapore, S.C. Graphics, p.136-137.

²⁷⁷ Ibidem – p.143-144.

²⁷⁸ Cf. ORTNER, S. (1974) Is female to male as nature is to culture? In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87.

Por que essa pesquisa é relevante para a análise do quadro *Carnaval em Madureira*? Ora, sendo usual a aparição da mulher nos quadros de Tarsila do Amaral e considerando que as condições de concepção e recepção do quadro envolviam o circuito opressor do modernismo europeu acima reportado (em que a artista pretendia se inserir), é válido que, em vias de tornar visível a semiótica primitivista, o ângulo das distinções de gênero seja atravessado. Atenho-me também ao fato de que a pintura que analiso pertence a uma artista mulher, o que faz com que o seu trabalho, apesar de buscar temáticas similares a de colegas homens cubistas, difere de alguns valores e significados por eles atribuídos.

As motivações primitivistas que vivem na representação de mulheres pelas mãos de artistas homens são longamente discutidas na historiografia. De acordo com Patricia Mathews, as historiadoras da arte feministas concordam, de modo geral, que as imagens de quadros de pintores como Paul Gauguin evidenciam uma ideologia masculina negativamente enviesada²⁷⁹. A sua construção artística muitas vezes envolveu uma correlação entre o feminino e a natureza, como na pintura *The Loss of Virginity* (1891) (**Fig. 41**), em que podem ser lidas algumas influências de uma atitude que coloca a mulher como ser mais próximo a um estado mais “natural” e submisso, onde supostamente atinge a sua realização²⁸⁰. Equacionando, assim, o nu feminino como um equivalente metafórico ou literal da natureza²⁸¹. A pintura de áreas de cor planas e brilhantes e formas distorcidas – associadas, como vimos, a um sentido de “moleza” – ratifica a mulher como temática primitivista, supostamente usada como expressão de pureza e de rasgos de consciência não mediados²⁸² – a questão da espontaneidade anteriormente trabalhada a partir dos desenhos de Tarsila do Amaral.

A importância dos estudos realizados por Ortner reside na iluminação dessa dinâmica como principal motor do descrédito da mulher em diferentes sociedades, de modo que, mesmo que diferenciações entre natureza e cultura sejam arbitrárias, é verdade que a relação entre a existência humana e as forças da natureza depende da *regulação* do natural²⁸³. Essa atividade reguladora exige ação, em detrimento da sua aceitação passiva. Assim, a cultura opera como meio através do qual a humanidade transcende aquilo que a natureza oferece. A mulher,

²⁷⁹ Cf. MATHEWS, P. (1998) *The Politics of Feminist Art History*, Op. Cit., p.99.

²⁸⁰ A pintura contém, de acordo com Perry, associações veladas de um simbolismo complexo, como a utilização da raposa como símbolo de perversidade e astúcia; ou a flor caída, à mão da figura da mulher, como símbolo da perda da virgindade. Cf. PERRY, G. (1993). *Primitivism and the 'Modern'*. In *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, edited by Charles Harrison, Francis Frascina and Gil Perry. New Haven: Yale University Press, pp. 26-27.

²⁸¹ Ibidem

²⁸² Ibidem

²⁸³ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) *Primitive*. In *Critical Terms for Art History*, 2ª ed, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. London, The University of Chicago Press, p.199.

constantemente condenada à sua capacidade reprodutiva, teria nela a sua principal fonte criativa. Ao homem, abre-se a oportunidade de explorar a sua criatividade “artificialmente”, criando objetos transcendentais e duradouros; enquanto a mulher, na sua diferença biológica, é fatalmente destinada a um papel de ordem considerada inferior, criando “perecíveis seres humanos”²⁸⁴. É a partir dessa premissa também que a instabilidade mental vai ser vista como contributo positivo para o homem, colaborando para o florescer das suas atividades criativas; e negativa para a mulher, rotulada como histeria e evidência da dominação da sua mente pelos instintos e impulsos da sua sexualidade²⁸⁵.

Aqui cabe destacar que a carreira de Tarsila do Amaral, assim como de outras mulheres que produziram objetos artísticos no campo das artes visuais desta época, foi sendo reconhecida e legitimada a partir da validação de colegas homens – Léger, Gleizes, Lhote, Cendrars. Como já referi, Cendrars foi inclusive crucial para a inserção de Amaral no meio social e expositivo, numa relação de orientação que não parecia ser horizontal; mesmo porque era a pintora que recebia instruções e recomendações e nunca o contrário – exceto, talvez, no contexto da viagem para o Brasil, mas pronunciar-me sobre isso requereria um mapeamento mais amplo da relação entre os artistas. O fato é que Tarsila do Amaral, mesmo com algum reconhecimento positivo da crítica na exposição feita em 1926 – inaugural da reunião de quadros da fase pau-brasil – foi constantemente associada aos seus “mestres” franceses e a conceitos relacionados a uma “feminilidade”.

A obra da artista é, em diversas críticas destacadas por Aracy Amaral²⁸⁶, caracterizada a partir da influência de Léger – ponto de referência válido para o público francês, é verdade; mas o fato de que era preciso reafirmar a sua *influência* no trabalho da artista brasileira não é incólume, se atentarmos ao ambiente desigual e às tensões de gênero apontadas e discutidas por uma série de historiadores. Leighton e Antliff sublinham o caso de Sonia Delaunay – ou Sonia Terk –, artista já anteriormente referida, e o tratamento diferenciado a ela concedido, em comparação ao marido, Robert Delaunay²⁸⁷. A artista temporariamente abandonou a pintura para dedicar-se à aplicação da estética cubista no *design* de roupas, fatalmente inserindo-se no lugar das artes decorativas – como vimos, acusado de ser biologicamente determinado à mulher. Dedicando-se a este trabalho, visto como menos importante em comparação com a “arte pura” que produzia o seu marido, o sucesso comercial dos seus *designs* no mundo da

²⁸⁴ Cf. ORTNER, S. (1974) Is female to male as nature is to culture? Op. Cit.

²⁸⁵ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) Primitive, Op. Cit., p.199.

²⁸⁶ Cf. AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, pp. 238-246.

²⁸⁷ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*, Op. Cit., p.148-153.

moda foi por muito tempo associado ao “fracasso” da sua carreira nas artes visuais²⁸⁸. Ou seja, para ser uma artista bem-sucedida, a mulher precisaria fazer a arte culta e transformadora dos homens, realizando ainda o trabalho de desviar das adversidades da sua depreciação como ser criador – e correndo o risco de ser condenada a “trair” a sua sensibilidade feminina²⁸⁹.

Neste sentido é que o caso de Tarsila do Amaral se situa, mais uma vez, num lugar ambíguo. De acordo com Cardoso:

«Tarsila do Amaral’s strategy to promote her work by appealing to her exotic background and generally admired good looks was effective to the extent that it got her noticed, but backfired insofar as she soon found herself pigeonholed as a feminine and naïve artist»²⁹⁰.

De acordo com o autor, seu “sucesso” foi visto de formas discrepantes em Paris e nas mídias brasileiras. A construção da narrativa que a coloca como heroína nacional, diferentemente das críticas francesas, não enfatizou as suas características “exóticas”, mas fez-se em função do seu suposto reconhecimento no estrangeiro²⁹¹. Ela foi descrita como audaciosa e internacionalmente prestigiada, ainda que as críticas em parte positivas, como vimos, fossem também bastante redutoras (e não garantissem, por si só, o êxito profissional que foi divulgado no Brasil). É um paradoxo importante: em Paris, ela foi admirada por seguir a moda primitivista em voga, mas constantemente diminuída; no Brasil, essa admiração virou prova do seu “triunfo”, sendo tão ou mais reconhecida que os colegas homens do meio modernista paulista. Aliás, uma explicação para o alcance de uma posição mais afirmada e a sua inserção nas discussões críticas parisienses poderá residir na sua personalidade descrita como *discreta*, ponderada e afável, sempre tentando “manter as aparências”²⁹²; e na estratégica utilização de aspectos “femininos”, infantis e inocentes nas suas pinturas, pertencendo ao mesmo tempo à “arte pura” e ao papel decorativo destinado à mulher. Uma estética vista como “feminina” e “sensual”, ao mesmo tempo descrita como inventiva e inteligente.

A “feminilidade” associada aos seus quadros, apesar de não muito clarificada pela crítica, parece andar de mãos dadas com os conceitos de “ingenuidade”, “frescor”,

²⁸⁸ Ibidem

²⁸⁹ Ibidem

²⁹⁰ Cf. CARDOSO, R. (2019). White skins, black masks. »Antropofagia« and the reversal of primitivism. *Das Verirrte Kunstwerk*, p.143.

²⁹¹ Ibidem – p.144

²⁹² Aracy Amaral escreve: “I also ‘censored’ the love affairs she had in addition to her known companions, which I did as a gesture of solidarity with her in this area, because she always wanted to exercise complete discretion. I admired her for this. Tarsila, as a woman, always managed to do exactly what she wanted, even while always trying to keep up appearances, out of respect for the family that adored her.” Cf. “Study of an Oeuvre. And a Biography”, Aracy Amaral. *Fundación Juan March. Tarsila do Amaral*. 2009. Madrid: Fundación Juan March.

“sensualidade” ou “decorativismo”, associando aquilo que é da ordem da mulher a noções primitivistas. O crítico Raymond Cogniat, em artigo sobre a América Latina, escreve que, por trás da estilização de Amaral, estava uma elegância e uma delicadeza “muito femininas”, caracterizando as obras da artista como “mais sensíveis e menos cerebrais que as de Fernand Léger”²⁹³. Ainda que a intenção fosse a de uma crítica positiva, o discurso de Cogniat é, de acordo com Michele Greet, inerentemente depreciativo (por que é que Léger haveria de ser mais “cerebral”?)²⁹⁴. A autora aponta também para o caráter paternalista dos comentários que reduzem as pinturas de Tarsila do Amaral ao “exótico” ou “encantador”; e destaca a atitude colonialista de críticos como Maurice Raynal, que argumentaram que a artista marcou um momento de autonomia de um Brasil “preso” ao academicismo *através do emprego da técnica internacional*, para “disciplinar” a “sensibilidade primitivista”²⁹⁵.

Alia-se a todo esse contexto a representação do feminino nos seus quadros. O grande grupo de figurinhas em *Carnaval em Madureira* é composto quase que exclusivamente por mulheres – deduzindo-se o gênero a partir da sua vestimenta, visto que são extremamente geometrizadas, sem cabelo ou rosto – ou pela presença de crianças e de um cachorro. São todas mulheres negras, importa referir; e essa é mais uma escolha que corrobora desígnios primitivistas; a partir da eleição da pessoa negra como grupo social que representa o espírito místico e carnavalesco do brasileiro, ligado aos sentidos sobrenaturais e instintivos associados pelos europeus a culturas não europeias. A reincidência da figura da mulher *negra* não é arbitrária e deve ser levada em consideração, alertando quer para uma produção diversa de sentidos na articulação dos conceitos de gênero e de raça, quer para a limitação de uma ótica feminista que não considera a questão racial como categoria de análise – alheia ao aprofundamento que ganha o discurso feminista a partir da inserção das discussões raciais, apontadas por bell hooks²⁹⁶.

Ou seja, a vinculação da mulher ao imaginário primitivista a partir do seu vínculo inato com a natureza seria incompleta sem aferir também a preferência pela representação de um grupo racial como caminho ideal para a construção de uma estética incauta, “simples”, virtuosa;

²⁹³ Cf. COGNAT, R. “Les peintres de l’Amérique Latine”, *La Renaissance de l’Art Français et des Industries de Luxe*, Paris, p.471, 1ª ilust., agosto de 1926. Tradução de Aracy Amaral) apud AMARAL, A. (2003) Tarsila, sua obra e seu tempo, Op. Cit, pp.239-240.

²⁹⁴ Cf. GREET, M. “Exhilarating Exile”: Four Latin American Women Exhibit in Paris, *Arteloge* [Online], 5 | 2013, posto online no dia 16 outubro 2013, acesso em: 29 julho de 2023. URL: <http://journals.openedition.org/arteloge/5518>; DOI: <https://doi.org/10.4000/arteloge.5518>.

²⁹⁵ Ibidem

²⁹⁶ Cf. HOOKS, B. (1984) *Teoria Feminista – Da Margem ao Centro*. Tradução: Helena Silveira. Lisboa: Orfeu Negro, 2020. Ver também HOOKS, B. (1995) *Art on My Mind: Visual Politics*. The New Press, p.202.

conseguida através da busca de um estado considerado inferior ou anterior à civilidade²⁹⁷. Emite, assim, um parecer primitivista a partir da simbiose da mulher (ou da criança) e da pessoa negra, duas condições categoricamente imbricadas num discurso que as reduz; porque no quadro de Tarsila do Amaral, apesar de carregadas de uma intenção orgulhosa e nacionalista, são passivas e estereotipadas.

Passivas porque, para além de um sentido estático da pintura, como referi, as figuras não têm rosto; são despersonalizadas e dispostas em poses artificiais, em sentido de estátua; o corpo funcionando como alegoria, tal como o coreto da Torre Eiffel. Prioriza, deste modo, uma ilustração epidérmica do indivíduo: o que conta é a sua presença enquanto símbolo. Neste sentido, o elogio da crítica francesa que aponta uma resistência ao “exotismo barato”²⁹⁸ nas obras de Tarsila do Amaral evidencia que, para uma inovação formal e criativa, bastava o *estímulo* que essas “fontes nativas” ou “populares” impulsionava – e não, como coloca Greet, a captação de uma autenticidade etnográfica²⁹⁹.

Estereotipadas porque atreladas ao campo da “cultura popular”, neste caso diretamente associada ao sentido decorativista do Carnaval, dos seus coretos e bandeiras coloridas e ao seu lugar coloquial. Também por estar constantemente acompanhada pela figurinha da criança, a mulher é relegada ao seu “papel social” como sujeito que *cuida* e zela pela formação social do indivíduo na infância. A determinante do vínculo estabelecido com o corpo de uma mãe no processo de amamentação do filho é uma das razões que faz com que a mulher seja vista como escolha “óbvia” para a função de criação e instrução³⁰⁰. Além disso, emprega a mulher como artifício que ajuda a construir o “ambiente ingênuo” que a paisagem primitivista recorre, já que, de acordo com Sherry Ortner, as “suas próprias atividades são assim circunscritas pelas limitações e baixos níveis de força e habilidades de seus filhos”³⁰¹.

Segundo a autora, a própria associação da mulher à natureza é feita através da aproximação da criança à natureza. A mulher é assim eleita como grupo “mais indicado” para acompanhar de perto o crescimento dos filhos; ao mesmo tempo que grande parte da sua “mácula” derivaria, precisamente, da realidade que a coloca num lugar constantemente próximo ao universo infantil³⁰². Sendo a criança um ser ainda pouco inserido no balanço da cultura – e cujos valores morais e responsabilidades sociais ainda não estão totalmente

²⁹⁷ Cf. ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) *Primitive*, Op. Cit.

²⁹⁸ *Journal des Débats*, 20/06/1926, apud AMARAL, A. (2003) Tarsila, sua obra e seu tempo, Op. Cit, p.240.

²⁹⁹ Cf. GREET, M. “Exhilarating Exile”: Four Latin American Women Exhibit in Paris, Op. Cit.

³⁰⁰ Cf. ORTNER, S. (1974) Is female to male as nature is to culture? Op. Cit., p.77.

³⁰¹ *Ibidem*

³⁰² *Ibidem*, p.78.

estabelecidos – ela ainda não é, de modo geral, vista como “ser social”, encaixando-se numa categoria inferior, mais próxima do instinto e do descontrole, físico e psíquico³⁰³. A partir desta noção, é curioso que em *Carnaval em Madureira*, assim como em outras pinturas feitas por Amaral nos anos de 1924 e 1925, as crianças estejam, normalmente, descalças, literalmente ligadas à terra ou à grama, indicando uma ligação primordial com o natural.

O elo entre a mulher e a criança aparece no ano seguinte, em *O Mamoeiro* (1925) (**Fig. 42**), pintura cujo nome faz referência à árvore que dá origem ao fruto conhecido como papaia ou mamão, comumente cultivado em países tropicais. Junto aos vários planos de morros, casinhas, plantas e, é claro, de um mamoeiro, está uma mulher vestida de azul entre duas crianças; uma lhe dá a mão e a outra segura na sua saia; como que guiadas, fisicamente e emocionalmente, pela figura da “mãe”. Uma figurinha, também mulher, as espera à porta de casa, no intermédio entre o mundo exterior e a esfera doméstica – onde, numa estrutura familiar patriarcal, são impostas ao feminino as tarefas de casa e de orientação parental, vistas como inferiores e eminentemente mais próximas do caráter “puro” da família³⁰⁴.

Além disso, o realce das funções reprodutivas da mulher – que, a partir da hipótese de Sherry Ortner, a aproximaria de uma perspectiva preconcebida que vincula o feminino à natureza – é encontrado na pintura *A Família* (1925) (ver fig. 4), na qual, em meio a um grupo de 12 pessoas que parece quase “posar” para o espectador, com o corpo e o olhar direcionado a ele, uma mulher aparece de lado, atenta ao bebê que está a amamentar. Destoando da dinâmica corporal do resto da família, a figura da “mãe” a alimentar o filho sugere a atribuição do papel social da mulher ao lugar imaculado e cândido – e, contudo, de ordem inferior – do primitivismo. A associação da mulher ao seu papel reprodutor é também encontrada no quadro *A Negra*, a partir da ênfase na esfera alongada do seio, já referida. Neste último, a imposição ao gênero feminino da incumbência de alimentar e sustentar vincula-se às tensões raciais do trabalho escravo, da mulher que era forçada a desempenhar tarefas domésticas às famílias dos senhores.

A correlação entre o feminino e o ambiente doméstico – e a muitas das práticas a ele associadas – tem, portanto, algumas implicações fundamentais para a maneira que a mulher é percebida como ser-em-sociedade. Uma delas é sua forçosa inserção na dinâmica fragmentada e particular do ambiente familiar; em oposição às relações integradoras, universalistas e superiores da vida pública, na esfera da política, da religião e dos rituais

³⁰³ Ibidem

³⁰⁴ Ideia explorada por Sherry Ortner, a partir dos estudos de Lévi-Strauss, de que a família (e por consequência, a mulher) relaciona-se com a natureza pura e simples, em oposição à cultura. Cf. Ibidem – p.79.

exteriores³⁰⁵. No entanto, e como bem coloca Ortner, algumas das atividades realizadas por mulheres no ambiente familiar não poderiam ser mais representativas da cultura: ela é responsável pela socialização e transformação dos bebês em seres culturalizados; ou pela conversão de alimentos crus em cozidos e do preparo de receitas, contribuindo ativamente para processos de cultura³⁰⁶.

A partir dessa lógica, a mulher na obra de Tarsila do Amaral poderá ser lida como ser cultural de ordem superior? Não seria o Carnaval uma festa pública e integradora, que transcende o natural? Bom, apesar da verificação de uma relação cultural, o que abalaria a fábula do feminino ligado à natureza, é verdade também que o conceito de uma “cultura superior” se distingue do lugar folclórico atribuído ao Carnaval. Reside, mais uma vez, o problema da distinção e elevação da cultura erudita nas discussões historiográficas – e do seu lugar prevalentemente masculino à época. A mulher habitaria, assim, um limiar entre a natureza e a cultura que é interessante para a exploração primitivista de Tarsila do Amaral – até porque esse era o lugar que efetiva e maioritariamente cumpria na sociedade de então. Ou seja, pode atribuir-se uma dimensão “documental” a essas pinturas, reiterando a ambiguidade da questão de gênero na interpretação do seu trabalho.

A sexualização da mulher não é, no entanto, um recurso utilizado por Tarsila do Amaral. Não se verifica a oposição opressiva do homem sob a mulher, presente por exemplo em obras como *Cigana* (1906) (**Fig. 43**), de Henri Matisse, mesmo porque a artista é mulher, e isso implica uma mudança na produção de significados. A relação com a mulher não é, portanto, de fetichização, mas concebe, sim, noções que atrelam o feminino ao imaginário primitivista. Resta também um distanciamento racial que desempenha o papel de associação da camada popular suburbana a um grupo de pessoas exclusivamente negras – o que, dada a forte presença de imigrantes portugueses, que aliás patrocinaram a construção dos coretos alegóricos³⁰⁷, pouco condiz com a realidade plural do subúrbio.

Toda a discussão que neste subcapítulo desenvolvi assenta na escolha de Tarsila do Amaral de destacar as personagens mulheres, crianças e animais, no ambiente público e de grandes dimensões do Carnaval. Num grupo de 14 pessoas, tudo indica que as seis figuras centrais são crianças ou mulheres – pelas características do vestuário, como mencionei anteriormente: colares, saias e vestidos. É importante referir que a minha análise parte desta

³⁰⁵ Ibidem – p.80.

³⁰⁶ Ibidem

³⁰⁷ Cf. FRAGA, A.; SANTOS, M. (2015) *Madureira, Capital dos Subúrbios, (1940-1960): Carnaval e Comércio na Produção de uma Comunidade Imaginada. Iluminuras*, Porto Alegre, v. 16, n. 37, p.11-31.

evocação do feminino no ambiente carnavalesco da pintura, de modo que não pretendo corroborar com essa associação, mas, justamente, questioná-la. Mais à frente, para referir o anonimato concedido às figuras humanas representadas, falarei do aspecto de certo modo andrógino que lhes é atribuído. As figuras do lado direito da torre, por exemplo, não têm o gênero propositadamente “identificável”. Com isso, é interessante considerar que as fantasias de troca de gênero são subversões tradicionais do Carnaval, o que explicaria essa ambiguidade; principalmente da figura exageradamente alta no lado direito da composição. Dito isto, continua a haver um protagonismo do feminino; que, aliás, pode ser identificado em tantas outras obras da pintora, como demonstrado. Assim, apesar da sua difícil posição no panorama machista do modernismo europeu, Amaral inseriu a categoria da mulher nas operações do vocabulário primitivista; e dele era consciente.

Em texto publicado pelo Diário de São Paulo em 1936, em que Amaral discorre acerca do “inovador conceito de beleza” proposto por Léger através da distorção e da subjetividade das pinturas, o fascínio pelas propostas primitivistas dos modernistas europeus fica evidente. A artista menciona orgulhosamente a evocação, nos designs de Poiret – costureiro do círculo intelectual parisiense e autor de muitas roupas vestidas pela pintora –, das “tribos primitivas da Oceania”³⁰⁸. Evoca, assim, o alegado primitivismo do Outro a partir da sua elevação pela “arte maior” da cultura erudita, neste caso do *high fashion*, de uma personalidade considerada revolucionária e bem-vista pelos artistas de Paris. E, com isso, a artista insere-se num lugar privilegiado. O lugar da construção ideológica da *alteridade*³⁰⁹. Em texto do mesmo ano, retirado do catálogo da *Fundación Juan March*, Tarsila do Amaral escreve:

«Art may simply please the senses by means of the pleasing, without the intervention of intelligence, but primarily it is aimed at the spirit. In the first case, purely sensual art is art of the masses; in the second, being intellectual and spiritual, it is restricted to the elite»³¹⁰.

Na união entre a cultura nativa e o intelectualismo, fica claro que o segundo é uma categoria socialmente limitada, responsável por produzir a arte moderna vanguardista que propunha Tarsila do Amaral. A arte que move e que “faz pensar” é produzida pela inteligência da elite, realizando-se uma distinção entre a tradição *per se* e uma intelectualização da tradição,

³⁰⁸ Cf. AMARAL, T. “Fernand Léger”. *Diário de São Paulo*, 2 de abril de 1936.

³⁰⁹ Cf. BHABHA, H.K. (1994) A Questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. Em *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia

³¹⁰ Cf. AMARAL, T. “Lasar Segall”, em Fundación Juan March. 2009. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March. (O texto “Lasar Segall” consta do volume *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, organizado por Laura Taddei Brandini Publicado também em *Diário de São Paulo*, 24 de novembro de 1936)

de ordem tida como superior. A atribuição de uma arte puramente sensual à “arte das massas” sintonizava-se com o aprisionamento depreciativo da arte de culturas alheias a um estado incivilizado e exclusivamente estético. Ao recorrer à representação de figuras mulheres para uma associação do povo à cultura popular, Tarsila do Amaral colocava-se num patamar de superioridade ao mesmo tempo que compactuava com a aproximação do feminino à natureza – e, conseqüentemente, da mulher à pureza e ao inculto.

4.4. A questão racial

O rótulo da “obra prima”, no empenho da criação de uma visão seletiva da obra de arte, ofusca uma série de juízos contrastantes; de tendências opostas que irradiam alguns sentidos extremos de operatividade. Como bem pontua o historiador Alfredo Bosi, “consideradas por um olhar puramente sincrônico, isto é, vistas como um *sistema cultural* definível no espaço e no tempo, as nossas vanguardas (...) não sugerem outra forma senão a de um mosaico de paradoxos”³¹¹. De acordo com o autor, o leitor de hoje que procede a um corte deste olhar sincrônico, depara-se com o desafio de registrar e avaliar, no mesmo episódio artístico, a exibição do moderno cosmopolita e “(...) as exigências convictas da própria identidade nacional, ou mesmo étnica, misturadas com acusações ao imperialismo que desde sempre massacrava os povos da América Latina”. Assim, escreve Bosi que as vanguardas brasileiras “(...) conheceram *demasias de imitação e demasias de originalidade*”³¹².

No âmbito da questão racial, como já mencionado, Rafael Cardoso contribui para uma visão da história da arte que desqualifica a solidez do lugar da originalidade, a partir de um estudo que aponta, por exemplo, que o protagonismo de grupos sociais nativos na produção cultural brasileira não é pela primeira vez equacionado pelos denominados modernistas brasileiros³¹³. De acordo com o autor, discursos literários e visuais do período imperial brasileiro (1822-1889) regularmente elevaram as populações indígenas ao “status de

³¹¹ Cf. BOSI, A. “A parábola das vanguardas Latino-Americanas”, em SCHWARTZ, J. (2000) *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. Edusp, 1ªed.

³¹² *Ibidem*

³¹³ Cf. CARDOSO, R. (2015). The Problem of Race in Brazilian Painting, c.1850-1920. *Art History*, 38(3), 488–511. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12134>.

representação alegórica da nação”. A própria ideia de inovação que o modernismo vendeu de si insinuou uma ruptura com o período anterior, confirmando a sua veia transformadora:

«(...) the concomitant campaign to relegate the entire nineteenth century to the collective dust heap of ‘academicism’ succeeded in entrenching the misleading belief that modernism recovered black subjects from their purported invisibility prior to the 1920s»³¹⁴.

Afogados, portanto, pela “pilha de poeira” do academicismo, os objetos artísticos anteriores à década de 20 foram condenados à imitação. Em uma suposta oposição, o modernismo de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade alegava a novidade, não só da ruptura com os princípios acadêmicos; mas, também, da centralidade temática do legado africano; apesar de, em muitos casos, a produção de artistas precedentes revelar complexidades raciais e identitárias – é o caso de Arthur Timótheo da Costa, um artista negro cujas autorrepresentações sugerem uma tentativa de ganhar reconhecimento artístico num mundo predominantemente branco³¹⁵. De acordo com Cardoso, o problema de periodização gerado pela insistência da caracterização da Semana de 22 como ponto de partida do modernismo brasileiro impede que nomes como o de Da Costa sejam vinculados a processos de modernização cultural³¹⁶.

Contemporâneo da euforia do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, *Carnaval em Madureira* é uma das primeiras evidências na arte de Tarsila do Amaral da vontade de inserir a pessoa negra como alegoria nacional. A reivindicação de uma herança cultural afrodescendente estabelecia uma ligação com a terra que partia de um “otimismo nacionalista”. Isso porque emitia uma falsa ideia de coesão racial e cultural; que acabava por paralisar as políticas de reivindicação de direitos de grupos socialmente reprimidos, porque temia admitir o seu estado de exclusão da própria dinâmica social do país – o que “quebraria” o sentido ecumênico das propostas universalizantes dos artistas. O discurso pictórico da pessoa negra como autêntico retrato brasileiro foi, como venho sustentando, uma tática para integrar o circuito europeu, numa espécie de auto-exotização que postulou os brasileiros como sendo “(...) herdeiros em partes iguais de um passado desigual”³¹⁷.

A questão racial foi o intermédio “legítimo” através do qual Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e alguns dos modernistas que se voltaram para a exploração da linguagem e da imagética nacionais tentaram “negociar”, através do primitivismo, a sua autenticidade

³¹⁴ Ibidem, p.491.

³¹⁵ Ibidem

³¹⁶ Ibidem, pp. 506-508.

³¹⁷ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Editora Schwarcz, p.218.

enquanto brasileiros: exóticos, interessantes e criativamente diferenciados. A formação étnica do Brasil e os legados culturais africanos na dança, na culinária e de modo geral na composição espacial e poética brasileira são algumas das ideias contidas no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* que expressam essa “ponte”, facilitadora do processo de reconhecimento artístico que essas figuras almejavam.

Essa aproximação da categoria da “raça” através do semblante da nacionalidade latino-americana foi apenas plausível em território estrangeiro, dado que estes artistas eram pessoas brancas; e assim lidas socialmente no Brasil. Sobre esse recurso de uma etnia polivalente, vale destacar a constatação do crítico português António Ferro, na comparação que faz entre Amaral e a pintora francesa Marie Laurencin, em 1926: “Marie Laurencin não tem pátria: Marie Laurencin é de hoje. Tarsila é de hoje e é brasileira. Marie Laurencin tem individualidade. Tarsila do Amaral tem individualidade e tem raça”³¹⁸. O diferencial da “raça” que colaborava para a acentuação da *alteridade* – e que, na afirmação de Ferro, tem um valor positivo e designa a afirmação de uma identidade (o que é curioso se atentarmos para o discurso eugenista então em evidência).

Nas primeiras linhas do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade escreve: “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça”³¹⁹, ligando as festividades carnavalescas a um denominador racial e sagrado. A “raça” na frase de Andrade parece ter um sentido coletivo. A missão redentora de resgatar a tradição e ao mesmo tempo atualizar a nação dependia quase que necessariamente da pretensão de criar valores culturais universais, e, com isso, igualar as realidades sociais. Em decorrência do espinhoso processo de independência de países latino-americanos já anteriormente referido, que envolveu um cruzamento de temporalidades (a tensão entre a tradição e o moderno) e a geração de “formas compósitas de organização”³²⁰, essa “missão” torna-se labiríntica e enche-se de contradições.

Primeiro pela natureza decididamente “inigualável” do tecido social brasileiro, cujas desigualdades remontam à “mal resolvida” escravidão do período colonial e se estendem até aos dias de hoje. Depois, pelos dilemas arraigados na tentativa de legitimação da intelectualidade brasileira através da questão racial. A historiadora Heloisa Toller Gomes

³¹⁸ Cf. FERRO, A. (1926) “Tarsila do Amaral”. *Contemporânea*, Lisboa, série 3, n. 2, jun. 1926. Url: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1926/N2/N2_item1/P41.html. Acesso em 05.ago.2023.

³¹⁹ Cf. ANDRADE, O. (1924). *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Em: TELES, G. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

³²⁰ Cf. VELLOSO, M.P. (2010) “Moderno, modernidade e modernismo”. In *História & Modernismo*. Autêntica Editora, pp. 11-38.

considera que, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade assume a realidade cultural tensionada do Brasil; bem como o futuro incerto que os impasses de uma multiplicidade de heranças possam gerar³²¹. A autora observa que a figura de Blaise Cendrars é invocada no *Manifesto* de 1924 como “porta-voz da civilização europeia”, que se registra em confronto com a vertente africana na geração do imaginário brasileiro³²². A análise de Gomes é feita a partir do trecho:

«Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino»³²³.

Postulando o negro – sem atribuições de adjetivo ou identitárias – como figura silenciosa e ameaçadora, a sugestão de Cendrars tem um tom de advertência. Em relação a quê? Gomes tece uma leitura que identifica no fragmento a designação da pessoa negra como “potencialmente capaz de inverter o destino cultural do país”. O “menor descuido” parece indicar a possibilidade fatalmente enunciada do negro “desviar” o “intelectual brasileiro” dos rumos que levam à sua inserção na comunidade erudita europeia; talvez em uma direção em que “o ‘primitivismo africano’ emergisse sem o controle intelectual do Ocidente civilizado”³²⁴. Aí residiria a preocupação europeia na manutenção de um domínio cultural que tão-somente apropria-se de elementos visuais africanos; não admitindo espaço para a sua própria validação.

O estereótipo e a passividade conferidos à tematização da pessoa negra em *Carnaval em Madureira* alinham-se a esses propósitos – ainda que a artista pretendesse diferenciar-se de referenciais estritamente europeus. O negro, assim como no aviso cauteloso de Cendrars, é anônimo e silencioso; ocupando um lugar enigmático entre o protagonismo e o antagonismo – não pertencendo exatamente a nenhum dos dois. Diferentemente das pinturas metafísicas e mais nitidamente surrealistas da fase antropofágica, a fase pau-brasil parece recorrer à representação da pessoa negra pela sua característica *realística*. Em palestra proferida por Oswald de Andrade na Sorbonne em 1923³²⁵: “(...) o escritor afirmou que o ‘sangue negro’

³²¹ Cf. GOMES, H.T. (1999) A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana. *Nuevo Texto Crítico* 12(1), 249-259. doi:10.1353/ntc.1999.0008.

³²² Ibidem – p. 257.

³²³ Cf. ANDRADE, O. (1924). *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, Op. Cit.

³²⁴ Cf. GOMES, H.T. (1999) A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana, Op. Cit., p.257.

³²⁵ O discurso proferido por Oswald de Andrade foi sobre “O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo”. Cf. SCHOLLHAMMER, K. E. “A Imagem Canibalizada: A Antropofagia na Pintura de Tarsila do Amaral”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, pp.267-279.

opera como antídoto à verborragia sul-americana, bem como os excessos da literalice brasileira; e, com característico espalhafato, concluiu que o ‘negro é um elemento realista’”³²⁶.

A dureza da condição subalterna e a solidez dos fundamentos africanos nas manifestações culturais brasileiras – que iam ganhando visibilidade e força no meio urbano de inícios do século XX– eram emblemas interessantes para imprimir na pintura uma imagem *autêntica* do Brasil.

Se em *Carnaval em Madureira* esse elemento “realista” aliado a uma estética alegre e colorida parece aludir aos festejos do Carnaval, construindo uma composição vibrante e entusiasmada de uma cena efetivamente celebratória, em obras como *Morro da Favela* (1924) (ver fig. 2) algumas tensões se estabelecem entre o olhar decorativo e a temática retratada. Isso porque aplica a mesma paleta colorida e tratamento “*naif*” a um quadro que representa um contexto urbano de moradia precarizada. A dinâmica “alegre” da pintura aparta-se de um entendimento vigente das favelas como lugares de crime e de problemas sociais e infraestruturais, acendendo em discussões mais atuais a questão da estetização da miséria³²⁷.

De acordo com Cardoso, uma correspondência entre a favela e as populações afro-brasileiras não era necessariamente firmada antes de 1920, sendo, portanto, relativamente recente a sua vinculação ao imaginário visual³²⁸. Mas é a partir dessa correlação que Tarsila do Amaral tenta conferir um sentido de autenticidade em *Morro da Favela*, decidindo incluir somente figuras negras pela “(...) preocupação com o efeito realista no sentido tortuoso proclamado por Oswald”³²⁹. O interesse de Tarsila do Amaral pela favela encaixa-se, assim, no paradigma enunciado por Hal Foster, de uma presunção realista que é composta de uma fantasia primitivista³³⁰. Detém, assim, a proposta romântica de um sentido opositivo do Outro que projeta alteridade.

Argumenta Cardoso que “focados como estavam nos tais fatos estéticos, Tarsila e Oswald não parecem ter compreendido que a favela era um local habitado por gente de verdade”³³¹. A própria busca do “fato estético” corrompia a veracidade social. Apesar da “ingenuidade” deliberadamente atribuída às soluções formais– reduzindo a favela, em *Morro da Favela*, a um exercício formal assim como Lasar Segall em *Paisagem brasileira* (1925)³³²

³²⁶ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, Op. Cit., p.65.

³²⁷ Ibidem – p. 64.

³²⁸ Ibidem – p.62.

³²⁹ Ibidem – p.65.

³³⁰ Cf. FOSTER, H. (1996) The Artist as Ethnographer? In *The Return of the Real*. London: Cambridge, 171-203.

³³¹ Cf. CARDOSO, R. (2022), Op. Cit., pp. 64-65.

³³² Ibidem – p.63.

(Fig. 44) –, as telas de Tarsila do Amaral foram caracterizadas em 1928 pelo crítico e político conservador Plínio Salgado como detentoras de um “profundo sentido (...) da verdade racial”³³³. Mas a leitura mais atual do crítico Paulo Herkenhoff acusa:

«nada tem de mal-estar, do desajuste transgressivo, da revolta ou sofrimento da literatura urbana de negros, como em Lima Barreto ou João do Rio. São corpos dóceis, parecem domesticados pela censura da sociedade paulista introjetada na artista. (...) O negro de Tarsila é tão pacífico e alienado como o da senzala de Freire. O discurso modernizante de ambos provém da mesma classe social»³³⁴.

A alienação referida por Herkenhoff implica não só a estagnação do estereótipo, mas uma representação que não ameaça. As complexidades da problemática social são decididamente evitadas; mesmo na reprodução de cenários de vivência urbana evidentemente marcados pela desigualdade e, conseqüentemente, pelo sofrimento e pela revolta. O que faz Tarsila do Amaral com os quadros da fase pau-brasil não é tocar na ferida aberta de um racismo sistemático, mas magicamente cicatrizá-la, esterilizando as tribulações em favor de um ambiente ecossistêmico, pacífico como a própria natureza e, portanto, “não soberano em relação a si mesmo”³³⁵.

Em *Carnaval em Madureira*, as figuras são tratadas como objetos de estudo, assim como aponta Said relativamente à visão do Orientalismo a respeito do Oriente ou dos orientais. A pessoa negra é tida como tópico de uma tônica inerte, não participativa, pouco autônoma e dotada de uma “subjetividade histórica”, cujo protagonismo é admitido apenas através da alienação do sujeito. Ele é definido, compreendido e representado por um “outro” que o caracteriza por meio de uma tipologia étnica³³⁶. Essa falta de autonomia fica mais evidente se verificarmos detalhes como a falta de cabelo – ou, na pintura, o fato de estarem todos cobertos por panos ou chapéus – já que, de acordo com Marcolino Neto, o cabelo pode ser um elemento

³³³ Cf. SALGADO, P. Correio Paulistano, 14 de fev. de 1928. Apud AMARAL, T. “Pintura Pau-Brasil e antropofagia”. RASM – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939, nº1.

³³⁴ Para referir o sentido de alienação atribuído à pessoa negra, Herkenhoff compara a artista ao escritor Gilberto Freire e seu livro *Casa-Grande e Senzala*, que explora a ideia de formação da sociedade brasileira através dos processos de miscigenação e dos modelos da Casa-Grande e da Senzala. As ideias de Freyre foram largamente discutidas na historiografia pelo modo como processos extremamente violentos da escravidão no Brasil são atenuados e até romantizados. O autor também inclina os seus estudos em direção à ideia controversa de que o povo brasileiro, pela sua qualidade “multicultural”, estaria mais próximo de uma ideia de democracia racial do que qualquer outra parte do mundo. Cf. HERKENHOFF, P. (2005) *As Duas e a Única Tarsila*, apud MORAES, N. (2014). *A paisagem como um discurso em Tarsila do Amaral, a construção de um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil: do Pau Brasil a Antropofagia*. Dissertação de Mestrado. Acervo da Universidade Federal do Paraná.

³³⁵ (Trad. minha) Cf. SAID, E. (1978) *Orientalism*. New York: Vintage Books, Random House, 1979, p.97.

³³⁶ Ibidem

intimamente associado a estratégias de construção de uma identidade negra³³⁷. As figuras de *Carnaval em Madureira* partilham de um aspecto um tanto andrógino, reforçando um terreno ambíguo e sutil até na forma de representar o gênero – uma divisão, à época, tida como bastante sólida –, com isso, deixando de conferir pormenores que atestassem individualidade.

Além da diferença racial, é indicada por Herkenhoff a questão de classe, já remetida algumas vezes ao longo deste trabalho; reveladora de uma descontinuidade entre a vivência pessoal da artista e as representações de “gentes simples” de classes sociais mais baixas. Como enuncia Cardoso, excepcionalmente ricos como eram, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade conheciam as ruas de Paris melhor que as do Rio de Janeiro³³⁸. Vinda de uma nação considerada “periférica” no panorama artístico da elite europeia, é difícil sustentar essa designação se considerarmos a sua condição abastada no Brasil. A clivagem entre a posição socioeconômica privilegiada e a de estrangeira “excêntrica” na França implica que, tanto a narrativa da construção identitária nacional quanto a de um verdadeiro enaltecimento profissional na capital francesa são campos que suscitam antagonismos. Assim, as questões raciais e de classe se sobrepõem de forma muito estreita.

De qualquer modo, a discrepância social, na sua complexidade identitária, foi basilar para que uma dinâmica de significação estereotípica fosse estabelecida e explorada de forma tão porosa e cindida que passou despercebida (ou, pelo menos, ignorada) pela historiografia. Ora, se a pessoa negra era dada como protagonista, digna de representar a nação e vista como forma mais “verdadeira” de cultura pela sua “mundanidade”, era ao mesmo tempo considerada primitiva, selvagem e mística³³⁹; detendo, curiosamente, na pintura de Tarsila do Amaral, uma postura pouco ameaçadora e mais do que desfigurada, categoricamente simplificada.

A cena, ondulada e decorada, transmite a intensidade visual do Carnaval – no fundo um acontecimento cultural que se deve, em parte, ao alto grau de criatividade e potência da pessoa negra. O elemento “da verdade” interessava pelo sentido comunitário e aglutinador que a

³³⁷ Cf. NETO, M.G.O. (2015) Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* (16). Doi: <https://doi.org/10.1590/0103-335220151604>

³³⁸ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, p.65.

³³⁹ Essa cadeia de significações ambígua, polimorfa e “perversa” é descrita por Homi K. Bhabha: “O negro é a um tempo selvagem (canibal) e, contudo, o mais obediente e digno dos servos (aquele que fornece a alimentação); é a corporização da sexualidade luxuriante e, contudo, inocente como uma criança; é místico, primitivo, pobre de espírito e, contudo, o mais mundano e perfeito mentiroso, um manipulador das forças sociais. Em todos os casos, o que é dramatizado é uma separação – entre raças e culturas, histórias dentro de histórias – uma separação entre antes e depois que repete obsessivamente o momento mítico ou a disjunção”. Cf. BHABHA, H.K. (1994) A Questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. Em *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia, p. 165.

experiência cultural carnavalesca proporcionava. A sua “simplicidade”, organicidade e liberdade de criação interessava para a afirmação de valores “humanos”. Como evidencia Fanon: para os brancos, os negros *asseguram a humanidade*; acrescentando que “quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos”³⁴⁰.

A ironia de Fanon mostra que a ideia de buscar novos referenciais “menos racionais” de cultura é pautada na violência que caracteriza os “povos que não acompanharam a evolução da humanidade”³⁴¹. Refluiu ao negro a condenação viciosa de um caráter mais humano; menos mecânico e, ao mesmo tempo, menos “evoluído”: atrasado, simplório, livre nas manifestações; e ainda, as caracterizações que o associam à “Magia Negra, mentalidade primitiva, animismo, erotismo animal”³⁴². Em *Os condenados da terra*, escreve que “o mundo colonial é um mundo maniqueísta”³⁴³. Assim, ao mesmo tempo que é detentora de uma generosidade “nobre”, a pessoa negra é associada a um entendimento paternalista de “ingenuidade”. A essa perspectiva deve-se a representação distante e quimérica do negro como arquétipo nas obras de arte.

A escolha de representar apenas pessoas negras, de “humilde” condição social, num festejo do Carnaval no subúrbio de Madureira estabelece uma relação íntima entre a pureza ao mesmo tempo “animista” e “realista” concedida ao negro e a festa carnavalesca como ritual agregador de uma simbologia lúdica, afetiva e em forte relação com o mundo cotidiano. De acordo com Cardoso, a geografia peculiar e as mudanças demográficas do Rio de Janeiro contribuíram para que uma convivência se fizesse entre a elite eurocêntrica e a cultura popular³⁴⁴, de modo que a singularização da experiência urbana do Carnaval a esse grupo específico de pessoas indica, de fato, a tentativa de designação simbólica do universo festivo como “acontecimento religioso da raça” – como referiu Oswald de Andrade.

A questão racial parece, assim, ter uma “função” acessória, sumariamente “subordinada ao nacional, resumida ao folclore e instrumentalizada como primitivismo, quando não é relegada ao deboche e ao estereótipo”³⁴⁵. A evocação do Carnaval como episódio ritualístico do povo negro no quadro de Tarsila pode ser avaliada através deste prisma: ela

³⁴⁰ Cf. FANON, F. (1952) *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Editora da UFBA, 2008, p. 118.

³⁴¹ Ibidem – p.116.

³⁴² Ibidem

³⁴³ Cf. FANON, F. (1961). *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Coleção Perspectivas do Homem, V.42. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.30.

³⁴⁴ Cf. CARDOSO, R. (2022), Op. Cit., p.94.

³⁴⁵ Cf. CARDOSO, R. (2022). A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados*, 36 (104), p.20

reduz as complexidades de um Outro. As figuras de *Carnaval em Madureira* funcionam como significante; condenadas a representar qualquer coisa. Os parâmetros que formulam essas estratégias pictóricas repousam na delimitação da negritude como categoria monolítica, circunscrita na alteridade absoluta³⁴⁶.

A isso acresce o fato da própria cultura africana, de forma geral, ser constantemente associada ao “mistério do negro”, impulsionando narrativas enfatizadas pela mídia que acusavam o caráter oculto e misterioso da macumba. A cultura religiosa de matriz africana foi muito veiculada como algo recôndito, situando-se “(...) à parte de uma brasilidade normativa”³⁴⁷. Não referindo muito essas religiões – aliás, a pessoa negra de Tarsila do Amaral era católica e nacionalista – as fases pau-brasil e antropofágica foram decididamente seletivas nas maneiras de valer-se do papel subsidiário da negritude.

A palavra “madureira”, apesar de dar-se por causa da fazenda do Campinho de Lourenço Madureira, provavelmente deriva também de “madureiro”: terra madura, lugar onde se põem as frutas para acabar de amadurecer.”³⁴⁸. Há uma particularidade etimológica que partilha alguns significados com a palavra “terreiro”, que pode referir-se a um “espaço de terra plano e amplo” ou “utilizado para o cultivo”;³⁴⁹ mas que é, também, a designação de largos terrenos em que se instalam comunidades de culto de religiões de origem africana, de características específicas e relativas a elas. Para além do paralelo que pode ser estabelecido entre essas duas palavras, a significação da “terra de cultivo” pode ser simbólica da ideia de natividade, da lógica originária e do sentido de renovação da poética brasileira, que empregou Tarsila do Amaral.

Se essa correspondência foi propositadamente pensada pela artista, não fica claro; mas é curioso que o local esteja evidenciado no título. A associação ao bairro de Madureira, para além de definir um contexto geográfico e regional específico, baliza algumas das possíveis leituras para o espectador atento aos predicados da obra. A partir do momento que a cena é intitulada como sendo referente a um Carnaval; e não qualquer um: o Carnaval de Madureira; então a análise da Torre Eiffel como coreto alegórico torna-se, por exemplo, pertinente – porque é circunscrita no panorama histórico da festa deste ano *neste bairro*. Das pinturas feitas

³⁴⁶ Ibidem

³⁴⁷ Ibidem

³⁴⁸ Significado retirado de “Dicio – Dicionário Online de Português”, Url: <https://www.dicio.com.br/madureiro/> Acesso em: 17 de agosto de 2023; Ver também: “Dicionário Priberam Online de Português”, url: <https://dicionario.priberam.org/madureiro> Acesso em: 5 de setembro de 2023.

³⁴⁹ Significado retirado de “Dicio – Dicionário Online de Português”, Url: <https://www.dicio.com.br/terreiro/> Acesso em 17 de agosto de 2023; Ver também: “Dicionário Priberam Online de Português”, url: <https://dicionario.priberam.org/terreiro> Acesso em: 5 de setembro de 2023.

durante os períodos de 1924 e 1925 (e mesmo daquelas realizadas na fase antropofágica), essa parece ser uma das únicas que identifica exatamente uma localidade – com exceção de pinturas do ambiente urbano das cidades, como *São Paulo* (1924) (**Fig. 45**) e *EFCB (Estrada de Ferro Central do Brasil)* (1924) (ver fig. 35). Estas são composições sem a figura humana, mecanizadas e talvez mais distantes de algumas tensões do primitivismo.

No caso de *Carnaval em Madureira*, a referência à religião pode ter sido orquestrada para acrescentar mais uma camada de “exotismo” aos desígnios primitivistas. Ao mesmo tempo que a menção de “Madureira” no título aproxima a obra do sentido realístico, costumeiro e espontâneo de uma festa de Carnaval no subúrbio, o caráter esotérico é invocado através do artifício “hermético” da religiosidade – ponte estabelecida no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (“O Carnaval é o acontecimento religioso da raça”).³⁵⁰ O terreiro, como estratégia de sobrevivência e preservação cultural, é também profundamente sagrado, servindo como fenômeno divinizado, virtuoso e “antirracional”. Mas ainda é, de qualquer forma, apenas sutilmente aludido, se considerarmos a correlação das palavras “madureira” e “terreiro”, que não é óbvia.

Entre as produções pau-brasil expostas na Galeria Percier em 1926 e a realização do *Abaporu* (1928) da fase antropofágica, a questão racial é deslocada. Apesar da ideia questionável de uma continuidade íntegra entre a fase pau-brasil – chamada pela própria artista de “fase pré-antropofágica”³⁵¹ – e o movimento antropófago, há uma diferença fundamental na abordagem proposta no núcleo de obras de cada um deles. De acordo com Gomes, os antropófagos desinteressaram-se pelo “aproveitamento estético do elemento negro” e das reflexões acerca da formação racial, para, antes, centrar-se na suposta maleabilidade de “índios atemporais”³⁵². Invocar o indígena e a vegetação nativa, e não mais (ou pelo menos não com a mesma força) o negro e a herança cultural africana, foi a tática utilizada tanto por Tarsila do Amaral quanto por Oswald de Andrade, de modo que era mais “convidativa” do que os impasses da “questão negra”, nitidamente presente no dia a dia urbano e “incomodamente” próxima dos modernistas³⁵³.

Recorrendo à metáfora do canibalismo para justificar os propósitos esperançosos da antropofagia, os modernistas driblavam posicionamentos políticos para focar num sentimento

³⁵⁰ Cf. ANDRADE, O. (1924). *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Op. Cit.

³⁵¹ Em texto publicado na Revista Anual do Salão de Maio, de 1939, Tarsila escreve: “O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a ‘Negra’”. Cf. AMARAL, T. (1939) “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”. RASM: Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo, nº1, 1939.

³⁵² Cf. GOMES, H.T. (1999) A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana, Op. Cit.

³⁵³ Ibidem

de integração da brasilidade: “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”³⁵⁴. Esperavam que, quanto mais “distantes” (socialmente) estivessem daquilo que foi visto com lentes primitivizantes, menos gritantes ficavam as fragilidades da universalização dos valores nacionais. No entanto, como é evidente, apelar para a atemporalidade da pessoa indígena implicava que ela sequer era vista como vivência inserida em discussões desencadeadoras de problemáticas sociais conspícuas no cotidiano brasileiro da época, quando sabemos que as questões relativas aos direitos de habitação e existência de povos e terras indígenas (sendo estes integrantes legítimos da sociedade brasileira) são bastante vivas e envolvem problemáticas espinhosas desde, basicamente, a invasão do território que viria a ser Brasil, em 1500.

Cientes que estavam dos debates do primitivismo, os antropófagos eram bastante ambíguos em relação à temática da negritude, pelo que as propostas escritas na *Revista de Antropofagia* eram, em muitos sentidos, abrangentes e pouco específicas. No primeiro número da segunda série (chamada de “dentição”) da revista, em março de 1929, escreve-se que “todo nosso julgamento obedece ao critério biológico”, completando que a adjetivação antropofágica é simplesmente o que é favorável ou desfavorável ao homem biológico, de modo que “ao que é favorável chamaremos bom, justo, higiênico, gostoso. Ao que é desfavorável chamaremos perigoso, besta, etc”³⁵⁵. O alcance a todos os coletivismos, individualismos, religiões e tratados de paz; do “nacional e estrangeiro, popular e erudito, selvagem e civilizado”³⁵⁶; e da oposição à mentalidade colonial em consonância à deglutição da cultura europeia indica a drasticidade e a *fragilidade* da fase antropofágica³⁵⁷.

Em maio de 1929, finalmente aludindo à pessoa negra, a revista publicou um texto que declarava que “os brasileiros não se envergonham do sangue africano que têm nas veias. Muito pelo contrário, até se orgulham dele. O negro contribuiu honradamente para a nossa grandeza econômica. A mãe preta está no coração de todos nós”³⁵⁸. Rafael Cardoso aponta o “agulhão” que é o “até” na formulação dessas frases, bem como a seguinte observação: “O deslize entre

³⁵⁴ Cf. ANDRADE, O. (1928) Manifesto Antropófago. Em: TELES, G. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Op. Cit.

³⁵⁵ Cf. “De antropofagia”, *Revista de Antropofagia*, II/1; *Diário de São Paulo*, 17 de março de 1929, p.6.

³⁵⁶ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, Op. Cit., p.213.

³⁵⁷ Ibidem - pp.210-211.

³⁵⁸ Cf. “A pedidos. Com o Centro Cívico de Palmares”, *Revista de Antropofagia*, II/7; *Diário de São Paulo*, 1 de maio de 1929, p.12.

a terceira pessoa (*os brasileiros*) e a primeira (*nós todos*) trai uma dualidade na relação com o dito sangue africano”³⁵⁹. Ainda que a retórica benevolente de defesa da pessoa negra como parte integrante e honrosa da história brasileira fosse disseminada, também é verdade que os antropófagos não representavam uma via defensora da identidade afro-brasileira – tampouco de uma mobilização política. O lugar que ocupavam era estratégico. Das amenidades e da fixidez do pau-brasil de *Carnaval em Madureira* e da imagem do homem gigante com os grandes pés à terra do *Abaporu*, está o anonimato que sustentava uma posição desnudada de um posicionamento definitivo, cheia de constatações genéricas, propositadamente ambíguas e que, apesar de ser anticolonialista no discurso, propagou o sentido de alteridade, apagando vozes dissidentes e/ou marginalizadas³⁶⁰.

«A proposição de que “os brasileiros modernos têm buscado entender o negro e sua relação consigo mesmos” tropeça na falha lógica de pressupor que os tais brasileiros modernos não fossem negros, nem partilhassem de qualquer intimidade com a cultura afro-brasileira»³⁶¹.

³⁵⁹ Cf. CARDOSO, R. (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, Op. Cit., p.209.

³⁶⁰ Ibidem - p.218.

³⁶¹ Cf. CARDOSO, R. (2022). *A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil*, Op. Cit, p.22.

5. Conciliar e contradizer em situação de “desterrado”

5.1. Contradições do corpo-paisagem

A partir dos subcapítulos percorridos, fica evidente o quão profunda é a problemática de coisificação dos sujeitos representados, em nome da retórica primitivista. A mulher negra e o seu protagonismo em alguns dos quadros mais emblemáticos de Tarsila do Amaral revela mecanismos de um vislumbre que destitui a memória material do corpo de qualquer razão ou emoção³⁶². Há sempre a separação fundamental que trata a pessoa negra na terceira pessoa do plural. *Eles* são parte de uma imagética que, tal como a alegoria, é estática, ritualística e repetitiva³⁶³, contendo em si forças de significação ontológicas, mas fragmentárias. A destituição do indivíduo de uma valência singular e atuante dissolve a experiência individual em favor de uma dimensão que une corpo e paisagem numa só categoria. É como se, em *Carnaval em Madureira*, as figuras *fossem o Carnaval*, compondo os espaços compositivos como as casinhas e pedras; elas são *o Brasil* (não exercem, no entanto, nenhum tipo de atividade autônoma, não dançam, não tocam instrumentos, não comem, não bebem; sua tarefa é *ser*).

Apesar do efeito onírico e poético que essa união entre o corpo e a paisagem possa gerar, não deixa de ser verdade que ela também banaliza; na medida em que, nas palavras de Fanon, o branco impõe uma discriminação, extirpando do negro qualquer valor ou originalidade³⁶⁴. A análise do exercício primitivista de Tarsila do Amaral, na sua maçante repetição de antagonismos, tem sido tão exaustivamente explorada nesta tese justamente porque a sua agenda esforçou-se na busca de soluções plásticas e ideológicas conciliatórias; num ambiente social e político segmentado, insuflado pela negação da existência plena de grupos considerados divergentes da oficialidade da pessoa branca – o negro ou o indígena. O artifício da *conciliação*, perigosamente próximo ao da *contradição* – constantemente empregado neste trabalho para enfraquecer a tese da consagração heróica, anticolonial ou

³⁶² Essa compreensão da coisificação ou da objetificação foi retirada do texto: Cf. RODRIGUES, W. H. (2020) Desmitificando a sensualidade naturalizada do ébano: Um estudo acerca da objetificação do corpo do homem negro. Curitiba, *Cad. Gên. Tecnol.*, v. 13, 41, 267-284.

³⁶³ Ideia retirada do texto *O impulso Alegórico*, de Craig Owens. O autor escreve que a alegoria diz respeito à “estrutura como sequência”, de modo que “prende a narrativa no lugar”. Cf. OWENS, C. (1980) *O impulso alegórico: Sobre uma teoria do pós-modernismo*. UFRJ: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2004.

³⁶⁴ Cf. FANON, F. (1952) *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Editora da UFBA, 2008, p. 94.

socialmente revolucionária da artista – agiu como via estratégica de pertencimento. *Conciliar* significou embarcar na tentativa de unir conceitos inevitavelmente contrastantes.

A vanguarda artística, na sua qualidade de ruptura e resposta à decadência, entrou em autonegação, como se verifica em tantos outros episódios do “modernismo”. Basta avaliarmos com alguma atenção as propostas de algumas das ditas “correntes” modernistas *versus* as soluções práticas e as bases macroestruturais em que se inserem. O dadaísmo, apesar do ataque à sociedade burguesa e aos sistemas que condicionam o valor da obra de arte, começa a fazer parte da própria lógica museológica e elitista, sendo assimilado pelas condições materiais de uma dimensão política e histórica. O capitalismo absorveu até mesmo aquilo que prometeu questionar as suas bases; assim como, no caso de Amaral, a tentativa de reverter o sentido de dependência e imitação da arte europeia foi absorvida pelas próprias bases eurocêntricas da modernização do Brasil, do próprio cânone na arte erudita parisiense ou da condição da colônia como lugar de repetição de modelos³⁶⁵.

Por isso, cabe dizer que, tal como escrevi no início desta dissertação, é necessária a distinção entre aquilo que é a obra e aquilo que dela é extraído para que possa ser reequacionado, neste caso, por mim. A pintura, o manifesto ou a poesia não são documentos de análise necessariamente políticos, mas textos a serem lidos como os dispositivos literários ou visuais que são, nas subjetividades, inconsistências e na volatilidade das suas propostas. O desmembramento do conceito de obra prima não tem por objetivo desvirtuar as contribuições culturais dos objetos artísticos analisados, mas, tal como propõe George Kubler, partir de uma abordagem que não seja meramente formalista³⁶⁶, ou seja, centrada numa lógica interna de evolução da atividade artística; bem como acionar um sentido de desconfiança de narrativas da história da arte de gênese europeia apresentadas como *universalmente* válidas.

³⁶⁵ A questão da colônia como lugar de repetição é desenvolvida pelo historiador da arte George Kubler no livro *Shape of Time*, formulada através da análise da dificuldade de países previamente colonizados – ainda que por vários anos independentes – em elaborar a invenção e a descoberta de fórmulas artísticas, estando muitas vezes ainda presos às ressonâncias dos desequilíbrios da relação colonial; e, conseqüentemente, à continuidade das tradições formais europeias. Os diagnósticos de Kubler acabam por reconhecer uma questão já empregada neste trabalho: a da distância (geográfica e no tempo) entre os designados “centros” e periferias; uma das vias em que a questão do cânone pode ser equacionada. A condição periférica ficaria então condenada não só ao atraso, mas, por conseguinte, à repetição de modelos. Cf. KUBLER, G. (1962) *The shape of time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press, 1970.

³⁶⁶ Apesar de dar importância aos aspectos formais, em *Shape of Time*, Kubler lança uma perspectiva de reformulação da história da arte a partir de uma abordagem que se encaminha para modos de escrita de um discurso pluralizado, que avalia as mutações, os ecos e as inovações das imagens e dos objetos num contingente global e mais abrangente, descartando a ideia das histórias nacionais. Cf. *Ibidem*.

Os significados trazidos à tona em *Carnaval em Madureira, A Negra, Morro da Favela, Abaporu* ou do espólio de desenhos feitos pela pintora foram propositadamente iluminados na tentativa de enriquecer caminhos de investigação que partem da obra, mas que não são, ou ao menos não pretendem ser guiados pelas expectativas dos artistas. É preciso algum cuidado para que o espectro amplo do estudo visual e material da obra seja salvaguardado; em outras palavras, quase nada é “preto no branco” quando se trata de clarificar o objeto artístico. Os muitos ângulos de análise estão, é claro, em toda obra que se proponha examinar, numa relação entre o passado e o presente que implica reinscrição. Mudando a pergunta que fazemos ao objeto, muda também a perspectiva que temos dele³⁶⁷. Neste caso, acresce que o meu objetivo, ao centrar-me numa obra e num dos seus sentidos operacionais (um sentido primitivista que existe entre outros sentidos primitivistas), foi recorrer a ângulos cegos, que habitaram subterraneamente algumas dinâmicas conduzidas por Tarsila do Amaral nas pinturas exploradas.

Creio que a ideia de um “corpo-paisagem” – ou seja, do tratamento de um determinado grupo de pessoas como meros figurantes de uma instância de maior “valor”, que é a da atmosfera pacata, feliz e pacífica da brasilidade – seja um importante ponto de chegada depois dos temas-problemas desenvolvidos. Como reportei, os usos do corpo foram feitos de modo a obter destaque em domínios geográficos e contextuais distintos (a oportunidade de ser pintora do Brasil para a França). Para isso, a artista conduziu táticas de integração, que impulsionaram o seu reconhecimento nestes dois domínios. A abrangência e o universalismo da poética paulista e, principalmente, do movimento antropófago, foi uma delas, de modo que a qualidade da conciliação resultou, como vimos, na verticalização da sua inscrição no panorama historiográfico brasileiro. A sua movimentação, de fato, adaptou-se às demandas europeias ao mesmo tempo que contribuiu para uma reconfiguração artística de fórmulas nacionais. Me parece viável afirmar que a artista, em muitos sentidos, conciliou inteligentemente o tropicalismo do Brasil e a moda do primitivismo; a modernização e a tradição; o protagonismo da pessoa negra e a omissão da ferida aberta do racismo estrutural; a inserção como artista mulher no quadro do cubismo e a busca de reafirmação através de colegas homens; o caipirismo e a posição renomada no âmbito artístico parisiense.

³⁶⁷ Esse tipo de relação com o objeto artístico, a partir da qual o ato de ver e ser visto acresce camadas de significação à obra quando ela perdura no tempo, é investigada por John Berger, no livro *Ways of Seeing*. Neste sentido, tanto o objeto quanto as perguntas que fazemos a ele revelam maneiras de enxergar construídas a partir de sistemas sociais e políticos, e por eles condicionadas. Cf. BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin. *Ways of Seeing*.

Essa visão importa, mas, na minha opinião, me parece insuficiente para dar conta da amplitude do seu entendimento dentro do campo estratificado das relações coloniais, do primitivismo ou da geopolítica do Brasil. Não seria razoável, de acordo com as particularidades sociológicas de um momento receptor um século posterior (o ano desta pesquisa), a escolha de chamar paradoxal ou contraditório o “primitivismo às avessas” de Tarsila do Amaral?

Apontar o paradoxo é uma escolha interpretativa, cujos propósitos implicam a desconstrução da “narrativa principal” da História da Arte – medida pela “régua” europeia. O paradoxo ameaça aquilo que se orienta em sentido único; de forma “evolutiva”, porque é cheio de inconstância e vazio de solidez. A acusação do sentido paradoxal implica verificar que a conciliação de ideias tão díspares, contribuindo para o cosmopolitismo e a ideia de heroísmo nacional, provocou lacunas interpretativas, aqui levantadas graças às historiografias *a contrapelo* reunidas. A qualidade conciliatória existe e tem um interessante papel nas escolhas plásticas de Tarsila do Amaral, ao mesmo tempo que produz a contradição. O próprio primitivismo imprime um mundo cheio de arestas e divisões, produto da vontade de reunir na obra de arte mais de uma realidade (por exemplo, primitiva e moderna).

Claro que, pelas peculiaridades e possibilidades de ser da artista, os seus propósitos primitivistas se distinguiram nitidamente daqueles empregados por Gauguins e Picassos, como venho sustentando. Ainda que o corpo-paisagem em *Carnaval em Madureira* signifique a redução moral da pessoa negra e da mulher, reforçando binaridades depreciativas que as situam fora de uma “agenda da civilização”, o reforçar do seu anonimato tem uma função de harmonização, trazendo um pouco do universo do fantástico ao plano da realidade cotidiana. A integração do corpo à paisagem no seu caso específico se difere das representações dos seus colegas europeus para além do fato da artista ser latino-americana, e, portanto, parte da condição da brasilidade e do colonizado (esse último argumento é perigoso, pois tende a se aproximar do próprio apelo feito pelos modernistas de São Paulo em Paris, pela acentuação das suas condições de alteridade, que eram questionáveis). O que quero dizer – e o que já referi relativamente aos modos de representação da mulher nas pinturas de Tarsila do Amaral – é que, para além da sua posição como artista não-europeia e das fórmulas pictóricas regionais e nacionalistas, o tratamento formal contribui para que outros tipos de relação – discordantes de propósitos europeus, ainda que operantes do primitivismo – sejam firmados.

Aquilo que *não* é representado também muito diz, como pontuei através do exercício de iluminação das ausências e presenças proposto por Linda Nochlin em *The Imaginary*

*Orient*³⁶⁸. O apagamento do rosto e o geometrismo simplificado e arredondado das figuras, ao promover a estética da amenidade e da alegria, transforma os corpos em alegorias. Mas também é verdade que os exime de representações exageradamente bizarras da natureza tropical como lugar de perigo e doenças, excessiva sexualidade e degeneração – constantemente presentes nas pinturas de homens europeus³⁶⁹. Roubados de autonomia, também é verdade que os atributos do rosto e do corpo foram utilizados por artistas europeus cubistas e primitivistas como recursos para a dramatização e acentuação da selvageria. Justiça seja feita: o olhar de Amaral é menos hiperbólico e paternalista.

Mas não quer dizer que as sutilezas que permitiram a lógica conciliatória de Tarsila do Amaral não se aproximem de outras incoerências. Como referi em capítulo anterior, a antropofagia desvia-se do tema da negritude, mas na fase pau-brasil – ou, pelo menos, na pintura *Carnaval em Madureira* – essa “temática” me parece ser sempre um pouco desviante, no sentido que, quando despe o corpo de umas das suas componentes mais características (o rosto), a artista está sempre fugindo do confronto do olho no olho. Esse ponto é simbólico da inadimplência representativa da pessoa humana. É uma forma de atenuar ou evitar o efeito explícito e rigoroso de confronto com a existência corpórea nada amena e definitivamente complexa de um grupo de pessoas. Como apontei no subcapítulo *Feio, mole e caipira. E que viva o mau-gosto*, os autorretratos e retratos que Tarsila do Amaral produziu de colegas conhecidos, inseridos na área das artes eruditas, obedecem às complexidades da representação de atributos identitários; divergindo, neste aspecto, da ocultação do indivíduo que nega a vivência particular de cada corpo que integra a obra *Carnaval em Madureira*.

Não sendo a inexistência do rosto um mecanismo aplicado a todas as pinturas da fase pau-brasil, mesmo em telas em que o rosto é desenhado – é o caso de *A Negra*, *Anjos* e *A Família* –, as questões de cor e a aplicação de marcadores visuais estereotipados ainda é patente. Podemos dizer que a representação do corpo negro nas obras realizadas durante os anos de 1923 a 1926 opera através de duas vias: uma delas está na omissão de feições faciais – como disse, uma escolha que descomplexifica, coisifica e despessoaliza o corpo; e a outra reside no emprego e na exageração de certas características físicas, artifício já explorado neste trabalho – por exemplo, em *A Negra*, de alguns atributos racializados: a boca e os pés desproporcionalmente grandes, a inexistência de cabelo, os pés descalços.

³⁶⁸ Cf. NOCHLIN, L. (1983), Op. Cit.

³⁶⁹ Cf. STEPAN, N.L. (2001) *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books, pp. 21 e 49-50.

Também vale assinalar que no quadro *A Negra*, a figura não fica condicionada à paisagem, na relação corpo-paisagem que referi (o corpo como matéria *compositiva* da pintura, para fazer escala). Sua posição é de centralidade, ela é a própria temática, emergindo sozinha em frente ao fundo cubista – lugar enigmático e central que, como vimos, no caso da exposição do MoMA, é confundido com uma qualidade emancipatória. Mas talvez o que aqui seja pertinente estabelecer é que ambas as estratégias de representação são depreciativas e/ou desvirtuadoras e as inserem num lugar subalterno, um lugar que estabelece a branquitude como “norma de humanidade”, recusando a autossuficiência da pessoa negra; o lugar do primitivismo.

No máximo, as significações que as obras de Tarsila do Amaral supracitadas produzem, a partir de toda a viagem analítica que estabeleci através de um dos prismas do primitivismo, ancoram-se à tentativa de celebração do “elemento negro” como “peça” fundamental e indiscutível na formação da cultura do Brasil, que pode *até* ser motivo de orgulho (uma constatação cujo conteúdo hoje pode parecer tanto óbvio quanto, da forma como foi colocado – o “agulhão” do “até” – desdenhoso). Entretanto, não se pretendeu nunca negar, no decurso deste trabalho, que as tentativas de Amaral e de Oswald de Andrade não fossem inovadoras socialmente (dentro dos parâmetros da classe social a que pertenciam) na medida em que fugiam a determinados conservadorismos.

Não cabe aqui distinguir as intenções destes artistas. Deve-se levar em consideração, por exemplo, que a tensa conjuntura política e racial brasileira da década de 1920, apesar de não ser reproduzível, merece ser cuidadosamente analisada para seguir rumos como o da presente investigação. E isso implica referir que alguns tratamentos do corpo negro, que eram tudo menos sutis, eram bastante bem recebidos pelo restrito público de elites que consumiam revistas infantis como a *Tico-Tico* (em circulação desde 1905). Há que denotar também as *diferenças* do corpo numa obra como *Carnaval em Madureira* em comparação com a personagem “Lamparina” (**Fig. 46**), integrante da *Tico-Tico*, criada por J. Carlos em 1924: uma menina negra extremamente caricaturada, que de forma bastante gritante (e nada “amena”) engendra um retrato negativo da pessoa negra na história em quadrinhos³⁷⁰.

Não é possível saber se a representação negativa da pessoa negra foi parte das expectativas de Tarsila do Amaral ao construir o imaginário pau-brasil. Mas que se desenvolve por caminhos categoricamente diferentes deste tipo de caricaturas de revista, isso é verdade.

³⁷⁰ Cf. NETO, M.G.O. (2015) Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* (16). Doi: <https://doi.org/10.1590/0103-335220151604>.

Partilha muita coisa em comum com elas, como já referi neste trabalho; uma delas é a particularidade do momento histórico e espacial. Outra é a estrutural visão pejorativa da pessoa negra, que inexoravelmente se difundia, pautada num projeto de modernização de bases eugenistas. A presença de uma visualidade racista e estereotipada, sim, isso também. Mas a diferença de abordagem presentifica-se através da forma: em *Carnaval em Madureira*, a fisionomia do corpo é sutil e ambígua porque insere sentimentalmente este grupo social na inércia identitária; tanto o abraça quanto o sufoca. A proposta de Amaral vem de um contexto particular: o dos usos da conexão com a terra natal para a integração no promissor ambiente vanguardista de Paris; e não de uma pedagogia humorística que, de várias formas, hiperboliza uma dimensão animalesca da mulher negra (como acontece com “Lamparina”).

Dimensão essa que, como argumentei, foi consumida sem espanto pelo público elitista, através de um suporte que, à época, distinguia-se da posição elevada da pintura – onde moveu-se Tarsila do Amaral. Ou seja, o *status* da pintura também muda a relação que se estabelece com a obra, numa dinâmica que confere centralidade temática a este grupo social no estimado meio erudita – mas que o faz através da redução; como vimos, um lugar dúbio. Mas só o fato de atribuir esse lugar central é uma novidade para o espectador conservador, acostumado com um “modelo” da pessoa negra que explicitamente a estabelece como paródia e que deliberadamente estigmatiza a negritude, com o objetivo de despertar o riso e a reprovação³⁷¹.

É talvez por estes motivos que, relativamente ao percurso de Tarsila do Amaral, coube por tanto tempo usar os termos da “emancipação” racial; ou da revolução da invocação da pessoa negra como temática da pintura erudita. Os efeitos do seu enquadramento no primitivismo só se tornam visíveis a partir de uma análise mais profunda daquilo que ele idealizou. Respondendo à pergunta “o que querem os primitivistas?” inevitavelmente passamos pela indicação de um estímulo anticolonialista (e dos seus impasses). Ele é questionado ao mesmo tempo que é levado em consideração: significa uma movimentação em direção a uma busca de autenticidade e/ou autonomia que sugeriu a ruptura com algumas dinâmicas do sistema colonialista na cultura. Se ele foi efetivo, já é outra questão (assim reforço a necessidade de separar aquilo que é obra e aquilo que, a partir dela, é articulado pela História da Arte). Tarsila do Amaral foi capaz de avaliar a sua circunstância história e elaborar uma imagética que se encaixasse dentro das exigências da arte de vanguarda na Europa e do senso

³⁷¹ Como refere Marcolino Neto, a personagem “Lamparina” passa grande parte do tempo estando envolvida em confusões pelo seu “afastamento” da civilização, de modo que o seu comportamento é sempre instintivo e “ingênuo”, tendo sempre dificuldade de se ajustar à “sociedade”. Cf. NETO, M.G.O. (2015) Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil, Op. Cit.

de independência e de inovação da retórica do nacionalismo, no modernismo brasileiro do qual fez parte. Mas o mecanismo das amenidades foi gerador de inconsistências.

5.2. Hibridização e antropofagia

De acordo com Heloísa Toller Gomes, no âmbito do papel do pós-colonialismo em tecer críticas e esclarecimentos relativamente à formação social e identitária do Brasil, o país é frequentemente avaliado como uma “nação de paradoxos”³⁷². A “conciliação” de Tarsila do Amaral pode ser revisada a partir da abordagem teórica do antropólogo argentino Nestor García Canclini e do conceito por ele desenvolvido de “culturas híbridas”. A hibridização sociocultural é entendida pelo autor como um processo em que estruturas ou práticas distintas, previamente existentes de forma separada, são combinadas para gerar novos tipos de estruturas, objetos e práticas. Estas estruturas divergentes também são resultantes de hibridizações e não podem ser consideradas “pontos de origem”. Com isso, o autor define um processo heterogêneo, múltiplo em possibilidades e consequentemente afastado das pretensões de definir uma identidade “pura” ou autêntica³⁷³.

Mais do que a definição mais “fértil” e operante da hibridização, Canclini escreve que talvez a problemática principal esteja em como continuar construindo princípios teóricos e procedimentos metodológicos para melhor traduzir o mundo³⁷⁴. Em capítulo intitulado “Contradições Latino-americanas: Modernismo sem modernização?”³⁷⁵, afirma, sumariamente, que os países latino-americanos tiveram um “modernismo exuberante dentro de uma modernização falha”³⁷⁶. A dificuldade em “acompanhar” mudanças sociais, políticas e artísticas (referentes ao processo de modernização) contrasta com as reelaborações da modernização cultural a partir do fenômeno de artistas que, nos inícios do século XX, retornaram aos seus países após período passado na Europa. Muito mais do que a transplantação direta de ideais da vanguarda europeia, os modernismos latino-americanos

³⁷² Cf. GOMES, H.T. (2011) The uniqueness of the Brazilian case: a challenge for Postcolonial Studies, Op. Cit, p.405.

³⁷³ Cf. CANCLINI, N.G. (1989) *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

³⁷⁴ Ibidem – p.43.

³⁷⁵ Tradução minha.

³⁷⁶ Trad. minha.

(respostas tanto à modernização quanto à modernidade) levantam a hipótese de como tornar a experiência internacional compatível com a realidade nacional.

A antropofagia pode ser designada como instância desta autorreflexão. As releituras da sua lógica interna de funcionamento sugerem a fantasia devoradora como modelo alternativo de tradução ou reciclagem cultural, termos em disputa no discurso historiográfico e “metáforas-conceitos com que se busca a elaboração teórico-discursiva dos processos de apropriação, circulação e consumo contemporâneos”³⁷⁷. A reflexão que a antropofagia abriu, nomeadamente a respeito de situações de dependência cultural, por mais que se fundasse em generalizações e malabarismos políticos, é inegável: ela reage a (e faz parte de) um conjunto ideológico de relações paradoxais; de um liberalismo discordante e deslocado em território brasileiro³⁷⁸. Como observa Sérgio Buarque de Holanda: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra”³⁷⁹. A situação de “desterrado” é resultado de contradições sociais e impulsionadora de hibridizações.

O sentimento de ser desterrado talvez seja um dos entendimentos-chave para a afirmação de Tarsila do Amaral: “quero ser a pintora da minha terra”. A sua prática artística situa-se num momento de acentuação de forças de fixação binária (como já referi, astutamente conciliadas): tradição e modernidade; civilização e barbaridade; ciência e magia; racional e irracional; e talvez nada se ganhe em denunciar as fissuras conceituais e ideológicas nas pinturas da artista sem antes ter em conta as inconsistências sociais já nitidamente presentes na dinâmica cultural da década de 20 do século XX. Numa situação cultural em que categorias de autenticidade, pureza e origem estavam em questão; décadas mais tarde lida a partir de metodologias que assinalam que “(...) a cultura liminar toma a forma das linguagens híbridas”, a metáfora da antropofagia parece ser propícia para “(...) dar conta de aspectos-chaves da globalização cultural”³⁸⁰.

A conjuntura social de hoje, evidentemente transmutada e com novos pareceres das questões descritas, possibilita as leituras até agora estabelecidas. Separando a importância e a validade das formas visuais e literárias pau-brasil e antropofágicas do seu entendimento e avaliação crítica, é justo que alguns conceitos sejam perenes e que a metáfora subsista como

³⁷⁷ Cf. RINCÓN, C. “Antropofagia, Reciclagem, Hibridação, Tradução ou: Como Apropriar-se da Apropriação”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, p.553.

³⁷⁸ Cf. SCHWARZ, R. (1977) As ideias fora do lugar. Em: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 13-25.

³⁷⁹ Cf. HOLANDA, S.B.de. (1936) *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª edição, 1995, p.31.

³⁸⁰ Cf. RINCÓN, C., Op. Cit., p.553.

ferramenta conceitual da arte contemporânea. Isso explica a reinterpretação do programa filosófico de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral como ReAntropofagia ou “antropofagia reversa”, por parte do curador Denilson Baniwa, indígena do povo Baniwa e organizador da exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna* no MAM Rio – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desenvolvido em 2022, no Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, a base teórica do projeto, como indica o nome, reside na palavra “Nakoada”, conceito que não tem tradução para o português, mas que define uma estratégia de guerra do povo Baniwa, da região do Alto do Rio Negro. *Nakoada* indica a possibilidade de mergulho na compreensão de outras culturas para a garantia da própria sobrevivência. “*Nakoada* é um gesto de retorno. Seria o momento em que as pessoas que foram alvos de ações externas entendem o poder opressor do outro e agora procuram uma possibilidade de retornar à sua própria autonomia”³⁸¹.

De acordo com a crítica Alessandra Simões, a afirmação do *Manifesto Antropófago*: “Só a antropofagia nos une” se torna uma pergunta: “Só a antropofagia nos une?” (estampada na revista *The Brooklyn Rail*, lançada em fevereiro de 2021), acendendo debates que recusam a subalternidade imposta pela colonialidade aos indígenas e discorrem acerca da política e da etnografia dos espaços e do uso da tecnologia e das mídias para falar de *ancestralidade*³⁸². Tudo isso para dizer que a ideia da antropofagia e a metáfora da deglutição como proposta interventiva e estratégica às fraturas coloniais ainda reverbera em propostas artísticas recentes, provando a tese de Kubler de que o próprio decurso da atividade artística do passado molda o comportamento e os sentidos de repetição e invenção da produção cultural do futuro³⁸³.

Tal como o percurso de Tarsila do Amaral nos anos 20, este último capítulo desatracava na antropofagia, episódio que, se comparado aos questionamentos da fase pau-brasil, é mais coerente na sua incoerência: um sentido homogeneizador, metafísico e utópico que demanda a ruptura cirúrgica com a “(...) peste dos chamados povos cultos e cristianizados”³⁸⁴. Ao proferir no *Manifesto* que “nunca fomos catequizados”, Oswald de Andrade demanda a redefinição de identidades, situando o Brasil, de acordo com Carlos Rincón, fora da narrativa bíblica da culpa original. Com isso, exclui-se também da “(...) narrativa evangélica da salvação, da qual faz parte a mitologia católica do canibalismo (espiritual sublimador), com a presença por

³⁸¹ Cf. “Nakoada: estratégias para a arte moderna”. Site do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Verificado a partir de: <https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>. Acesso em: 28 de agosto de 2023.

³⁸² Cf. SIMÕES, A. (2022) Reapropriar para reparar: o centenário da Semana de 22 sob a ótica decolonial. *Revista USP*, São Paulo, n.35, pp.221.

³⁸³ Cf. KUBLER, G. (1962) *The shape of time*, Op. Cit.

³⁸⁴ Cf. ANDRADE, O. (1928) *Manifesto Antropófago*, Op. Cit.

transubstanciação do corpo e do sangue de Cristo no pão e no vinho (sublimes)”³⁸⁵. Canclini, em *Culturas Híbridas*, bem nos avisa que, quando uma identidade é definida através de um processo de abstração de traços, como linguagens, tradições e estereótipos, muitas vezes há uma tendência a remover essas práticas da história híbrida em que foram formadas³⁸⁶.

O essencialismo primitivista da autorreflexão antropofágica foi, com todas as suas tensões de raça e classe, um projeto de (re)invenção. Foi uma reação palingenética (regenerativa) ao processo de modernização³⁸⁷. É assim que “(...) o ato de comer resolve um problema plástico-simbólico que se tinha apresentado a vários pintores modernistas: como o corpo humano se ajusta ao entorno moderno?”³⁸⁸. Ora, ajusta-se, de acordo com a antropofagia, engolindo o que do entorno moderno lhe interessa; moderniza-se, rejeita o que é para ser rejeitado. O projeto antropofágico é sedutor e hábil na maneira com que imprime uma proposta radical de entendimento sociocultural. Mas, assim como o dadaísmo, tem vida curta (a partir da década de 30 vai se diluindo), é contraditório e serve de motor para muita hibridização cultural.

O essencialismo primitivista da autorreflexão antropofágica *não foi* prática política, não significou emancipação racial e não é isento de contradições tortuosas, imanescentes a problemáticas de polarização de classe muito evidentes no tecido brasileiro; igualmente evidentes nas obras dos modernistas paulistas. Por que é que, para responder à pergunta *o que o rótulo da obra prima nos impede de ver*, foi necessário investigar os paradoxos colados à consagrada obra (a “obra prima”) de Tarsila do Amaral? Bom, sendo o rótulo da obra prima uma designação valorativa pertencente às míticas narrativas do descobrimento do modernismo brasileiro – quase tão heroicas e manipuladas quanto as do “descobrimento” do Brasil (e de propósitos praticamente contrários) – a análise do imaginário do primitivismo cumpre o papel de revelação de obscuridades que só existem se levantarmos o véu da história nacional e do cânone “indiscutível” e cumprirmos o papel da história da arte horizontal que propõe Pietrowski³⁸⁹.

Contraditória ou conciliatória? Tarsila do Amaral foi as duas coisas.

³⁸⁵ Cf. RINCÓN, C., Op. Cit., p.552.

³⁸⁶ Cf. CANCLINI, N.G. (1989) *Hybrid Cultures*, p.28.

³⁸⁷ Cf. GRIFFIN, R. (2008) *Modernity, modernism, and fascism*, Op. Cit.

³⁸⁸ Cf. AGUILAR, G. “O *Abaporu*, de Tarsila do Amaral: Saberes do Pé”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, p.286.

³⁸⁹ Cf. PIETROWSKI, P. (2009), Op. Cit.

Considerações finais

O que subjaz da análise de um quadro de Tarsila do Amaral do conjunto de obras pertencentes à fase denominada por pau-brasil, é a de que o paradoxo do primitivismo no Brasil é metamórfico; particular da tônica cultural brasileira e entranhado nos artifícios do ser-em-situação da pintora. Não desenvolvendo uma leitura que pretende definir o fenômeno do primitivismo na sua profundidade psicológica e sociológica, a análise do quadro *Carnaval em Madureira* – e de mais algumas obras selecionadas para servirem de núcleo investigativo deste trabalho – é desencadeadora de modos de ler as escolhas formais como agenciadoras de um papel que, sendo nacionalista e cosmopolita, foi ardiloso nas maneiras de emitir um discurso de identidade – seja ela latinoamericana, vanguardista, brasileira ou intelectual.

Essa busca de identidade operou a partir de vários sentidos, tomando caminhos que, sendo experimentais, são também repletos de tensões, que até aos dias de hoje produzem contraturas, desemaranhadas pela produção historiográfica. São elas as tensões da alteridade, da estereotipização, da ambivalência ou da coisificação. A análise que estabeleci, inclusive, só é possível através do ânimo de novas fontes bibliográficas em criticar abordagens binárias de elaboração do discurso. Ela se configura quase cem anos depois de Tarsila do Amaral pintar *Carnaval em Madureira*, após a viagem de “redescoberta” do Brasil.

Nesta viagem, e de modo geral na dinâmica que a pintora estabeleceu entre Brasil e França na década de 20 do século passado, a admiração europeia agiu como combustível para os usos do imaginário primitivista. Ao longo dos capítulos deste trabalho, mesmo que a oposição entre civilização e primitivismo (uma relação binária) faça definitivamente parte das tensões que referi, também é verdade que, nas pinturas de Tarsila do Amaral escolhidas, estes conceitos estão imbricados; não se deixa de buscar o ser-civilizado a partir dos usos do enquadramento primitivista, até porque o projeto de civilidade europeu ainda é um modelo almejado. Mas seria, no mínimo, raso considerar que o primitivismo na pintura de Amaral foi um mero transplante de fórmulas e técnicas formais. Ele esteve intimamente ligado às forças da circunstância histórica (do tempo, lugar e das condições de concepção).

Como vimos, foi sempre importante assumir a existência de possibilidades fragmentárias entre duas realidades díspares, separadas num determinado espectro. Isso fica mais evidente no capítulo 4: “*Carnaval em Madureira*: aquilo que é presença e aquilo que é ausência”. Se, por exemplo, ao tentar “ressignificar” a “feiura” através da revolução da cultura visual que o cubismo produziu, a artista associou determinados corpos e paisagens ao universo

do “mau-gosto”, é razoável entender que tipo de significações essa decisão expressa, para além do sentido “revolucionário” – por exemplo, em que medida foi revolucionário? Neste caso, a artista exige uma necessidade de mudança, ao mesmo tempo que pertence a um tempo e lugares próprios; ela é sempre pertencente a este lugar, ainda que reivindique qualquer coisa distinta dele. Isso quer dizer que a busca de uma via alternativa das noções da beleza ideal era compatível aos padrões do belo e do feio então vigentes; e que importa destacar que essa subversão dos parâmetros da arte de vanguarda repousou nestas bases hierárquicas. Não só a deformação fugia da verossimilhança; ou a cor desobedecia a regras de harmonização da composição; mas, para estes tratamentos, foram eleitas temáticas referentes a grupos sociais marginalizados e, literalmente, dominados, destituídos de uma vivência digna. Reduzir o feio ou o “mau-gosto” a opções formais apolíticas impede a amplitude dessa realização.

E se, por um lado, é bastante raro que mulheres artistas na década de 1920 chegassem a ter reconhecimento no meio da arte erudita e o seu trabalho possa ser lido a partir de uma lente feminista (é importante que seja); por outro, não se deve fechar os olhos para a atribuição da mulher ao lugar doméstico, à natureza, à fertilidade ou à cultura popular de forma sistemática no trabalho de Tarsila do Amaral. Tampouco para o fato de que eram, em sua maioria, mulheres negras, insistentemente conduzidas como temática, mais pelo caráter *interessante* e exótico e menos pela tentativa de lhes dar voz. Cair na tentação de encontrar uma *intenção* feminista (e reivindicativa dos direitos raciais) nas obras de certas artistas mulheres é, muitas vezes, um empecilho epistemológico que produz diacronismo. Não raras foram as vezes, ao longo da minha formação em história da arte, que, ao investigar as significações feministas da obra e da inserção canônica de artistas mulheres, me deparei com relatos das próprias artistas, que negavam qualquer identificação com uma abordagem feminista. Apesar disso, foi possível situá-las em condições de produção de potenciais feministas, ainda que não estivessem completamente cientes das extensões dos debates criados através da cultura visual e material do objeto artístico. Aí reside o lugar de fissura: a obra e a análise histórica emitem potencialidades feministas; mas a obra, ou melhor, a artista, não é feminista.

A questão racial significou, também, a produção de inconsistências. Essa problemática foi transversal a todo o trabalho desenvolvido, pela forma como a racialização fundou tão fortemente as bases do primitivismo. Por isso, foi da maior pertinência que, ao longo deste trabalho, ficasse claro o lastro tanto patriarcal quanto *colonial* de um imaginário em que a pessoa negra é uma figura de profunda alteridade – mas que, no caso do Brasil, pela convivência escravagista, também é íntimo e próximo. Por isso, a particularidade perversa do

racismo no Brasil. Examinou-se que a exaltação do Outro era apenas aparente; ou melhor, firmava uma importância na mesma medida que tratava os objetos de outras culturas – ou de culturas consideradas “pouco civilizadas” – apenas a partir da sua relação com a arte europeia erudita. E, a partir desta análise, foi possível prosseguir com a revelação de agendas ocultas e de critérios ideológicos. A “valorização” do primitivo partia de uma identificação daquilo que é considerado primitivo, que partia de um conceito de civilização inventado e regrado pela Europa. Assim foram cristalizados mitos como o do “bom selvagem”, de Jean Jacques Rousseau, que acentuaram a crença de que residia nos povos “primitivos” a bondade e o conhecimento inato, não corrompidos pelos “vícios” da civilização³⁹⁰. É uma abordagem que olha de cima para baixo (inclinando-se mais um pouco, olha para o próprio umbigo).

Nem totalmente claro nem indecifrável é o universo pictórico. Podemos entender os objetos artísticos como culturalmente e historicamente específicos; e ainda assim, interpretá-los de um outro proveitoso ponto de vista. Os caminhos que levam a essa interpretação passam pelos esforços em dar uma resposta ao problema da hermenêutica: Como entender algo se não se tem as condições que deram significado à coisa em primeiro lugar? A elaboração de hipóteses no campo da história da arte, na minha opinião, é muito mais profícua se atentarmos para essa dinâmica. Isso para que o exercício de uma escrita não passiva do discurso histórico (não passiva porque, como argumentei, é sempre atravessada pelas forças sociais) seja ele próprio consciente da sua seletividade e condição não-subjetiva: o passado não se escreve sozinho, mas é historicizado por *alguém*. Assim tornou-se indispensável, a meu ver, sustentar a minha *voz autoral* – o que eu entendo por primitivismo? Por modernismos? Por pós-colonialismo? Pela interpelação destes conceitos num determinado grupo de obras de Tarsila do Amaral, para enfim responder à pergunta *o que o rótulo da obra prima nos impede de ver?* E, partindo de quais contributos bibliográficos?

Talvez por isso tenha sido inevitável reservar algumas boas páginas nos primeiros capítulos para construir uma base teórica e metodológica. Não que isso não seja absolutamente essencial para qualquer realização de investigação científica no campo das ciências humanas. Mas que os caminhos que conduziram ao final desta pesquisa precisaram de um reforço constante da clarificação de terminologias, em vias de avançar na tentativa de seguir caminhos contrários aos do discurso eurocêntrico. Justamente por isso, torna-se importante referir neste último momento, que a designação da obra de Tarsila do Amaral como “obra prima”, por ter

³⁹⁰ Cf. OTOCH, J.N. (2021) “A imaginação do outro: entre ficções, fantasias e projeções ‘primitivistas’”. Janaína Nagata (Texto curatorial). Site do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Url: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/textos.html#nagata_port.

na sua base as glorificações que a história da arte nacional ajudou a pregar, pode parecer ter apenas pertinência para a historiografia brasileira. Isso porque a sua posição central é definitivamente pouco inserida na narrativa “principal” do modernismo eurocêntrico – agora constantemente reavaliada, mas em passos ainda lentos. Talvez o leitor europeu menos familiarizado com o modernismo brasileiro arregale os olhos quando lê a minha pergunta de fundo (“obra-prima?”).

Em contrapartida, gostaria de objetar que a presente investigação é, na minha opinião, bastante relevante para a historiografia europeia. Tantas vezes, ao longo deste trabalho, pensei em elencar um núcleo de obras de artistas portugueses, ou de questões que atravessassem a história da arte portuguesa, referentes a artistas da década de 20, como Tarsila do Amaral. Seria uma decisão razoável e interessante, visto que redijo a obra numa universidade em Lisboa. Mas creio que isso faria a análise caminhar para outros rumos; e pouco “espaço” restaria para a avaliação das particularidades brasileiras, tão cruciais para as discussões estabelecidas. Creio que, com toda a ênfase concedida a essa circunstância histórica, ela seja digna de debate num país que tão severamente contribuiu para as tensões e desigualdades sociais do território brasileiro. Além disso, o debate do primitivismo é transversal a episódios da arte portuguesa, partilhando pontos de contato com casos como o do recurso da “ingenuidade” nas obras de Ernesto de Sousa ou Almada Negreiros³⁹¹. E, além disso, na historiografia portuguesa também pode ser investigado o elemento da contradição, na medida em que, de certa forma, ocupa uma posição em muitos sentidos julgada como “periférica”, numa perspectiva de atraso dentro da Europa³⁹². Tem tanta força a dinâmica eurocêntrica que até a Europa quer ser *Europa*.

Assim, usar o termo “obra prima” para referir às pinturas e desenhos de Tarsila do Amaral funcionou também como provocação. Ela tem talvez outros efeitos quando inserida dentro do campo de pesquisa europeu; principalmente porque força a inserção da artista numa posição privilegiada. Ainda que minha análise tenha pendido para uma crítica e desmistificação dessa centralização, creio que inserir uma mulher brasileira nesta categoria, por mais que seja para problematizá-la, é, por si só, uma inclusão – libertando-se de uma visão centrada na

³⁹¹ Cf. SANTOS, M.P. dos (2016) On Being Modern: Possibilities of Resistance through Primitivism and Ingenuousness in Ernesto de Sousa and Almada Negreiros, *RIHA Journal* 0137, url: www.rihajournal.org/articles/2016/0137_Pinto_dos_Santos, doi: <https://doi.org/10.11588/riha.2016.1.70204>.

³⁹² O lugar paradoxal da Península Ibérica no debate da relação centro-periferia (de configurar-se, ao mesmo tempo, como “periferia” da Europa e “cabeça” de impérios) e a pontuação do fato de que a própria Europa tem as suas “periferias” é investigado por Pietrowski e Vlachou. Cf. PIETROWSKI, P. (2009) Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde, Op. Cit.; Cf. VLACHOU, F. (2016) Why Spatial? Time and the Periphery, Op. Cit.

Europa e na América do Norte. Mas Joyeux-Prunel bem avisa das contradições internas dessa metodologia³⁹³. Por isso, ainda que associar o trabalho de Amaral à ideia de obra prima tenha um efeito de desestabilização do cânone europeu, o que propus é que, de seguida, essa concepção seja devidamente problematizada, refletida e abalada nos parâmetros da história da arte brasileira.

Além disso, a análise do imaginário primitivista é relevante hoje, não só para uma revisão historiográfica de episódios artísticos ocorridos há um século, mas porque ainda podemos verificar a dinâmica do primitivismo na arte contemporânea como projeto “anticolonial”. É curioso que, numa realidade contextual definitivamente diferente, artistas como o francês Hervé Di Rosa ainda recorram à esterotipização de pessoas negras e à utilização de marcadores visuais redutores e/ou racistas para uma suposta emancipação da sua “condição”³⁹⁴ (**Fig. 47, 48, 49**). Acompanhei de perto, durante o ano desta pesquisa (2023), a montagem e curadoria de uma exposição do artista em Lisboa, no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, intitulada “Archipelago Hervé Di Rosa”, em que Di Rosa apresenta conjuntos de “coleções” de objetos artísticos de várias partes do mundo, advogando por uma abordagem “humilde” da arte; aquilo que ele chama de “arte modesta”: uma arte “sem lugar”, periférica; uma “supercategoria que engloba e conecta as margens de cada domínio”³⁹⁵. A maioria das obras não é da sua autoria – apesar de pertencerem a uma exposição sob o seu nome – e provém, principalmente, de países do “Sul Global”: México, Brasil, Cuba, Benim, Gana, República Democrática do Congo, Filipinas. O “problema” da arte modesta neste caso é que o meio utilizado para a tornar “erudita” e valorizada; digna de pertencer ao ambiente museológico, é através do nome “conceituado” do artista francês. Trazer a arte marginalizada para os holofotes não a retira do seu lugar “marginal”; “modesto”. Além disso, algumas inserções contextuais são insuficientemente ou incorretamente referidas, de modo que opera a

³⁹³ Cf. JOYEUX-PRUNEL, B. (2014) Uses and Abuses of the Peripheries in Art History. *Artl@s Bulletin*, V.3, artigo 1.

³⁹⁴ Em pintura feita pelo artista, dedicada à abolição da escravatura na França e pertencente a uma série de ilustrações expostas na Assembleia Nacional Francesa desde 1991, Di Rosa desenha dois rostos de figuras negras, de bocas vermelhas gigantescas e traços extremamente caricaturados, à volta de uma corrente quebrada (ver fig.47). Tomadas por um grupo de estudiosos como uma banalização do racismo e um insulto humilhante e desumanizante, foi feita uma petição para que as obras fossem retiradas do edifício. Cf. “The campaign to remove a shocking painting from the French National Assembly”, url: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-campaign-to-remove-a-shocking-painting-from-the-french-national-assembly> Acesso em 18 de setembro de 2023.

³⁹⁵ Parte de uma citação de Hervé Di Rosa, retirada do site do MIAM – Museu Internacional de Artes Modestas. Url: <https://miam.org/fr/les-arts-modestes/article/les-arts-modestes> Acesso em: 17 de setembro de 2023.

redução da alteridade do primitivismo – por exemplo, duas estatuetas de orixás de religiões afro-brasileiras (**Fig. 50**), descritas na folha de sala do museu como “estatuetas *vudu*”³⁹⁶.

Por fim, muitos dos desenvolvimentos dessa pesquisa, que se limitaram a emanar de alguns desenhos e quadros, mas principalmente da obra *Carnaval em Madureira*, refletiram acerca das dualidades que o primitivismo produziu nestes objetos artísticos, a partir tanto das suas visualidades quanto materialidades. Encerro esta pesquisa com uma anedota: meu primeiro contato com uma pintura primitivista é capaz de ter sido a partir da realização de um exercício de análise da obra *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?* (1897), de Paul Gaguin, proposto na minha escola do secundário, no Brasil. À época, não se falou de primitivismo; e sim, de “simbolismo”. De qualquer das formas, lembro de ser extremamente difícil escrever sobre o quadro. Obviamente não tinha grande parte das ferramentas analíticas que hoje possuo; mas, mais que isso, pareciam ter sempre lacunas naquilo que eu lia. Quanto mais pesquisei, mais me incomodava a sensação de existir ali qualquer coisa incômoda; oculta. Não menos complexo e indagador foi o rumo deste trabalho. A partir dele, felizmente supri a necessidade de melhor compreender os influxos do paradoxo do primitivismo.

³⁹⁶ Informação retirada do guia da exposição “Archipelago Hervé Di Rosa”, no site do MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. Url: https://www.maat.pt/sites/default/files/2023-03/Guia-exposicao_Archipelago_maat.pdf Acesso em: 17 de setembro de 2023.

Bibliografia

ADORNO, T. (1970) *A Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

AGUILAR, G. “O *Abaporu*, de Tarsila do Amaral: Saberes do Pé”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, pp.281-287.

AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34.

AMSELLE, J. (2003). Primitivism and Postcolonialism in the Arts. The Johns Hopkins University Press. MLN, Vol. 118, No. 4, French, 974-988.

ANDERSON, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso

ANDRADE, M. (1922) Prefácio Interessantíssimo. Em *Paulicéia Desvairada* apud SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latinoamericanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008

— (1942). *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil.

— Do desenho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2ª. Ed, São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77.

ANDRADE, O. (1924). Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Em: TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

— (1928) Manifesto Antropófago. Em: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

— *Obras completas* – 7. Poesias Reunidas, 4ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2001) *Cubism and Culture*. Thames & Hudson world of art. Singapore, S.C. Graphics

ANTLIFF, M.; LEIGHTEN, P. (2003) Primitive. In *Critical Terms for Art History*, 2ªed, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. London, The University of Chicago Press.

Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. (2004) New York, Thames & Hudson.

BALLESTRIN, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 89-117.

BELL, M. (2010). *Primitivism: Modernism as Anthropology*. Oxford University Press.

BENJAMIN, W. (1940) Sobre o Conceito de História. In *O Anjo da História*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

BERGER, J. (1972). Ways of Seeing. London: BBC and Penguin. *Ways of Seeing*.

BETHENCOURT, F. (2015) Colonização e Pós-Colonialismo: as teias do património. Em: ROSSA, W.; RIBEIRO, M.C. (Org) *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.121-146.

BHABHA, H.K. (1994) A Questão Outra. Esteriótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. Em *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia.

— (1994) *The location of culture*. London: Routledge.

BRANDÃO, A. (2011) Cidade com Bondinho: um Ideograma para a Modernidade. Em: *Ciência e Tecnologia construindo a igualdade na diversidade*. IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. Resumos do IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade.

CAMPOS, A. “Revistas re-vistas: os antropófagos”, Introdução. Em: *Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929*. São Paulo: Editora Abril Ltda, 1975.

CANCLINI, N.G. (1989) *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

CANDIDO, A. (2000) Literatura e cultura de 1900 a 1945. Em: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Publifolha.

CARDOSO, R. (2015). The Problem of Race in Brazilian Painting, c.1850-1920. *Art History*, 38(3), 488–511. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12134>.

— (2019). White skins, black masks. »Antropofagia« and the reversal of primitivism. *Das Verirrte Kunstwerk*, 131–154. <https://doi.org/10.1515/9783110545685-009>.

— (2022). A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados*, 36 (104), p.17-34.

— (2022) A Semana de Arte Moderna chega à capital do Brasil: Disputas em torno da recepção do modernismo, 1921–1925. *Língua-lugar*, n.5, set/out de 2022.

— (2022) *Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Editora Schwarcz.

CARVALHO, J. (1982) Political Elites and State Building: The Case of Nineteenth-Century Brazil. *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 24, No. 3 (Jul. 1982), pp. 378-399. Cambridge, University Press.

CENDRARS, B. *Etc..., Etc...(um livro 100% brasileiro)*. São Paulo, Perspectiva, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

CHALHOUB, S. (2001). *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Editora da UNICAMP.

COOPER, F. (2005) *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.

COPELAND, H. (2010). In the Wake of the Negress. In *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, BUTLER, C., & SCHWARTZ, A. (Eds.), Museum of Modern Art, p.482.

CORTEZ, C. (2010). *A narrativa e as ilustrações nas metamorfoses, de Ovídio: Leitura do texto e da imagem*. Revista JIOP no 1 – Departamento de Letras Editora, Universidade Estadual do Maringá.

DA MATTA, R. (1983) *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

DEL PRIORE, M.; VENANCIO, R. (2010) *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil.

DENOGENT, J. (2023). Blaise Cendrars et Yvan Goll anthologues: les avant-gardes et la littérature africaine en France. *Alternative francophone*, 3(2), 40–49. <https://doi.org/10.29173/af29464>.

ECO, U. (2007) *História da Feiura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record.

EULÁLIO, A. (2001) *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência*. São Paulo: Edusp, Fapesp.

ENWEZOR, O. (2003) The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*. Indiana University Press. Vol. 34, No. 4, pp. 57-82.

FABIAN, J. (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia.

FANON, F. (1952) *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

FANON, F. (1961). *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Coleção Perspectivas do Homem, V.42. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, N. (2011) *O rapto ideológico da Categoria Subúrbio. Rio de Janeiro 1858-1945*. Rio de Janeiro, Editora Apicuri.

FERRY, L. (2012) Homo Aestheticus - A Invenção do Gosto na Era Democrática. *Arte & Comunicação*, Edições 70.

FOSTER, H. (1996) The Artist as Ethnographer? In *The Return of the Real*. London: Cambridge, 171-203.

FRAGA, A.; SANTOS, M. (2015) Madureira, Capital dos Subúrbios, (1940-1960): Carnaval e Comércio na Produção de uma Comunidade Imaginada. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 16, n. 37, p.11-31.

GAIO, H. (2016) Macunaíma entrincheirado: a crítica entre a forma e a identidade nacional. *Revista Ágora*, (24):18-30.

GALEANO, E. (1971) *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Helena Pitta. Lisboa: Antígona, 1ªed, 2017.

GARCIA, L.F. (2020) Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's decolonial project. *Cultural Studies*, 34:1, 122-142, doi: 10.1080/09502386.2018.1551412.

GIKANDI, S. (2003) Picasso, Africa and the Schemata of Difference. *Modernism/modernity*, 10 (3), 455-480. <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0062>.

GIUCCI, G. “O Bonde da Modernização”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, pp. 229-242.

GOMES, H.T. (1999) A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana. *Nuevo Texto Crítico* 12(1), 249-259. [doi:10.1353/ntc.1999.0008](https://doi.org/10.1353/ntc.1999.0008).

— (2011) The uniqueness of the Brazilian case: a challenge for Postcolonial Studies. In *Postcolonial studies*, V.14, n°4, p.405-413.

GOTTI, S. (2019). Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil ed. by Stephanie D'Alessandro, and Luis Pérez-Oramas. *Revista Hispánica Moderna*, 72(2), 229–232. <https://doi.org/10.1353/rhm.2019.0013>

GREET, M. “Exhilarating Exile”: Four Latin American Women Exhibit in Paris, *Artelogie* [Online], 5 | 2013, posto online no dia 16 outubro 2013, consultado em 29 julho de 2023. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/5518>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5518>.

— (2015). Mapping cultural exchange: Latin American artists in Paris between the wars *Circulations in the Global History of Art; Studies in Art Historiography series*. Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel. Ashgate, p.133-148.

GOLDWATER, R. (1986) *Primitivism in Modern Art*. Nova York: Random House.

GRIFFIN, R. (2008) Modernity, modernism, and fascism. A “mazeway resynthesis”. *Modernism/Modernity*. The John Hopkins University Press, V.15, N.1.

GUERRA, A. (2010). O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. *Origem e conformação no universo intelectual brasileiro*. São Paulo: Romano Guerra.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) (2002) *Art in theory. 1900-2000. An anthology of changing ideas*, 2.^a ed, Blackwell Publishing.

HOLANDA, S.B.de. (1936) *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª edição, 1995.

HOOKS, B. (1984) *Teoria Feminista – Da Margem ao Centro*. Tradução: Helena Silveira. Lisboa: Orfeu Negro, 2020.

— (1995) *Art on My Mind: Visual Politics*. The New Press.

JOYEUX-PRUNEL, B. (2014) Uses and Abuses of the Peripheries in Art History. *Artl@s Bulletin*, V.3, artigo 1.

— (2019). Art history and the global: deconstructing the latest canonical narrative. *Jornal of Global History*, 14:3, 413-435.

KRAUSS, R. (1985) *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1986.

KUBLER, G. (1962) *The shape of time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press, 1970.

LEAL, J.C. (2018): A Long-Distance Call? Social Space and Corporation Nouvelle's Places of Production, Visual Resources, doi: 10.1080/01973762.2018.1493560.

— (2022) *A pousada dos ciganos*, de Eduardo Viana. Política da forma e representações do campo artístico em Portugal na década de 1920. *Ler História* [Online] posto online no dia 14 junho 2022, consultado no dia 02 setembro 2023. Url: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/10547>; doi: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.10547>.

LEIGHTEN, P. (1990). The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism. *The Art Bulletin*, 72(4), 609–630. <https://doi.org/10.2307/3045764>.

— (2013) *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. The University of Chicago Press.

LOCHER, H. (2012) The idea of the canon and canon formation in art history. In RAMPLEY, M., (Ed.) *Art history and visual studies in Europe: Transnational discourses and national framework*.

MAGALHÃES, R. C. de (1997). A pintura na literatura. *Literatura E Sociedade*, 2(2), 69-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p69-88>.

MATHEWS, P. (1998) The Politics of Feminist Art History. In *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, eds. Mark Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge, University Press.

MENAND, L. (2010) TOP OF THE POPS: A Critic at Large. *The New Yorker*. New York: Jan 11, 2010, Vol. 85, Iss. 44.

MITTER, P. (2008) Decentering modernism: art history and avant-garde art from the periphery. *Art Bulletin*, 90, 4, p. 531–48

MORAES, E. J. (1988) Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, pp.220-238.

MORAES, N. (2014). *A paisagem como um discurso em Tarsila do Amaral, a construção de um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil: do Pau Brasil a Antropofagia*. Dissertação de Mestrado. Acervo da Universidade Federal do Paraná.

MEIRA, S. (2018) “A Negra” de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro. Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.

MOTTA, M (1992) *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas – CPDOC

MYLONAS, H.; TUDOR, M. (2021) Nationalism: What We Know and What We Still Need to Know. *Annual Review of Political Science*. V.24.

NETO, M.G.O. (2015) Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* (16). Doi: <https://doi.org/10.1590/0103-335220151604>.

NOCHLIN, L. (1971) *Por que não houve grande mulheres artistas?* Tradução de Juliana Vacaro. 2016, São Paulo: Edições Aurora.

— (1983) The Imaginary Orient. In *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, New York: Harper & Row.

NUNES, B. Prefácio. “A Antropofagia ao Alcance de todos”. Em: ANDRADE, O. (1995) *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo.

ORTNER, S. (1974) Is female to male as nature is to culture? In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87.

OWENS, C. (1980) *O impulso alegórico: Sobre uma teoria do pós-modernismo*. UFRJ: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2004.

PEIXOTO, S. (2010). O Parnasianismo no Brasil: variações sobre um mesmo tema. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 19(2), 107-117. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.19.2.107-117>

PERRY, G. (1993). Primitivism and the ‘Modern’. In *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, edited by Charles Harrison, Francis Frascina and Gil Perry. New Haven: Yale University Press

PIETROWSKI, P. (2009) Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde, in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ed. Sascha Bru et al. Nova Iorque: De Gruyter.

PINTO, M. I. M. B. (2001). Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, 21(42), 8. doi:10.1590/s0102-01882001000300009.

RIBEIRO, D. (2006) *O povo brasileiro*. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia de Bolso.

RINCÓN, C. “Antropofagia, Reciclagem, Hibridação, Tradução ou: Como Apropriar-se da Apropriação”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, pp.545-560.

RODRIGUES, W. H. (2020) Desmitificando a sensualidade naturalizada do ébano: Um estudo acerca da objetificação do corpo do homem negro. Curitiba, *Cad. Gên. Tecnol.*, v. 13, 41, 267-284.

SAID, E. (1978) *Orientalism*. New York: Vintage Books, Random House, 1979.

— (1994) Reconsiderando a teoria itinerante. Em: *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. 2005, Lisboa: Edições Livros Cotovia, pp. 25-42.

SANTOS, M.P. dos (2016) On Being Modern: Possibilities of Resistance through Primitivism and Ingenuousness in Ernesto de Sousa and Almada Negreiros, *RIHA Journal* 0137, url: www.rihajournal.org/articles/2016/0137_Pinto_dos_Santos, doi: <https://doi.org/10.11588/riha.2016.1.70204>.

SCHOLLHAMMER, K. E. “A Imagem Canibalizada: A Antropofagia na Pintura de Tarsila do Amaral”, em CASTRO ROCHA, J.C. & RUFFINELLI, J. (2011) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, pp.267-279.

SCHWARTZ, J. (2000) Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. Edusp, 1ªed.

— (2013). “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar”, em *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARZ, R. (1977) As ideias fora do lugar. Em: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 13-25.

SIMIONI, A. (2013) Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2.

— (2021). Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração. São Paulo: Anais do Museu Paulista. *Nova Série*, V.29.

— (2021). Primitivisms in Dispute: Production and Reception of the Works of two Brazilian Artists in Paris in the 1920s. *Modernism/Modernity Print Plus*, 6(2). <https://doi.org/10.26597/MOD.0217>.

SIMÕES, A. (2022) Reapropriar para reparar: o centenário da Semana de 22 sob a ótica decolonial. *Revista USP*, São Paulo, n.35, pp.216-218.

SNEED, G. (2013) Anita Malfatti and Tarsila do Amaral: Gender, “Brasilidade” and Modernist Landscape. *Woman’s Art Journal*, V.34, nº1, p.30-39.

STEPAN, N.L. (2001) *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books

VLACHOU, F. (2016) Why Spatial? Time and the Periphery, in *Visual Resources* (Routledge, 2016) — revista em linha: DOI: 10.1080/01973762.2016.1132500.

VELLOSO, M.P. (2010) “Moderno, modernidade e modernismo”. In *História & Modernismo*. Autêntica Editora, pp. 11-38.

WOOD, P. (2002). *Arte Conceptual. Movimentos de Arte Contemporânea* (1ª ed). Lisboa, Editorial Presença.

Catálogos:

O círculo Delaunay. 2015. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Tarsila do Amaral. 2009. Madrid: Fundación Juan March.

Tarsila sobre papel. 2010-2011. Espírito Santo: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio del Santo

Fontes digitais/Websites:

Art Institute of Chicago: <http://www.artic.edu>

Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia: <http://maat.pt>

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo:
http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/textos.html#nagata_port

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: <https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>

Museu Internacional de Artes Modestas: <http://miam.org>

Museum of Modern Art: <http://www.moma.org>

<https://vejario.abril.com.br/coluna/rj450/torre-eiffel-de-madureira-instituto-do-iraja-desvenda-misterio>

<https://www.dicio.com.br/>

<https://dicionario.priberam.org/>

<https://www.newyorker.com/>

Textos em periódicos:

AMARAL, T. “Fernand Léger”. *Diário de São Paulo*, 2 de abril de 1936.

AMARAL, T. (1939) “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”. RASM: Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo, nº1, 1939.

ANDRADE, O. (1920) “Arte do centenário”, *Jornal do Commercio*, 16-05-1920.

ANDRADE, O. (1924) “Blaise Cendrars. Um mestre da sensibilidade contemporânea”. *Correio Paulistano*, SP, 13 de fevereiro de 1924. Plataforma de Estudos do Primeiro Modernismo Literário Brasileiro

“A pedidos. Com o Centro Cívico de Palmares”, *Revista de Antropofagia*, II/7; *Diário de São Paulo*, 1 de maio de 1929, p.12.

“De antropofagia”, *Revista de Antropofagia*, II/1; *Diário de São Paulo*, 17 de março de 1929, p.6.

“De antropofagia”, *Revista Antropofágica*. *Diário de São Paulo*, 7 de abril de 1929.

FERRO, A. (1926) “Tarsila do Amaral”. *Contemporânea*, Lisboa, série 3, n. 2, jun. 1926.

MILLIET, S. (1924) “Tarsila do Amaral”. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 100, vol. XXV, ano VIII, abril de 1924.

Anexos de imagens

1.



Fig. 1 – Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923 (100 x 81,3cm)

2.



Fig. 2 – Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, 1924, (64,5 x 76cm)

3.



Fig. 3 – Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, 1924 (76 x 63,5cm)

4.



Fig. 4 – Tarsila do Amaral, *A Família*, 1925 (75 x 101, 5cm)

5.



Fig. 5 – Tarsila do Amaral, *Anjos*, 1925 (85,5 x 72,5cm)

6.



Fig. 6 – Tarsila do Amaral, *Palmeiras*, 1925 (87 x 74,5cm)

7.



Fig. 7 – Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928 (85 x 73cm)

8.

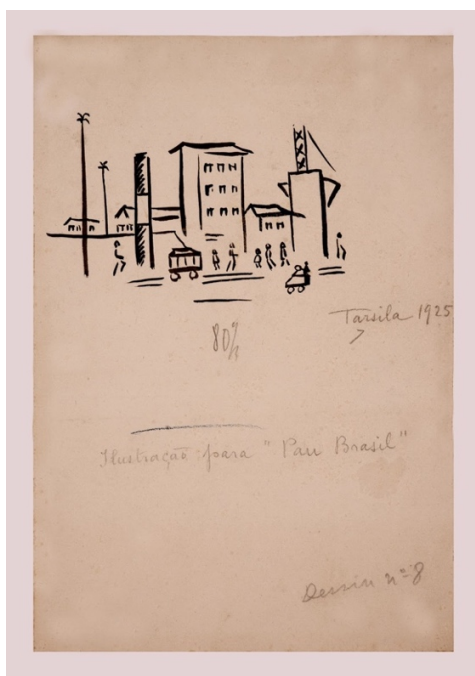


Fig. 8 – Tarsila do Amaral, *Cidade* (ilustração para o livro *Pau-Brasil*), 1925 (25,5 x 17,9cm)

9.

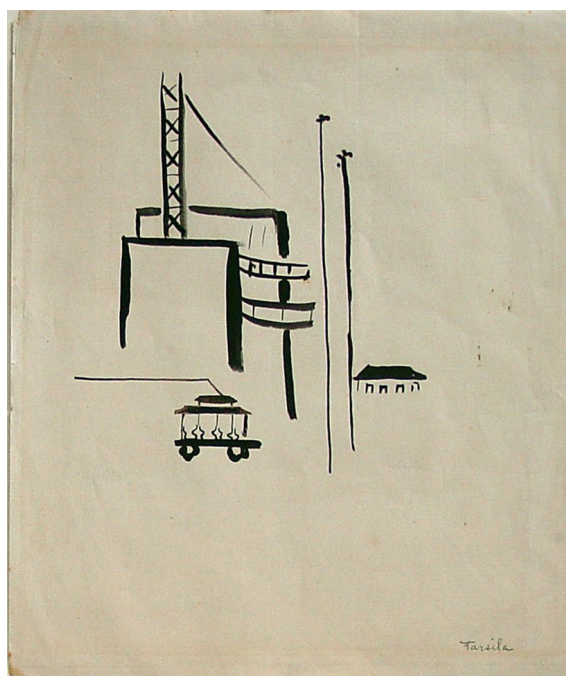


Fig. 9 – Tarsila do Amaral, *Cidade com bondinho*, 1925 (21 x 18cm)

10.



Fig. 10 – Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907 (243,9 x 233,7cm)

11.



Fig. 11 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Venus Anadyomene*, (164 x 82cm)

12.

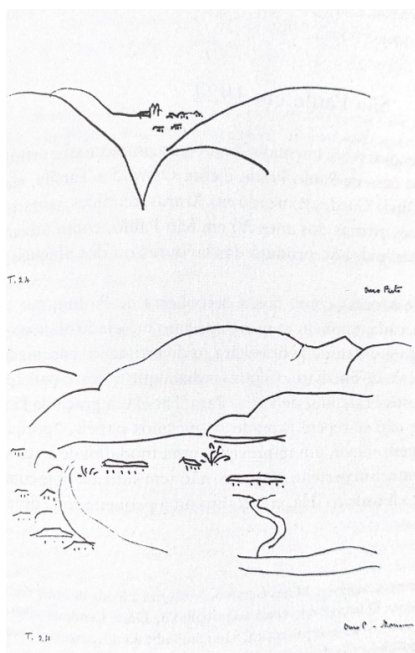


Fig. 12 – Tarsila do Amaral, desenhos retratando as cidades de Ouro Preto e Mariana, em Minas Gerais, 1924

13.



Fig. 13 – Tarsila do Amaral, *Vida na fazenda*, 1925 (18,8 x 26,6cm)

14.



Fig. 14 – Tarsila do Amaral, *Autorretrato ou Le manteau rouge*, 1923 (73 x 60cm)

15.

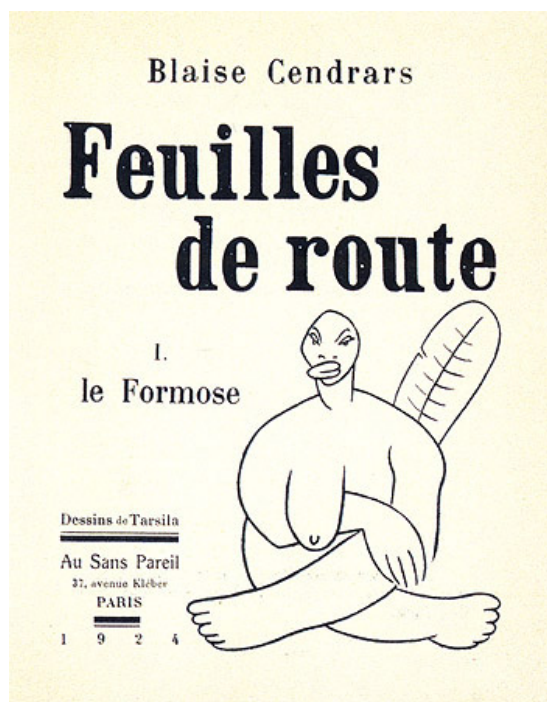


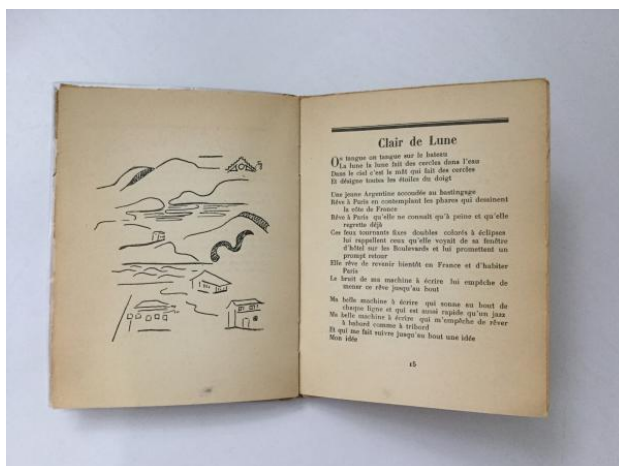
Fig. 15 – Tarsila do Amaral, desenho de *A Negra* (capa do *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars)

16.



Fig. 16 – Sonia Delaunay-Terk & Blaise Cendrars, *A Prosa do Transsiberiano...* (detalhe), 1913 (200 x 35,6cm)

17.



18.



Fig. 17 e Fig. 18 – Tarsila do Amaral & Blaise Cendrars, *Feuilles de route* (1ªed.), 1924

19.

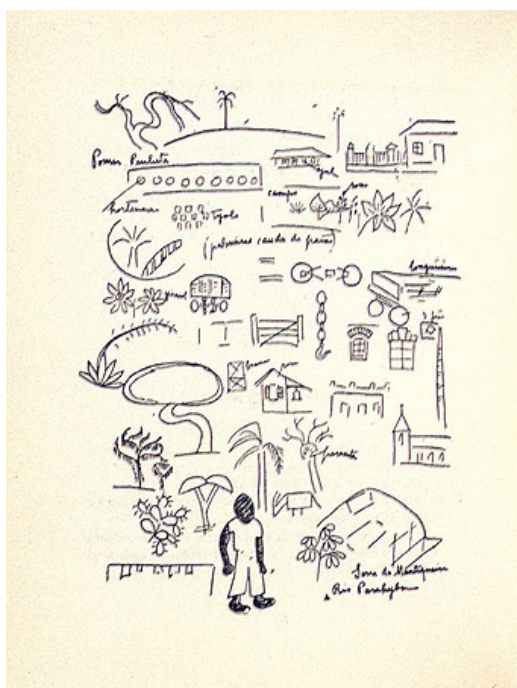


Fig. 19 – Tarsila do Amaral, ilustração para *Feuilles de route*, 1924

20.

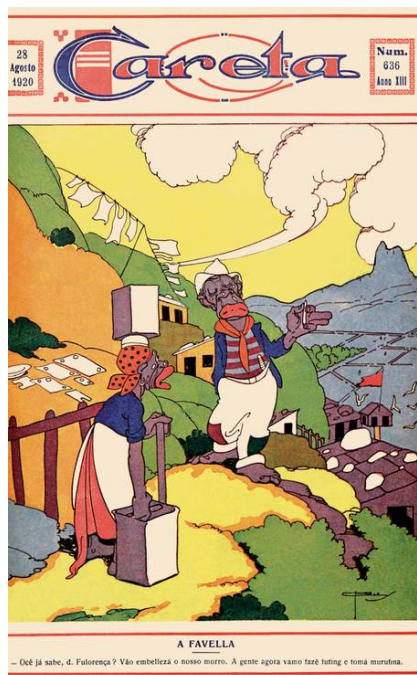


Fig. 20 – J. Carlos, capa da revista *Careta*, 28 ago. 1920

21.



Fig. 21 – Bernard Naudin, *La Fête du 14 Juillet à Brazzaville* (Bastille Day in Brazzaville), ilustração da revista *L'assiette au beurre*, 11 mar. 1905

22.

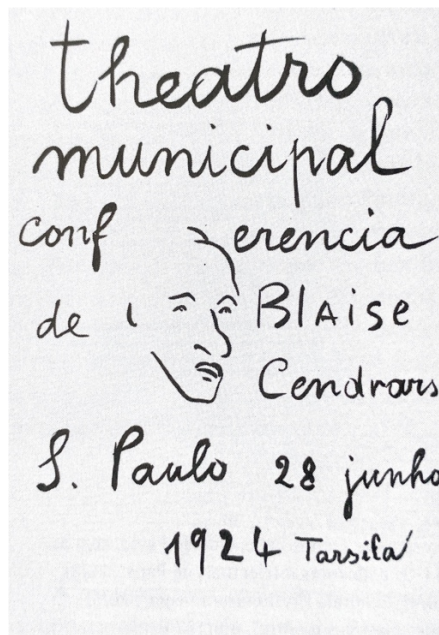


Fig. 22 – Tarsila do Amaral, cartaz desenhado para a conferência de Cendrars a ser realizada no Teatro Municipal de São Paulo, que acabou por não acontecer

23.

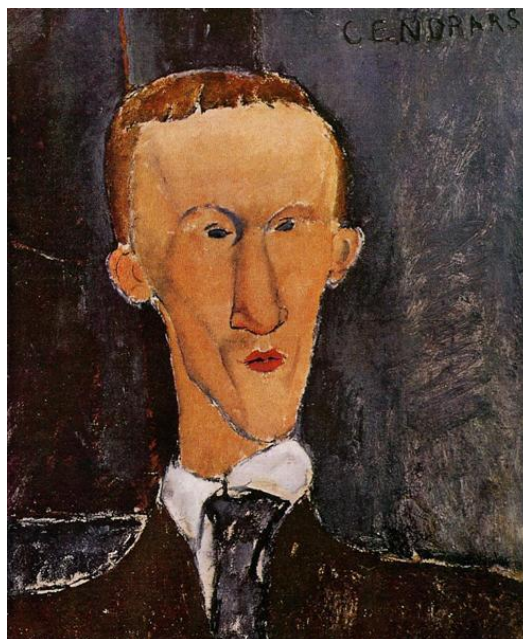


Fig. 23 – Amedeo Modigliani, *Retrato de Blaise Cendrars*, 1917 (61 x 50cm)

24.



Fig. 24 – Tarsila do Amaral, *Autorretrato I* (capa do catálogo da exposição realizada na Galerie Percier), 1924

25.

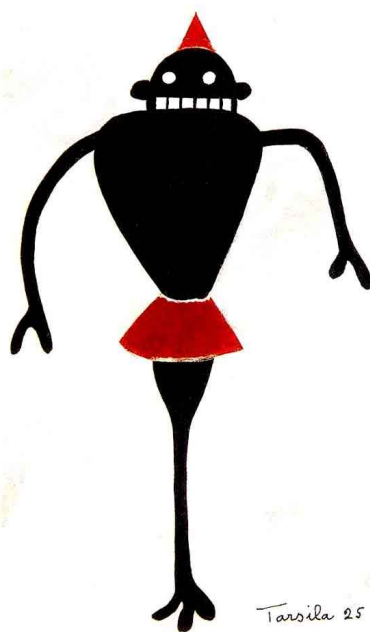


Fig. 25 – Tarsila do Amaral, *Saci* (verso do catálogo da exposição realizada na Galerie Percier), 1925

26.



Fig. 26 – Tarsila do Amaral, *Barco* (ilustração para o livro *Pau-Brasil*), 1925 (15,5 x 23cm)

27.

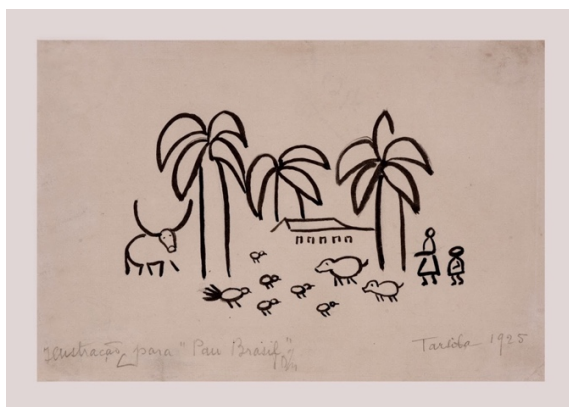


Fig. 27 – Tarsila do Amaral, *Fazenda* (ilustração para o livro *Pau-Brasil*), 1925 (15,5 x 22,6cm)

28.



Fig. 28 – Tarsila do Amaral, *Carnaval* (ilustração para o livro *Pau-Brasil*), 1925 (12,5 x 13,5cm)

29.

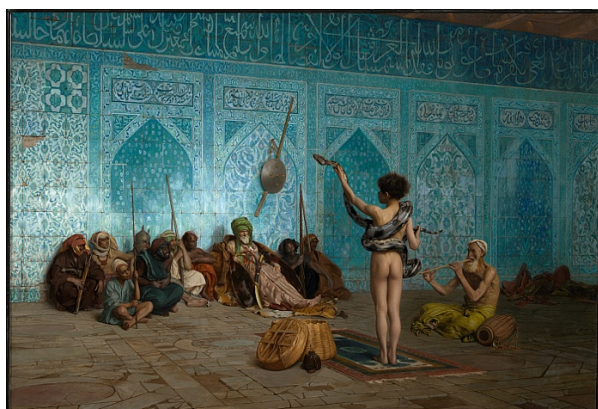


Fig. 29 – Jean-León Gérôme, *The Snake Charmer*, 1879 (82,2 x 121cm)

30.



31.



Figs. 30, 31 – Fotografia do coreto da Torre Eiffel em Madureira, revista *Careta*, 15 mar. 1924

32.



33.

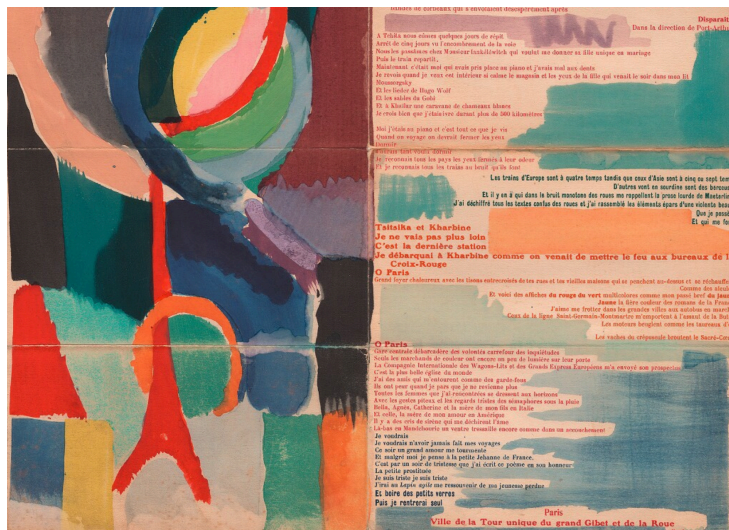


Fig. 32 – Robert Delaunay, *Champs de Mars: The Red Tower*, 1911 – 1923 (160,7 x 128,6cm)

Fig. 33 – Sonia Delaunay-Terk & Blaise Cendrars, *A Prosa do Transsiberiano...* (detalhe do fim do livro, com a Torre Eiffel), 1913 (200 x 35,6cm)

34.



Fig. 34 – Tarsila do Amaral, *EFBC – Estrada de Ferro Central do Brasil*, 1924 (142 x 127cm)

35.



Fig. 35 – Tarsila do Amaral, *O Pescador*, 1925 (66 x 75cm)

36.



Fig. 36 – Tarsila do Amaral, *Retrato de Oswald de Andrade*, 1923 (60 x 50cm)

37.

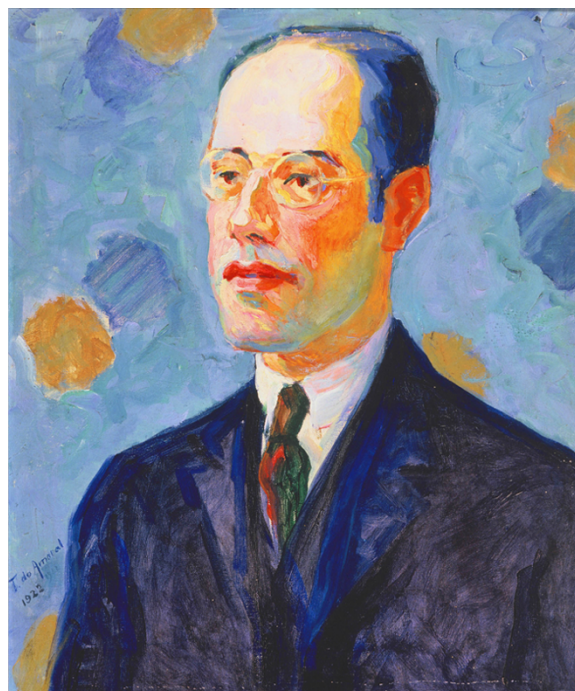


Fig. 37 – Tarsila do Amaral, *Retrato de Mário de Andrade*, 1922 (54 x 46cm)

38.



Fig. 38 – Tarsila do Amaral, *Retrato Azul* (retrato de Sérgio Milliet), 1923 (65 x 54cm)

39.



Fig. 39 – Tarsila do Amaral, *Retrato de Fernanda de Castro*, 1922

40.



Fig. 40 – Fotografia de Tarsila do Amaral (que terá inspirado o *Autorretrato I*), s/d.

41.



Fig. 41 – Paul Gauguin, *The Loss of Virginity*, 1890-1891 (89.5 x 130,2cm)

42.



Fig. 42 – Tarsila do Amaral, *O Mamoeiro*, 1925 (65 x 70cm)

43.



Fig. 43 – Henri Matisse, *Cigana*, 1903

44.



Fig. 44 – Lasar Segall, *Paisagem brasileira*, 1925 (64 x 54xm)

45.



Fig. 45 – Tarsila do Amaral, *São Paulo*, 1924 (67 x 90cm)

46.



Fig. 46 – J. Carlos, *Lamparina*, personagem da revista *Tico-Tico*, 1924

47:



Fig. 47 – Hervé Di Rosa, *1794: 1ère Abolition de l'Esclavage*, pintura dedicada à abolição da escravidão na França (Assembleia Nacional Francesa, 1991)

48.



49.



Figs. 48, 49 – Hervé di Rosa, *Foule René*, 2009

50.



Fig. 50 – “Hervé di Rosa”, *Oxumare e Exú Brazinha* (descritos na folha de sala como “estatuetas vudu”), barro cozido pintado, Brasil, s/d

Créditos Fotográficos

Figs. 1, 10 – <http://www.moma.org>

Figs. 2, 4, 5, 6, 7, 24, 34, 36, 37, 42, 45 – <http://www.tarsiladoamaral.com.br>

Figs. 3, 8, 14, 26, 27, 28, 41, 44 – <http://www.artsandculture.google.com>

Fig. 9 – Catálogo Eletrônico – IEB/USP: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/

Fig. 11 - <https://www.musee-conde.fr/fr/>

Figs. 12, 22 – AMARAL, A. (2003) *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp: Editora 34, pp.153 e 156. (Fotocópia)

Fig. 13 – *Tarsila sobre papel*. 2010-2011. Espírito Santo: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio del Santo (catálogo online)

Figs. 15, 19, 38 - <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Fig. 16, 33 – <http://monoskop.org>

Figs. 17, 18 – Leiloeiro Roberto de Magalhães Gouvêa: <http://rmgouvealeiloes.com.br>

Fig. 20 – “Simbolistas, regionalistas e apocalípticos: nem só de São Paulo vivia o modernismo brasileiro”, O Globo Cultura, 7 fev. 2022: <https://oglobo.globo.com/cultura>

Fig. 21 - <https://gallica.bnf.fr/>

Figs. 23, 35, 43 – <http://wikiart.org>

Fig. 25 – <http://coleccionadordesacis.com.br>

Fig. 29 – The Clark Museum: <http://clarkart.edu>

Figs. 30, 31 – <http://ignoranciainfo.com.br> / <http://portelacultural.com.br>

Fig. 32 – Art Institute of Chicago: <http://www.artic.edu>

Fig. 39 – <http://fernanda-decastro.blogspot.com>

Fig. 40 – <https://www.connectarch.com.br/semana-de-arte-moderna/>

Fig. 46 – <http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/lamparina/19272>

Fig. 47 – <https://www.newyorker.com/>

Figs. 48, 49, 50 – Ana Luiza Filomeno Coutinho