

TARSILA DO AMARAL: ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE” ESSAY ON “BRAZILIANNESSE”/ ENSAYO SOBRE “BRASILIDAD”

Dalmo Souza e Silva

Doutor em Artes pela Universidade Augusburg, na Alemanha, Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Bacharel em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia e Letras Nove de Julho e em Letras pela Universidade Federal de Alagoas. Tem experiência em coordenação de cursos de graduação e pós-graduação (Lato e Strictu Sensu) e em projetos de extensão universitária com ênfase na construção de políticas públicas e processos de pedagogia social. Atua também na área de artes, com ênfase em artes plásticas, principalmente nos seguintes temas: arte e educação; linguagem e comunicação; cultura e sociedade.

Resumo

O ensaio busca discutir o conceito de brasilidade, envolvendo as matrizes portuguesas, indígenas e africanas no discurso e no repertório modernista – inaugurado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse sentido, levanta o repertório de Tarsila do Amaral e sua participação nos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico, tendo como ponto de análise a tela Abaporu, 1928 – obra inspiradora do movimento antropofágico e síntese da construção de uma brasilidade inerente à concepção moderna.

Palavras-chave: Brasilidade; matrizes culturais; modernismo; Tarsila do Amaral

Abstract

The essay seeks to discuss the concept of Brazilianness, involving Portuguese, Indian and African origin in the speech and in the modernist repertoire – inaugurated by the Modern Art Week 1922. In this sense, raises the repertoire of Tarsila do Amaral and his participation in movements Pau-Brazil and Antropofágico, taking as a point of analysis Abaporu, 1928 screen – inspiring work of anthropophagic movement and synthesis of building a modern conception inherent Brazilianness.

Keywords: Brazilianness; cultural matrices; modernism; Tarsila do Amaral

Entre as diversas notas de jornal que circularam em 3 de fevereiro de 1922, uma delas trazia com grande entusiasmo a notícia de uma projetada Semana de Arte Moderna, em São Paulo, que estava despertando o mais vivo interesse nas rodas intelectuais e mundanas (ABRIL CULTURAL, s.d., p. 5). Dezesesseis dias depois, o tom era outro: “na última pagodeira da Semana Futurista, foi preciso fechar as galerias para evitar que o palco se enchesse de batatas” (idem). Organizada com o apoio financeiro das famílias paulistas mais abastadas, a Semana de Arte Moderna escandalizou seus patrocinadores. Tudo isso porque um pequeno grupo de intelectuais, reunidos em torno de Paulo Prado¹ e com o auxílio de escritores, tais como Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Graça Aranha, resolveu inserir as ousadias da arte moderna em São Paulo (SEVCENKO, 1992, p. 268)².

Durante três dias – 13, 15 e 17 de fevereiro – pintores, escultores, compositores, músicos (Idem) e poetas compareceram ao Teatro Municipal³. Para todos, as manifestações exibidas ali possuíam como ponto comum: o rompimento radical com os padrões de uma arte chamada “acadêmica”. Pensada para ser uma semana de renovação artística, a Semana de Arte Moderna provocou um forte impacto no gosto estético da elite fundiária paulista que compareceu ao Teatro. Seus idealizadores e organizadores compunham um grupo de intelectuais e artistas que tiveram contato com os artistas europeus do início século XX, dos quais receberam a influência do cubismo e do futurismo. Na Europa, as novas tendências estéticas foram inauguradas em 1909, através do *Manifesto Futurista*, criado pelo poeta italiano Filippo Marinetti, com o objetivo de romper com a tradição e celebrar os novos valores, sobretudo a tecnologia.

Muitos desses artistas e intelectuais passaram longas temporadas na Europa, principalmente em Paris. De retorno ao Brasil, os jovens desejaram quebrar o formalismo que imperava na produção artística nacional e experimentar as novas ideias europeias⁴. Realizado por membros da elite para “escandalizar” o próprio grupo social, é possível afirmar que, num primeiro momento, o modernismo brasileiro teve significado somente para as classes dominantes, deixando alijadas do contexto artístico as classes populares.

Nesse sentido, o crítico de Frederico Moraes nos alertou para certo refluxo dentro do movimento: “há no modernismo brasileiro uma tensão (...) entre atualizar e interiorizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar” (ITAÚ CULTURAL, 1994, p. 10). E o crítico continuou a argumentação: “Oswald, internacionalista, viaja constantemente ao exterior para atender a sua fome de novidade. Tem seus olhos voltados para o futurismo de Marinetti, o canibalismo de Picabia, o surrealismo de Breton. Mário [de Andrade], nacionalista, escreve cartas. Prefere sair à cata do Brasil, conhecer os mitos amazônicos e o Barroco mineiro” (Idem). Já para Menotti Del Picchia, a proposta artística do grupo não era futurista, isto porque a individualidade procurada e praticada por cada participante fugia dos limites de uma escola de arte. Por essa razão, tornou-se mais adequado denominar o movimento de “modernista”⁵.

Finda a agitação da Semana, o movimento se manteve ativo. Apesar de continuar sofrendo acirradas críticas, os modernistas continuaram a implementar suas ideias - um dos pontos de reflexão para eles era justamente a adaptação de valores estéticos europeus para pensar a realidade brasileira⁶. Assim, artistas e escritores, a partir de 1922, tentaram intensificar suas pesquisas nas raízes da cultura nacional. A proposta desses intelectuais consistia em um novo modo de olhar para os aspectos culturais nacionais. Passados mais de 90 anos, os acontecimentos suscitados são vistos como uma ruptura entre o novo e o arcaico, uma vez que o movimento modernista tinha em pauta a superação dos valores coloniais e a emergência do país na modernidade. Inclusa nessa superação, duas tarefas imbricadas: a recuperação dos aspectos culturais nacionais e a legitimação de um consenso de “brasilidade”.

Nessa direção, o projeto de brasilidade dos modernistas se tornou mais estruturado, em 1928, com o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, acrescido pelas obras de Tarsila do

Amaral⁷, constituindo a estética antropofágica. Na Antropofagia, todas as representações objetivavam fundir as tradições portuguesas, indígenas e africanas. Sua intenção era conseguir captar esses valores culturais, misturados a realidade nacional e projetá-los aos conceitos modernos. Nesse ponto, era uma crítica radical aos descaminhos modernistas (a vanguarda de 22, àquela altura, acomodara-se) e um ataque panfletário à civilização ocidental. Foi uma manifestação de vanguarda, na qual uma análise revolucionária do diálogo existente entre instinto e cultura tomava impulso. O programa do movimento poderia ser sintetizado desse modo: antes da “descoberta”, o Brasil conheceu a vida tribal, sem classes e sem a repressão. A propriedade privada e as sublimações sexuais vieram a bordo das caravelas lusitanas⁸.

Assim sendo, o movimento antropofágico pregava a projeção do passado mítico no futuro da era tecnológica, sugerindo que o *Matriarcado de Pindorama* (modelo arcaico de organização da sociedade) fosse tomado como modo de reorganização da vida social, impondo bases libertárias e igualitárias - em vocabulário marxista, seria o “comunismo primitivo” transformado em norma social. Entre as propostas do movimento antropofágico, as produções artísticas igualmente se apropriaram do imaginário popular brasileiro. Percorreu-se uma longa trajetória balizada por nuances de múltiplos matizes éticos e estéticos. Em 1928, a tela *Abaporu*, da pintora Tarsila do Amaral, significava o marco zero do movimento. A obra transformou-se em ícone juntamente com seu correlato, o *Manifesto Antropofágico*. Essas duas produções artísticas reafirmariam a existência de um ideário estético que se apossava de referências da cultura popular.

Se o movimento antropofágico propiciou subsídios para a formação de conceitos a cerca da criação de novos modelos estéticos direcionados à brasilidade, os passos anteriores de Tarsila do Amaral, na fase Pau-Brasil (inaugurada em 1924), quando a artista retornava de viagem a Paris em 1923, já traziam à tona a junção de temas populares, sobretudo da paisagem rural que a artista vivenciou durante a infância passada na fazenda da família, no interior paulista (SEVCENKO, 1992, p. 283)⁹, e de referências a uma pintura que egressava não somente dos ateliês de André Lothe e Albert Gleizes (dois expoentes da Sessão de Ouro¹⁰), mas também do contato com a obra de Fernand Léger. O historiador Nicolau Sevcenko analisou, de modo pertinente, a influência de Léger no repertório de Tarsila do Amaral:

“O mais interessante é que, em vez do modo de Léger, o qual usa metonímias mecânicas e industriais, como secções de engrenagens, pistões, bocas de chaminés, ela prefere símbolos da cidade, como carros, trens, bombas de gasolina, torres; ou de tropicalidade, palmeiras, cactos, bananeiras; ou de história, construções coloniais, igrejas, cidades históricas, fazendas; ou étnicos, negros, mulatos, mamelucos, tipos regionais. Assim, em vez de uma utopia da sociabilidade moderna e industrial, como Léger, ela instaurou uma utopia da brasilidade tropical. Sua arte desse modo obtém uma síntese temático-emocional vibrante (...) (idem).”

Na produção plástica de Tarsila do Amaral, o tonalismo vibrante, mas sutil, e a vivacidade nativa aliada à exaltação à máquina e ao industrialismo, fortemente influenciados pelo cubismo nas telas produzidas nesse período, contribuem para que logo depois viesse a ocorrer à emergência das enormes figuras deformantes nas imagens primordiais antropofágicas (tendo como exemplo o *Abaporu*). Aqui, destacam-se as raízes indígenas e africanas - herança deixada pela Semana de 22, na qual o olhar dos artistas e dos intelectuais “buscavam auscultar” a presença das matrizes culturais brasileiras. Em Tarsila e em outros modernistas, a formação ultraconservadora, como estudante da academia Julien em Paris, aliada aos ideais modernistas, nos desperta as seguintes questões: como a presença destas matrizes étnico-culturais se fez, realmente, presente entre a elite branca? O negro, o índio e a legião de mestiços seriam vistos como os elementos exóticos e pitorescos

TARSILA DO AMARAL:
ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE”

que constituiriam o conceito de brasilidade destes artistas? Sim e não. O que nos parece mais pertinente para o ocorrido seria a reflexão da realidade brasileira pelo viés europeu: da Europa a técnica e as rupturas modernistas, ao passo que do Brasil, a transmissão de uma realidade desejada e não, de fato, existente – era a construção de um conceito de brasilidade.

Pelas mãos de Tarsila, surgia na pintura Pau-Brasil, dois anos antes do movimento antropofágico, ainda sem rótulo posteriormente inventado pelo crítico Oswal de Andrade, esse conceito teve seus primeiros esboços. Através do emprego de cores puras, das linhas simples, da captação sintética, sentimental e ingênua da realidade brasileira, de que antes havia se envergonhado, Tarsila encontrava os meios de expressão para sua mensagem regionalista. O desvelamento do conteúdo proposto na mensagem plástica da artista estaria a cargo de Oswal de Andrade – seu par na literatura (ABRIL CULTURAL, s.d., p. 9).

Toda a trajetória estética de Tarsila do Amaral refletia sua busca pela brasilidade: “(...) Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui [Europa]. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país (...)” (SEVCENKO, 1992, p. 283). Esse depoimento de Tarsila do Amaral, em carta destinada a sua família, quando realizava seus estudos pictóricos em Paris, por volta de 1923, mostrou a atmosfera do centro artístico parisiense que necessitava de uma renovação artística, por meio da descoberta de outros valores culturais – importados de diversas partes do mundo. Foi em Paris que a pintora descobriu o que era ser brasileira – sofrendo um paulatino processo de redescoberta do país e de sua realidade.

A partir desse momento, sua produção plástica é marcada pelas “cores caipiras” e pelo mundo novo propiciado pela modernidade. Através de sua produção plástica demonstrou a tensão existente, na sociedade brasileira, entre o urbano e o agrário, pois a artista era capaz de compreender as duas realidades do país – já que vivenciara cada uma delas. A artista conseguiu transpor valores do cubismo, futurismo e surrealismo (legados de seus mestres Gleizes, Lhote e, principalmente Léger) para o retrato de paisagens e temas nacionais – modernizando a arte pictórica brasileira.

Quando Oswald de Andrade estabeleceu os pressupostos do movimento antropofágico, criticando os valores da cultura ocidental de cultura e, privilegiando uma forma de organização social aos moldes tribais, estava influenciado, confessamente, pela obra *Abaporu*. Essa tela o inspirou nessa crítica e a obra de Tarsila até hoje inspira a uma reflexão sobre a realidade brasileira, despertando seus fruidores para o elemento “brasilidade”. A tela *Abaporu* sintetizou um espírito que pairava sobre a esfera intelectual brasileira. Todos os esforços culturais eram dirigidos à proposta de brasilidade, ou seja, as manifestações artísticas buscavam o que havia de original e nitidamente brasileiro.

A figura do gigante disforme, cercado pela natureza e pelas cores tropicais veio ao encontro da função histórica, atribuída, posteriormente, por Oswald de Andrade como o *Abaporu* (palavra de origem indígena que quer dizer “homem que come”) – um ser antropofágico capaz de deglutir influências externas e transformá-las de acordo com a realidade do país. Na obra, a ligação entre o homem e a terra surgiu de modo intenso. Talvez, esse tenha sido um dos motivos mais fortes para a escolha do nome, *Abaporu*, para batizá-la. Nesse ponto, assinala-se que esse trabalho não representava uma total inovação na pintura de Tarsila, mas procedia de experimentações realizadas em *A Negra*, tela realizada, por volta de 1923, com o qual teria características comuns, como o gigantismo e a síntese formal, além da preocupação com a estilização do desenho e do modelado. *A Negra* poderia ser descrita como: “figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes pendentes, cabeça proporcionalmente pequena” (ALVARADO, 2002, s/p). A pesquisadora Daisy Peccinini Alvarado descreveu a imagem como uma reminiscência do passado de Tarsila, resultado das histórias contadas por mucamas da fazenda de sua infância – uma aparição inerte e à espreita (Idem).

Porém, foi na tela *Abaporu* que ocorreu a síntese de elementos estéticos que desencadearam alterações significativas no movimento modernista e a construção de um conceito de brasilidade. As propostas artísticas divulgadas durante o evento da Semana de Arte Moderna de 1922, estavam passando por diversas reformulações, entre elas, a discussão acirrada sobre a problemática nacional e a emancipação do imaginário e da subjetividade. A pintura de Tarsila era o emblema plástico dessa nova visão do moderno. Para muitos artistas e intelectuais modernistas, os primeiros estímulos dados pelo futurismo de Marinetti e pelas experimentações cubistas europeias representavam novas linguagens que necessitavam de adequações ao cenário artístico nacional. Ao mesmo passo que, para outros, essas linguagens estéticas apenas seriam válidas se conseguissem resgatar o que seria de mais essencial e original dentro da cultura nacional – valores registrados através das obras literárias ou artísticas.

Para Oswald de Andrade, em 1928, a nova direção do modernismo passaria, necessariamente, pelo movimento antropofágico, radicalizando as transformações iniciadas em 1922. A tela *Abaporu* significava o ponto de partida para a nova linguagem adotada pelo movimento. A obra se transformaria em ícone de mudança juntamente com seu correlato, o *Manifesto Antropofágico*. Essas duas produções culturais reafirmariam a existência de um ideário estético que se apossava de referências da cultura popular. Com as experimentações de Tarsila e o embasamento teórico propiciado por Oswald de Andrade ocorre, com o movimento antropofágico, uma renovação artística, propiciando a maturação das artes e sua inserção tanto nacional, como internacional.

Unidos na luta contra as normas acadêmicas, os modernistas, incluindo Tarsila, conseguiram realizar uma arte comprometida com a procura da realidade nacional, cercada de elementos que compunham as cidades urbanas (como São Paulo e Rio de Janeiro), mas que também voltavam atenções para o ambiente rural e valores históricos do Brasil (como a arquitetura barroca mineira, as lendas amazônicas e a cultura popular do interior do país). Juntos operaram um sentimento de brasilidade que, porém, sofria com os estereótipos advindos da estética modernista europeia.

Em síntese, ao revisar a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos, nota-se que esse conceito de brasilidade ainda representa algo a ser construído. Quando Oswald de Andrade estabeleceu os pressupostos do movimento antropofágico, realizando uma crítica aos valores da cultura ocidental e, privilegiando uma forma de organização social aos moldes tribais, estava influenciado, confessadamente, pela obra *Abaporu*. A produção de Tarsila até hoje inspira a uma reflexão sobre a realidade brasileira, despertando seus fruidores para o elemento “brasilidade”.



**TARSILA DO AMARAL:
ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE”****Referências**

- ABRIL CULTURAL. *A pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975 (Vol. I e II).
- BATISTA, Marta Rosseti. *Artistas brasileiros na escola de Paris, anos 20*. São Paulo: ECA USP, 1987 (Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP para obtenção do título de doutor).
- GUIMARÃES, Juliana Batistela. *O Teatro Tropicalista*. São Paulo: Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA/USP – FAPESP (pesquisa nível iniciação científica), 1997.
- MORAIS, Frederico. Prefácio. In: ITAÚ CULTURAL. *Modernismo: anos heróicos: marcos históricos*. São Paulo: Itáu Cultural, 1994, p. 9-10.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da Pele – o devir da arte contemporânea afro-brasileira. *Arte e Cultura da América Latina*. São Paulo: Terceira Margem. Vol. XXVIII, 2º. Semestre, 2012, p.p. 35-42.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980 (o baile das quatro artes).

Materiais audiovisuais:

Modernismo: Anos heróicos, Itáu Cultural, 1994.

Arquivo:

ARQUIVOS do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes. São Paulo: ECA/USP.

Webgrafia (Referências eletrônicas):

www.Itaucultural.org.br.

Notas

¹ O patrocínio efetivo dos artistas paulistas era um apanágio de patronos abastados. O retorno a São Paulo, em particular de Paulo Prado (filho do Conselheiro Antônio Prado), premido pela irrupção da Guerra, após uma longa itinerância de diletante pela Europa, por designação de sua própria família, iria mudar em definitivo o cenário político e cultural vigente. Era em sua casa e na de Olívia Guedes Penteado – igualmente recém-chegada da Europa pelo início da Guerra e viúva desde 1915 do grande fazendeiro de café Ignácio Penteado – que os jovens interessados em artes modernas encontravam as últimas revistas, livros, informação, obras, chegados da Europa, e as portas abertas.

² “A ideia surgiu em fins de 1921, num dos serões no salão de Paulo Prado, incitada ao que parece por Di Cavalcanti. Marinette, a mulher francesa de Paulo, teria lembrado as exposições com palestras e música, típicas dos salões de verão do balneário da moda em Deauville, e o próprio anfitrião se encarregaria de centrar o evento no Teatro Municipal, cuidando do programa, da divulgação e demais detalhes, para lhe garantir um alcance retumbante”.

³ Na divulgação do evento, nomes como Villa Lobos, Guiomar Novaes e Graça Aranha serviram como ponta de lança, uma vez que estes possuíam grande prestígio e popularidade.

TARSILA DO AMARAL: ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE”

⁴ Entre esses artistas e escritores, agruparam-se: na literatura, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, Ronald Carvalho; na música, Villa Lobos; na escultura, Victor Brecheret e, na pintura, Emiliano Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Tarsila do Amaral e outros.

⁵ A maioria dos componentes do grupo modernista renegava veementemente várias normas básicas do movimento de Marinetti.

⁶ Os modernistas, com sua atitude de rompimento com os convencionalismos acadêmicos, pretendiam criar formas que pudessem ser consideradas verdadeiramente brasileiras. Contudo, os inovadores incorriam no mesmo erro cometido pelos artistas acadêmicos, e que eles, modernistas, tanto condenavam: procurar o Brasil na Europa.

⁷ Tarsila do Amaral nasceu em Capivari, Estado de São Paulo, em 1890. Começou a estudar pintura com Pedro Alexandrino, na capital paulista. Logo se afastou do estilo acadêmico, tomando contato com a arte impressionista do pintor Elpons. Partindo para a Europa, em 1921, frequentou os ateliers de Émile Renard, André Lhote e Albert Gleizes. Influenciada pelo cubismo de Fernand Léger, Tarsila completou sua formação artística. Porém, foi na sua volta ao Brasil, em 1924, que a pintora encontrou a forma que a levaria à realização de seu ideal estético. Viajando pelas cidades históricas de Minas Gerais, com Oswald de Andrade – com quem casaria –, Mário de Andrade, Blaise Cedrans e outros modernistas, conheceu a arte barroca. Em 1973, a pintora faleceu na cidade de São Paulo.

⁸ O Movimento Verde-Amarelismo foi criado em 1926 e, como sua denominação sugeria, possuía forte caráter nacionalista. Embora todas as ideias ligadas ao Modernismo tivessem como ponto de convergência a valorização do que era originalmente brasileiro, o Verde-Amarelismo assumiu uma postura conservadora, quase positivista, que resultou no Integralismo – uma doutrina política identificada com o fascismo e que possuía como mentor intelectual Plínio Salgado. Em 1932, surgiu a Ação Integralista Brasileira – de caráter fascista, que aglutinou milhares de simpatizantes por todo o país – os camisas verdes. Apesar dos Integralistas terem apoiado o governo de Getúlio, eles nunca conseguiram um espaço político efetivo.

⁹ “Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço poder ter passado na fazenda minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha [da fazenda] de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintado” – carta de Tarsila do Amaral a família, quando da sua estada em Paris, em 1924.

¹⁰ A “Sessão de Ouro” é a denominação dada aos artistas de tendências cubistas reunidos sob a influência de Apollinaire. “Os atuais cubistas eram artistas de diferentes orientações, muito do círculo de Matisse, quase todos de Montparnasse, que foram se familiarizando com as inovações de Picasso e Braque, definindo a partir deles diferentes matizes de linguagens ‘cubistas’ e unidos pela intenção em comum de encontrar uma dimensão transcendente, espiritual, a verdade revelada pela exploração da forma pura, a super-realidade”. Idem, p. 203.