



Icleia Borsa Cattani

AS MÁSCARAS
E OS MITOS:
TENSÕES ENTRE
MODERNIDADE E
INTEMPORALIDADE
NA PINTURA
MODERNISTA
EM SÃO PAULO

RESUMO

O texto aborda a pintura em São Paulo no entorno da Semana de Arte Moderna de 1922. O que se passou naquele período evidencia uma modalidade específica de percepção do moderno. Os artistas modernistas ficaram divididos entre os modelos europeus do período: o internacionalismo das vanguardas e o nacionalismo dos movimentos de retorno à ordem. A procura de uma identidade brasileira, simultaneamente moderna, atual, intemporal e mítica, gerou dubiedades e contradições, evidenciadas nas pinturas modernistas pela elaboração de mitos de pertença e de rostos-máscaras, símbolos e sintomas das tensões constitutivas dessas pinturas, situadas entre princípios divergentes.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna, pintura modernista, vanguardas e retorno à ordem, internacionalismo e nacionalismo, mitos e máscaras.

ABSTRACT

This text deals with the painting produced in São Paulo around the 1922 Modern Art Week. What took place in that period clearly shows there was a singular view of what was modern. The modernist artists were split between European models of that time: the internationalism of the vanguards and the nationalism of the return to order movements. The search for a Brazilian identity – modern, current, timeless and mythical at the same time – raised doubts and contradictions. That can be clearly seen in modernist paintings, as they depict myths of belonging and mask faces, symbols and symptoms of tensions underlying those paintings, poised between conflicting principles.

Keywords: *Modern Art Week, modernist painting, vanguards and return to order, internationalism and nationalism, myths and masks.*

A

pintura modernista desenvolvida em São Paulo na década de 1920 apresentou tensões constitutivas entre princípios opostos. Por um lado, os vinculados à modernidade mais radical das vanguardas das primeiras décadas do século XX; por outro, os de um “refluxo” do moderno, agrupados mais tarde sob o nome geral de retorno à ordem, iniciados antes da Primeira Guerra Mundial e predominantes no entreguerras. No modernismo, esses princípios se fusionariam em certos momentos, permanecendo em tensão em outros. Neste texto, serão consideradas algumas obras sintomáticas e exemplares das articulações vanguarda-retorno à ordem, internacionalismo-nacionalismo, temporalidade linear-intemporalidade, corpos humanos-corpos míticos, nas obras de 1922-30 de Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Emiliano Di Cavalcanti.

Será vista também, como contraponto, a obra icônica que Anita Malfatti elaborou nos Estados Unidos entre 1915-16, antes do movimento modernista, iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922. Essa obra foi precursora do movimento e evidenciou um modo distinto de dialogar com a modernidade internacional.

O movimento paulista, ao se autodenominar modernista, criou uma especificidade dentro do processo artístico existente no Brasil desde o século XIX. Havia a modernização na literatura, na ilustração e, mais timidamente, nas artes visuais, devido ao peso do modelo acadêmico predominante. Mas outros elementos da modernidade mudavam as condições da visualidade, como a ilustração das revistas e jornais, a fotografia e o cinema. Isso acontecia principalmente no Rio de Janeiro, capital do país, e no Recife, porto importante e lugar de trocas econômicas e culturais intensas com a Europa. São Paulo participava mais timidamente do processo de modernização oitocentista, mas, com a aceleração do crescimento urbano e a industria-

lização da cidade, estavam surgindo novas condições propícias à elaboração de uma arte moderna, vinculada às questões do século XX. O desenvolvimento anterior foi negado pela geração modernista que, como os movimentos de vanguarda na Europa, rompeu com o já existente e propugnou sua legitimidade como pioneira de um novo momento.

A modernidade do século XX já se mostrara timidamente nas artes visuais paulistas na década de 1910, com as mostras de Lasar Segall (1913) e de Anita Malfatti (1914). Mas a segunda exposição realizada por essa artista, em 1917, foi o elemento desencadeador da Semana e dos anos que se seguiram. O movimento estendeu-se até o final da década de 1940, comportando diferentes gerações com propósitos diversos.

Este estudo será centrado na pintura da primeira geração, em obras que evidenciam os avanços e os recuos causados pela queima de etapas, a atualização e o aprendizado concentrados num curto espaço de tempo. Propõe-se analisar a elaboração dos mitos nas telas através das relações dos corpos nos espaços e das representações dos rostos, assemelhados a máscaras. As máscaras primitivas, sobretudo as africanas, foram elemento fundamental de constituição de novas formas nas vanguardas europeias no início do século XX, principalmente no cubismo e no expressionismo. Os movimentos deles derivados, pertencentes ao retorno à ordem, como o pós-cubismo na França e a nova objetividade na Alemanha, afastaram-se das pesquisas de formas radicais e reaproximaram-se das representações clássicas, resgatando corpos e rostos anatômicos, mas conservando estilemas modernos.

MODERNIDADE E VANGUARDA

As telas mais próximas dos princípios das vanguardas foram sem dúvida as que Anita realizou em 1915-16 e expôs no ano seguinte. Anita foi dos poucos pintores brasileiros a ter contato direto com artistas das primeiras vanguardas europeias, na Ale-

ICLEIA BORSA CATTANI é professora titular do Instituto de Artes da UFRGS e autora de, entre outros, *Arte Moderna no Brasil* (C/Arte).

manha e nos Estados Unidos, onde eles se refugiaram naqueles anos de guerra. Estes se encontravam em plena produção, como Marcel Duchamp, que conheceu no ateliê de Homer Boss (Batista, 2006). Na Alemanha (1910-14), Anita havia estudado com artistas de importância considerável, como Lovis Corinth, que, apesar de mais conservador do que os expressionistas, fazia um uso da cor livre e dinâmico, auxiliando a jovem brasileira a ampliar seus horizontes. Também foi importante o artista Bishoff-Culm, com quem Anita afirmou mais tarde ter aprendido a linguagem pictórica (Batista, 2006). Ela também frequentara mostras seminais, pela amplitude das obras de vanguarda que expunham, como a IV Sonderbund, que mostrava artistas modernos franceses, alemães, holandeses, etc. Se sua linguagem pictórica consolidou-se nos Estados Unidos, quando Homer Boss lhe abriu a possibilidade de pintar em total liberdade, não se pode desconsiderar essas origens mais distantes de sua formação. Elas, provavelmente, explicam sua opção por uma linguagem formalmente próxima do expressionismo, embora regida por princípios diametralmente opostos e não isenta de ambiguidades. Em suas pinturas coexistem elementos do estilo expressivo de Van Gogh, das cores planas e saturadas do fauvismo, dos contornos acentuados das formas iniciados com Gauguin e, em parte, do *páthos* do expressionismo. Além dessas diferentes linguagens, relativamente próximas entre si, seu talento para a caricatura, praticada havia muitos anos e muito expressiva (Batista, 2006, p. 148), pode ter contado para o desenvolvimento de sua pintura. É de se perguntar, todavia, se Anita absorveu realmente os princípios do expressionismo, com o qual sempre foi identificada no Brasil, ou se foi uma adesão aparente nas formas, mas distanciada na produção de sentidos, como aconteceu com seus desenhos “cubistas”, que, embora de grande qualidade e dinamismo, evidenciam sua incompreensão do cubismo. Em relação ao expressionismo, há uma diferença fundamental: sua pesquisa nos Estados Unidos foi regida, segundo Batista (2006, p. 100), pela

“festa da forma e festa da cor”, contrariamente ao *páthos* existencial do expressionismo, seu clima de revolta, pessimismo e violência.

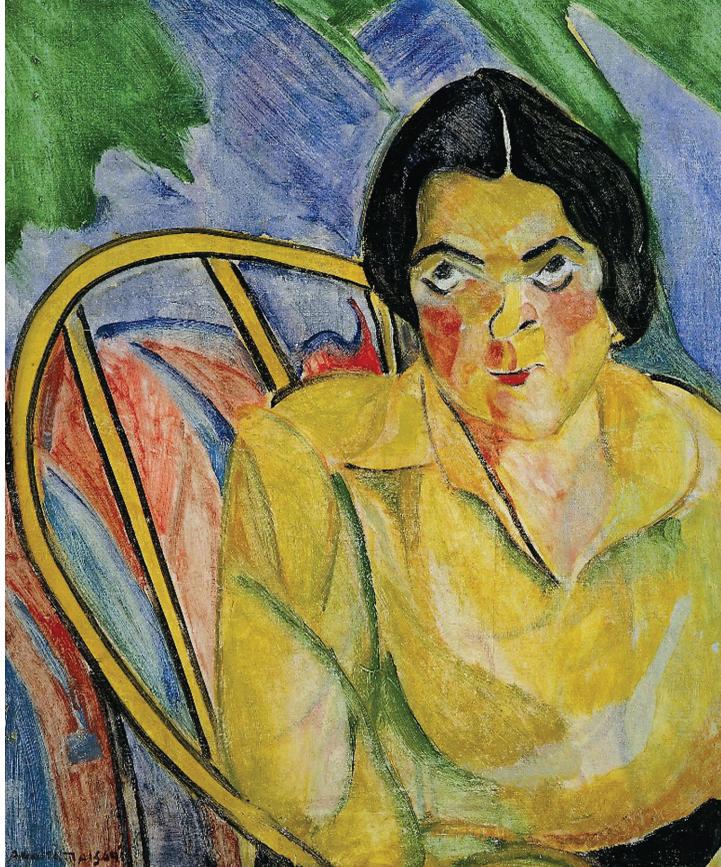
As figurações do corpo humano possuem, na sua pintura daqueles anos, certas características comuns. Podemos constatar, por exemplo, o uso de cores arbitrárias e de tonalidades vivas e chapadas que indicam os volumes no lugar da gradação dos tons. As formas são esquematizadas, como se fossem elaboradas de modo rápido e espontâneo, guardando muitas vezes as linhas de contorno justapostas às zonas de cor.

Ocorre também, e provavelmente tenha sido o elemento mais importante para a definição de sua pintura como “expressionista”, um descentramento dos corpos no espaço de representação. Na tela *A Boba* (1915-16), a cadeira na qual a personagem está sentada adquire uma importância espacial quase equivalente à do corpo, gerando um desequilíbrio entre ele e o espaço. Essa estratégia compositiva “desierarquiza” os elementos do quadro, contrariamente à representação clássica, aumentando a dramaticidade da tela. Nessa tela emblemática daquele momento, o rosto é aparentemente maquiado: as sobrancelhas e os olhos marcados por linhas pretas, as faces e a boca de um vermelho forte, como uma atriz entre o burlesco e o dramático. A cabeça baixa, voltada para o lado, mostra um olhar de soslaio que reforça a dramaticidade. Pela expressão do rosto, *A Boba* está mergulhada na atuação, seja de uma cena italiana ou do drama da vida. Mesmo que não seja exatamente expressionista, essa obra, como as outras da artista nesse período, alinha-se à modernidade próxima das vanguardas do início do século XX. Trata-se de um corpo atual, dentro do tempo linear e cronológico moderno, e de um rosto expressivo, em oposição aos que serão elaborados mais tarde pelos modernistas.

Sua rápida mudança para formas mais tradicionais após a volta ao Brasil evidencia certas questões, que marcaram mais tarde os outros artistas modernistas abordados neste estudo: a fragilidade de seu sistema de formas, desenvolvido num período extrema-

mente curto de aprendizado e de descoberta de possibilidades; a adesão, evidente antes e depois da estada nos Estados Unidos, a sistemas de formas mais tradicionais; a falta de condições para o desenvolvimento de uma arte moderna em São Paulo; e a intensa desaprovação às suas pinturas, sobretudo após o artigo impiedoso de Monteiro Lobato. Na Semana, entretanto, suas obras representavam um dos conjuntos mais modernos, mais coerentes e de maior qualidade artística.

Acervo MAC-USP



MOMENTO DE VANGUARDA

A Semana de 1922 foi o primeiro e o mais notório acontecimento coletivo nas artes visuais, evento programático e organizado pelos jovens artistas e literatos com a intenção de causar impacto e de anunciar a chegada da modernidade em São Paulo. Entretanto, foi um evento ambíguo, apoiado em membros proeminentes da sociedade, como Paulo Prado, e da intelectualidade, como Graça Aranha, para assegurar credibilidade e recursos financeiros à sua realização. Essa ambiguidade esteve presente no evento e nas suas várias manifestações artísticas, pois os artistas anunciaram a modernidade antes de se tornar modernos. Havia grandes diferenças de um pintor ao outro e de uma obra à outra, mesmo entre as produções de um único artista, evidenciando buscas entre os estilos modernos em 1922, como o pós-cubismo e o *art déco*, anteriores, como o fauvismo e o pós-impressionismo, e o simbolismo do final do século XIX.

O nacionalismo no Brasil à época, exacerbado pelo Centenário da Independência, também evidenciou uma ambiguidade na Semana, pelo desejo de ruptura dos jovens artistas e literatos com os valores vigentes. Mas, durante a Semana, Anita expôs *Tropical* (c. 1916), e Rego Monteiro, *Lenda Brasileira* e *Cabeças de Negras* (1920). Ele realizava pesquisas sobre os indígenas do Brasil e publicou o livro ilustrado *Légendes et Croyances des Indiens de l'Amazonie* em 1921, em Paris (Zanini, 1997). Essas obras com temas nacionais não possuíam estilos

definidos e modernos. Como as outras pinturas expostas, elas eram de uma modernidade tímida e evidenciavam multiplicidades formais e de sentido, ficando claro que havia um terreno de experimentações amplas, dentro do leque considerado moderno, e não linguagens próprias afirmadas.

Voltando ao Brasil alguns meses após a realização da Semana, Tarsila integrou-se ao grupo modernista e começou a aprender a modernidade por influência dele. Suas primeiras obras constituem ensaios, que se desenvolveriam a partir de 1923.

ARTE MODERNA E BRASILEIRA – TENSÕES CONSTITUTIVAS

Em 1923, os pintores modernistas se encontravam em Paris, onde começaram a sistematizar seus estudos da modernidade e o desenvolvimento de suas respectivas linguagens. Eles tiveram contato majoritário com a Escola de Paris, que nos anos 1920 propugnava um cubismo classicizado, vinculado à tradição e submetido a certas “leis”. Picasso passava por sua fase “clássica” monumentalizada, embora a alternasse com pinturas total-

Anita Malfatti,
A Boba, 1915

mente planas que evocavam a invenção extraordinária das colagens, como *Os Três Músicos* (1921). No entanto, para os brasileiros, foi a primeira que interessou, bem como as figuras igualmente monumentais de Léger. O primitivismo também foi importante. Nos anos 1920, se transformara, das pesquisas plásticas das vanguardas, numa busca por exotismo. Assim, aceitava-se bem os artistas estrangeiros que trouxessem algo diferente e “típico”. Isso validava o desejo dos brasileiros de realizar uma arte moderna, diversa dos modelos europeus. Simultaneamente, a valorização de traços nacionais nas obras as distanciava da internacionalização das vanguardas, aproximando-as ainda mais do retorno à ordem.

É importante assinalar que havia uma falta de clareza à época, mesmo para artistas europeus, entre os princípios de vanguarda e os do retorno à ordem. A primeira tentativa de transformar as pesquisas de Picasso e Braque em um conjunto de leis e normas ocorreu em 1912 com o livro de Albert Gleizes e Jean Metzinger, *Du Cubisme et des Moyens de le Comprendre*. Já havia naquele momento, em termos culturais e artísticos, um certo refluxo em relação ao espírito investigativo da década anterior, causado pelo clima social mais pessimista, de crise política, social e de valores, que levou os artistas de vanguarda a questionar-se sobre sua responsabilidade. A Primeira Guerra Mundial se aproximava. No entanto, se esse clima contagiava alguns artistas que sentiam necessidade de organizar o caos causado pelas rupturas das vanguardas com os valores estabelecidos pela tradição, foi também em 1912 que eventos extraordinários ocorreram nas artes: a invenção das colagens por Picasso e dos *papiers collés* por Braque; o surgimento da abstração em vários pontos da Europa; o início do dadá na França, com Marcel Duchamp e Francis Picabia; a famosa exposição futurista em Paris e o início da querela entre futurismo e cubismo. Era um contexto fervilhante, de novas descobertas e criações, de novas associações e eventos, dificultando discernir os limites entre tendências opostas.

Durante e após a Primeira Guerra Mundial, muitos artistas radicalizaram suas po-

sições, alguns não mais acreditando no poder transformador da arte e no interesse e finalidade da investigação de novas formas, outros fazendo uso de críticas extremas. Por um lado, houve a continuação das vanguardas com o dadá, em Paris, até 1924, com contradições e disputas internas; nesse ano, originando-se do dadá mas opondo-se a ele, surgiu oficialmente o surrealismo com o primeiro manifesto, redigido por André Breton. A esses, somavam-se as abstrações, em vertentes diferenciadas. As relações artísticas da França com outros países eram intensas, e revistas publicavam textos sobre movimentos que surgiam; peças teatrais, balés e filmes radicais em suas pesquisas estéticas foram lançados. Por outro lado, o retorno à ordem tinha-se afirmado, reunindo artistas de diversas tendências e com níveis diferentes de conservadorismo, mas constituindo um agrupamento relativamente coeso, batizado em 1925 de Escola de Paris. O período de pleno desenvolvimento das tendências conservadoras seria o entreguerras, com a exacerbação de diferentes posições políticas e artísticas ao longo das duas décadas. Mas, nos anos 1920, os limites entre vanguarda e retorno à ordem eram relativamente fluidos.

Os pintores brasileiros se envolveram com esse contexto a partir de 1923. As opções que fizeram não eram totalmente claras e eles sentiram-se participando, se não dos movimentos, pelo menos do espírito de vanguarda. Simultaneamente, a opção pelas tendências conservadoras tinha sua razão de ser. Era mais seguro participar de um movimento que definia princípios norteadores, sobretudo para artistas que acreditavam que esses eram parte legítima da modernidade, que acolhia os estrangeiros e do qual vários participantes eram professores reputados. Outra questão importante é que artistas da primeira vanguarda francesa, como Picasso, Brancusi, Gris, Léger, vinculavam-se, mesmo que paralelamente, à Escola de Paris. O movimento também valorizava as identidades nacionais, requisito reforçado por Mário e Oswald de Andrade.

Mário era leitor assíduo da revista *L'Esprit Nouveau*, de Ozenfant e Jeanneret

(futuro Le Corbusier), pintores que criaram o purismo e propugnavam os princípios de ordem, equilíbrio, tradição e respeito às proporções ideais da arte clássica, embora não o realismo. As ideias da revista apareciam no manifesto do primeiro número de *Klaxon*, redigido por Mário. Com esse lastro conservador, era evidente que ele recomendaria aos artistas uma modernidade moderada. Sua preocupação com uma arte brasileira o levava a insistir também nesse aspecto ao acompanhar as produções dos modernistas.

Diferentemente de Mário, Oswald, em sua conferência na Sorbonne em 1923, enfatizou a modernidade da geração modernista, que acertava o passo com as condições atuais do país e criava uma arte digna de ser considerada em Paris (Amaral, 1975). A diferença de posicionamentos denuncia a tensão, presente também nas pinturas, entre conservadorismo e vanguarda. O ponto no qual os dois autores convergem é a elaboração de uma arte semelhante à dos europeus pela modernidade, e diferente pelos signos característicos do lugar-Brasil, que, para Mário, eram todos os signos pictóricos que evidenciassem o lugar: formas, cores, temas. Oswald enfatizou na conferência a representação de raças não europeias – os índios por Rego Monteiro, os negros por Tarsila. Nota-se, por parte dos escritores e críticos, como na *Semana*, um desejo programático de construção de uma modernidade própria, da qual os modernistas seriam as referências.

Os mesmos princípios estavam presentes nas obras, embora essas possuíssem, além de pontos comuns, diferenças marcantes. Uniam-se, nas motivações dos artistas, o nacionalismo, a ênfase da Escola de Paris às representações não europeias e o encorajamento dos escritores modernistas; mas, mais do que esses aspectos, o desejo de atingir na pintura uma igualdade moderna, diferenciada pelos signos do lugar-Brasil.

O aspecto que interessa particularmente a este estudo é a representação das raças não europeias. O Índio, tema que Rego Monteiro estudou aprofundadamente; o Negro, pintado por Tarsila em 1923 e ao longo da fase

pau-brasil de sua obra, para metamorfosear-se no Abaporu em 1928; e, símbolo da abertura brasileira às mestiçagens, o Mulato, *leitmotif* das telas de Di Cavalcanti a partir da estada na Europa. Em algumas pinturas, essas figuras humanas atingem *status* de mitos (Cattani, 2008 e 2011); estes não possuem rostos, mas máscaras. Diferentemente, portanto, das pinturas de Anita e, até mesmo, das que esses artistas haviam realizado na *Semana* e logo após, não se trata mais do Homem universal da modernidade, mas de homens locais, transpostos a uma condição para além do humano. Essas representações alinham-se, assim, ao retorno à ordem, embora fossem consideradas modernas na França e, até mesmo, de vanguarda no Brasil. As tensões entre princípios opostos transparecem nas telas dos artistas.

CONSTITUIÇÃO DE MITOS DO LUGAR-BRASIL

A grande questão para os três pintores modernistas após 1923 foi tentar conciliar os mitos com a execução de uma pintura moderna. Ela não ocorreu por uma fusão dos componentes, mas por tensões formais e de significado, de temas e formas e destas entre si, que permanecem latentes nas obras. Nesse contexto, suas pinturas evidenciam uma série de elementos comuns, que permite considerá-las como a construção visual de mitos, simbólica e icônica simultaneamente.

Esses elementos são, basicamente, a monumentalidade, o hieratismo e a centralidade das figuras no espaço de representação; sua iconicidade como personagens humanos e inumanos simultaneamente; e, enfim, as migrações e metamorfoses que operam de uma tela à outra, de um espaço ao outro, de um tempo ao outro, evidenciando a permanência e a atualidade dos mitos. Essas figuras constituem e são constituídas por espaços circulares, evocando o périplo mítico ao fim do qual o herói volta ao ponto de partida, transformado e encontrando seu lugar também modificado.

E, assim como os mitos não possuem um rosto fixo, pois este, tal como o corpo, se trans-

forma, as figuras-personagens dessas telas possuem rostos-máscaras: estáticos, às vezes inexpressivos, evidenciando uma inadequação aos corpos, pelo feitio, tamanho ou posição em relação ao corpo, enfim, pelas feições.

O uso das máscaras na pintura das vanguardas teve papel fundamental pelos novos elementos formais, estéticos e de sentido que possibilitavam. As máscaras africanas e as estatuetas pré-históricas da Catalunha foram elementos formais estruturantes nas pesquisas de Picasso e Braque, sendo que o primeiro realizou, em 1907, a icônica *As Senhoritas de Avignon*, na qual o uso das máscaras africanas foi um choque e uma descoberta. Os expressionistas alemães partiram das mesmas máscaras, tornando-as elementos dramáticos ou trágicos em suas telas. Mas, nesses movimentos de vanguarda, as máscaras não serviram para criar mitos, pois as figuras evidenciavam questões universais, não específicas, de um local ou de um país. Mesmo na Escola de Paris, não se constata a criação de mitos nacionais naqueles anos; essa questão apareceria progressivamente na década seguinte, com a radicalização das posições políticas. Os mitos elaborados na arte brasileira dos anos 1920 parecem, portanto, constituir uma especificidade do modernismo na sua tentativa de sintetizar vanguarda, retorno à ordem e elaboração de uma arte nacional.

A Negra (1923), de Tarsila, *O Atrador de Arco* (1925), de Rego Monteiro, e *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930), de Di Cavalcanti, são todas obras sintomáticas e exemplares das representações míticas. Em todas, as figuras são monumentais, hieráticas e imóveis; nas duas primeiras, os personagens centrais situam-se frontalmente em relação ao espectador; em todas, transparece um imobilismo, semelhante ao *fora do tempo* da narrativa mítica. Nas telas de Tarsila e Rego Monteiro existem cortes circulares do espaço, que centram as imagens impedindo sua expansão; no óleo de Di Cavalcanti, esse espaço circular faz-se presente pelo jogo de olhares entre as figuras, que induzem o espectador a realizar um movimento de eclipse. Esses cortes espaciais induzem a um tempo

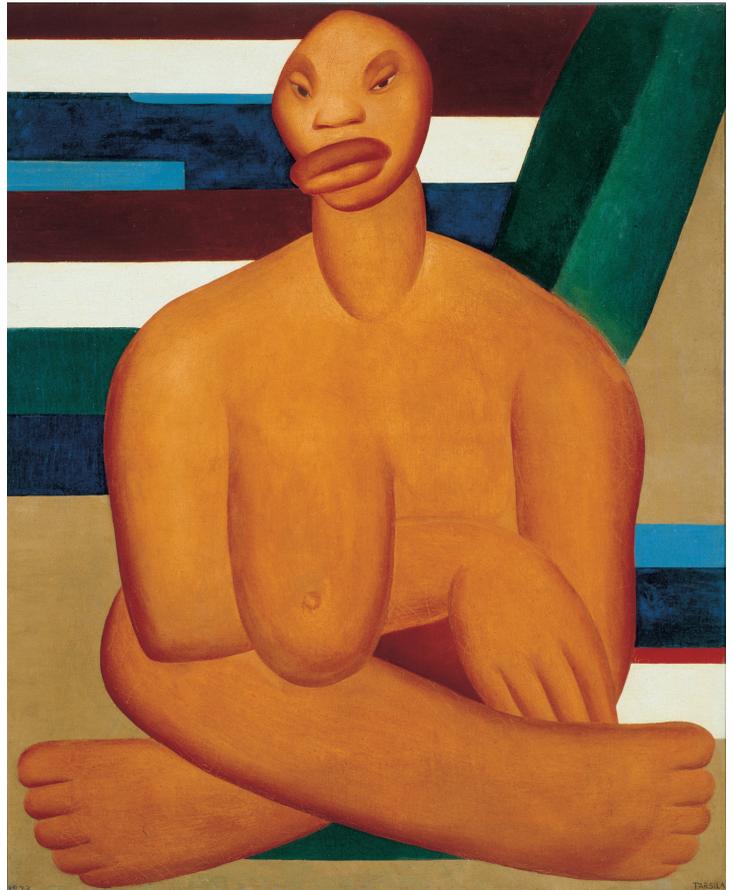
circular, o tempo dos mitos, oposto à temporalidade humana ocidental, linear e irreversível e ao aqui e agora das vanguardas. Nas duas primeiras, nota-se a presença de não lugares: segundo plano vazio, não conotado, em Rego Monteiro; preenchido por figuras geométricas opostas formalmente ao corpo, em Tarsila. Em Di Cavalcanti, o espaço tem certa volumetria, evidenciando um lugar preciso com seus casarios; mas as outras características estão presentes, situando também a sua pintura no universo dos mitos.

As cores apresentam características comuns: tons quentes, terrosos, que constituem a pele dos diversos tipos raciais, mas que invadem também o segundo plano, evidenciando que os mitos não se encontram apenas nas figuras, mas na totalidade do espaço de representação. A quase monocromia em tons baixos e neutros evoca a tendência da pintura moderna na França, desde o cubismo analítico até algumas telas da Escola de Paris. Mas a escolha cromática aponta também para a terra brasileira, simbolizada pelos tipos raciais não europeus, pelas situações telúricas, populares ou suburbanas sugeridas. Em tudo oposto ao Brasil dos modernistas, que era urbano, em desenvolvimento, culto, o representado era nostálgico e em vias de desaparecer. Talvez esse fosse o aspecto mais antimoderno dessas obras: ao mesmo tempo em que parecia haver um desejo de atualização na diferença, havia também a construção, não de mitos da modernidade, mas de mitos de origem, de um país em vias de transformação irreversível, gerados nessas pinturas pela própria terra. Ao mesmo tempo, eles seriam não apenas o elemento diferenciador em relação à modernidade europeia, mas símbolo da modernidade brasileira na medida em que eram autogerados, assim como os artistas afirmavam a autogeração do movimento. Outro importante aspecto da criação pictórica dos mitos foi sua migração e consequente metamorfose, vinculados à criação dos rostos-máscaras. Nas obras de Di Cavalcanti, na década de 1920, nota-se a migração das figuras dos mulatos de uma tela à outra, sendo as mulatas o motivo maior

de suas obras. Nessa década de aprendizado e transformações rápidas em seu sistema de signos, constata-se a passagem de uma figuração próxima ao expressionismo, com personagens beirando a caricatura e espaços instáveis, para uma figuração mais realista, como se constata em *Samba*, de 1925. A comparação com *Cinco Moças* evidencia todas as diferenças no sentido de uma elaboração mítica. A opção pelo mulato como símbolo de nacionalidade surgiu antes da elaboração dos mitos, e estes apresentaram-se como necessidade de um momento, quando as figuras de várias telas assumiram características nesse sentido. Ou seja, os mitos migraram e se transformaram ainda antes de se constituírem como tais – talvez as migrações não tenham nascido dos mitos, mas, pelo contrário, elas os tenham criado. Em *Cinco Moças*, as figuras tornam-se ícone e símbolo simultaneamente. Pintando num estilo que cria tensões entre os princípios do pós-cubismo, do expressionismo e da nova objetividade simultaneamente, o artista cria espaços cúbicos contrastantes com as figuras pouco volumétricas aglomeradas no primeiro plano, tendo como contraponto a quinta figura ao fundo, mais harmonizada ao espaço. Nos rostos, destaca-se a deformação e o jogo de olhares, próximo de uma representação teatral. A deformação, mais acentuada na figura do lado direito no primeiro plano, leva a perceber todas como máscaras, evocando a abordagem expressionista, com traços exagerados e desproporcionais ao corpo. A bela figura central de *Samba* migrou, desdobrou-se, metamorfoseou-se e se mascarou, dentro da mais característica trajetória mítica.

Nas telas de Rego Monteiro, nota-se a presença de migrações simultâneas e não de um tempo a outro. As figuras monumentais e geometrizadas das telas indígenas estão presentes nas que abordam temas cristãos, bem como os outros aspectos, já mencionados, característicos dos mitos. Os corpos permanecem os mesmos, mas mudam de função, cumprindo um périplo horizontal e simultâneo de um mito ao outro. As metamorfoses não ocorrem propriamente

Arquivo MAC



**Tarsila do Amaral,
A Negra, 1923**

nas qualidades físicas das figuras, nem nas formas gerais das pinturas, mas nos seus sentidos. Em todos os personagens, dos índios ao Cristo, verifica-se o uso de máscaras quadrangulares, enterradas no peito das figuras, mais rituais do que expressivas. Assim acontece na justaposição das telas *O Atirador* e as duas *Crucifixão* (1922 e 1924), quando se pode constatar as semelhanças formais, muito maiores do que as diferenças; como se todos os mitos se igualassem.

Com Tarsila ocorre um processo similar ao de Di Cavalcanti, pois alguns elementos característicos dos mitos surgiram antes de sua representação. Assim, dois autorretratos e a tela *A Caipirinha* (1923) apresentam aspectos dignos de atenção. No autorretrato *Manteau Rouge*, a artista representa-se numa pose muito próxima à de *A Negra*, e a gola do casaco realiza um corte circular do espaço, como o corpo da *Negra* efetuaria depois. O outro autorretrato consiste no rosto

da artista pairando no ar, como uma verdadeira máscara. *A Caipirinha* traz de novo a pose da *Negra*, embora em seu conjunto seja a tela mais moderna da pintora naquele ano; contrariamente às três outras, ela não possui rosto, detalhe significativo na sequência da sua obra. Em *Manteau Rouge*, a pose da artista antecipa as de *A Caipirinha* e *A Negra*, formando de certo modo um tríptico: corpos de frente, braço direito dobrado e a mão pendendo solta à frente do corpo, sendo um foco da composição. A pose constitui um elemento de ligação entre três imagens díspares, levando a pensar se seriam representações de um único personagem, ou de uma síntese entre a artista e sua “mãe-preta”, inspiração da *Negra*. O ano de 1923 marcou sua mudança como artista e como pessoa: ela sofisticou-se, vestiu-se com grandes costureiros e adotou o penteado que seria sua marca registrada. Criara-se a Tarsila mulher e artista moderna, como uma *persona* apresentada junto à sua obra e na mesma, talvez não só nos autorretratos, mas por modos transversos na *Negra* e, mais tarde, no antropófago. Se *A Negra* possui as características já mencionadas dos mitos, inclusive o rosto-máscara, inexpressivo e com traços faciais acentuados, ao migrar no tempo e no espaço para *O Abaporu* (1928), ela se transforma; o corpo torna-se um arabesco, de membros exa-

gerados e cabeça minúscula; o lugar se caracteriza; a planta e o corpo humano tornam-se quase equivalentes. Aos antigos diálogos com Léger e outros artistas do retorno à ordem, soma-se agora o surrealismo, revisto dentro da questão mítica. Ao migrar do *Abaporu* à *Antropofagia* (1929), ocorre o encontro da negra com essa nova figura; justaposição sem fusão, convivência de dois tempos e espaços tornados um só. Não é coincidência que, nas metamorfoses sofridas na migração, ambos percam literalmente as cabeças: nem rostos, nem máscaras, apenas dois volumes ínfimos, o humano metamorfoseia-se em vegetal e transforma-se noutro mito, da natureza primeva, anterior aos primeiros habitantes e à sua própria elaboração mítica.

A tensão entre o que seriam e o que representariam esses mitos, entre o moderno e o antimoderno, entre o próprio e o nacional, permeou a própria tentativa de representação da nacionalidade na pintura. Essa tensão foi, em parte, resolvida teoricamente pela elaboração do conceito de antropofagia por Oswald de Andrade. Mas ela permanece latente nas pinturas do modernismo, mantendo-as múltiplas, ambíguas, instigantes e para sempre irresolutas – talvez este seja o principal aspecto a manter seu interesse, noventa anos após a realização da Semana.



BIBLIOGRAFIA



- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, s.d.
- ANDRAL, Jean-Louis; KREBS, Sophie. *L'École de Paris 1904-1929, la Part de l'Autre*. Paris, MAM – Paris, 2000.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço. Catálogo da Obra e Documentação*. São Paulo, Ed. 34/Edusp, 2006.
- CATTANI, Icleia. “Antropofagia e Mitos: a Pintura de Tarsila do Amaral”, in Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osorio (orgs.). *Atas do Colóquio Internacional História e(m) Movimento*. São Paulo, MAM, 2008.
- _____. *Arte Moderna no Brasil. Constituição e Desenvolvimento nas Artes Visuais (1900-1950)*. Belo Horizonte, C/Arte, 2011.
- ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). Artista e Poeta*. São Paulo, Empresa das Artes/Marigo Editora, 1997.