

AS ESTRUTURAS DO COTIDIANO BRASILEIRO NA OBRA DE TARSILA DO AMARAL¹

JÚLIA SILVEIRA MATOS*

RESUMO

Tarsila do Amaral retratou cenas da vida cotidiana brasileira em suas diferentes temporalidades. Representou a identidade nacional em suas obras. Em cada quadro vê-se uma dimensão da vida cotidiana brasileira. As cores, a forma, os motivos, tudo é muito simbólico e original, brasileiromente singular. Assim, no presente artigo buscamos compreender as formas como Tarsila do Amaral representou as estruturas do cotidiano brasileiro, assim como seu olhar enquanto intelectual e intérprete do Brasil. No entanto, para compreender o pensamento da artista precisamos antes perceber sua constituição como tal, sua trajetória de formação e diálogo com o movimento modernista brasileiro, o que passamos a examinar a seguir.

PALAVRAS-CHAVE: Tarsila do Amaral; modernismo; cotidiano

ABSTRACT

Tarsila do Amaral portrayed scenes of everyday life in Brazil in its various temporalities. National identity is represented in her paintings. In each painting a dimension of Brazilian daily life is seen. The colors, the shape, the grounds, everything is very symbolic and original, peculiar of Brazil. This paper aims to understand the ways Tarsila do Amaral represented structures of Brazilian daily life, as well as her view of Brazil as an intellectual and artist. In order to understand her thinking, her constitution as such is discussed within the course of her training and dialogue with the Brazilian modernist movement.

KEYWORDS: Tarsila do Amaral; modernism; everyday

Pintar o Brasil, este foi o desafio assumido por Tarsila do Amaral no início do século XX. Em sua obra foram retratadas a visão e o imaginário de Brasil que de alguma forma sintetizam o ideário do movimento modernista brasileiro. A partir dos anos de 1920, Tarsila do

¹ Esse título faz referência ao que Haroldo de Campos escreveu no catálogo *Tarsila: 50 Anos de Pintura*, MAM, 1969: “quando se fizer uma ‘história estrutural’ da pintura brasileira, nela sem dúvida caberá um papel preeminente e pioneiro a Tarsila do Amaral”. Texto em anexo na obra: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 34. ed. São Paulo. Edusp, 2003.

* Professora do Instituto de Ciências Humanas e da Informação – ICHI-FURG; doutora em História – PUCRS; jul_matos@hotmail.com.

Amaral se consagrou como umas das maiores expressões da arte brasileira. No entanto, não é somente isso: retratou cenas da vida cotidiana brasileira em suas diferentes temporalidades. Representou a identidade nacional em suas obras. Em cada quadro vê-se uma dimensão da vida cotidiana brasileira. As cores, a forma, os motivos, tudo é muito simbólico e original, brasileiroamente singular.



FIGURA 1 – “Sinto-me cada vez mais brasileira, quero ser a pintora da minha terra” (Tarsila).

Assim, no presente artigo buscamos compreender as formas como Tarsila do Amaral representou as estruturas do cotidiano brasileiro, as fases de sua arte, assim como seu olhar enquanto intelectual e intérprete do Brasil. No entanto, para compreender o pensamento da artista precisamos antes perceber sua constituição como tal, sua trajetória de formação e diálogo com o movimento modernista brasileiro, o que passamos a examinar a seguir.

1 A FORMAÇÃO DE UMA ARTISTA

Tarsila do Amaral nasceu em 1º de setembro de 1886, na fazenda São Bernardo, no município de Capivari, interior do Estado de São Paulo. Seu pai, José Estanislau do Amaral, era rico fazendeiro de família tradicional na aristocracia rural paulista. Tarsila recebeu, como o costume da época, educação refinada, com professores particulares. Seu destino parecia levá-la a uma vida dedicada ao lar, como era o destino da maioria das moças de sua época, que se casavam jovens e

passavam a vida cuidando da família. Mas não foi o que ocorreu com Tarsila do Amaral. Ela cresceu imersa na atmosfera de uma sociedade tradicionalista em meio à formação de novos ideais. O país lutava por ajustar-se às novas bases da jovem República. Filha de republicano em tempos de monarquia, que desde cedo se preocupou com o trato dos escravos, a menina pintora cresceu envolto em ideais modernos.

De acordo com Aracy Amaral (2003, p. 25), desde menina Tarsila apresentava aptidão para o desenho e a pintura. Seus pais decidiram dar uma educação mais completa às filhas, por isso levaram-nas para o Colégio Sacré-Coeur, em Barcelona, na Espanha.

No período em que Tarsila esteve nesse internato, de 1902 a 1904, descobriu-se na pintura através de sua primeira experiência nas artes, segundo Aracy Amaral (2003), a cópia de um *Coração de Jesus*. Esse primeiro trabalho, mesmo que ainda um exercício inicial, despertou na jovem artista o anseio pela arte, pelo trabalho com as cores e traços que a acompanharam para o resto de sua carreira.

Após seu retorno, Tarsila casou-se, em 1906, com André Teixeira Pinto, com quem teve sua única filha, Dulce. Nesse período, interrompeu as atividades artísticas. Retomou o aprendizado das artes após sua separação. Com Zadig e Mantovani, em 1916, no Rio de Janeiro, Tarsila aprendeu escultura em argila e gesso, o que lhe parecia difícil sem os conhecimentos de anatomia. Passou a viver em São Paulo e a fazenda onde cresceu tornou-se local de descanso. Mais madura, procurou um professor em São Paulo e iniciou seus estudos de desenho com Pedro Alexandrino, em 1917. “Um ano e meio quase exclusivamente de desenho. Datam desse tempo os caderninhos de bolsa, que a pintora carregava sempre consigo a fim de não perder ocasião de fixar uma cena, desenhar a todo momento vago. Seus desenhos retratavam pessoas da família, cenas de gente no Jardim da Luz” (AMARAL, 2003, p. 43). A produção de Tarsila nessa época, segundo Aracy Amaral, era mera cópia, no entanto foram esses infundáveis exercícios que a levaram à aproximação da verdadeira arte. Entender o clássico permitiu à pintora criar seu próprio estilo.

Em 1920, Tarsila partiu para a Europa em busca de novos aprendizados. Deixou sua filha Dulce interna no Sacré-Coeur de Londres e se fixou em Paris. Souza Lima relatou a Aracy Amaral que Tarsila tinha, então, ar de moça, mas ousadia de mulher, muito simples e modesta ao vestir-se. Nesse ano ela ingressou na Académie Julian, em Paris, onde desenhou intensamente, e no mesmo período freqüentou o ateliê de Émile Renard. Escrevia à amiga Anita Malfatti sobre suas experiências e impressões artísticas. Numa dessas cartas, diz: “Estou trabalhando num grande grupo de umas 50 alunas. Está me parecendo que muitos são os chamados mas poucos os eleitos. Não vejo uma aluna forte. Algumas trabalham

bem, mas falta *aquilo* que nos impressiona” (AMARAL, 2003, p. 48). Nessa correspondência da artista para Anita Malfatti vê-se a busca pelo que impressiona, extrai sentimentos, emoções, pela arte que fala, que dialoga com o observador. De acordo com Aracy Amaral, Tarsila não descobriu o modernismo em 1922, e sim no momento em que entrou em contato com tudo que havia de novo na Europa:

Tarsila passaria depois para a academia de Émile Renard, menos rígido, e sob cuja orientação faria seus melhores trabalhos dessa sua estada em Paris, o pincel mais solto, as cores menos terrosas, emergindo não apenas os problemas de composição, como de profundidade e cor (são desta fase vários estudos, datados de 1921 e 1922), e onde já se observa uma ligeira simplificação de formas em função da luz (AMARAL, 2003, p. 55).

A mudança na estética da arte de Tarsila, apontada por Amaral, demonstra um fragmento das influências sofridas pela artista em sua formação. Durante sua estada em Paris foi seguidamente à Inglaterra para visitar a filha no colégio. Em uma de suas viagens acompanhou a filha nas férias à Ilha de Wight, onde o colégio tinha um local de repouso. Lá retratou o pátio do convento na ilha, *Pátio com coração de Jesus* (figura 2), mesmo longe de seu mestre em Paris. Esta obra já demonstrava sua inclinação por fixar em sua arte dimensões da vida, momentos do cotidiano e da crença das pessoas. Como em sua viagem pela Espanha em agosto de 1921, quando reviu seu antigo colégio, as ruas, a simplicidade da vida, do cotidiano.



FIGURA 2

Fonte: www.arq.ufsc.br/.../slide0005.htm

Assim como na tela apresentada na figura 2, nas demais obras que trouxe de sua viagem à Espanha, como *Rua de Segóvia* (figura 3) e *Camponesa espanhola*, apresenta cenas das estruturas do cotidiano, dos momentos da vida imediata. São telas libertas, com grandes pinceladas e clarificação das cores, como descreve Aracy Amaral. Tarsila foi pouco a pouco desprendendo-se do clássico e assumindo seu estilo próprio.

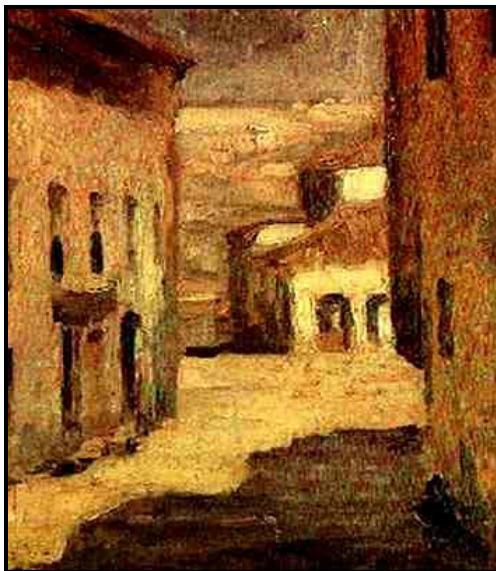


FIGURA 3 – *Rua de Segóvia*

Fonte – www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/tarsila-do

Na construção de seu estilo, Tarsila seguiu registrando os momentos de sua vida. Na figura 3, vemos uma rua percorrida por ela na Espanha, os casarios antigos, as ruas de ladeira com atmosfera sombria que retratam Segóvia no início do século XX. Ainda sob a orientação de Émile Renard, Tarsila produziu o quadro *Chapéu azul, retrato* (figura 4). O ano de 1922 foi muito importante na vida da artista. Nesse ano, com seu quadro *Portrait de femme*, foi admitida no Salon de la Société des Artistes Français, em Paris.

Nesse mesmo ano, ao retornar para o Brasil encontrou o grupo dos modernistas, aos quais foi apresentada por Anita Malfatti. Sua pintura, que já havia se desprendido em muito dos padrões, após esse encontro transformou-se aos poucos em algo puramente brasileiro.



FIGURA 4 – *Chapéu Azul*, retrato

Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br/.../chapeuazul50.jpg

2 A DESCOBERTA DO MODERNISMO

Na Europa, Tarsila fazia estudos acadêmicos. Ao ter contato com os modernistas brasileiros, resolveu retornar a Paris para estudar com os modernos de lá. Após sua aproximação com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Piccha e Guilherme de Almeida, além de sua amizade com Anita Malfatti, Tarsila descobriu o modernismo brasileiro.

Para Tarsila, 22 foi o ano da descoberta do Modernismo: “Vim descobrir o modernismo no Brasil”, diria sempre depois. Quando reparte pelo “Luteia” no fim do ano (...) já se tinha firmado um objetivo: buscar em Paris, com os artistas mais atuais, o aprendizado necessário à apreensão correta de uma forma de expressão de seu tempo (AMARAL, 2003, p. 80-81).

Esse retorno a Paris marcou sua busca pela originalidade. Estudou com Albert Gleizes e Fernand Léger, grandes mestres cubistas, em 1923. Nesse período manteve estreita amizade com o poeta Blaise Cendrars, com quem realizou em 1924 uma excursão pelo interior de Minas Gerais.

Na Europa, Tarsila libertou-se das formas clássicas, transformou-as, misturou cubismo e impressionismo. Voltou-se em suas pinturas

para a representação da cultura e do cotidiano brasileiros. A artista não foi uma retratista simplesmente. Tarsila apreendeu as diversas temporalidades da vida: “Tudo parecia possível naqueles anos, no campo de uma terapêutica a que se lançaram políticos, intelectuais, movimentos de massa, em busca das ‘raízes do Brasil’ e das fórmulas salvadoras de um ‘Brasil errado’” (FAUSTO, 1977, p. 426). Entender e explicar o Brasil e sua cultura original, sem europeizações, foi o objetivo primordial da obra de Tarsila do Amaral, assim como das diversas fases do modernismo brasileiro, conforme discorreu Fausto.

O mundo em que a artista vivia passava por grandes transformações. A Europa encontrada por Tarsila nos anos de 1920 lutava por reconstruir-se e o Brasil tentava adequar-se, ajustar-se à jovem República. O país vinha sofrendo fortes transformações sociais, políticas e econômicas desde a proclamação da Independência. No entanto, a proclamação da República foi um acontecimento que abalou as estruturas intelectuais do país. A monarquia brasileira representada na figura do intelectual e monarca Dom Pedro II foi retirada do poder. Novamente era preciso uma reafirmação da identidade nacional. A princípio tinha-se a identidade brasileira depositada na figura do Imperador, e com a proclamação da República isso se perdera. O movimento modernista foi a reação dos intelectuais por uma afirmação da identidade nacional.

Seria absurdo pretender que a confusão que se generalizara, com a crise das instituições, no seu tríplice aspecto, político, econômico, social, poupasse o terreno pacífico dos estilos: e os artistas continuassem a fantasiar a vida como os antecessores, do romantismo. Tinham de ser polêmicos, naturalistas, céticos: exatamente nessa dispersão de tendências está a fecundidade do período, o renascimento da literatura brasileira notado em 1896 por Rubem Dario (*Los Raros*) (CALMON, 1963, p. 2386-2387).

De acordo com Pedro Calmon, as transformações ocorridas no Brasil e no Mundo, com as guerras do século XIX e posteriormente em 1914, com a Primeira Grande Guerra, atingiram todas as esferas da vida humana. Dessa forma, a reformulação das artes, literatura e história brasileira deu-se à luz de várias correntes teóricas interpretativas, e esta parece ser a grande especificidade das ciências humanas neste país.

Note-se, neste passo, que nem Caio Prado Júnior, José Honório Rodrigues e Sérgio Buarque de Holanda tiveram suas formações e carreiras definidas pela vivência universitária. Vale lembrar que também Gilberto Freyre não é fruto de vivência universitária no Brasil, mas sim no

Exterior. Só mais recentemente, e de maneira quase excepcional, a universidade produziu contribuição significativa, crítica, empenhada (MOTA, 1994, p. 23).

Estes quatro nomes são referência para o estudo da história do Brasil. Na citação acima, vê-se uma das características predominantes na formação intelectual brasileira das primeiras décadas do século XX – a ausência de formação acadêmica nas áreas de História, artes e letras. Isso porque, no Brasil, só existiam os cursos de Direito, Engenharia ou Medicina². Por isso a literatura³ e a arte nacional foram construídas, segundo Antônio Cândido, sob “inevitável dependência” em relação aos códigos europeus.

[...] a língua, os estilos, os esquemas ideológicos. Eles teriam dado, a partir das academias do século XVIII, a forma culta, transnacional, a que se teriam subordinado os conteúdos da paisagem e da sociedade colonial. A história brasileira teria sido uma história de integrações, mais ou menos felizes, da nossa realidade aos padrões europeus (MOTA, 1994, p. xv).

Contra este estigma os intelectuais modernistas rebelaram-se, o que culminou com a eclosão da Semana da Arte Moderna, em 1922. Uniram-se em torno de um objetivo comum, uma identidade nacional na literatura, nas artes e na história, em seus estilos e pensamentos. A jovem intelectualidade que florescia no início dos anos de 1920 clamava por originalidade, por algo brasileiro, por um referencial nacional, dava basta ao estrangeirismo. O Grupo dos Cinco⁴, do qual Tarsila fez parte, explicitou, segundo Regina Zilberman (1994, p. 70), em sua arte poética a ânsia por romper os padrões conhecidos.

Ao retornar para o Brasil, em 1924, durante sua viagem pelo interior de Minas Gerais, Tarsila reviu cenas do cotidiano de sua infância, como discorreu Aracy Amaral: “No anseio da projeção do nacional a nossa paulista redescobre em adulta a paisagem dos seus olhos de menina, depois de pintora formada. Sua melhor pintura, a mais caracterizada, sairá desse redescobrimento de si mesma” (2003, p. 90). A artista que conhecia as grandes cidades, não só brasileiras como as européias, observou algo que talvez antes lhe passasse despercebido: as múltiplas dimensões da vida humana.

Em suas telas vê-se que a artista não se preocupou em retratar

² Ver mais: BARBOSA, 1988, p. 33.

³ Como literatura entende-se toda a produção intelectual do período. Isso porque a história e a literatura estiveram de alguma forma estritamente ligadas em suas trajetórias.

⁴ Era composto por Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e por último Tarsila do Amaral.

cenar, mas sim, tempos. Sobre as estruturas temporais, discorreu Fernand Braudel “Cada realidade social segrega o seu tempo ou as suas escalas de tempo, como simples conchas” (1986, p. 36). Essas conchas citadas pelo historiador podem ser vistas nas cenas da vida cotidiana retratadas por Tarsila. Ela pintou a feira, a vila, a estação de trem, o agreste entre outros espaços, todos de forma a evidenciar as diferentes temporalidades próprias de cada local.

3 AS ESTRUTURAS DO COTIDIANO BRASILEIRO NAS TELAS DE TARSILA DO AMARAL

Tarsila queria pintar a cara do Brasil, sua identidade, pois era por esta que os modernos de 1922 procuravam. Entretanto, cedo a artista entendeu que não existia um Brasil, mas múltiplos, e que todos eram um, o verdadeiro, aquele a quem todos buscavam. O Brasil de muitas faces e temporalidades. O tempo da religião, do trabalho, da festa, do bairro, da natureza, tempos diversos em que vivem imersos tantos brasileiros. De sua infância Tarsila lembrou o tempo da família, da fazenda, da natureza. Lembrou que o tempo do campo é diferente do tempo da cidade e estes são diferentes do tempo do trabalho, da festa e da natureza. Tarsila registrou em cada tela de sua primeira fase as diferentes temporalidades brasileiras, os diferentes Brasis. Nessa fase, chamada “Pau-brasil”, a artista apresentou os homens imersos nas diferentes temporalidades. Em sua segunda fase, a “Antropofágica”, mudou seu estilo, mas o objetivo continuou. Tarsila apresentou à sociedade o tempo do homem, antropofágico, que transforma o *habitat*. Mas agora era o homem dono de seu tempo. Através de figuras disformes, o homem pintado pela artista é um sujeito determinante e não determinado. A posição do tempo se inverte, o homem não está mais à disposição do tempo natural; a fase “Antropofágica” é o tempo das máquinas, fabricado pela sociedade industrial, o tempo do relógio.

Na fase “Pau-brasil”, 1924 a 1928, Tarsila utilizou o cubismo como técnica, mas inovou ao colocar cores e temas bem brasileiros em suas telas. Tarsila do Amaral criou o conceito de brasilidade, isso porque foi a primeira artista a eleger cores “caipiras” e a abordar temas do cotidiano nacional. A tela apresentada na figura 6, *A feira*, foi composta por Tarsila em 1924. As cores “caipiras” e as formas ainda presas ao cubismo apresentam uma dimensão do cotidiano típico nacional. A feira que reúne a todos, que atende e aproxima as pessoas na vida simples do interior.



FIGURA 5 – *A feira*

Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br

Na tela apresentada na figura 6, a artista registrou uma transformação histórica, econômica e cultural brasileira, pois o incremento e a expansão das feiras foram estimulados pela presença dos imigrantes nas plantações de café em São Paulo. Os imigrantes, ao chegar, cumpriam um longo período de trabalho até a colheita, quando finalmente recebiam o pagamento. Por isso, enquanto não colhiam, cultivavam hortaliças entre os pés de café em crescimento. Esses produtos das hortas improvisadas eram vendidos em feiras nas cidades. Esse cenário, como apontou Luiz Roberto Lopes (1994), incrementou e diversificou os hábitos alimentares dos brasileiros, da mesma forma que implementou as feiras como uma expressão cultural brasileira na primeira metade do século XX. Segundo Amaral, “Tarsila não buscou: revelou apenas o que seus olhos viam ou tinham visto. A cor brasileira, a que Tarsila se cingiu, é uma cor própria de Brasil-interior. (...) Tarsila foi buscar nos baús azuis e rosa, nas suas flores e folhas, a identificação” (AMARAL, 2003, p. 91). Conforme essa autora, podemos perceber que a arte de Tarsila era efeito de sua constante interpretação da realidade brasileira, que ela representava como um espaço de análise das estruturas sociais nacionais.

A tela *Morro da favela* (figura 6) foi pintada também em 1924 e está hoje na coleção João Estefano, em São Paulo. Retrata o cotidiano simples da vida na favela, tão diferente da vida que a artista levou em Paris. Pessoas que vivem imersas num tempo diferente, com visões de mundo diferentes, foram representadas nessa tela.



FIGURA 6 – *Morro da favela*
Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br

Na tela *Morro da favela* novamente vemos a expressão de uma transformação social, pois desde o período imperial as autoridades brasileiras investiram na reestruturação da imagem do Rio de Janeiro, em um projeto de embelezamento da cidade que se espalhou entre as capitais do país. Segundo Sydnei Chalhoub (1996), com o intuito de atrair novos investimentos no país, os centros foram revitalizados e com isso as populações pobres removidas para áreas marginais e os morros. No entanto, mais do que o registro da marginalização das populações pobres, a artista ainda expressa outra realidade brasileira, a situação de miserabilidade das populações negras no Brasil. Poucas décadas após a abolição, na tela de Tarsila vemos apenas pessoas negras como moradores da favela, ou seja, sua denúncia para uma realidade que atingia aos afrodescendentes de forma marginalizadora.

No ano seguinte, 1925, Tarsila pintou a *Paisagem com touro* (figura 7), tela hoje pertencente à coleção particular da família. Nesta o tempo da natureza salta aos olhos, tão diferente das formas em movimento aplicadas na tela anterior *Morro da favela*.



FIGURA 7 – *Paisagem com touro*
Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br

A calma, a paz, a lentidão temporal da vida no campo, a artista conhecia muito bem, por ter crescido em uma fazenda. Essa tela retrata uma dimensão mais lenta da vida nacional. O Brasil dentro do Brasil, país de feiras, favelas e fazendas, mas também das cidades e centros urbanos. O mesmo país da feira, do morro é também aquele que vive ainda deitado sobre suas raízes rurais, a fazenda, é a lógica e a temporalidade ainda dos engenhos. Na mesma direção de Lucien Febvre, Tarsila entendeu que “São tempos diferentes que constituem sociedades diferentes no interior de um mesmo mundo humano e geográfico” (REIS, 1994, p. 39). Como nas telas anteriores, a artista nos remete para a história da formação brasileira, sustentada ainda por uma economia ruralizada e monocultora. Assim, a artista não deixou de retratar o tempo da cidade.

Uma de suas telas mais famosas, *EFCB* (Estação Central do Brasil), foi produzida em 1924 e está hoje na Coleção do MAC da USP (figura 8).



FIGURA 8 – EFCB

Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br

Nessa tela, vemos outra esfera de transformação da sociedade brasileira: o processo de industrialização. A industrialização nacional foi estimulada entre os anos de 1914 e 1918, em meio à Primeira Guerra Mundial, como efeito da crise internacional instaurada. O Brasil, de acordo com Luís Roberto Lopez, precisou se voltar para o desenvolvimento de um parque industrial para suprir suas necessidades internas, além de absorver a mão-de-obra imigrante chegada da Europa já industrializada. Assim, na década de 1920 vemos o florescimento de um parque industrial na cidade de São Paulo, assim como a transformação arquitetônica e estrutural nas principais cidades do País.

De acordo com Fernand Braudel, a história, longe de se encerrar no estudo dos acontecimentos, não apenas é capaz de individuar as estruturas, como deve se interessar em primeiro lugar por essa tarefa. Tarsila representou essa individuação das estruturas do cotidiano brasileiro em sua arte. Ela individualizou estruturas sociais. A artista entendeu que as diferenças culturais brasileiras adentram o campo das categorias mentais. Cedo ela viu que não eram apenas costumes; eram, sim, formas diferentes de ver o mundo. Dessa forma, apresentou o Brasil ao mundo através do filtro de seus olhos, vida e noção de tempo.

A segunda ou terceira fase de sua carreira, a chamada “Antropofágica”, iniciou em 1928 com a tela “Abaporu” (figura 9) – em tupi, “homem que come”. A tela foi assim intitulada por Oswald de Andrade, então esposo de Tarsila, dando início ao movimento antropofágico. Oswald foi presenteado em seu aniversário com esta tela por Tarsila.



FIGURA 9: *Abaporu*
Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br

Logo após, entusiasmado diante da obra, Oswald escreveu seu “Manifesto Antropofágico”, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em 1928.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio do toucheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médis e o genro de D. Antônio de Mariz. A alegria é a prova dos nove. **A nossa independência ainda não foi proclamada.** Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito **bragantino**, as ordenações e o rapé da Maria da Fonte.⁵

A frase de Oswald de Andrade “A nossa independência ainda não foi proclamada” revela a face contestadora do movimento antropofágico: sua luta pelos estilos artísticos, literários, históricos originalmente brasileiros, pela afirmação da identidade nacional. De certa forma, essa

⁵ Parte do Manifesto que abriu o primeiro número da *Revista Antropofágica* em maio de 1928.

frase afirma que a identidade nacional precisa ser construída e não resgatada. Oswald de Andrade propôs com seu Manifesto a “devoração”⁶, a absorção, o aproveitamento de tudo que fosse valioso da cultura importada, como elementos fundamentais para a construção da cultura brasileira. Para os modernistas, a cultura nacional não deveria ser construída isoladamente e sim através do diálogo com o mundo, de forma a afirmar as singularidades brasileiras dentro do contexto universal. Em torno dessa construção o Grupo dos Cinco se concentrou. Tarsila mergulhou em sua leitura do Brasil e de suas estruturas sociais e culturais. A tela *Antropofagia* (figura 10), de 1929, foi o auge de sua pintura, a união de *A Negra* (figura 11) e o *Abaporu*.



FIGURA 10 – *Antropofagia*

Fonte – http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm

A união das telas *A negra* e *Abaporu* não é mera imitação das mesmas, mas a defesa de uma tese histórica no olhar de Tarsila, novamente voltado para a história, em que são evidenciados os personagens da formação da nacionalidade brasileira, o índio e o negro. A tela apresentada na figura 10 traz à discussão as bases de formação étnica e cultural do Brasil, que entre os anos de 1920 estava voltado para as realidades européias e não valorizava as bases socioculturais nacionais. Essa tendência de diálogo com a história brasileira já aparecia na arte de Tarsila desde 1923 quando pintou sua paradigmática tela intitulada *A negra* (figura 11).

⁶ O episódio histórico que inspirou a utilização do termo *antropofagia* foi a “devoração” do bispo Sardinha, em 1556, pelos índios caetés (representantes da cultura nativa).



FIGURA 11 – *A negra*
Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br

A negra foi produzida em 1923, ainda no atelier de Fernand Léger, que muito se empolgou com a criação da aluna brasileira. Esse quadro é visto por muitos especialistas da obra de Tarsila como um manifesto, uma carta de princípios, a declaração de sua posição artística frente aos impasses e contradições de seu tempo. Também foi a indicação do percurso que a artista seguiria desse momento em diante, seu grito de liberdade.

A tela possui uma original e propositada dualidade entre formas geométrico-abstratas de caráter construtivo sobrepostas pela figura monumental escultórica de uma negra. A artista condensou na figura da negra “o universo simbólico brasileiro, em sua diversidade étnica, deixando explícita a marca da herança colonial na formação de nossa cultura” (COSTA, [s.d.]). A figura exótica da negra foi usada pela artista como questionamento ao estereótipo, como ponto de partida à atitude crítica presente em seus futuros trabalhos. Essa tela tornou-se para a obra de Tarsila uma espécie de ícone, segundo Helouise Costa. Mas as inovações da pintora do Brasil não pararam nas fases “Pau-brasil” e “Antropofágica”. Tarsila inaugurou a pintura social no Brasil, com a tela *Operários*, de 1933 (figura 12).

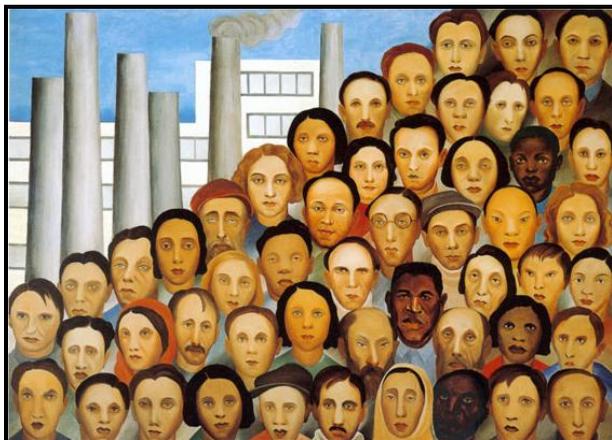


FIGURA 12 – *Operários*
Fonte – www.tarsiladoamaral.com.br

Nessa tela a pintora não apenas registrou a transformação que o Brasil vivia, de país agroexportador para industrializado, como apresenta sua crítica ao processo de alienação imposto pelo modo de produção industrial, ressaltando as identidades únicas de cada operário. Novamente vemos seu engajamento com as questões do presente e o registro de outra estrutura da vida cotidiana brasileira: o trabalho operário.

CONCLUSÃO

Tarsila do Amaral morreu em 1973. Após o movimento moderno, do qual ela foi uma das principais figuras, a arte nacional se voltou para a brasilidade. A obra de Tarsila indica o caminho para a compreensão de sua visão de mundo e das mentalidades do período em que viveu. Ambas as fases de sua arte demonstram que a artista entendia que “a natureza não é uma entidade neutra que condiciona a vida humana; ela é, desde o início, humanizada, já profundamente transformada pelo homem: ‘Jamais os fatos naturais exercem sobre a vida dos homens uma ação puramente mecânica, cega e impregnada de fatalidade’” (FEBVRE, apud DOSSE, 1992, p. 81). A relação homem-natureza evidenciada por Febvre nessa citação foi o primeiro tema de análise das estruturas sociais brasileiras em Tarsila do Amaral. O seu segundo tema foi a relação homem-trabalho. Para a história, as telas de Tarsila são testemunhos de uma época, de suas estruturas mentais e culturais e, principalmente, são documentos que permitem analisar as permanências dessas estruturas no presente.

A artista interpretou o Brasil em suas telas, apontando sua estrutura agrária, sua cultura miscigenada, retratada pelos tons pastéis, terra e céu misturados, extremamente coloridos, e da mesma forma criticou as mudanças abruptas trazidas por um novo modo de vida com a industrialização nacional. Tarsila, mais do que uma intérprete, foi uma intelectual que através de suas obras pensou o Brasil.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 34 ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- _____. Tendências da arte moderna. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda: ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*. In: SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA: vida e obra. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado; USP – Instituto de Estudos Brasileiros, 1988.
- BRAUDEL, Fernand. *Tempo do historiador, tempo do sociólogo*. In: _____. *História e ciências sociais*. 5. ed. Lisboa: Presença, 1986.
- CALMON, Pedro. Panorama da República Brasileira. In: _____. *História do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 7: Século XX.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COSTA, Helouise. *A obra em contexto: Tarsila do Amaral*. Disponível em: <www.usp.br>.
- DOSSE, François. *História em migalhas: dos Annales à Nova História*. São Paulo: Ensaio; Campinas, EDUSP, 1992.
- FAUSTO, Boris. A crise dos anos vinte e a Revolução de 1930. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda (Org.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. 2 v.
- FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris: Armand Colin, 1953.
- LOPEZ, Luís Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. 7 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- MATOS, Júlia S. Lucien Febvre e a quádrupla herança: aspectos teóricos do campo biográfico. *Biblos: Revista do Departamento de Biblioteconomia e História*. Rio Grande, v. 20, p. 165-178, 2006.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1994.
- MAZARIAS, Pilar del Burgo. Historiadora del Arte. Espanha. *Revista História digital*, 2003.
- REIS, José C. *Nouvelle Histoire e tempo histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. São Paulo: Ática, 1994.
- ZILBERMAN, Regina. Literatura brasileira contemporânea a busca da expressão nacional. In: _____. *Anos 90: curso de pós-graduação em História*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.

SITES CONSULTADOS

- <http://museuvirtualesemanaartemoderna.arteblog.com.br/9617/tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 12 mar. 2003.
- http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm. Acesso em: 12 mar. 2003.
- www.arq.ufsc.br/.../slide0005.htm. Acesso em: 11 mar. 2003.
- www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/tarsila-do. Acesso em: 10 mar. 2003.
- <http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u299.jhtm>. Acesso em: 27 jun. 2010.