

As interpretações do Brasil nas telas de Tarsila do Amaral

Júlia Silveira Matos

Resumo: Tarsila do Amaral retratou cenas da vida cotidiana brasileira em suas diferentes temporalidades. Em cada quadro vê-se isto. No presente artigo buscamos compreender as formas como a artista representou as estruturas do cotidiano brasileiro, assim como seu olhar enquanto intelectual e intérprete do Brasil.

Palavras-chave: Tarsila do Amaral. Modernismo. Cotidiano.

Abstract: Tarsila do Amaral portrayed scenes of everyday life in Brazil in its various temporalities. In each frame to see if a dimension of everyday life in Brazil. Therefore, this paper aims to understand the ways Tarsila do Amaral structures represented the Brazilian daily life, like his look as an intellectual and artist from Brazil.

Keywords: Tarsila do Amaral. Modernism. Everyday.

Júlia Silveira Matos. Profa. de História Moderna e da disciplina de História e Gênero nos cursos de História da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. E-mail: jul_matos@hotmail.com

¹ Sílvio Romero, à luz do determinismo geográfico, defendia que o clima era o responsável pela apatia, desânimo, desequilíbrio, falta de espírito científico, entre outras negativas características do homem brasileiro. Além disso, para ele, contra o desenvolvimento brasileiro, pesava a miscigenação. “Observou Sílvio Romero que o problema do mestiço, homem brasileiro por excelência, era a presença de elementos de raças “inferiores em seu sangue”. Lopes, Luis Roberto. *Cultura Brasileira: de 1808 ao pré-modernismo*. 2. ed., Porto Alegre: UFRGS, 1995, p. 70.

² José Veríssimo chegou a polemizar em certos aspectos com Sílvio Romero e aproximou-se muito dele em sua discussão. No entanto, centrou-se mais no determinismo biológico e afirmou que a mistura com os elementos indígenas e negros levou o branco português a um rápido “declínio” e “perversão moral”, que somados as facilidades geradas pela terra fértil brasileira, o “imbecilizaram”.

³ “Afonso Celso iniciou sua obra declarando que seu principal ensinamento seria o patriotismo e apresentaria vários motivos para a superioridade brasileira, divididos entre natureza, povo e história. O autor discutiu essa superioridade do país, desde seu vasto território, suas riquezas minerais, belezas naturais, até seu povo, uma mistura de três raças que unidas formaram uma nova nação”. (MATOS, Júlia Silveira. *Sérgio Buarque de Holanda: Raízes do Brasil*,

As interpretações do Brasil foram e são tema central de inúmeras discussões historiográficas sobre o pensamento intelectual brasileiro. Os debates críticos sobre os problemas político-sociais apresentados nas obras de pensadores apontados como os “intérpretes do Brasil” por Antônio Cândido, se intensificaram a partir da segunda metade do século XX formando três categorizações historiográficas: a primeira é apontada como aquela que responsabilizou a cultura, o clima e a miscigenação racial, apesar de considerar nesses aspectos alguma riqueza, como fatores da fraqueza e atraso brasileiro; a segunda foi responsável por apontar a fragmentação cultural dos problemas do Estado e por ter proposto a exaltação nacional como meio de unificação dos espíritos; enquanto a terceira teria atribuído, tais questões, à ineficiência das estruturas administrativas e falência da política brasileira. Dentre inúmeros trabalhos, podemos citar como pertencentes ao primeiro grupo de pensadores dessas categorizações historiográficas, as obras: *História da literatura brasileira* (1888) de Sílvio Romero¹ e *A Educação nacional* de José Veríssimo².

Sob a ótica ufanista da segunda tendência, como exemplo, referenciamos: *Por que me ufano de meu país* do Conde Afonso Celso³ e *Festas e tradições populares do Brasil* de Alexandre José Mello Moraes Filho⁴. Por fim, como integrantes da terceira tendência, conforme divisão que aqui propomos, elencamos as obras: *A organização nacional* de Alberto Torres⁵, *Terra desumana* de Assis Chateaubriand⁶ e *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda⁷. Nessa perspectiva, apresentaremos neste artigo uma nova intérprete do Brasil, Tarsila do Amaral. Nosso foco é perceber seu olhar e interpretação das realidades brasileiras, como apontou as múltiplas estruturas do cotidiano.

É importante ressaltarmos que os chamados intérpretes do Brasil foram apontados e canonizados por Antônio Cândido em seu famoso ensaio de apresentação de *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, na edição de 1969, no qual apontou quatro nomes: Gilberto Freyre, Roberto Simonsen, Caio Prado Jr e o próprio Sérgio Buarque de Holanda. Desde então, toda a historiografia que buscou analisar o pensamento desses chamados intérpretes se centrou

nas obras desses nomes. Alguns trabalhos como o de Maria Stella Bresciani apresentaram os intérpretes marginais, como Oliveira Vianna.

Nessa perspectiva, podemos observar que apesar de todo o avanço dos estudos de gênero no Brasil ainda não temos análises das interpretações da história brasileira por mulheres intelectuais, como é o caso da artista Tarsila do Amaral. Mas, em que a interpretação de Tarsila do Amaral se diferenciaria dos demais intérpretes do Brasil de sua época? Existiria uma maneira feminina de fazer/escrever a história e interpretar as realidades brasileiras radicalmente diferente da masculina? E, ainda, existiria uma memória especificamente feminina? Segundo Margareth Rago, com certeza o olhar de Tarsila se apresentaria para nós de forma diferente das visões representadas pelo masculino, pois, para a autoria, não se pode negar que existe um modo de interrogação próprio do olhar feminino, um ponto de vista específico das mulheres ao abordar o passado, uma proposta de releitura da História no feminino. De acordo com Rago, o olhar feminino seria mais atento aos detalhes do cotidiano. Na mesma direção, Andréa Lysli Gonçalves, afirma que as fontes produzidas por mulheres apresentam seu modo diferenciado de olhar o mundo e permitem compreender:

... expressões culturais, modos de vida, relações pessoais, redes familiares, étnicas e de amizade entre mulheres e entre mulheres e homens, seus vínculos afetivos, ritos e sistemas simbólicos, construção de laços de solidariedade, modos e formas de comunicação e de perpetuação e transmissão das tradições, formas de resistência e lutas até então marginalizadas nos estudos históricos, propiciando um maior conhecimento sobre a condição social da mulher.⁸

Portanto, conforme discorreu a autora, o olhar feminino registrado nas fontes produzidas pelas mulheres poderia oferecer ao historiador condições para perceber outras especificidades sobre o passado. Sendo assim, aqui nos propomos não apenas a realizar a análise de seu pensamento em suas obras, mas principalmente apontamos Tarsila do Amaral como uma intérprete do Brasil.

diálogos com a política e a História do Brasil. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2005, p. 136).

⁴ “produziu uma obra de retrato das diversas culturas populares brasileiras (...) crítico das concepções científicas preconceituosas em relação ao africano, negro ou mestiço, Moraes Filho reelaborou o mito das três raças, a partir da concepção de Brasil formado pela união do branco e do negro e do resultado dessa mistura, o mulato”. Matos, 2005, p. 139.

⁵ A biografia de Alberto Torres foi marcada pelos seguintes fatos: Foi constituinte estadual, deputado federal e ministro da Justiça e Negócios Interiores, nomeado pelo presidente Prudente de Morais. Após a renúncia pelo autoritarismo do Vice-presidente Manuel Vitorino, elegeu-se presidente do Estado do Rio de Janeiro; em 1901 foi nomeado ministro do Supremo Tribunal Federal aos 35 anos e aposentou-se em 1909, estafado e doente, morreu em 1917 aos 52 anos. Após sua aposentadoria intensificou suas publicações e artigos jornalísticos: 1909 publicou “Vers la paix”; 1913 publicou “Le problème mondial” no qual previa os desajustes internacionais que levaram a 1ª Guerra Mundial – uma publicação em favor da paz; 1914 publicou os livros “O problema nacional” e a “Organização nacional” em 1915.

⁶ Publicada em 1926, logo após a posse do presidente Washington Luiz, para evitar qualquer retaliação ou censura do governo, apresentou elaborada crítica à figura

de Arthur Bernardes e suas atitudes como governante. Nessa obra, Assis Chateaubriand personificou no ex-presidente da República os problemas políticos e institucionais brasileiros.

⁷ Segundo Júlia Silveira Matos, Sérgio Buarque esquadriñou em *Raízes do Brasil* um conjunto de caracteres definidores do Estado brasileiro. Dentre esses, elegeu quatro pilares fundamentais no processo de compreensão do tipo de República implantada no Brasil e da construção de uma nova proposta política ideal: Liberdade, Democracia, Crítica ao despotismo e a tirania e aos Personalismos, cordialidades e vícios. Para o autor de *Raízes*, a liberdade de escolha e de opinião era fator primordial para a fundação de uma democracia de fato, e nesse ponto encontramos a interseção entre os dois primeiros pilares eleitos por ele. Ao mesmo tempo, para ele, a plena implantação da democracia dependia do extermínio dos caracteres despotóticos, tirânicos, personalistas, cordiais, que podem ser definidos como vícios, e aqui encontramos outro ponto de ligação entre os dois últimos pilares. No entanto, para Sérgio Buarque, esse conjunto de caracteres que compõe o “vício específico dos sul-americanos”, fundamenta-se no traço “mais distinto do caráter brasileiro”, a falta de rigorismo.

⁸ GONÇALVES, Andréa Lisly. *História e gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 88-89.

⁹ AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 34. ed. São Paulo: Edusp, 2003, p. 25.

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 se consagrou como umas das maiores expressões da arte nacional. No entanto, não é somente isso, 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. As cores, a forma, os motivos, tudo é muito simbólico e original, brasileira e singular.

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 compreendermos 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. Vida e trajetória de uma intelectual

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 fazendeiro rico 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, jovens se casavam e passavam a vida cuidando de sua família. Mas, isto, não foi o que ocorreu com Tarsila do Amaral. Ela cresceu imersa na atmosfera de uma sociedade tradicionalista em meio a formação de novos ideais. O país em que Tarsila cresceu 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 envolta em ideais modernos.

De acordo com Aracy Amaral⁹, desde menina apresentava aptidão para o desenho e a pintura,

interrompidos diante de seu casamento, em 1906, com André Teixeira Pinto. Seus pais haviam decidido dar uma educação mais completa às filhas, por isso levaram-nas para o Colégio Sacré-Coeur, em Barcelona, na Espanha.

¹⁰ Idem, p. 43.

No período em que Tarsila esteve neste internato, de 1902 a 1904, descobriu-se na pintura através de sua primeira experiência nas artes, segundo Aracy Amaral, a cópia de um “Coração de Jesus”. Este 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, casou-se com Teixeira Pinto, com quem Tarsila teve sua única filha, Dulce. Ao aprendizado das artes dedicou-se 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. Ela 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. Como discorreu Amaral, Tarsila cursou: “Um ano e meio quase exclusivamente de desenho. Data 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”¹⁰. A produção de Tarsila nesta época, segundo Aracy Amaral, era mera cópia, no entanto, foram estes infindáveis exercícios copiosos que a levavam à aproximação da verdadeira arte. Entender o clássico permitiu a pintora criar seu próprio estilo.

Embarcou, em 1920, para a Europa em busca de novos aprendizados. Deixou sua filha Dulce interna no Sacré-Coeur de Londres e depois fixou-se em Paris. Em depoimento Souza Lima relatou a Aracy Amaral que, Tarsila era, então, com ar de moça, mas com ousadia de mulher, muito simples e modesta ao vestir-se. Neste ano ingressou na *Académie Julian* em Paris, onde desenhava intensamente e no mesmo período frequentou o atelier de Émile Renard. Escrevia a amiga Anita Malfati sobre suas experiências

¹¹ AMARAL, A. op. cit. p. 48.

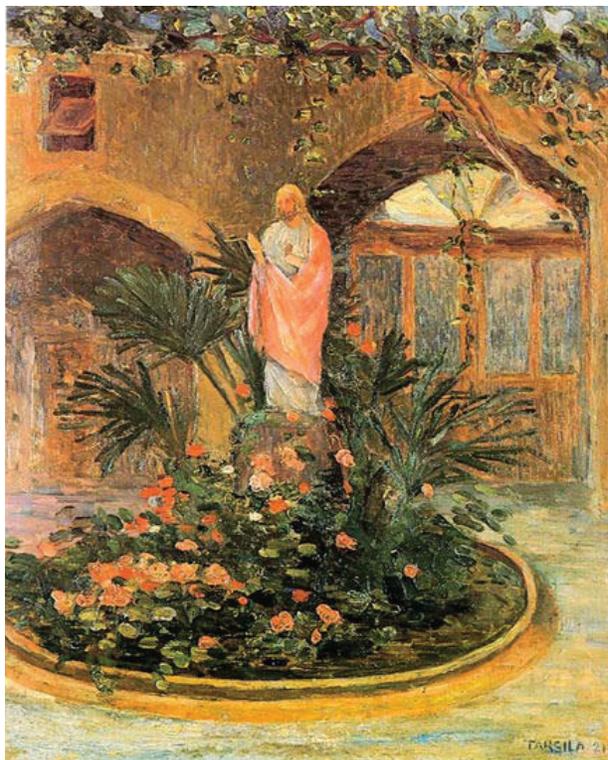
¹² Idem, Ibidem, p. 55.

e impressões artísticas. Em carta diz a Anita “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”¹¹. Nesta correspondência da artista para Anita Malfati 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 Emile 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.¹²

Figura n. 1

Fonte: www.arq.ufsc.br/.../slide0005.htm, 11/03/2003, 14:00.



A mudança na estética da arte de Tarsila, apontada por Amaral na citação anterior, 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 Wighth, onde o colégio tinha um local de repouso. Lá retratou o pátio do convento na ilha, “Pátio com coração de Jesus”, figura n. 2, mesmo longe de seu mestre em Paris. Esta obra da artista 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.

Assim como na tela apresentada na fig. n. 1, nas demais obras que trouxe de sua viagem à Espanha, como: “Rua de Segóvia”, figura n. 2, e Camponesa Espanhola”, retrata cenas das estruturas do cotidiano, dos momentos da vida imediata. Essas são telas libertas, com grandes pinceladas e clarificação das cores, como relata Aracy Amaral. Tarsila foi pouco a pouco desprendendo-se do clássico e assumindo seu estilo próprio.



Figura n. 2: Rua de Segóvia

Fonte: www.portalsao-francisco.com.br/alfa/tarsila-do, 10/03/2003, 10:00.

Na construção de seu estilo, Tarsila seguiu registrando os momentos de sua vida. Na tela da figura n. 2, vemos uma rua percorrida por ela na Espanha, os casarios antigos, as ruas de ladeira com atmosfera sombria nos reportam para a Segóvia no início do século XX. Ainda sob a orientação de Emile Renard Tarsila produziu o quadro “Chapéu Azul, Retrato”, conforme a figura nº 3. O ano de 1922 foi muito importante na vida da artista. Neste ano com seu quadro “*Portrait de femme*” Tarsila foi admitida no “*Salon de la société Des Artistes Français*” em Paris.

Figura n. 3: Chapéu Azul, retrato

Fonte: www.tarsilado-amaral.com.br/.../chapeuazul50.jpg, acesso 12/03/2003, às 15:20.



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

A descoberta do modernismo

Na Europa, Tarsila estava fazendo 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 Malfati, Tarsila descobriu o modernismo brasileiro. Conforme relatou Amaral:

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.¹³

O retorno a Paris, marcou sua busca pela originalidade. Estudou com Albert Gleizes e Fernand Léger, grandes mestres cubistas, em 1923. Neste 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 formulas salvadoras de um ‘Brasil errado’¹⁴. Entender e explicar o Brasil e sua cultura original, sem europeizações, este 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 a jovem República. O país vinha sofrendo fortes transformações sociais, políticas e econômicas desde a proclamação da independência. No entanto, a proclamação da República

¹³ AMARAL, A. op. cit., p. 80-81.

¹⁴ FAUSTO, Boris. A crise dos anos vinte e a Revolução de 1930. In: ---. Sérgio Buarque de Holanda, (Org.). *História geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1977, 2 v., p. 426.

¹⁵ CALMON, Pedro. Panorama da República Brasileira. In: *História do Brasil*, v. VII, século XX, 2. ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1963, p. 2386-2387.

¹⁶ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: 1933-1974*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

foi algo 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, com a Proclamação da República isto se perdera. O movimento modernista foi à reação dos intelectuais por uma afirmação da identidade nacional. Para Calmon:

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*).¹⁵

De acordo com Pedro Calmon, as transformações sofridas 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. Desta forma, a reformulação das artes, literatura e história brasileira deu-se a 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.¹⁶

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. Isto porque, no Brasil, só existiam os

cursos de Direito, Engenharia ou Medicina.¹⁷ Por isso a Literatura¹⁸ e a arte nacional foram construídas sob, segundo Antônio Cândido, “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.¹⁹

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, davam basta ao estrangeirismo. O grupo dos cinco²⁰, do qual Tarsila fez parte, explicitaram, segundo Regina Zilberman²¹, em sua arte poética a ânsia por romper os padrões conhecidos.

Ao retornar para o Brasil, em 1924, Tarsila, durante sua viagem pelo interior de Minas Gerais, 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 se si mesma”.²² 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 cenas, mas sim, tempos. Sobre as estruturas temporais, Fernand Braudel discorreu: “Cada realidade social segrega o seu tempo ou as suas escalas de tempo, como simples conchas”.²³ 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

¹⁷ Ver mais: 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, p. 33.

¹⁸ Como literatura entende-se toda a produção intelectual do período. Isto porque a história e a literatura estiveram de alguma forma estritamente ligadas em suas trajetórias.

¹⁹ MOTA, op. cit. p. XV.

²⁰ Era composto por Anita Malfati, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e por último Tarsila do Amaral.

²¹ ZILBERMAN, Regina. Literatura Brasileira Contemporânea a Busca da Expressão Nacional. In: ---. *Anos 90: curso de pós-graduação em História*. Porto Alegre – RS: UFRGS, 1994, p. 70.

²² AMARAL, A. op. cit., p.90.

²³ BRAUDEL, Fernand. Tempo do historiador, tempo do sociólogo. In: ---. *História e Ciências Sociais*. 5. ed., Lisboa: Editorial Presença, 1986, p. 36.

espaços, todos de forma a evidenciar as diferentes temporalidades próprias de cada local.

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 relembrou 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. Nesta fase, chamada pau-brasil, a artista apresentou os homens imersos nas diferentes temporalidades. Em sua segunda fase, a antropofágica, mudou o 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 a disposição do tempo natural, na 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, isto porque foi a primeira artista a eleger cores caipiras e a utilizar-se de temas do cotidiano nacional. A tela apresentada na figura n. 4 foi composta por Tarsila em 1924, chama-se A Feira. 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.

Na tela apresentada na figura n.4, a artista re-

gistrou uma transformação histórica, econômica e cultural brasileira, pois o incremento e expansão das feiras foi estimulado pela presença dos imigrantes nas plantações de café em São Paulo. Os imigrantes ao chegarem, encontravam um longo trabalho até as colheitas, quando finalmente receberiam por seu trabalho. Dessa forma, enquanto não colhiam, cultivavam produtos hortifrutigranjeiros entre os pés de café em crescimento. Esses produtos das hortas improvisadas eram vendidos em feiras nas cidades. Esse cenário, como apontou Luiz Roberto Lopes²⁴, incrementou e diversificou os hábitos alimentares dos brasileiros, da mesma forma que implementou as feiras como uma expressão cultural na primeira metade do século XX no Brasil. 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”.²⁵ Conforme a autora discorreu, podemos perceber que a arte de Tarsila era efeito de sua constante interpretação da realidade brasileira, a qual representava em suas telas como um espaço de análise das estruturas sociais nacionais.

²⁴ LOPES, L. C. op. cit.

²⁵ AMARAL, A. op.cit., p. 91.



Figura n. 4: A Feira
Fonte: www.tarsilado-amaral.com.br, acesso 12/03/2003, as 15:25.

A tela o ‘Morro da Favela’, figura n. 5, foi pintada, também em 1924 e está hoje na coleção João Estefano, SP. O cotidiano simples da vida na favela, tão

²⁶ CHALHOUB, Sidnei; PEREIRA, Leonardo (Org.). *A História Contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

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.

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 dentre as capitais do país. Segundo Sydnei Chalhoub²⁶, com o intuito de atrair novos investimentos no país, os centros foram revitalizados e com isso as populações pobres removidas para áreas marginais como 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. Ha poucas décadas da abolição, na tela de Tarsila, vemos apenas pessoas negras como moradoras da favela, ou seja, sua denúncia para uma realidade que atingia aos afro-descendentes de forma marginalizadora.

Figura n.5: Morro da favela

Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso 12/03/2003, as 15:30.



No ano seguinte, 1925, Tarsila pintou “Paisagem com Touro”, figura nº 6. Tela pertencente, hoje, 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 n. 6: Paisagem com Touro

Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso 12/03/2003, às 15:25.

A calma, a paz, a lentidão temporal da vida no campo, a qual a artista conhecia muito bem por ter crescido em uma fazenda. Esta 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, da 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”.²⁷ Como nas telas anteriores, a artista nos remete para a história da formação brasileira, sustentada ainda por uma economia ruralizada e monocultora. Sendo assim, a artista não deixou de retratar o tempo da cidade.

Uma de suas pinturas mais famosas “EFCB” (Estação Central do Brasil), foi produzida em 1924 e está hoje na Coleção do MAC, na USP, figura n. 7.

Nessa tela, vemos outra esfera de transformação da sociedade brasileira: o processo de industrialização do país. A industrialização nacional foi estimulada entre os anos de 1914 e 1918 em meio a 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

²⁷ REIS, 1994: 39.

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 que a sociedade brasileira assistia.

Figura n. 7: EFCB

Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso 12 mar. 2003, às 15:30.



De acordo com Fernand Braudel, a História, longe de encerrar-se no estudo dos acontecimentos, não apenas é capaz de individualizar as estruturas, como deve se interessar em primeiro lugar por essa tarefa. Tarsila representou essa individualização 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 viu que não eram apenas costumes, eram, sim, formas diferentes de ver o mundo. Nesse sentido, a artista 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 n. 8, em guarani “Homem que Come”. Esta foi assim intitulada por Oswald de Andrade, então esposo de Tarsila, dando início ao movimento antropofágico. Andrade foi presenteado em seu aniversário com esta tela por Tarsila.



Figura n. 8: Abaporu
Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso 12 mar. 2003, às 15:22.

Logo após, entusiasmado diante da arte da esposa, o escritor literário escreveu seu “Manifesto Antropofágico”, publicado no 1º nº da Revista Antropofágica 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

²⁸ Parte do Manifesto que abriu o primeiro número da Revista Antropofágica em maio de 1928.

²⁹ O episódio histórico que inspirou a utilização do termo *antropofagia*, pelo bispo Sardinha em 1556, foi a “devoração” pelos índios caetés (representantes da cultura nativa).

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, afillado de Catarina de Médicis 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.²⁸

Figura n. 9: Antropofagia
Fonte: http://www.tariladoamaral.com.br/index_frame.htm, acesso 27/06/2010, as 12:07.



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, esta frase afirma que a identidade nacional precisava ser construída e não resgatada. Oswald de Andrade propôs com seu Manifesto antropofágico a “devoração”²⁹, 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 desta 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 nº 9, composta em 1929, foi o auge de sua pintura, a união de “A Negra”, figura nº 10 e a figura nº 8 “Abaporu”.

A união das telas “A Negra” e “Abaporu” não é mera imitação, mas a defesa de uma tese histórica no olhar de Tarsila, novamente voltado para a História, os personagens de formação da nacionalidade brasileira são evidenciados, o índio e o negro. A tela apresentada na figura n. 9, trás à discussão as bases de formação étnica e cultural do Brasil, que entre os anos de 1920, estava voltada para as realidades européias e não valorizava as bases sócio-culturais 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”, apresentada na figura n.10.

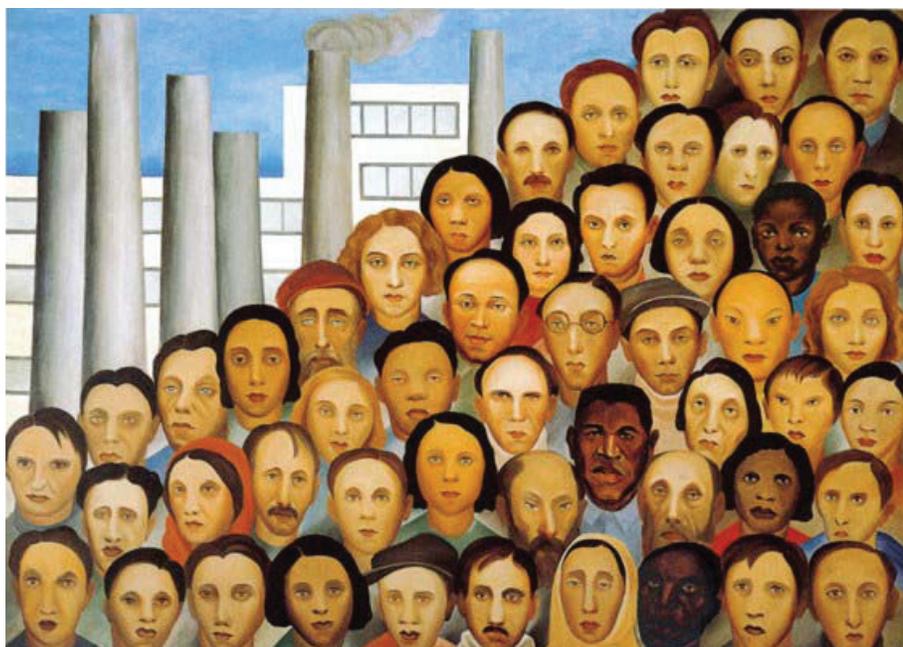


Figura n.10: A negra
Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso 12/03/2003, as 15:40.

“A Negra”, apresentada na figura n.10, foi produzida em 1923 ainda no atelier de Fernand Leger, que muito se empolgou com a criação da aluna brasileira. Este 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 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. Nesta tela 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”³⁰. 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. Esta 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 “Operários” de 1933, conforme a figura n. 11.

Figura n.11: Operários
Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br , acesso 12/03/2003, as 16:22.



Nessa tela a pintora não apenas registrou a transformação que o Brasil vivia, de país agro-exportador 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 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’³¹. 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 e trabalho. Para a História, as telas de Tarsila são testemunhos de uma época, de suas estruturas mentais, culturais e principalmente, são documentos que permitem analisar as permanências destas estruturas no presente.

A artista interpretou o Brasil em seus quadros, 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.

_____. (Org.). Tendências da arte moderna. In: ---. *Tarsila Cronista*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, Sidnei; PEREIRA, Leonardo (Org.). *A História Contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BRAUDEL, Fernand. Tempo do historiador, tempo do sociólogo. In: ---. *História e Ciências Sociais*. 5. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

CALMON, Pedro. Panorama da República Brasileira. In: *História do Brasil*, v. VII, século XX, 2. ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora S. A., 1963, p. 2386-2387.

COSTA, Helouise. A Obra em Contexto: Tarsila do Amaral. In: --- www.usp.br

DOSSE, François. *História em migalhas: dos Annales à Nova História*. São Paulo. Ensaio: Campinas, EDUSP, 1992, p. 81.

FAUSTO, Boris. A crise dos anos vinte e a Revolução de 1930. In: ---. Sérgio Buarque de Holanda, (Org.). *História geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1977, 2 v.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *História e gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

KUNTZ, Rolf. Alberto Torres: A organização nacional. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil*. Um banquete nos trópicos, 2. ed. São Paulo: SENAC, 2002, p. 259-278.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

LOPES, Luiz Roberto. *Cultura Brasileira: de 1808 ao pré-*

modernismo. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

LOPEZ, Luís Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. 7. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

MATOS, Júlia Silveira. *Sergio Buarque de Holanda: Raízes do Brasil, diálogos com a política e a História do Brasil*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2005.

MAZARÍAS, Pilar del Burgo. Historiadora del Arte. Espanha. In: --- *Revista História digital*, Historiæ, Rio Grande, 1 (2): 85-102, 2010. 2003.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: 1933-1974*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1994.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e História. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (Org.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Mulheres, 1998. Disponível em: http://www.nutead.org/gde/downloads/epistemologia_feminista.pdf acesso 24/03/2011 às 15:44

ZILBERMAN, Regina. Literatura Brasileira Contemporânea a Busca da Expressão Nacional. In: ---. *Anos 90: curso de pós-graduação em História*. Porto Alegre – RS: UFRGS, 1994.

Sites consultados

<http://museuvirtualesemanaartemoderna.arteblog.com.br/9617/TARSILA-DO-AMARAL/>, acesso em: 12 mar. 2003, às 15:10.

http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm, acesso em: 12 mar. 2003, às 15:10.

www.arq.ufsc.br/.../slide0005.htm, acesso em: 11 mar. 2003, às 14:00.

www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/tarsila-do, acesso em 10 mar. 2003, às 10:00.

<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u299.jhtm>, acesso em: 27 jun. 2010, às 12:07.

Texto recebido em 10/08/2011.

Texto aprovado em 02/10/2011.