

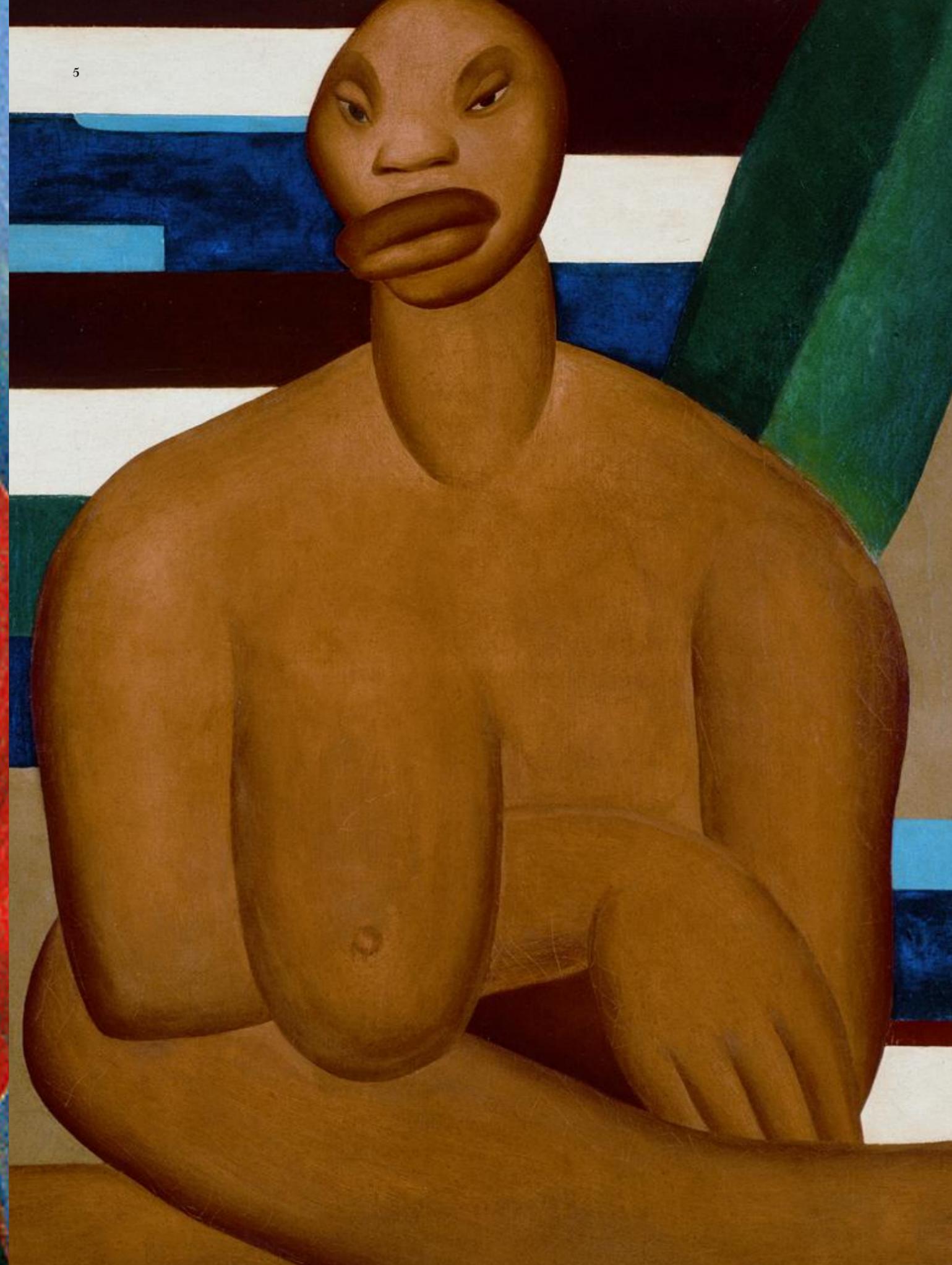


Tarsila do Amaral

Cannibalizing Modernism



4



5





Tarsila popular

Organização editorial e curadoria

Adriano Pedrosa
Fernando Oliva

Textos

Adriano Pedrosa
Amanda Carneiro
Fernando Oliva
Irene V. Small
Renata Bittencourt
Mari Rodriguez Binnie
Maria Castro
Michele Greet
Michele Petry e Maria Bernadete Flores
Paulo Herkenhoff
Sergio Miceli

MASP

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

PARCEIRO ESTRATÉGICO

PATROCÍNIO





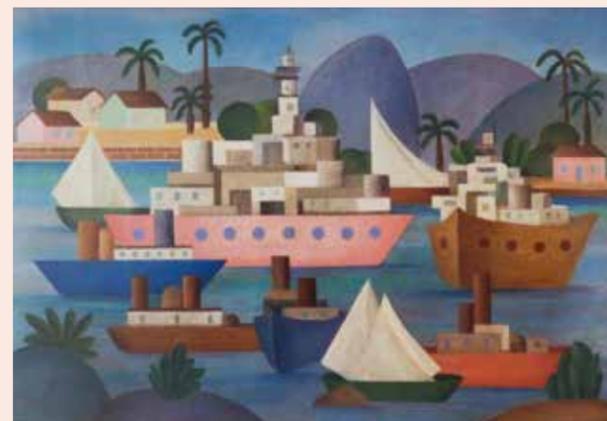
xx

Tarsila do Amaral
xx. **Autorretrato com vestido laranja**, 1921
Imagem xx



xx

Tarsila do Amaral
xx. **Estudo (Nu — figura dos quadris para cima)**
Imagem xx



xx

Tarsila do Amaral
xx. **Porto I**, 1935
Imagem xx



xx

Tarsila do Amaral
xx. **Trabalhadores**, 1938
Imagem xx

informações biográficas e uma análise da trajetória de Tarsila. No site, saiba mais também sobre os artistas com que ela manteve relações (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti etc.) e acesse verbetes sobre o modernismo brasileiro, suas várias gerações, seus marcos históricos.

Convidamos o público a conhecer ainda a Ocupação Aracy Amaral. Homenageada em 2017, a crítica é uma das maiores especialistas em Tarsila e, aliás, sua parente distante. O site itaucultural.org.br/ocupacao traz a atuação de Aracy em curadoria, jornalismo, pesquisa e gestão cultural, com textos, fotos e entrevistas. No mesmo endereço, acesse também as seções sobre o escritor Mário de Andrade e outros artistas visuais: Aloisio Magalhães, Cildo Meirelles, Regina Silveira, Abraham Palatnik, Nelson Leirner. Tarsila popular desloca um caminho comum de interpretação do modernismo brasileiro: em vez de ressaltar de que maneira o encontro com a Europa,

com as vanguardas europeias, deu rumos à pintora e desenhista Tarsila do Amaral (1886-1973), a mostra enfatiza, na obra da artista, a importância do seu encontro com o Brasil, com as moradas, as problemáticas e os modos de expressão do nosso povo. É também um encontro nosso com o Brasil.

A curadoria de Adriano Pedrosa e Fernando Oliva reúne de Tarsila as representações de cenas cotidianas, o comércio, o carnaval, o trabalho, a religião. São espaços marcados pela personalidade do país; temos deles as nossas próprias imagens pessoais, que podemos fazer dialogar com as da pintora. Na medida em que uma das questões postas pela exposição é “como uma artista da elite pode se aproximar do povo”, nós podemos igualmente experimentar o quanto próximos ou distantes ficamos desse ideal.

Por fim, acompanhe a nossa agenda cultural e nossas publicações de artigos, entrevistas e outros conteúdos sobre arte e ideias em itaucultural.org.br. Tarsila popular desloca um caminho comum

de interpretação do modernismo brasileiro: em vez de ressaltar de que maneira o encontro com a Europa, com as vanguardas europeias, deu rumos à pintora e desenhista Tarsila do Amaral (1886-1973), a mostra enfatiza, na obra da artista, a importância do seu encontro com o Brasil, com as moradas, as problemáticas e os modos de expressão do nosso povo. É também um encontro nosso com o Brasil.

A curadoria de Adriano Pedrosa e Fernando Oliva reúne de Tarsila as representações de cenas cotidianas, o comércio, o carnaval, o trabalho, a religião. São espaços marcados pela personalidade do país; temos deles as nossas próprias imagens pessoais, que podemos fazer dialogar com as da pintora. Na medida em que uma das questões postas pela exposição é “como uma artista da elite pode se aproximar do povo”, nós podemos igualmente experimentar o quanto próximos ou distantes ficamos desse ideal.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras — além de outras dezenas de obras

digitalizadas, informações biográficas e uma análise da trajetória de Tarsila. No site, saiba mais também sobre os artistas com que ela manteve relações (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti etc.) e acesse verbetes sobre o modernismo brasileiro, suas várias gerações, seus marcos históricos.

Na exposição Modos de ver o Brasil — Itaú Cultural 30 anos (que, como se vê pelo nome, dialogava com a perspectiva de Tarsila popular), foi exposta uma obra da artista, Retrato de Luís Martins (1940). O quadro era acompanhado de uma proposta de leitura: perceber como os casamen Martins — sugeriram caminhos à sua obra. Dessa tos da autora — com André Teixeira Pinto, Oswald de Andrade, Osório César e Luís Martins — sugeriram caminhos à sua obra. Dessa forma, era mais uma maneira de compreender como se formulava a sua criatividade. Itaú Cultural

Adriano Pedrosa, diretor artístico

Plasticity and Reproduction: Tarsila do Amaral's A negra

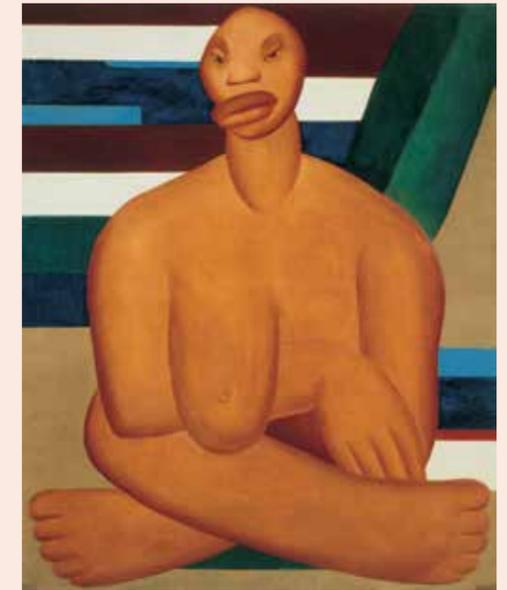
IRENE V. SMALL

João Ferreira Villela
xx. Augusto Gomes Leal com
sua ama de leite Mônica, Recife, 1860-1889
Cartão de visita, 9,1 × 5,5 cm
Acervo Fundação Joaquim Nabuco —
Ministério da Educação — Brasil

Tarsila do Amaral
xx. A Negra, 1923
Imagem xx



xx



xx

No artist can escape
the influence of context, the
ideas of their time.¹

—Tarsila do Amaral

Because the slave's life is like a "thing,"
possessed by another person, the slave existence
appears as a perfect figure of a shadow.²

—Achille Mbembe

When a "structural history" of Brazilian
painting is made there will undoubtedly
be a pioneering and prevailing place reserved
for Tarsila do Amaral.³

—Haroldo de Campos

**A is for A negra, for antropofagia,
for avant-garde**

Tarsila do Amaral herself put forward the most succinct condensation: "A negra announced the birth of Anthropophagy."⁴ [Fig.] The statement, however, dates to 1939. And in retrospect, the lineage that links the painter's most celebrated works of her anthropophagous period—Abaporu (1928) [Fig.] and Antropofagia (1929) [Fig.]—to do Amaral's 1923 provocation, A negra, is clear as the light of day. That A negra generated both the cultural impetus and formal language of the latter paintings is unequivocal.⁵ And that this generation can be conceived as a kind of birth—the hieratic mother of A negra, pendulous breast drooped over her limbs, begetting the engorged foot of Abaporu and the entwined, supine figures of Antropofagia—is likewise manifest.

Yet in 1923, when do Amaral painted A negra, the literary and artistic movement of antropofagia did not yet exist. This is not to say the work is not

Ideias europeias acerca do primitivo

Atrás dela há uma folha de bananeira abstrata. A cabeça da mulher é desproporcionalmente pequena em comparação com seu corpo e feições do seu rosto. Os lábios volumosos ultrapassam a linha do rosto e invadem as faixas coloridas ao fundo. Junto com os olhos inclinados e o nariz achatado, a boca da figura enfatiza claramente sua negritude. Motivada em parte pelo desejo de se promover em Paris, a escolha de Tarsila de retratar uma mulher negra em uma de suas primeiras composições modernas foi certamente validada pelo interesse de seus colegas franceses por aquilo que consideravam como “artes primitivas” e pela cultura negra em geral no auge da negrofilia francesa.⁵ Porém, a pintura também era transpassada por um contexto especificamente brasileiro das décadas que sucederam imediatamente a abolição. Ela foi inevitavelmente moldada pela perspectiva de Tarsila como uma mulher branca da elite de São Paulo, filha de produtores de café. Ao criar A negra, Tarsila reconheceu o papel desempenhado pelos negros brasileiros na concepção de identidade nacional moderna e participou em uma mudança mais ampla no discurso racial durante esse período formativo. No entanto, visualmente, a pintura reforça hierarquias sociais e culturais. Entender o pensamento racial que permeia A negra e suas fontes visuais tanto em São Paulo quanto em Paris exige que se vá além das noções binárias de identidade, rumo a um entendimento mais interseccional das experiências transatlânticas de Tarsila.

A correspondência e as entrevistas de Tarsila do Amaral demonstram que ela estava, ao mesmo tempo, imersa nos últimos desenvolvimentos da cena artística parisiense em 1923 e também moldando ativamente sua posição dentro destes. De várias possibilidades, quando chegou a Paris Tarsila optou por buscar formação especificamente nos ateliês de artistas associados ao cubismo. De março a junho, ela se inscreveu na escola de Lhote; em setembro, fez algumas aulas com Fernand Léger (1881-1955); e em outubro, frequentou brevemente as aulas de Albert Gleizes (1881-1953).⁶ Embora esses e muitos outros artistas continuassem trabalhando com o cubismo de maneira bem-sucedida, em 1923 era improvável que artistas mais jovens como Tarsila se tornariam cubistas.⁷ De fato, apesar de produzir uma série de estudos cubistas em sua fase de formação, ela nunca se comprometeu com o movimento.⁸ O cubismo era interessante para Tarsila porque oferecia estratégias por meio das quais ela podia se libertar do estilo naturalista de sua formação acadêmica inicial e buscar composições novas e modernas.⁹ Isso fica evidente na descrição do movimento feita por ela em entrevista ao jornal diário Correio da Manhã, concedida imediatamente após sua chegada ao Brasil, em 25 de dezembro de 1923, depois do ano vivido em Paris: “Em 1908, manifestou-se em Paris uma forte reacção [sic], sempre crescente, contra a decadência imitativa das artes plásticas. Chamou-se a essa reacção Cubismo,

xx. La Création du monde
[A criação do mundo],
Théâtre des Champs-Élysées, Paris,
cenografia e figurinos de Fernand Léger, 1923
© Dansmuseet Stockholm



xx

como, entre nós, se chama futurismo a tudo que reage contra as fórmulas passadas”.¹⁰ Assim, Tarsila associou o cubismo ao termo futurista, que era usado para descrever qualquer forma de arte moderna que não se conformava à tradição acadêmica clássica. No Brasil, o termo abrangia movimentos de estilos tão diversos quanto futurismo, expressionismo alemão, fauvismo e cubismo. Essa associação sugere que Tarsila não abordou o cubismo como um movimento em si, mas como uma prática estética voltada a desestabilizar a representação clássica. Desde inícios do século 20, artistas cubistas se dedicaram a desafiar as convenções da representação clássica e rejeitar os modelos passados de criação de imagens. As estratégias de abstração, a experimentação com volume, a manipulação da perspectiva e a distorção de formas que Lhote, Léger e Gleizes empregavam de maneiras completamente diferentes eram para Tarsila técnicas importantes a dominar, particularmente porque ela, ao criar uma marca distinta de modernismo junto com seus colegas brasileiros, buscava rejeitar o forte legado da arte acadêmica no Brasil. Contudo, pode-se afirmar que foi a busca cubista por modelos estéticos fora das tradições ocidentais de representação que ressoou mais profundamente em Tarsila.¹¹ Por quase duas décadas, os modernistas europeus vinham explorando e se apropriando de estratégias visuais de culturas não ocidentais — prática profundamente implicada em sistemas colonialistas e racistas — para

desenvolver novas formas simplificadas e abstratas que eles associavam à arte de povos “primitivos”. O primitivismo cubista ofereceu uma estrutura por meio da qual Tarsila pôde começar a explorar a cultura brasileira enquanto ainda se envolvia com uma vanguarda internacional baseada em Paris.¹² Ao Correio da Manhã, ela expressou seu novo interesse em arte popular e naïve, algo que emergira de sua estada em Paris: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias”.¹³

Podemos imaginar Tarsila, iniciada sua formação cubista em Paris, caminhando pelos corredores do Musée d’Ethnographie du Trocadéro, como haviam feito antes dela muitos dos artistas que ela admirava.¹⁴ Ali e nas coleções privadas de seus colegas franceses, ela teria visto exemplos de máscaras e esculturas da África Ocidental, muitas delas apresentando características faciais e corporais estilizadas (img. xx). Em A negra, Tarsila fez referência a esses trabalhos nos olhos oblíquos e nas pálpebras salientes, no nariz achatado, nos lábios pronunciados bem baixos no queixo e, mais perceptivelmente, na cabeça da figura, angular e de formato estranho, à qual faltam cabelos e orelhas, que assim parece uma máscara. Um desenho anterior, que pode ter servido como primeiro estudo para a pintura, mostra a figura central com muito mais detalhes



xx



xx

Autoria desconhecida
xx. Máscara da Costa do Marfim, sem data
Madeira, 21,4 × 16,7 × 10,5 cm
Musée du quai Branly (object n. 71.1951.4.571 D)

Tarsila do Amaral
xx. A Primeira Negra, 1923
Imagem xx

(1887-1961), cujos olhos avisados aí conseguiam discernir o vigor de resolução plástica original em relação ao modelo em pauta.

Outros discípulos de Léger na época — o norueguês Carlsund (1897-1948), a dinamarquesa Clausen (1899-1986) e até mesmo o norte-americano Murphy (1888-1964), cuja estada parisiense guarda homologias marcantes com o trem de vida do casal Tarsiwald²⁸ — adotaram formas de composição derivadas de fases construtivas desafiantes do mestre: os primeiros instigados por elementos mecânicos, e Murphy, cujo repertório imagético absorve emblemas da modernidade industrial (o aparelho de barbear, a caixa de fósforos, a caneta tinteiro, o relógio etc.). A apropriação diferenciada dos protótipos de Léger se explica, de um lado, pelo treinamento artístico prévio dos aprendizes — Clausen havia estudado na Alemanha com Moholy-Nagy (1895-1946) e Archipenko (1887-1964) —, pelo grau diferencial de familiaridade com as estéticas de vanguarda e, de outro, pela agenda de temas e desafios emergentes nos campos de produção cultural em seus países.²⁹

A invenção pictórica de Tarsila não reside no fato de ela haver incorporado à sua linguagem soluções geometrizadas de elementos da cultura nativa — folhagens, palmeiras, edifícios ou bombas

de gasolina —, em solução próxima à mexicanização da luxuriante floresta de Rousseau efetuada por Rivera (1886-1957),³⁰ mas sobretudo no esforço de amoldar os procedimentos do mestre a uma representação engenhosa da paisagem natural e social brasileira.

As telas São Paulo (135831) (1924)³¹ e São Paulo (Gazo) (1924)³² se valem de trama espacial análoga à das paisagens em friso de Rousseau, que, por sua vez, vale lembrar, exerciam influência marcante sobre Léger. Assim como o espectador segue o curso do rio como se estivesse do outro lado da margem, por exemplo, na tela Margem de rio (1890),³³ a tela São Paulo (135831) estabelece as linhas do rio e do trem como marcos divisórios entre o espaço baixo da frente, onde estaria posicionado o espectador junto às bombas de combustível, e a encosta da paisagem; ambas as telas se valem da casa (Rousseau) e do paredão (Tarsila) como único ponto em recesso; a profundidade é insinuada pela sequência de planos e de elementos — o paredão com o painel de números, o viaduto e o vagão —, realçando o desnível entre o espaço residencial da calçada de prédios no plano elevado e a área de serviços na frente com o posto de gasolina.

Tarsila do Amaral
xx. A feira I, 1924
Imagem xx



xx

Tarsila do Amaral
xx. A feira II, 1925
Imagem xx



xx

A principal contribuição visual de Tarsila, nessa empreitada de reciclagem autoral, consistiu na adoção de um arranjo hiper-realista, refundindo os elementos centrais da composição, sobrepostos por Léger por conta de relações sutis de contiguidade, unificados por uma gradação cromática em claro-escuro, os contornos chuleados em alternância com os espaços chapados. Tarsila constrói uma paisagem de feitio cartográfico, em que os elementos figurativos se sucedem de modo sequencial e articulado, como que flagrando uma interação social em curso, ao reintroduzir um aprofundamento da perspectiva, linha de fuga que propicia a sucessão encadeada de níveis — o rio sob a ponte e o varal de roupas, a casa mais próxima, o trio de figuras caminhando, outra casa com passagem de nível e mastro, até se avistar, no topo da tela, o conjunto de casas geminadas.

Em contrapartida, Tarsila buscou adaptar a matriz compositiva do mestre às próprias necessidades expressivas, ora ao engastar, com ironia e engenho, árvores e arbustos característicos da vegetação “brasileira” em nichos da composição — folhagens, pitas, bananeira e mamoeiro em O mamoeiro, cactos, palmeiras e tufo em Morro da Favela —, ora ao articular os diferentes níveis e recuos da paisagem pelo encaixe de artefatos industriais — postes, gradis, pontes metálicas, vagões de trem, bombas de gasolina, placas com sinais de trânsito, em São Paulo e E.F.C.B. (1924).³⁴ No limite, Tarsila logrou introduzir variantes, todas inspiradas na matriz compositiva de Léger, no intuito de realçar aqueles elementos-chave do repertório de assuntos e símbolos “nacionais”, adiante reiterados como slogans pelos diluidores do modernismo.

Feira (1924), A feira (1925) e Paisagem com touro (1925)³⁵ se valem do esqueleto da “paisagem animada” para servir de mostruário visual das riquezas do país em matéria de frutas (bananas, mamões, mangas, abacaxis, carambolas, palmitos, caju, goiabas) e de vegetação, deslocando o chamariz visual do encadeamento articulado de níveis e figuras para o tesouro de primícias nativas, e compondo uma gigantesca natureza-morta perpassada por alvissareiros horizontes de comércio.

A bem da verdade, a série das “paisagens animadas” tão bem exemplificada pelas duas versões a óleo sobre

tela de L’Homme au chien, de 1921, denota uma das fases menos inventivas de Léger, quase um momento “passadista” em que se registra o empenho em compatibilizar universos de experiência até então mantidos estanques. As “paisagens animadas” operaram uma alquimia entre o mundo rural e a civilização industrial, e fizeram confluir, em território plástico idealizado, figuras e elementos emblemáticos de mundos contrastantes de atividade econômica, social e cultural.

No ambiente imerso em fumaça proveniente de chaminés industriais, sinalizado por cartazes e lumes publicitários, Léger introduziu vinhetas reminiscentes de uma época perempta de relações com o trabalho, a natureza e o tempo. As vacas em repouso, os cachorros e gatos domésticos, a vegetação cerrada, eis alguns dos marcos algo postiços e falseados de uma sociedade de classes premeada pelas repentinas circunstâncias e ritmos do trabalho industrial mecanizado. Nessas pequenas telas feitas por encomenda, destinadas a fregueses abastados da periferia, o elemento civilizatório moderno se alia ao bucólico, aos rasgos do sentimental, aos prenúncios de preservação socioambiental, à nostalgia enfim de um mundo caduco.

Até mesmo o tratamento saudosista tão palpável nesse paisagismo híbrido, no qual se mesclam elementos díspares do capitalismo contemporâneo, também serviu aos desígnios plásticos de Tarsila. Pode-se, de pronto, averiguar seu emprego na resolução compositiva dos assuntos abordados em algumas das telas canônicas da fase pau-brasil. Não obstante, o calibre de reciclagem teve de tornar compatíveis séries conflitivas de marcadores do “passado” e do “presente” brasileiros. Em lugar do enredo pictórico na qual se coadunam vestígios rurais com os avanços urbanos à maneira do mestre, Tarsila buscou inserir emblemas materiais da modernidade econômica e industrial em meio aos eventos e festas populares, bem como na montagem de paisagens citadinas emergentes.

Um óleo sobre tela do mesmo período, Le Remorqueur (1920),³⁶ permite vislumbrar a economia expressiva das “paisagens animadas” de Léger, desejoso de representar a cidade com

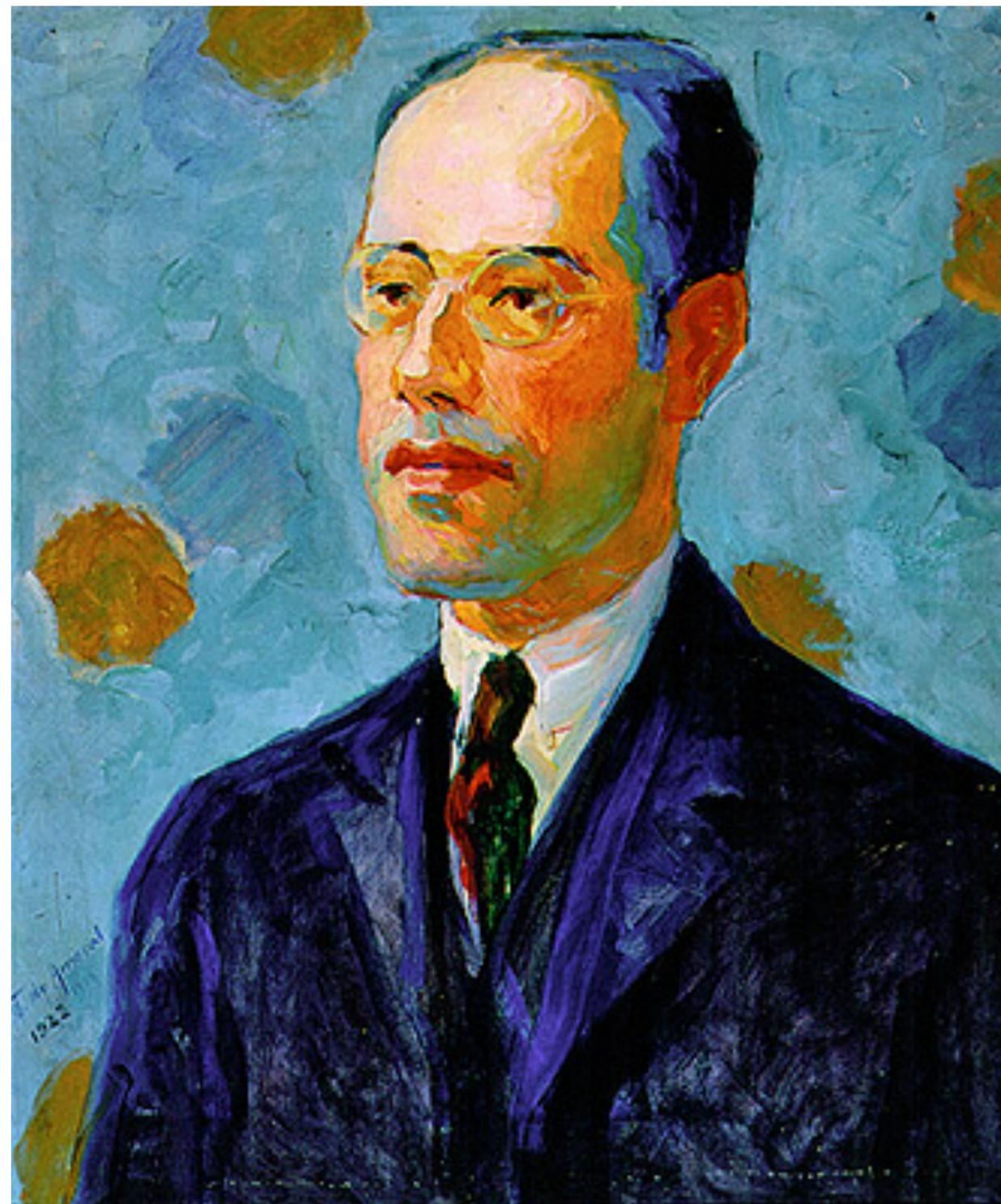
Retrato de Mário de Andrade

1922

Óleo sobre tela
54 × 46 cm
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios
do Governo do Estado de São Paulo

As obras Retrato de Mário de Andrade e Retrato de Oswald de Andrade — poetas, escritores e figuras máximas do modernismo brasileiro — são cronologicamente próximas, criadas logo depois da Semana de Arte Moderna, que havia sido realizada em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Mário, apresentado por Anita Malfatti (1889-1964), e Oswald (1890-1954), ambos amigos recentes da artista, que os conheceu nos meses seguintes à Semana, são aqui representados de maneira fauve, com base em um colorido intenso e pinceladas rápidas, tons de azul e verde predominando e construindo a estrutura que sustenta as figuras. Há outras semelhanças entre os retratos, como o recurso de contrastar a luz nos rostos e colarinhos com as áreas em torno, marcadas por nuances de azuis, verdes e roxos. A despeito de sua proximidade com os retratados, a artista empresta certo distanciamento a eles, reforçando a elegância de suas posturas, especialmente em Mário de Andrade. No retrato de Oswald de Andrade, como assinala Sergio Miceli, há certos esquemas de “cubistização”, tentativas iniciais de pintar à maneira cubista. A figura de Oswald, de paletó com lapelas largas, colarinho branco engomado e gravata, é apreendida de frente, a cabeça em ligeira torção para a esquerda, os cabelos em topete alto, arranjo tão forçado que parece um aplique posticho, o fundo em zonas azuladas de luz e sombra revezadas, o rosto em modelado cortante de espátula, armando o semblante compenetrado, os lábios fechados com um pingo de contentamento, o nariz personalíssimo, os olhos inteligentes e perceptivos. Tirante o pulsar fisionômico de emoção e plasticidade, o fundo, o topete e a roupa foram equacionados em geometria esquemática, em que se alternam azuis e verdes escurecidos. Os retratos de Mário e Oswald são os primeiros que Tarsila fez dos escritores, seguidos por outros durante a década de 1920. De Mário tornou-se muito próxima, amizade que durou até a morte dele, em 1945, e se traduziu em conhecida troca de cartas. Com Oswald se casaria quatro anos depois, em 1926.

— F.O.



xx

Carnaval em Madureira 1924

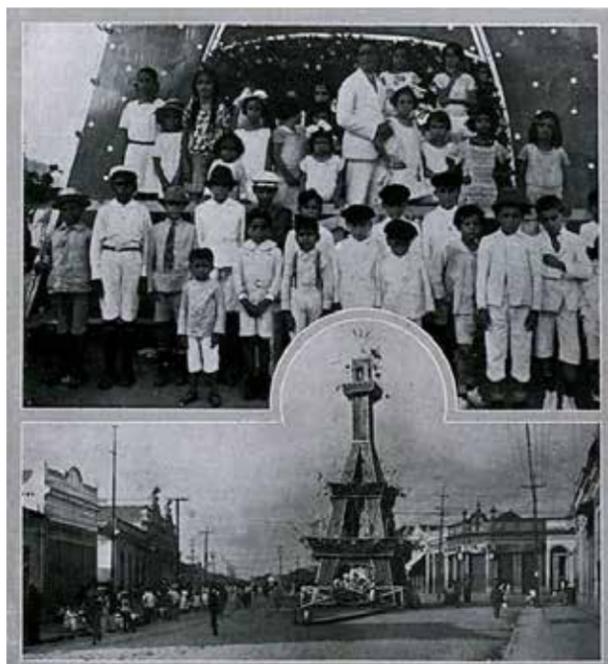
Óleo sobre tela
76 x 63 cm
Fundação José e Paulina Nemirovsky
A/C Pinacoteca do Estado

Em 1924 Tarsila do Amaral visitou o Rio de Janeiro com o grupo dos modernistas paulistas e o poeta suíço Blaise Cendrars (1887-1961), onde passaram o Carnaval. Em Madureira, bairro popular que é considerado o “coração da zona norte carioca”, ou a “capital dos subúrbios”, a artista se deparou com uma réplica em madeira da Torre Eiffel, construída pelo comerciante e cenógrafo de coretos José Costa como forma de promover as festividades do carnaval de rua daquele ano. Chegava a 18 metros de altura, com uma base de 24 metros quadrados, contando com três pavimentos giratórios, um farol, um balão e 400 lâmpadas elétricas. Era uma homenagem ao aviador brasileiro Santos-Dumont (1873-1932), com a réplica de um dirigível que, por meio de uma engenhoca mecânica, girava em torno da torre.

Reforçando sua ligação com o povo e o popular no país, e desse modo com uma noção de brasilidade, especialmente por meio da paleta de cores, parte de sua estratégia de inserção naquele momento, a artista decidiu representar a cena. Carnaval em Madureira tem a Torre Eiffel como protagonista, ativa, no centro da tela, em amarelo pronunciado. Deslocamento chocante, um dos símbolos máximos da França em pleno subúrbio carioca simbolizava tanto o ideário de uma arte nova, o modernismo, como os dilemas da própria artista, dividida entre aplicar as lições das vanguardas europeias e representar algo da “identidade nacional”, entre se apresentar como uma brasileira de elite, cultivada na ambiência cultural parisiense e, ao mesmo tempo, mostrar-se conectada a uma noção de popular nos trópicos. Como assinala Sergio Miceli, a obra figura um mundo — um Brasil — intocado pela tristeza, pelo drama humano; um espaço utópico e mítico de convivência dos opostos (a Torre Eiffel na paisagem carioca), de luz e de cores exuberantes, sem nuances ou contradições.

A racionalidade formal da construção se integra ao entorno feito de uma paisagem tipicamente brasileira, seja na natureza (os morros, as rochas e a palmeira, ao fundo), ou na cidade (o casario de Madureira, as bandeirolas e os adereços de carnaval, os chapéus que compõem os figurinos dos foliões). De maneira alegre e bem-humorada, até o cachorro ganha sua fantasia de carnaval (à esquerda, na parte inferior do quadro). Cromaticamente, a obra dialoga com Morro da Favela e E.F.C.B., feitas no mesmo ano, 1924, buscando a “cor local” tão almejada pelos modernistas e por Tarsila em sua “fase Pau-Brasil” (1924-1928).

— F.O.



xx

Óleo sobre tela
74,5 × 65 cm
Acervo Artístico da Casa Guilherme de Almeida –
Governo do Estado de São Paulo

Romance, obra que data da mesma época que Religião brasileira (1927), possui um caráter decorativo, por isso pode ter sido pintada por Tarsila para decorar algum ambiente de sua própria casa ou para presentear um amigo. Aqui vemos dois vasos de plantas ladeando uma janela de feição colonial, mas que traz consigo pequenos vidros quadrados e azulados que remetem à modernidade. Os vasos estilizados se apoiam em um plano oval e bem marcado que, junto à folhagem pintada em dégradé, confere volume e profundidade à tela. O entrelaçamento do gradil da janela é intercalado: ora a barra vertical sobrepõe a horizontal, ora o contrário, provocando um efeito dinâmico na tela. Os tons de azuis e branco dominam a composição e são intercalados por vermelhos vivos e variações de rosa, além de amarelos pontuais, que animam a cena. As flores e folhagens levemente geometrizadas se sobrepõem cobrindo boa parte da superfície do quadro e apresentam certa simetria, nos remetendo ao estilo barroco das igrejas, que traziam muitas flores, folhas, guirlandas e arabescos contornando e ornando janelas, portas e altares. Além disso, as cores claras e esmaecidas também fazem referência à ornamentação de construções e de mobiliários coloniais. Tarsila, que conheceu as cidades históricas de Minas Gerais e suas construções dos séculos 18 e 19, se inspirou nos elementos arquitetônicos e na decoração popular para pintar cenas que comunicassem um jeito de ser e de se expressar considerados típicos de uma arte brasileira. Como descreve Sergio Miceli, “Romance reflete a atitude tipicamente modernista de recriar emblemas arcaicos e nostálgicos de uma idade de apogeu econômico e artístico, nesse caso, a reinvenção do barroco, e a transformação de ícones populares em composições estilizadas e decorativas”.

— M.A.



xx

Óleo sobre tela
110 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo, SP

FdavgSolenem same omnimag natatecto ero et molori oditae rehenda idellit officipsa volenda nditam sum nobis quia veligen daest, quis aut eum venducimusda nimagnatius, sunt esenis ad quatemquunt et fugit aut quaspit quo volupis expla que sequi as natempe rspicabor sitae vera volendae officiet exerepresti tem excepre in re sum ex ea quia duntiorrum se quis conemol uptates tiorit moditat volor mosto ipsum earum estionsenis maximet omnimus nis alignis moloris re estrunt ea dollaboreped etur, sa simpore rorepel lendunt.

Optatem hario. Quis rem que nobis imporro aquatur, to doluptatur, quatem harcias alia del est harum digend que ilit quaeputitae officit, ad molore ipsam evendig nimille sciandiossi sum quis sit quaspicient voluptat quis minctorro vollabo. Ror aboria e volecto te non nonsed mos que ilit quaeputitae officit, ad molore ipsam evendig nimille sciandiossi sum quis sit quaspicient voluptat quis minctorro vollabo.

Eum venducimusda nimagnatius, sunt esenis ad quatemquunt et fugit aut quaspit quo volupis expla que sequi as natempe rspicabor sitae vera volendae Ror aboria sedit id que sum ab il estet atia ium, aute pedisi ipsae consequae velendit aborem estiam ut modisi qui berit officipsum exerum ea verem peratium aborem. Itatem dolupta speritia nossum hiliati dellici dendus nis eos alibus aut quodita peratium aborem. Itatem dolupta speritia nossum quature ritaquia que versperum vllibu sandus, voluptatet et imus nem dolorum hitatium et unt officiet exerepresti tem excepre in re sum ex ea quia duntiorrum se quis conemol uptates tiorit moditat volor mosto ipsum earum estionsenis

—M.G.



XX



xx

Batizado de Macunaíma 1956

Óleo sobre cartão sobre placa
de madeira aglomerada
41 x 37 cm
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios
do Governo do Estado de São Paulo

xx. Antropofagia I, 1929
Tinta ferrogálica sobre papel
23 x 19,5 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand,
MAM-RJ

xx. Figura antropofágica
na paisagem, circa 1929
Nanquim sobre papel
18 x 22,9 cm
Acervo Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo

xx. Abaporu, sem data
Gravura em metal (22/30)
31,5 x 24,3 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand,
MAM-RJ



xx



xx



xx

