

TARSILA DO AMARAL – A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA SOBRE “BRASILIDADE”

Dalmo de Oliveira Souza e Silva¹

Resumo:

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

Palavras-chave: Tarsila do Amaral. Modernismo. Arte Brasileira.

Entre as diversas notas de jornal que circularam em 3 de fevereiro de 1922, uma delas trazia com grande entusiasmo a notícia de uma projetada Semana de Arte Moderna, em São Paulo, que estava despertando “o mais vivo interesse nas rodas intelectuais e mundanas” (ABRIL CULTURAL, s.d., p. 5). Dezesesseis dias depois, o tom era outro: “na última pagodeira da Semana Futurista, foi preciso fechar as galerias para evitar que o palco se enchesse de batatas” (Idem). Organizada com o apoio financeiro das famílias paulistas mais abastadas, a Semana de Arte Moderna escandalizou seus patrocinadores. Tudo isso porque um pequeno grupo de intelectuais, reunidos em torno de Paulo Prado² e com o auxílio de escritores, tais como Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Graça Aranha, resolveu inserir as “ousadias da arte moderna em São Paulo” (SEVCENKO, 1992, p. 268)³.

¹ Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo. Professor titular da Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Jornalismo e Relações Públicas, Campus Rudge Ramos. São Bernardo do Campo, SP, Brasil. E-mail: dallmolazarini@gmail.com

² O patrocínio efetivo dos artistas paulistas era um apanágio de patronos abastados. O retorno a São Paulo, em particular de Paulo Prado (filho do Conselheiro Antônio Prado), premido pela irrupção da Guerra, após uma longa itinerância de diletante pela Europa, por designação de sua própria família, iria mudar em definitivo o cenário político e cultural vigente. Era em sua casa e na de Olívia Guedes Penteado – igualmente recém-chegada da Europa pelo início da Guerra e viúva desde 1915 do grande fazendeiro de café Ignácio Penteado – que os jovens interessados em artes modernas encontravam as últimas revistas, livros, informação, obras, chegados da Europa, e as portas abertas.

³ A ideia surgiu em fins de 1921, num dos serões no salão de Paulo Prado, incitada ao que parece por Di Cavalcanti e Marinette, a mulher francesa de Paulo. Juntos, eles teriam lembrado as



Durante três dias, 13, 15 e 17 de fevereiro – pintores, escultores, compositores, músicos e poetas compareceram ao Teatro Municipal⁴. Para todos esses intelectuais, as manifestações exibidas ali possuíam como ponto comum: o rompimento radical com os padrões de uma arte chamada “acadêmica”. Pensada para ser uma semana de renovação artística, a Semana provocou forte impacto no gosto estético da elite fundiária paulista que compareceu ao Teatro. Seus idealizadores e organizadores compunham um grupo que manteve intenso contato com artistas europeus do início século XX, dos quais receberam a influência do cubismo e do futurismo. Na Europa, as novas tendências estéticas tão desejadas pelos brasileiros foram divulgadas em 1909, através do **Manifesto Futurista**, escrito pelo poeta italiano Filippo Marinetti, com o objetivo de romper com a tradição e celebrar os novos valores, sobretudo, a tecnologia.

Muitos desses artistas e intelectuais passaram longas temporadas na Europa, principalmente em Paris. De retorno ao Brasil, os jovens desejaram quebrar o formalismo que imperava na produção artística nacional e experimentar as novas ideias europeias.⁵ Realizado por membros da elite para “escandalizar” o próprio grupo social, é possível afirmar que, num primeiro momento, o modernismo brasileiro teve significado somente para as classes dominantes, deixando alijadas do contexto artístico as classes populares.

Nesse sentido, Frederico Morais nos alertou para certo refluxo dentro do movimento: “há no modernismo brasileiro uma tensão (...) entre atualizar e interiorizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar” (ITAÚ CULTURAL, 1994, p. 10). E o crítico continuou a argumentação: “Oswald, internacionalista, viaja constantemente ao exterior para atender a sua fome de novidade. Tem seus olhos voltados para o futurismo de Marinetti, o canibalismo de Picabia, o surrealismo de Breton. Mário [de Andrade], nacionalista, escreve cartas. Prefere sair à cata do Brasil, conhecer os mitos amazônicos e o Barroco mineiro”

exposições com palestras e músicas, típicas dos salões de verão do balneário da moda em Deauville. Na ocasião, próprio anfitrião se encarregou de centrar o evento no Teatro Municipal, cuidando do programa, da divulgação e demais detalhes, para lhe garantir um alcance retumbante.

⁴ Na divulgação do evento, nomes como Villa-Lobos, Guiomar Novaes e Graça Aranha serviram como ponta de lança, uma vez que estes possuíam grande prestígio e popularidade.

⁵ Entre esses artistas e escritores, agruparam-se: na literatura, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, Ronald Carvalho; na música, Villa Lobos; na escultura, Victor Brecheret e, na pintura, Emiliano Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Tarsila do Amaral e outros.

(Idem). Já para Menotti Del Picchia, a proposta artística do grupo não era futurista, isto porque a individualidade procurada e praticada por cada participante fugia dos limites de uma escola de arte. Por essa razão, tornou-se mais adequado denominar o movimento de “modernista”⁶.

Findada a agitação da Semana, o movimento se manteve ativo. Apesar de continuar sofrendo acirradas críticas, os modernistas continuaram a organizar suas ideias – um dos pontos de reflexão para eles era justamente a adaptação de valores estéticos europeus para pensar a realidade brasileira⁷. Assim, artistas e escritores, a partir de 1922, tentaram intensificar suas pesquisas voltadas às raízes da cultura nacional. A proposta desses intelectuais consistia em um novo modo de olhar para os aspectos culturais brasileiros.

Hoje, passados mais de 93 anos, os acontecimentos suscitados foram vistos, de modo geral, como uma ruptura entre o novo e o arcaico. Isto porque o movimento modernista tinha em pauta a superação dos valores coloniais e a emergência do país na modernidade. Incluía-se nessa superação, duas tarefas imbricadas: a recuperação dos aspectos culturais nacionais e a legitimação de um consenso de “brasilidade”. As revisões sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos ainda permanecem como exercícios válidos. Ainda se busca a compreensão do que seria “brasilidade” para os artistas e intelectuais ativos à época – esse se constituiu, ao longo do tempo, como um grande tema para história da arte brasileira.

Na verdade, pode-se dizer que o projeto de brasilidade dos modernistas se tornou mais estruturado, em 1928, com o **Manifesto Antropofágico**, de Oswald de Andrade, acrescido pelas obras de Tarsila do Amaral⁸, constituindo a estética

⁶ A maioria dos componentes do grupo modernista renegava veementemente várias normas básicas do movimento de Marinetti.

⁷ Os modernistas, com sua atitude de rompimento com os convencionalismos acadêmicos, pretendiam criar formas que pudessem ser consideradas verdadeiramente brasileiras. Contudo, os inovadores incorriam no mesmo erro cometido pelos artistas acadêmicos, e que eles, modernistas, tanto condenavam: procurar o Brasil na Europa.

⁸ Tarsila do Amaral nasceu em Capivari, Estado de São Paulo, em 1890. Começou a estudar pintura com Pedro Alexandrino, na capital paulista. Logo se afastou do estilo acadêmico, tomando contato com a arte impressionista do pintor Elpons. Partindo para a Europa, em 1921, frequentou os ateliês de Émile Renard, André Lhote e Albert Gleizes. Influenciada pelo cubismo de Fernand Léger, Tarsila completou sua formação artística. Porém, foi na sua volta ao Brasil, em 1924, que a pintora encontrou a forma que a levaria à realização de seu ideal estético. Viajando pelas cidades históricas de Minas Gerais, com Oswald de Andrade – com quem casaria -, Mário de Andrade, Blaise Cedrans e outros modernistas, conheceu a arte barroca. Em 1973, a pintora faleceu na cidade de São Paulo.

antropofágica. Vale lembrar que o repertório pictórico de Tarsila representou toda a força dos princípios da vanguarda da arte moderna no país que eclodiu na Semana de 22, porém a artista não esteve presente neste acontecimento. Em fevereiro de 1922, ela estava em Paris, na Academia Julian, fazendo desenhos de nus e de paisagens impressionistas. De volta a São Paulo, a pintora integrou-se ao *Grupo dos Cinco*; conhecendo os poetas e romancistas Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, por intermédio de Anita Malfatti, sua companheira de aulas de pintura. O grupo, de efêmera duração, dissolveu-se em 1923, com a ida de Anita e do casal Tarsila e Oswald de Andrade a Paris. Decidida a cumprir o programa de uma arte nacional e moderna, Tarsila escreveu a Mário de Andrade, expressando seu desejo de se tornar uma pintora da sua terra. De volta ao Brasil, em 1924, ela redescobre a terra brasileira, através do carnaval e da viagem que realizou para cidades históricas de Minas Gerais. Tarsila então apresentou um Brasil de raízes barrocas e populares por meio de formas geométricas estilizadas e composição reticular, de influência cubista e com as cores consideradas caipiras. Esta fase encerrou-se em 1927. A nova fase anunciou-se em janeiro de 1928 – a fase da Antropofagia, um movimento artístico, literário e musical, envolvendo música e dança. O que para a artista significou um mergulho mais profundo em busca das raízes culturais da terra, uma radicalização da proposta modernista, envolvendo o primitivo e os impulsos inconscientes.

Na Antropofagia, todas as representações objetivavam fundir as tradições portuguesas, indígenas e africanas. Sua intenção era conseguir captar esses valores culturais, misturados à realidade nacional e projetá-los aos conceitos modernos. Nesse ponto, era uma crítica radical aos descaminhos modernistas (a vanguarda de 1922, àquela altura, acomodara-se) e um ataque panfletário à civilização ocidental. Foi uma manifestação de vanguarda, na qual uma análise revolucionária do diálogo existente entre instinto e cultura tomava impulso. O programa do movimento poderia ser sintetizado desse modo: antes da “descoberta”, o Brasil conhecera a vida tribal, sem classes e sem a repressão. A propriedade privada e as sublimações sexuais vieram a bordo das caravelas lusitanas⁹.

⁹ O Movimento Verde-Amarelismo foi criado em 1926 e, como sua denominação sugeria, possuía forte caráter nacionalista. Embora todas as ideias ligadas ao Modernismo tivessem como ponto de convergência a valorização do que era originalmente brasileiro, o Verde-Amarelismo assumiu uma

Assim sendo, o movimento antropofágico pregava a projeção do passado mítico no futuro da era tecnológica, sugerindo que o *Matriarcado de Pindorama* (modelo arcaico de organização da sociedade) fosse tomado como modo de reorganização da vida social, impondo bases libertárias e igualitárias – em vocabulário marxista, seria o “comunismo primitivo” transformado em norma social. Entre as propostas do movimento antropofágico, as produções artísticas igualmente se apropriaram do imaginário popular brasileiro. Percorreu-se uma longa trajetória balizada por nuances de múltiplos matizes éticos e estéticos. Em 1928, a tela *Abaporu*, da pintora Tarsila do Amaral, significava o marco zero do movimento¹⁰. A obra transformou-se em ícone juntamente com seu correlato, o **Manifesto Antropofágico**. Hoje, o processo criativo da tela *Abaporu* está sendo revisada pela sobrinha-neta de Tarsila e ela nos aponta que o ser gigantesco poderia ser um autorretrato da pintora. Contudo, isso não altera o percurso da obra como ícone do Movimento Antropofágico. O **Manifesto** acrescido da tela *Abaporu* tornaram-se as produções que reafirmariam a existência de um ideário estético que se apossava de referências da cultura popular.

Se o movimento antropofágico propiciou subsídios para a formação de conceitos acerca da criação de novos modelos estéticos direcionados à brasilidade, os passos anteriores de Tarsila do Amaral, na fase Pau-Brasil (inaugurada em 1924), quando a artista retornava de viagem a Paris em 1923, já traziam à tona a junção de temas populares, sobretudo da paisagem rural que a artista vivenciou durante a infância passada na fazenda da família, no interior paulista (SEVCENKO, 1992, p. 283)¹¹, e de referências a uma pintura que egressava não somente dos ateliês de André Lothe e Albert Gleizes (dois expoentes da Sessão de Ouro¹²), mas

postura conservadora, quase positivista, que resultou no Integralismo – uma doutrina política identificada com o fascismo e que possuía como mentor intelectual Plínio Salgado. Em 1932, surgiu a Ação Integralista Brasileira - de caráter fascista, que aglutinou milhares de simpatizantes por todo o país – os camisas verdes. Apesar dos Integralistas terem apoiado o governo de Getúlio, eles nunca conseguiram um espaço político efetivo.

¹⁰ Atualmente, a tela integra a Coleção Eduardo Constantini e está exibida no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, MALBA, desde 1995.

¹¹ “Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço poder ter passado na fazenda minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha [da fazenda] de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último *quadro que estou pintado*” – carta de Tarsila do Amaral a família, quando da sua estada em Paris, em 1924.

¹² A “Sessão de Ouro” é a denominação dada aos artistas de tendências cubistas reunidos sob a influência de Apollinaire. “Os atuais cubistas eram artistas de diferentes orientações, muito do círculo

também do contato com a obra de Fernand Léger. De modo pertinente, o historiador Nicolau Sevckenko analisou a influência de Léger no repertório de Tarsila do Amaral:

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

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

Ao se considerar as condições sociais, políticas e econômicas do país à época, percebe-se que os intelectuais brasileiros (membros da elite) tentavam superar o atraso representado pela economia agrária e pelo regime escravocrata vigente por muito tempo no território brasileiro. Nesse contexto, eram considerados como índices de modernidade o urbano, o industrial e o regime de trabalho assalariado. Contudo, essas formas de organização social ainda eram muito novas no país. O que nos parece mais pertinente para o que sucedeu, então, seria a reflexão da realidade brasileira por um viés lírico: índios, negros e mestiços foram

de Matisse, quase todos de Montparnasse, que foram se familiarizando com as inovações de Picasso e Braque, definindo a partir deles diferentes matizes de linguagens ‘cubistas’ e unidos pela intenção em comum de encontrar uma dimensão transcendente, espiritual, a verdade revelada pela exploração da forma pura, a super-realidade”. Idem, p. 203

“romantizados”, transformados em personagens pitorescos e icônicos. Porém, a questão mais forte vinda da Europa consistia no emprego da técnica e das rupturas modernistas, ao passo que do Brasil, a transmissão de uma realidade desejada e não, de fato, existente.

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

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

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

Quando Oswald de Andrade estabeleceu os pressupostos do movimento antropofágico, criticando os valores da cultura ocidental e, privilegiando uma forma

de organização social aos moldes tribais, estava influenciado, confessadamente, pela obra *Abaporu*. A tela *Abaporu* sintetizou um espírito que pairava sobre a esfera intelectual brasileira. Todos os esforços culturais eram dirigidos à proposta de brasilidade, ou seja, as manifestações artísticas buscavam o que havia de original e nitidamente brasileiro.

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

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

o que seria de mais essencial e original dentro da cultura nacional – valores registrados através das obras literárias ou artísticas.

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

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

Em síntese, ao revisar a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos, nota-se que o conceito de “brasilidade” ainda representa algo a ser construído e discutido com mais profundidade. Quando Oswald de Andrade estabeleceu os pressupostos do movimento antropofágico, realizando uma crítica aos valores da cultura ocidental e, privilegiando uma forma de organização social aos moldes tribais, estava influenciado, confessamente, pela obra *Abaporu*. A produção de Tarsila até hoje instiga a uma reflexão sobre a realidade brasileira, despertando para o que é “brasilidade”. Não é atoa que acervos como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, o Instituto de Estudos Brasileiros e a Pinacoteca do Estado de São Paulo têm diversas telas e desenhos de Tarsila do Amaral – através destas coleções é possível identificar com clareza o projeto de “brasilidade” no percurso estético da artista.

TARSILA DO AMARAL – THE CONSTRUCTION OF A “BRAZILIANNESSE” NARRATIVE

Abstract:

This paper discusses the construction of a narrative about the “Brazilianness” concept, that by involving the Portuguese, indigenous and African roots on speech and on the modernist repertoire, it was opened in the 1922’s Modern Art Week. In this way, it raises Tarsila do Amaral’s work and her participation in “Pau-Brazil” and “Antropofágico” movements, by focusing on the painting *Abaporu* from 1928, an inspiring work of the cannibalistic movement and also a synthesis of the “Brazilianness” conception inherent in modern design. Brazilian

Keywords: Tarsila do Amaral. Modernism. Brazilian Art.

TARSILA DO AMARAL – A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA SOBRE LA “BRASILIANIDAD”

Resumen:

El artículo analiza la construcción de una narrativa sobre el concepto de brasilianidad, incorporando las matrices portuguesa, indígena y africana en el discurso y el repertorio modernista – inaugurado por la Semana de Arte Moderno en 1922. En este sentido, se plantea la producción de Tarsila do Amaral y su participación en los movimientos Pau-Brasil y antropófago, proponiendo el análisis de la pintura *Abaporu*, 1928 – obra inspiradora del movimiento antropofágico y síntesis de la construcción de una brasilianidad inherente a la concepción moderno.

Palabras clave: Tarsila do Amaral. Modernismo. Arte Brasileña

REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL. **A pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d.

AJZENBERG, Elza; HERKENHOFF, Paulo; RODRIGUES, Maria Clara (*et. all.*). **Tarsila do Amaral; pintor bréseliense à Paris 1923-1929**. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.

ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975 (Vol. I e II).

AMARAL, Tarsila. **Abaporu, uma obra de amor**. São Paulo: Editora A&A, 2015.

BATISTA, Marta Rosseti. **Artistas brasileiros na escola de Paris, anos 20**. São Paulo: ECA USP, 1987 (Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP para obtenção do título de doutor).

CHIARELLI, Tadeu. **Um Modernismo que Veio Depois**. São Paulo: Alameda, 2012.
FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

MORAIS, Frederico. *Prefácio*. In: ITAÚ CULTURAL. **Modernismo: anos heroicos: marcos históricos**. São Paulo: Itaú Cultural, 1994, p. 9-10.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Artigo

Recebido em 27 de abril de 2015

Aceito em 10 de novembro de 2015