

Arte e História: uma aproximação que perpassa a categoria “território” e a obra de Tarsila

Lislaine Sirsi Cansi⁽¹⁾

Data de submissão: 20/4/2020. Data de aprovação: 22/6/2020.

Resumo – O presente texto busca aproximar o campo da Arte e o campo da História, apontando para a análise iconográfica como possibilidade de pesquisa. Tal aproximação é proposta a partir da obra de uma artista consagrada na História da Arte, a artista Tarsila do Amaral, especificamente naquilo que concerne às questões de seu “território”. Objetiva-se pensar sobre o espaço da mulher na História da Arte, propriamente como uma mulher torna-se artista e o que ela tem a dizer com a sua obra. As obras escolhidas para esse artigo são *A Negra* (1923), *Morro da favela* (1924) e *A Lua* (1928), as quais representam três fases da produção pictórica da artista. Como fundamentação teórico-metodológica será realizada uma revisão bibliográfica acerca do conceito de “território”, questões do campo da História, leitura de imagem e sobre a biografia e obra de Tarsila. Ao fim, verificou-se que o acesso à educação e reproduções feitas por Tarsila despertaram o desejo de ser artista e que as três pinturas analisadas são permeadas pelo conceito de “território”.

Palavras-chave: Arte. História. Iconografia. Tarsila do Amaral. Território.

Art and History: an approach that runs through the category “territory” and Tarsila's work

Abstract – This text seeks to bring closer the field of Art and the field of History, pointing to iconographic analysis as a possibility for research. Such an approach is proposed based on the work of a consecrated artist in the History of Art, the artist Tarsila do Amaral, specifically in what concerns the issues of her "territory". The objective is to think about the space of women in Art History, exactly how a woman becomes an artist and what she has to say with her work. The works chosen for this article are *A Negra* (1923), *Morro da favela* (1924) and *A Lua* (1928), which represent three phases of the artist's pictorial production. As a theoretical-methodological basis, a bibliographic review will be carried out on the concept of “territory”, questions from the field of History, image reading and on Tarsila's biography and work. In the end, it was found that access to education and reproductions made by Tarsila aroused the desire to be an artist and that the three paintings analyzed are permeated by the concept of "territory".

Keywords: Art. History. Iconography. Tarsila do Amaral. Territory.

Introdução

Este texto busca apresentar uma primeira aproximação com o campo da História, especificamente ao que remete à História Cultural, por meio de uma investigação em nível de doutoramento. Essa aproximação é permeada por questões concernentes ao conceito de “território” e advém de uma investigação realizada no curso de Mestrado em Artes Visuais (CANSI, 2016).

O que se pretende na referida investigação de doutoramento se atenta para a explicação e a compreensão do mundo por meio da historiografia da cultura brasileira, estritamente da Arte, da História da Arte Brasileira, da História narrada pela obra de artistas-mulheres. Para isso, pretende-se fazer levantamento e análise de fontes históricas iconográficas, voltadas à produção

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Bolsista da CAPES. Orientação da prof^a dr^a Giana Lange do Amaral. *lislaine_c@yahoo.com.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8583-5290>

artística de artistas escolhidas no decorrer da pesquisa. Isso posto, a análise iconográfica será pensada como caminho metodológico da investigação.

Dito isso, almeja-se abordar neste texto a história de apenas uma mulher, consagrada no campo da Arte e da Cultura, a artista modernista Tarsila do Amaral (1886 – 1973). As obras escolhidas procedem à premissa do “território”, portanto, abrangem o período em que a artista defendeu o conceito de nacionalismo, de “brasilidade” (SILVA, 2015a) e o inseriu em sua produção artística, sendo as seguintes: *A Negra* (1923), *Morro da favela* (1924) e *A Lua* (1928).

Por fim, este texto é tecido, no primeiro momento, com a escrita sobre o conceito de “território” e a leitura de imagem com o qual se justifica essa primeira aproximação com o campo da História e, em seguida, será realizada a análise das pinturas anteriormente referidas a partir da relação arte e vida.

Materiais e métodos

A categoria “território” foi incorporada à investigação no curso de Mestrado em Artes Visuais (PPGAV/UFPel) a partir da tomada de consciência do sujeito pesquisador. No campo da Arte, a compreensão das coisas do mundo e especialmente das coisas de si é o que dá sentido à produção, em se tratando de teoria ou de prática. O exercício de olhar para o interior do sujeito que pesquisa, elencando desejos, interesses, angústias, ideais, é de extrema relevância como primeiro procedimento teórico-metodológico para a pesquisa em Arte. Salienta-se, portanto, nessa área de conhecimento, a necessidade de relacionar a vida cotidiana, as vivências, as “experiências” (LARROSA, 2015), os afetos e os desejos do pesquisador ao tema da investigação. O conceito de “experiência” de Larrosa (2015), antecipado por Walter Benjamin (1987), concerne a algo que nos atravesse, que nos passe, que fique em nós, e não, de algo que simplesmente passe por nós.

Nesse contexto, o território, como categoria de pesquisa, adentrou e protagonizou a reflexão propositiva que se discute na dissertação. O conceito de território é compreendido na dissertação, a partir do pensamento filosófico de Gilles Deleuze, como “espaço de apropriação” (DELEUZE, 1997). Dessa forma, entende-se “território” como um espaço simbólico, em permanente transformação, (de)marcado por construções, reconstruções, desconstruções. Não há, portanto, um espaço delimitado via fronteiras rígidas, já que não se trata de um espaço geográfico determinado. O “espaço de apropriação” é compreendido como um espaço construído via vivências, “experiências” (LARROSA, 2015), afetos, afetações, ideais, conceitos.

Nessa perspectiva, prezando a mudança de lugar, do lugar da Arte para o lugar da História, não esquecendo quem é o sujeito pesquisador e de onde ele vem, propõe-se considerar e dar continuidade ao conceito filosófico de “território” na pesquisa de doutoramento. Frente a esse mundo novo que se coloca surgem algumas questões problematizadoras: De que forma o campo da História visa abarcar o conceito filosófico de território? Seria possível pensar a partir desse conceito na produção poética de algum(a) artista da História da Arte? De que forma? Com que artista? Em qual recorte espaço-temporal?

Objetivando pensar acerca dessas questões, o apoio teórico se faz em historiadores como José D’Assunção Barros e Eduardo França Paiva. Barros (2012) e Paiva (2004) discorrem sobre a possibilidade de renovação na historiografia a partir do diálogo entre a História, sob o viés da História Cultural, e outras áreas do conhecimento. Os autores revelam que as fronteiras se tornam menos rígidas ao privilegiar práticas interdisciplinares e fazer uso de conceitos, experiências, procedimentos dessas outras áreas do conhecimento, e não somente os da História (BARROS, 2012; PAIVA, 2004). Paiva (2004, p. 12) sugere que assim “passamos a produzir uma História multifacetada, cada vez mais integrada às problematizações e às discussões oriundas de outras áreas das humanidades”.

Seguindo: a reflexão se desenha justamente na abrangência dos objetos de estudo da História Cultural, os quais se situam nos âmbitos da Arte, da Literatura, da Ciência e do Cotidiano. Segundo Barros (2013, p. 56) a expressão “História Cultural” se refere “a toda historiografia que se tem voltado para o estudo da dimensão cultural de uma determinada sociedade historicamente localizada”. Assim, História Cultural acolhe em seu seio as mais variadas “práticas e representações” (CHARTIER, 2002) produzidas pela cultura. De acordo com a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2012, p. 15) “[...] trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”. Nesse panorama, encontra-se o universo da Arte, aqui considerado por meio da iconografia. A iconografia “é um termo que significa a imagem registrada e a representação por meio da imagem. A origem do termo é grega. Ele deriva da palavra *eikón*, que significa imagem” (PAIVA, 2004, p. 14).

Concernente a essa temática, faz-se necessário citar o artigo da professora historiadora Terezinha Oliveira e de Meire Nunes (2010), o qual discorre sobre a análise iconográfica como caminho metodológico para desenvolver pesquisa no campo da História. Oliveira e Nunes focam seus estudos na História da Educação da Antiguidade e da Idade Média, o que não interessa pensar no presente momento. No entanto, tendo como base a pesquisa no que tange à análise iconográfica, chega-se ao estudo de imagens de Panofsky (1995) e as suas três abordagens para as Artes Visuais: a Pré-iconográfica, a Iconográfica e a Iconológica.

A abordagem pré-iconográfica diz respeito ao tema primário da imagem, à primeira camada de interpretação, e refere-se à identificação dos motivos artísticos, em outras palavras, de formas puras, isto é, de certas configurações de linha, cor, volume, tendo como base a experiência prática – familiaridade com objetos e eventos (PANOFSKY, 1995). A descrição pré-iconográfica possui como apoio teórico a “História do *estilo*”, a qual concerne à “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *objetos* e *eventos* foram expressos pela forma” (PANOFSKY, 1995, p. 65).

A abordagem iconográfica corresponde ao tema secundário da imagem, à segunda camada de interpretação, e refere-se à descrição e à classificação da imagem, de estórias e de alegorias, tendo como base a familiaridade com conceitos, temas específicos, fonte literária e em outras imagens. Faz-se, nesse momento, a ligação entre a identificação dos motivos artísticos e suas combinações (composição) a assuntos e conceitos, o que implica em informar “quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos” (PANOFSKY, 1995, p. 53). A análise iconográfica possui como apoio teórico a “História dos *tipos*”, a qual reporta à “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *temas* ou *conceitos* foram expressos por *objetos* e *eventos*” (PANOFSKY, 1995, p. 65).

Por fim, a abordagem iconológica remete-se ao significado da imagem, à última camada de interpretação, e refere-se à interpretação do conteúdo, constituindo o mundo dos valores “simbólicos”, tendo como base a “intuição sintética” – familiaridade com as *tendências essenciais da mente humana* (PANOFSKY, 1995). A interpretação iconológica possui como apoio teórico a “História dos *sintomas culturais* ou ‘símbolos’”, a qual compreende “a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por temas e conceitos específicos” (PANOFSKY, 1995, p. 65).

Nesse contexto, seria possível abordar o conceito filosófico de território em pesquisas em História e aprofundá-lo a partir de indagações advindas de representações iconográficas produzidas por alguma artista. Ressalta-se aqui a complexidade e a relevância do estudo de Panofsky para a análise de uma obra de arte. Entretanto, entende-se que é fundamental compreender que a imagem não se restringe a um estudo específico, na medida em que ela não se esgota em si, ela é aberta a novas significações, deixando sinais para serem percebidos, apreendidos, aprendidos, interpretados e compreendidos nos mais variados espaços de tempo.

Resultados e discussões

O movimento feminista nos anos 60 e 70 no Brasil desencadeou a abertura de fronteiras para se pensar a igualdade de direitos entre homens e mulheres nos âmbitos social, profissional, educacional, entre outros, e para fazer pesquisa no campo das humanidades. Refletir sobre a categoria “gênero” nas Ciências Sociais nos anos 80 abriu caminhos possíveis de investigação em História. Atualmente existem muitas pesquisas que abordam essa categoria, fundamental para a interpretação investigativa e/ou incluindo a mulher e as relações por ela estabelecidas no espaço de instituições – fábricas, empresas, famílias, escolas (GALVÃO; LOPES, 2010). Na esteira desses estudos optou-se por priorizar a mulher no espaço da Arte, de uma artista-mulher oficialmente reconhecida por sua produção artística, a saber, Tarsila do Amaral.

Neta e filha de fazendeiros ricos, aristocratas, Tarsila do Amaral nasce em Capivari (SP), passa a sua primeira infância na Fazenda São Bernardo e depois em Santa Teresa do Alto, em Monte Serrat. Seu pai, educado por jesuítas, educou seus filhos conforme “o gosto do tempo”. Tarsila recebeu educação refinada, com professores particulares e formação no espaço europeu. Foi, inclusive, em um internato na Espanha que Tarsila adentrou ao mundo da arte mediante a cópia de uma imagem do Sagrado Coração, no Colégio *Sacré-Couer*, de Barcelona. Retornando ao Brasil, ela dá continuidade a esse fazer artístico copiando santinhos, quadros de anônimos acadêmicos italianos, o que lhe faz surgir o desejo da arte, o desejo de “fazer” arte. É nesse período, em 1906, que Tarsila casa com André Teixeira Pinto, com quem teve sua única filha, Dulce (AMARAL, 2003). Ao pensar a respeito de seu tempo, Tarsila poderia ter sido uma mulher sem reconhecimento, já que a seu futuro se destinava a vida doméstica de uma esposa de um homem conservador e, portanto, de uma mulher atenta às coisas do lar e à família. Porém, Tarsila alcançou maturidade a partir do binômio tradição e progresso e, contrária às imposições do marido, o qual não apoiava a condição de mulher artista a qual Tarsila estava se transformando, e por suas diferenças culturais, Tarsila se separa e volta, agora com Dulce, a morar na fazenda com seus pais.

Em seguida a sua separação, Tarsila dá prosseguimento em seus estudos em arte com Pedro Alexandrino, em São Paulo (1917), lugar em que conhece a amiga Anita Malfatti. Tendo desde pequena o desejo de conhecer novos lugares, desejo de saber, de experienciar, em 1920 viaja para a Europa – Paris, e se inscreve na *Académie Julian*, onde desenha com intensidade. Estuda com um grupo grande de 50 alunas e relata em carta a sua amiga Anita Malfatti que falta “aquilo” que impressiona nas produções artísticas realizadas por todas: as tendências que abrangiam o Cubismo e o Futurismo. Nesse momento se deu a descoberta do Modernismo para Tarsila, não sendo visível, portanto, em seu retorno ao Brasil em 1922 (AMARAL, 2003). Percebe-se que Tarsila já buscava algo diferente da academia, algo que fosse encantador, algo novo na arte, algo que a impressionasse e que comovesse todos. Mais tarde, Tarsila passa a frequentar a Academia de Emile Renard. Com menos rigor, nesse momento, a cor se dilui nas telas de Tarsila, sendo “a cor o elemento principal, numa atmosfera de grande suavidade” (AMARAL, 2003, p. 57).

Tarsila escrevia a Anita para lhe contar de suas atividades cotidianas e relatar as novas tendências europeias em arte. Já Anita escrevia para Tarsila para narrar as notícias do Brasil, particularmente, da vida cultural de São Paulo.

No Brasil, em fevereiro de 1922, eclodiria a Semana de Arte Moderna, organizada por intelectuais e artistas que desejavam romper radicalmente com os cânones da arte nomeada como “acadêmica”. Tal ruptura foi fortemente influenciada pelas novidades artísticas europeias, especificamente, pelo movimento futurista, acessadas com frequência pelos sujeitos que protagonizaram o movimento modernista brasileiro. A renovação artística planejada pelos idealizadores e organizadores do modernismo impactou a elite de São Paulo. Passada a Semana, os ideais continuaram ativos e o principal ponto de reflexão se fundamentava na “adaptação de valores estéticos europeus para pensar a realidade brasileira. Assim, artistas e escritores, a partir

de 1922, tentaram intensificar suas pesquisas nas raízes da cultura nacional” (SILVA, 2015b, p. 55).

Por meio das correspondências de Anita, Tarsila tinha conhecimento das transformações culturais ocorridas em São Paulo, porém,

[...] faltava, entretanto, algum elemento a ligá-la a essa renovação ou a envolvê-la em seu entusiasmo destrutivo em relação ao passado [...] seria somente a euforia de São Paulo no segundo semestre de 1922 que a faria, em definitivo, optar pelo novo (AMARAL, 2003, p. 61).

Em junho de 1922, Tarsila conhece os modernistas brasileiros por intermédio de Anita e assim se forma o “Grupo dos Cinco, com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila e Menotti², grupo de doidos em disparada por toda a parte no Cadillac verde de Oswald...” (AMARAL, 2003, p. 66), grupo que muda para sempre a vida e a arte de Tarsila (em 1926, casa-se com Oswald), mediante o novo, “aquilo” que a artista buscava.

O novo na arte de Tarsila é apresentado nesse texto através de três obras – três pinturas, intituladas *A Negra* (1923), *Morro da favela* (1924), *A Lua* (1928), pertencentes a três fases de sua produção pictórica, a fase de aproximação ao cubismo, a fase Pau Brasil e a fase Antropofágica, respectivamente. A seguir, tais obras serão abordadas a partir dos estudos de Panofsky (1995) concernentes às abordagens pré-iconográfica, iconográfica e iconológica, perpassadas pelo conceito de território, de Deleuze (1997).

Figura 1 – *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral.



Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br

² Menotti del Picchia.

A primeira camada de análise da imagem de *A Negra* diz respeito ao elemento figura-fundo, elemento que conduz a leitura visual. A figura compõe quase a totalidade do espaço e se apresenta em primeiro plano. Ela é monocromática, exibindo sutil variação tonal da cor marrom, o que dá a perceber o seu volume. A figura é construída por meio de linhas orgânicas. Em relação ao fundo, ele é arquitetado com linhas horizontais, coloridas e geometrizadas do centro à parte superior esquerda e em uma pequena parte do lado inferior direito. Há uma linha em tons de verde na diagonal direita. Há forte contraste na construção formal da imagem, entre figura e fundo no que tange a cor, forma, tamanho e escala. Há equilíbrio na imagem, visto a localização dos elementos compositivos, isto é, a centralização da figura e as “linhas de força” horizontais e vertical (ARNHEIM, 1988; DONDIS, 1991).

A segunda camada de análise da imagem advém principalmente da figura, isto é, da negra, da mulher que é negra. A figura, representada por uma mulher, mulher negra, robusta, com traços faciais que exprimem sua identidade étnico-racial, está sentada, em posição deslegante e completamente nua, sem cabelos e sem adornos. Seus pés e suas mãos são grandes. Nosso olhar percorre o seu rosto e o seu corpo, olhamos para ela ao mesmo tempo em que ela nos olha (DIDI-HUBERMANN, 2010). Estranha-se o fundo: onde essa mulher que é negra poderia estar? Quem ela é poderia indicar o seu lugar, o lugar que ela se encontra na imagem? O fundo pode ser descrito apenas como um espaço colorido e composto de linhas geometrizadas, isto é, uma paisagem racionalizada por Tarsila para legitimar as formas curvas e a força da figura principal (PUGLIESE, 2011).

A terceira camada de análise diz respeito ao destaque e à força de uma mulher negra, demonstrado por uma mulher branca, bonita, elegante e da elite. Segundo a professora e historiadora Júlia Matos, *A Negra*:

[...] foi produzida em 1923 ainda no atelier de Fernand Léger, 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 (MATOS, 2011, p. 334).

Tarsila cria *A Negra*, no atelier de Fernand Léger³, a partir daquilo que percebia de novas tendências em arte na Europa e também a partir daquilo que havia em seu território, em seu interior, daquilo que via em sua infância, daquilo que havia no Brasil moderno, aqueles cidadãos que não foram branqueados e que ela desejava mostrar com destaque. A mulher apresentada, portanto, não é branca, não pertence à elite aristocrata paulista, não teve formação educacional privilegiada, não teve contato com produtos franceses – comerciais ou culturais (não se veste com *Poiret!*), não possui longos cabelos, nem muito menos o moderno corte *à la garçon*. “Seus grossos lábios impedem também que ela seja aproximada do singelo e doce aspecto que se esperaria de uma figura feminina acadêmica, ao mesmo tempo em que afirma incontestavelmente sua raça” (PUGLIESE, 2011, p. 2889). A mulher que é negra está desprovida de beleza (da beleza normatizada), de roupas e adornos, está desprovida de modelos, de padrões europeus, eis uma das mulheres brasileiras.

“Ao se afastar da iconografia tradicional da mulher, as temáticas como o retrato, a pintura de costumes, a questão social como conflito entre classes [...], Tarsila causa um deslocamento, pois altera os lugares da mulher na sociedade” (PUGLIESE, 2011, p. 2893); eis uma importante contribuição para a Arte e para a História. Essa mulher retratada, negra, poderia ser uma das filhas dos escravos de seu pai – o dono da fazenda, que cuidava das crianças e em algumas ocasiões servia até de ama de leite. Ressalta-se que o pai de Tarsila protegia os escravos antes

³ Ressalta-se que Paris pedia a contribuição de cada país que lá estava representado por um artista; foi, portanto, em Paris, “que a pintora descobriu o que era ser brasileira” (SILVA, 2015b, p. 57).

da oficialização da Lei Áurea (AMARAL, 2003). Desse modo, se altera a relação binária entre o negro e o branco, o escravo e o fazendeiro e, se altera também, o nosso olhar sobre a mulher.

Figura 2 – *Morro da favela* (1924), de Tarsila do Amaral.



Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br

Em *Morro da favela*, o peso visual se encontra na base da imagem, representada em dois terços do espaço, sendo este dividido em duas partes, o chão e o céu. A base se constitui em três planos bem definidos e horizontalizados, nos quais formas geométricas (advindas do movimento cubista) e orgânicas se agrupam e se contrastam. Há destaque para o uso de cores fortes e variadas ao pintar com as cores “azul-puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante”, as “cores caipiras” (AMARAL, 2003). O enquadramento da imagem concerne à temática de uma cena do cotidiano.

A análise iconográfica se realiza a partir da leitura dos planos. Há uma profusão de formas sintéticas na imagem, organizada pelos planos. Nosso olhar é conduzido em um ritmo de modo como se fôssemos subir o morro, passando primeiramente entre a vegetação, formada por folhagens e cactos em tons de verde, o que implica na percepção de volume. Depois, encontramos pessoas simples e animais no caminho, adultos, crianças, cães, moradores, vizinhos. Por fim, caminha-se para adentrar as casas, os lares, que estão sobrepostas no espaço. As pessoas que ali se encontram são negras. O espaço externo é compartilhado: há um varal com roupas estendidas no lado superior esquerdo. As cores utilizadas são fortes, cheias de vida.

No que tange à terceira análise, a iconológica, a transformação social protagoniza a cena. A aglomeração de casas geometriza a linha do horizonte, o que nos faz pensar nos modos de construir e de habitar das pessoas moradoras do morro. Segundo Matos (2011, p. 328) “[...] 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”. Tal embelezamento ocorreu através da revitalização do espaço central e da remoção

da população pobre e marginalizada transferida a lugares periféricos como os morros. Considerando tais dados historiográficos, compreende-se que Tarsila pinta e denuncia a realidade brasileira, aquilo que integra o seu território, aquilo que lhe afeta, isto é, a situação de miserabilidade da população negra no Brasil.

Ressalta-se que essa obra pertence à fase denominada Pau Brasil. Nessa fase, Tarsila pinta temas brasileiros, paisagens rurais e urbanas, com linhas simples e cores puras lembradas da infância, as “cores caipiras”, revistas em uma viagem pelo interior de Minas Gerais, oprimidas pela academia e salientadas nessa fase como marca. Relacionada a essa fase, destaca-se o relato de Patrícia Galvão, a Pagu:

Deu-se então um caso único na pintura moderna brasileira, que foi um primitivismo saboroso, misturado com uma transposição colorista de um efeito inteiramente novo a incorporar-se a nossa arte [...] 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 [...] Todo esse decorativo colorido, repousante, triunfante, luminoso, risonho, é de uma fase triunfal da vida paulista, com os fazendeiros em ascensão, o café subindo, a eleição do ‘paulista de Macaé’ para a presidência da República, tantas coisas assim (GALVÃO *apud* AMARAL, 2003, p. 91).

As cores utilizadas por Tarsila poderiam apresentar a esperança e a energia de um novo povo, povo marginalizado pela classe dominante que se reconstituiu no morro, no morro da favela.

Figura 3 – *A Lua* (1928), de Tarsila do Amaral.



Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br

Em *A Lua*, a imagem se divide por meio da demarcação da linha do horizonte, dando a perceber com clareza a base e a parte superior. A linha do horizonte é consequência da justaposição de cor. Tanto a base quanto a parte superior são construídas por meio de poucas linhas orgânicas, claras e escuras, com diferentes espessuras. As cores predominantes são as

cores frias. Há somente um ponto de cor quente na imagem, o elemento em amarelo, a lua. A imagem se equilibra por meio da localização dos elementos estruturantes, as “linhas de força” (ARNHEIM, 1988) e os dois elementos na diagonal.

A segunda camada de análise se refere à estilização da forma: os elementos localizados na diagonal, a lua e o cacto, são pintados de maneira estilizada, assim como o resto da composição, onde o céu e a planície parecem sonhos e devaneios da artista⁴. A imagem adentra o gênero artístico da paisagem, mas não retrata uma paisagem já vista por nós. A *Lua* faz referência a uma paisagem que remete ao imaginário onírico, ao subjetivo e ao desejo de fazer da artista, seria “aquilo” que impressiona. A luz da lua irradia apenas a parte superior, o céu dramático. O cacto encontra-se na escuridão. A paleta de cores é mais intensa, carregada de verde e azul.

Para refletir acerca da terceira análise, recorre-se ao uso da fase intitulada Antropofágica da qual *A Lua* faz parte. Em 1928 Tarsila pinta uma obra e a oferece a Oswald como presente de aniversário. Ao vê-la, Oswald se impressiona e em conversas com Raul Bopp a nomeia de *Abaporu*, *Aba*: homem, *poru*: que come (AMARAL, 2003). A obra *Abaporu*, juntamente com o Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald, simbolizou o Movimento Antropofágico, que objetivava engolir, deglutir a cultura europeia, que era a cultura vigente na época, e transformá-la em algo bem brasileiro, valorizando o nosso país, a partir da apropriação do imaginário popular brasileiro. Tarsila relatou que o *Abaporu* era fruto de imagens do seu subconsciente, sugeridas pelas histórias que as negras contavam para ela em sua infância (AMARAL, 2003). Nessa fase, usou bichos e paisagens imaginárias, além de cores fortes.

Dito isso, *A Lua* poderia ser a contemplação de um ser único frente à paisagem, no caso, a lua e o efeito de sua luz no céu. Seria a contemplação da menina que ouvia histórias e ficava a imaginar paisagens, pessoas, cores, formas. Seria, em outras palavras, a relação que há entre o homem, a mulher, e o seu mundo. Moraes (2014, p. 106) relaciona a paisagem à narrativa de mito, “Jaci (a lua) e as forças naturais da mitologia indígena que a antropofagia recupera”, e sugere que a natureza se aproxime do homem através do “cactus-homem”, figura representada por uma planta antropomórfica que observa a paisagem.

A artista Tarsila do Amaral, a partir de ideais modernistas, do desejo de fazer, de fazer o novo, exalta o nacionalismo, a “brasilidade”, representando a identidade e a singularidade de um Brasil que se constrói em um novo panorama político e social. “A produção de Tarsila até hoje inspira a uma reflexão sobre a realidade brasileira, despertando seus fruidores para o elemento ‘brasilidade’” (SILVA, 2015b, p. 58). Sua obra, por fim, pode ser pensada a partir do conceito de “território” de Deleuze, ao considerar que suas relações afetivas, com a família, amores, com as negras que lhe contavam histórias, suas viagens pelo Brasil e ao redor do mundo, suas apropriações conceituais, artísticas, ideológicas e sociais construídas a partir da “experiência” tratada por Larrosa (2015), influenciaram e deram suporte teórico-metodológico para a criação e produção de sua obra.

Considerações finais

Este texto teve como objetivo aproximar dois campos, o campo da Arte e o campo da História. Sua importância se deu a partir do olhar de uma mulher para a escrita da História, da História da Arte Brasileira, perpassada pelo conceito de “território”. A artista-mulher abordada é a reconhecida Tarsila do Amaral.

Com Tarsila se permitiu pensar sobre a mulher no espaço da Arte, um espaço *a priori* demarcado pelo gênero masculino. Com Tarsila foi possível perguntar acerca de como uma mulher se torna artista e artista reconhecida nesse espaço masculinizado, já que ao se pensar em algum artista, artistas homens são citados com mais frequência, justamente por serem

⁴ Disponível em: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso em: 8 ago. 2017.

reconhecidos pela História da Arte. Percebeu-se que o acesso à educação aproximou a artista da arte e que reproduções feitas por ela despertaram o desejo de produzir e continuar estudando arte. Além disso, é necessário salientar a personalidade de Tarsila: trata-se de uma mulher que optou por ser artista, enfrentando opiniões contrárias de seu primeiro marido.

Sobre Tarsila se permitiu pensar a respeito de sua biografia e de sua produção artística para a sua época, recortada no início do século XX, e perguntar a respeito da possibilidade em relacionar esses dados ao conceito de “território”, teorizado por Deleuze. Nesse momento fez-se uso dos estudos sobre a análise de imagem de Panofsky e verificou-se a importância do território da artista, via memórias de infância, para compor sua obra. Lembrando que o conceito de “território” remete a um “espaço de apropriação” via experiências, vivências, afetos, características presentes nas pinturas aqui analisadas.

Referências

AMARAL, A. A. **Tarsila: sua obra e seu tempo.** São Paulo: Editora 34; EDUSP, 2003.

ARNHEIM, R. **Percepção Visual.** São Paulo: Pioneira, 1988.

BARROS, J. D’A. **O campo da História: especialidades e abordagens.** 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. **Teoria da História: V. A Escola dos Annales e a Nova História.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.** 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANSI, Lislaine Sirsi. **Poética na docência [corpo e território].** 2016. 215f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações.** 2 ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

DELEUZE, G. *In: BOUTANG, P.-A. O Abecedário de Gilles Deleuze.* Entrevistas feitas com Gilles Deleuze por Claire Parnet e filmadas nos anos 1988-1989. Montpamasse, 1997. (vídeo). Online. Transcrição completa do vídeo disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> Acesso em: 05 jan. 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DONDIS, D. **Sintaxe da Linguagem Visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GALVÃO, A. M. de O.; LOPES, E. M. T. **Território Plural: a pesquisa em História da Educação.** São Paulo: Ática, 2010.

LARROSA, J. **Tremores.** Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MATOS, J. S. As interpretações do Brasil nas telas de Tarsila do Amaral. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 315-337, Jul./Dez. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/13534/9510> Acesso em: 19 jul. 2017.

MORAES, N. T. A. **A paisagem como um discurso em Tarsila do Amaral, a construção de um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil: do Pau Brasil a Antropofagia**. 2014. 146f. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

OLIVEIRA, T.; NUNES, M. A. L. Análise Iconográfica: um caminho metodológico de pesquisa em História da Educação. **Revista Contrapontos** – Eletrônica, vol. 10, n. 3, p. 307-313, set.-dez. 2010.

PAIVA, E. F. **História & imagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PUGLIESE, V. A *Negra*, de Tarsila do Amaral, e os olhares na História da Arte no Brasil. *In: Anais: III Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, 3 a 6 de maio de 2011 – Londrina – UEL – PR, p. 2889-2897.

SILVA, D. de O. S. e. Tarsila do Amaral – a construção de uma narrativa sobre “brasilidade”. **Revista Interthesis**, UFSC, v. 12, n° 2, p. 116-118, jul.-dez. 2015.

_____. Tarsila do Amaral: ensaio sobre “brasilidade”, **Revista Extraprensa**, USP, ano IX, n° 16, p. 54-60, jan.-jun. 2015.