

UNIVERSIDADE FEDERAL UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE GEOGRAFIA
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

LARISSA ARVELOS

**O ESPAÇO SOCIAL REPRESENTADO NAS OBRAS DE TARSILA DO AMARAL (1886 –
1973): a constituição da modernidade no Brasil sob a ótica da Geografia**

Uberlândia - MG
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE GEOGRAFIA
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

LARISSA ARVELOS

O ESPAÇO SOCIAL REPRESENTADO NAS OBRAS DE TARSILA DO AMARAL (1886 – 1973): a constituição da modernidade no Brasil sob a ótica da Geografia

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Bacharelado em Geografia, do Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientador: Prof. Dr. Túlio Barbosa.

Uberlândia - MG
2017

TERMO DE APROVAÇÃO

Larissa Arvelos

O ESPAÇO SOCIAL REPRESENTADO NAS OBRAS DE TARSILA DO AMARAL (1886 – 1973): a constituição da modernidade no Brasil sob a ótica da Geografia

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Bacharelado em Geografia, do Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à conclusão do curso. Aprovada em 18 de Dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Túlio Barbosa (Orientador)

Profa. Dra. Gláucia Carvalho Gomes (Banca Examinadora)

Prof. Prof. Dr. Sérgio Luiz Miranda (Banca Examinadora)

Dedico este trabalho ao pé de Goiaba hoje quase morto, onde passei grande parte da infância, lendo livros que descobri na escola e que me acompanharam como melhores amigos, meus fiéis escudeiros. Dedico este trabalho a primeira catarata ao pôr do Sol de minha terra, onde me perguntei ainda pequenina, o que eu era para onde eu ia e o que era o mundo. Aos barquinhos de papel nas torrenciais chuvas de Janeiro da minha cidadezinha. Aquela casa velha imunda em que descobri azedamente o que é a vida. A meus pais que inequivocamente me lançaram no mundo junto a meus seis irmãos. A eles e todas as suas lágrimas, que dão salgado significado as minhas andanças. A todas as escolas que passei com toda a sua mediocridade e sua libertação. A Universidade, essa máquina de moer gente que quase me engoliu... Aos meus gradíssimos e eloquentes professores que trouxeram o sentido da Geografia e que por vezes a pôs abaixo. Aos pouquíssimos mas singulares amigos que em minha vida passam, ficam e as vezes avoam. E ao brincante fulni - ô que tem construído comigo o sentido concreto do amor. A todas as cores que colorem o mundo, junto a esta formidável capacidade perceptiva de minha retina de dizer o que é a luz... e por fim, ao profundíssimo oceano do conhecimento ao qual quanto mais nos aprofundamos, mais percebemos sua imensidão...

AGRADECIMENTOS

A conclusão de um curso de bacharelado em Geografia implica, ao seu final, o dever de agradecer. Agradecer muito, pois às vezes esquecemos de retribuir, mesmo que com singelas palavras, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, ajudaram na concretização deste objetivo.

A César Augusto Arvelos, Maria Rita Arvelos, Érika de Freitas Arvelos, Laíra Carolina Arvelos, Vitor Arvelos e Sarah Arvelos, meus seis irmãos, parceiros e companheiros de vida.

A Deborah Gertrudes e Gilmar Arvelos, meus pais.

A Mirlei Fachini Vicente Pereira, Glaucia Carvalho Gomes, Sérgio Luís Miranda & Túlio Barbosa, professores mestres e amigos, influenciadores e agitadores de pensamentos.

A Alex Cristiano de Souza, Mária Bruna Pereira Ribeiro, Alisson Teixeira e Gledmar Pires de Moura, amigos queridos que a vida graciosamente me apresentou.

A Associação dos Geógrafos Brasileiros, minha segunda escola e aos amigos agebeanos que fiz, admiração e força

A Givanildo Manoel da Silva, e seu amor, seu exemplo e sua ternura.

A Universidade Federal de Uberlândia, e ao Fundo de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

A vida, esta que a cada tempo nos convida incessantemente a novos e importantes desafios.

“Encontrei em Minas Gerais as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois me vinguei da opressão, passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, certa estilização que adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro.” (Tarsila do Amaral)

“E eu nunca tive... aquela coisa que eu sou: sorte boa.” (Estamira)

*“Os filósofos limitaram-se a interpretar o mundo de diversas maneiras; o que importa é modificá-lo”
(Karl Marx)*

RESUMO

Esse trabalho baseia-se na necessidade de compreensão das relações espaciais forjadas no Brasil e suas diferentes escalas dentro da organização do modo de produção capitalista. Pretende entender de que forma a acumulação moderna instalou-se no Brasil e como são representadas nas obras da artista Tarsila do Amaral, principalmente nos anos 1920 e 1930. Neste sentido, analisa a constituição estética e cultural de algumas obras de Tarsila do Amaral, para tentar responder o que elas comunicam das questões econômicas, políticas e espaciais de uma pais que modernizava-se. O trabalho traz considerações críticas quanto à estética, cultura, política e economia para entendermos as formas e os processos geográficos que foram se estabelecendo em território nacional neste período, sobretudo na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Partimos das obras pictóricas de Tarsila do Amaral (1886-1973), para verificar a possibilidade de entendimento da base simbólica como mediação da compreensão do espaço social forjado no Brasil na década de 1920.

Palavras-Chave: Representação; Modernismo; Modernidade; Estética; Geografia.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	6
INTRODUÇÃO	7
I. Modernidade e espaço social na obra de Tarsila do Amaral: o modernismo como projeto de representação do Brasil	15
II. Tarsila do Amaral (1886-1975) trajetória histórica e percurso artístico	27
III. A representação de Tarsila do Amaral e sua espacialidade: a crítica estética como conhecimento geográfico do espaço social representado	33
III.I. A Negra (1923)	34
III. II. Abaporu (1928)	40
III.III. Morro da Favela (1924)	48
III. IV. E.F.C.B (1924)	52
III.V. Operários e Segunda Classe (1933)	55
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
V. REFERÊNCIAS	63

LISTA DE FIGURAS

- **Figura 1.** Tarsila do Amaral (retrato) - (Página 28).
- **Figura 2.** A Negra (Tarsila do Amaral, 1923) - (Página 34).
- **Figura 3.** Abaporu (Tarsila do Amaral, 1928) - (Página 41).
- **Figura 4.** Morro da Favela (Tarsila do Amaral) - (Página 48).
- **Figura 5.** A Primeira Favela do Rio de Janeiro, o Morro da Favela, hoje Morro da Providência no Rio de Janeiro - (Página 51).
- **Figura 6.** Fotografia Morro da Favela (180 x 300 cm), atualmente Morro da Providência no Rio de Janeiro em 2008 (Página 52).
- **Figura 7.** E. F. C. B. (Tarsila do Amaral, 1924) - (Página 53).
- **Figura 8.** Operários (Tarsila do Amaral, 1933) - (Página 56).
- **Figura 9.** (Tarsila do Amaral, 1933) - (Página 59).

O ESPAÇO SOCIAL REPRESENTADO NAS OBRAS DE TARSILA DO AMARAL (1886 – 1973): a constituição da modernidade no Brasil sob a ótica da Geografia

“O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma dos homens... levantou no mundo as muralhas do ódio... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria.” (Chaplin, 1940)

INTRODUÇÃO

Os seres humanos são criadores de representações¹, ao apreenderem a realidade que os cercam, os lugares onde vivem, constroem acerca do mundo onde vivem narrativas, explicações, elaborações, objetos, e, sobretudo, formas de expressar aquilo que lhes chega à percepção. Estas produções criativas são parte da elaboração do pensamento e da organização de toda humanidade. Ao transpor o mundo analisado para uma representação, produz um objeto que metamorfoseia a sua compreensão, sendo um instrumento receptor de determinados nexos elaborados pela humanidade ao longo de sua história. O ser humano opera intencionalmente sobre o mundo representando-o, aperfeiçoando sua capacidade de refletir psiquicamente a realidade objetiva. O objeto de representação carrega consigo a intencionalidade de seu produtor, sua história e sua motivação, mas quando exposta a outros, ganha nova significação ainda preservando sua funcionalidade primeira, mas criando assim novos modelos interpretativos, orientando, portanto, um novo olhar sobre a realidade.

Estes objetos criados pela humanidade por meio de seu trabalho, sob as condições objetivas e subjetivas das formas de relações sociais na qual foram criados, revelam o poder criativo da humanidade, sendo então testemunha de sua própria história, o objeto artístico é a expressão da forma criadora do homem:

Foi justamente a atividade prática dos homens que criou as condições necessárias para elevar o grau de humanização das coisas e dos sentidos até o

¹ Representações - O termo representações nesta pesquisa evoca o sentido de imagem ou idéia, por meio do qual se realiza o conhecimento como "semelhança", representar algo significa conter a semelhança de algo. Designa-se com este termo aquilo por meio do qual se conhece algo, de modo que o conhecimento é representativo na medida em que a imagem representa aquilo de que retoma no ato de lembrar.

nível exigido pela estética; [...] a criação artística e, em geral, a relação estética com as coisas é fruto de toda a história da humanidade e, por sua vez, é uma das formas mais elevadas de afirmação do homem no mundo objetivo. (VÁZQUEZ, 2011, p.74).

Nesse sentido, os objetos artísticos que são em suma, aglomerações de sentidos produzidos historicamente pelo homem por meio de seu trabalho, possuem uma grande potência ao serem usados no contexto científico, pedagógico e político, pois fornecem uma gama de possibilidades interpretativas necessárias ao processo de conhecimento da realidade. A Geografia como a ciência que orienta o conhecimento sobre as transformações ocorridas no espaço, pode através da linguagem artística enriquecer suas análises usando o recurso estético, de maneira a dialogar com os sentidos produzidos pelos objetos artísticos numa interpretação reavivada de suas próprias elaborações.

A proposta desta reflexão é verificar se existe um diálogo possível entre as obras de Tarsila do Amaral e as transformações ocorridas no espaço brasileiro a partir da década de 1920, no sentido da consolidação de relações modernas de produção e reprodução da vida, com o aprofundamento das relações capitalistas em território brasileiro. É um esforço de análise de recolocar a obra de Tarsila articulada com um projeto político de representação da identidade cultural e política brasileira, junto a um ordenamento territorial pensado pelo Estado.

Esse trabalho não pretende ser uma descrição de arte, ou da história da modernidade brasileira a partir da Geografia. É uma tentativa de aproximação entre as explicações das mudanças no espaço social brasileiro atravessada pela modernidade, tendo como objeto central de análise a linguagem estabelecida pelas obras de Tarsila, selecionados para este trabalho. Objetivou-se compreender através do exposto a relação estética, política e espacial do modernismo brasileiro junto a um entendimento das transformações ocorridas no Brasil no período de 1920 a 1930 com suas correspondências geográficas, conhecendo-se assim a lógica espacial fundada na efetivação de um discurso simbólico e prático de uma identidade nacional vinculada à ampliação da modernidade.

Ao tentarmos entender o espaço social brasileiro na década de 1920 mediado pela linguagem de Tarsila, temos na representação estética uma importante ferramenta científica/pedagógica. As obras de arte podem direcionar o olhar sobre o mundo, pois possuem um caráter educador da percepção, que merece ser entendido e analisado. Pensando o objeto de nossa análise, a representação artística de algumas obras de Tarsila, verificou-se que suas obras promovem um direcionamento sobre como olhar as transformações ocorridas no espaço social

daquela época, bem como dialogam com uma construção nacionalista em consonância com um projeto de Estado-Nação.

Do exposto, corroboramos com Cauquelin (2007) ao apresentar o estatuto da imagem e sua validade de uma representação mimética, ou mais exatamente, no que diz respeito a sua capacidade de forjar uma verdade, a imagem é então confundida com a realidade, é parte e produtora da realidade: “à noção de paisagem e a sua realidade percebida são justamente uma invenção, um objeto cultural patentado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção de tempo e do espaço.” (CAUQUELIN, 2007, p.12). A representação artística na sua qualidade dialética de representação da realidade, apresenta aos sujeitos receptores um condicionante do perceber e do entender o mundo, sendo que ao mesmo tempo produz novas elaborações sobre este. É a partir desta constatação que traçamos nossa incursão sobre a obra de Tarsila e sua relação com o espaço social brasileiro por ela representado.

Ao entendermos que a arte não tem função essencialmente explicativa e que a sua linguagem possui outras finalidades que não a científica, enfatizamos neste trabalho a sua função comunicativa no intuito da investigação do seu diálogo com a realidade. A obra de arte ao ser posta em contato com o observante pode gerar nele uma posição de passividade frente a seus significados, mas, possibilita que o sujeito receptor da atividade comunicativa do objeto artístico pode também se tornar ativo e capaz de colaborar com respostas ao que vê. Desse modo as etapas de leitura estética da obra de arte se configuram em uma ação que se inicia na passividade e se desenrola na atividade do espectador:

Uma obra de arte é um sistema especialmente organizado de impressões externas ou interferências sensoriais sobre o organismo. Entretanto, essas interferências sensoriais estão organizadas e construídas de tal modo que estimulam no organismo um tipo de reação diferente do que habitualmente ocorre, e essa atividade específica, vinculada aos estímulos estéticos, é o que constitui a natureza da vivência estética. (VIGOTSKI, 2010. p. 333)

Dada à necessária transformação das condições sociais, e o desenvolvimento de uma individualidade plena de potencialidades do gênero humano, toma sentido o questionamento sobre a potencialidade da estética como mediação para o desenvolvimento de nossas condições subjetivas e objetivas, no sentido de ultrapassar o empobrecimento dos sentidos humanos postos nas relações capitalistas calcadas na alienação. A formação dos sentidos humanos não se desenvolve autonomamente, ao contrário, o desenvolvimento das sensibilidades humanas é fruto de um processo dialético desenvolvido ao longo da história social e subordinado às

condições objetivas de cada momento histórico. A totalidade de conhecimento pelo gênero humano é a apropriação de nossa própria história “o homem rico é simultaneamente o homem necessitado de uma totalidade da manifestação humana da vida” (Marx 1989, p.178). Desse modo, Duarte (2004), nos apresenta a constituição histórica cultural cumulativa e compartilhada da humanidade:

Na medida em que a atividade humana se objetiva em produtos culturais, sejam eles materiais ou não, temos, como consequência, que o processo de objetivação do gênero humano é cumulativo. Assim, no significado de um objeto ou fenômeno cultural está acumulada a experiência histórica de muitas gerações. Analisemos o exemplo dos instrumentos. Um instrumento é, num determinado sentido, um resultado imediato da atividade de quem o produziu. Neste sentido contém o trabalho objetivado da pessoa ou das pessoas que participaram de sua produção. Mas ele é também atividade humana objetivada num outro sentido, qual seja, como resultado da história de “gerações” de instrumentos do mesmo tipo. Durante essa história, o instrumento vai sofrendo transformações e aperfeiçoamentos por exigência da atividade social. Portanto os produtos culturais resultantes do processo de objetivação são sempre sínteses da atividade humana. Daí que, ao se apropriar de um produto cultural, o indivíduo está se relacionando com a história social, ainda que tal relação nunca venha a ser consciente para ele, como é o caso, para a grande maioria das pessoas, da apropriação da linguagem oral. As pessoas apropriam-se da linguagem desde a infância e, dessa forma, relacionam-se, sem terem consciência disso, com a história de produção, utilização e modificação da linguagem. (DUARTE, 2004 p. 51)

Para além da dimensão da socialização do gênero humano que a arte pode produzir, corroboramos com Marcuse (1990) ao trazer a dimensão estética e política da arte, entendidas de forma indissociável, em contraposição a tendência da arte pela arte, sendo estética e sociedade pensadas de forma conjunta. O objeto artístico é um objeto dotado de criação do trabalho humano, portanto, possui uma linguagem comunicativa da realidade e pode ser tomada como produtora de sentidos. No entanto, no raciocínio complementar a arte como política não significa dotá-la de um caráter essencialmente transformador calcada na ideia de uma “arte política” que transforma a sociedade por si só, no sentido de transpor a arte um fim revolucionário em si mesma, entendemos a arte como meio de liberação ou não da sensibilidade para a transformação, sendo assim, é “o meio sensorial de uma verdade outra e ainda não

realizada, a saber, a harmonia entre o homem e a natureza, a matéria e o espírito, a liberdade e o prazer.” (MARCUSE, 1990, p. 256).

Estas elaborações teóricas podem fecundar a reflexão sobre as relações sociais dadas no Brasil mediadas pelas imagens que o representam, e como estão carregadas de sentidos que se perpetuaram ao longo do tempo. Nos ajuda a pensar a estética como uma forma de reconhecimento dos sujeitos em sociedade e como a Geografia somada a esta pode ser um importante instrumento de apropriação de uma história coletiva. A estética pode ser reveladora ainda que não de modo imediato, da gramática dos conflitos sociais (Honneth, 2003) podendo ser usada como instrumento para o reconhecimento intersubjetivo dos sujeitos em sociedade.

A relação entre Geografia, Estética e Política no movimento modernista que se organiza no Brasil a partir de 1922, este no qual Tarsila é partícipe central, são entendidos como construtores de um discurso e de uma prática organizada por uma elite nacional e voltada para a superação de condições inadequadas ao momento produtivo do capitalismo mundial. Entendemos os quadros de Tarsila inseridos em uma conjuntura onde era necessária a inferiorização de uma forma de pensar o Brasil pautado no papel oligopolista e rural da elite nacional. Os modernistas eram assim os propagadores das ideias que legitimam o advento da modernidade no Brasil, modernidade aqui entendida como a consolidação das relações capitalistas de produção.

Os objetos artísticos analisados que passam pela representação da realidade vivida pela pintora Tarsila do Amaral possuem um conjunto de significados que podem ser revelados e estudados analiticamente. Estes significados serão dotados de inteligibilidade pela contribuição da Geografia, através da análise do espaço social representado, em contraposição ao espaço social real. A partir da estética proposta por Tarsila é possível extrair elementos que podem ser discutidos enquanto símbolos do espaço social, este no qual a Geografia é uma importante ciência interpretadora.

A geografia radical traz uma importante discussão acerca da produção social do espaço, isto é, espaço criado pela apropriação da natureza pelo trabalho humano para atender às suas necessidades ao longo da história e nas relações sociais que moldam este espaço apropriado. É a partir desta concepção histórica e relacional de espaço que se baseia este trabalho. Partimos do pressuposto que o modo de produção capitalista, subverte o trabalho humano, onde o atendimento às necessidades humanas é reconfigurado para o atendimento às necessidades do capital, sendo o espaço social fruto produto deste conflito permanente. A subsunção das

necessidades humanas e da natureza as demandas de reprodução ampliada do capital é assinalada por Moreira (1994):

Monopolista sobre o espaço geográfico, o capital controla os homens e a natureza, para os tornar homens e natureza para o capital em escala global. Mediando a relação homem-meio e crescendo sobre ela, o capital assim tece a geografia dos homens concretos de nosso tempo histórico. É uma geografia da alienação, que degrada o homem e a natureza, exprimindo suas contradições como crise ecológica, crise energética, crise alimentar, crise ética, segregação espacial, manipulação da democracia, obsolescência planejada. E na busca de equacioná-las mais aumenta a escassez, para forjar necessidades novas e renovar as necessidades velhas, subordinando a existência dos homens e os movimentos da natureza ao circuito generalizado das mercadorias. (MOREIRA, 1994 p. 107)

Este trabalho parte assim de uma concepção de espaço que o considera como historicamente produzido pelo homem à medida que organiza política e economicamente a sociedade. O espaço desempenha um papel ou função decisiva na estruturação de uma totalidade, isto é, configura-se como lócus, portanto, espaço delimitado onde se realiza a reprodução das relações sociais estruturadas. Partindo desta elaboração, corroboramos com a concepção de Santos (1996), que reelabora a concepção da totalidade social, postulando que não há produção que não seja produção do espaço, assim como não há produção do espaço sem que haja trabalho humano. Se realizar enquanto humano, é produzir espaço, assim como a história dos homens se realiza através da atividade sensível do trabalho sob um espaço dado, “o processo da reprodução da vida é um processo de criação do espaço geográfico”. (SANTOS, 1996, p. 163).

Este trabalho é então uma aproximação do desvelar dos códigos que são parte da obra da pintora Tarsila, sua condição histórica e o momento determinado que vivia, na tentativa de produção de diálogo com a explicação da elaboração crítica sobre o espaço social brasileiro pensado pela Geografia. Assim, reiteramos a proposta de Burke (2004), acerca do estatuto das imagens na sua qualidade de reveladora de um mundo social dado:

As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, visões contemporâneas daquele mundo [...] O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural cultural, político, material, e assim por diante [...] No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não

sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir. (BURKE, 2004 p.17)

A produção de conhecimento em Geografia está associado a um conjunto de relações simbólicas que nos permitem construir as noções básicas de localização e pertencimento, possuindo atribuição central na vida dos sujeitos, pois afirma uma forma coletiva do compreender social. A formulação do conhecimento geográfico pode ser orientado, quer seja, pode ser produzido intencionalmente com sentidos diversos, fazendo-nos pensar nas diversas maneiras de produzir o efetivo conhecimento da realidade e sobretudo no conteúdo que dele se constrói. Ao trazermos o objeto estético para dentro da Geografia, mais especificamente as imagens artísticas, experimentamos o diálogo entre a Geografia e a Arte, entendendo a conexidade de fatores que esta abordagem pode produzir. Entendemos a importância deste diálogo para compreensão do espaço real buscando entender os processos de objetivação do gênero humano na construção de sua história:

Na criação artística, ou relação estética criadora do homem com a realidade, o subjetivo se torna objetivo (objeto) e o objeto se torna sujeito, mas um sujeito cuja expressão já objetivada não só supera o marco da subjetividade, sobrevivendo a seu criador, como pode ser compartilhada, quando já fixada no objeto, por outros sujeitos. A obra de arte é um objeto no qual o sujeito se expressa, exterioriza e reconhece a si mesmo. A essa concepção de arte somente se pode chegar quando se viu na objetivação do ser humano uma necessidade que a arte, diferentemente, do trabalho alienado, satisfaz positivamente. (VÁSQUEZ, 2011 p. 49)

A ciência geográfica é perpassada pelas imagens, sendo tradicionalmente uma importante ferramenta do (a) geógrafo (a), imprescindível para qualquer elaboração desse cientista. Na Geografia, a imagem aparece como importante recurso de ilustração da representação dos processos geográficos, mas, a tipologia de imagens utilizadas, são comumente aquelas de caráter mais objetivo, como gráficos, mapas e infográficos. O uso de imagens de caráter mais subjetivo/estético (PERAYA, 1996) para fins de aprendizagem, como as pinturas ou desenhos, não são geralmente utilizadas como método investigativo do fenômeno dado. Assim, este trabalho é uma tentativa de trazer a discussão das imagens estéticas para um lugar central no processo de entendimento da Geografia, tendo em vista seu potencial comunicativo e explicador.

As análises da Geografia de um Brasil que modernizava-se mediado pelas elaborações artísticas de Tarsila do Amaral, possui posição científica/política definida, enxerga-se como uma tentativa de aproximar os sujeitos da Geografia, ou os parcos leitores de monografias científicas, a reflexão sobre o país onde vivem numa perspectiva de construir um conhecimento para a luta de classes, bem como um entendimento ampliado sobre a produção intencional do nacionalismo e suas implicações históricas e geográficas.

Este trabalho se constitui através de análise bibliográfica sobre o tema da modernização no Brasil a partir da década de 1920, em diálogo com o trabalho de compreensão da trajetória artística de Tarsila do Amaral. Os materiais utilizados neste trabalho foram organizados pela seleção de algumas obras da artista (A Negra, Abaporu, Morro da Favela, E. F. C. B, Operários e Segunda Classe), na tentativa de explicitar alguns aspectos das transformações do espaço social brasileiro no contexto da consolidação da modernidade a partir de 1920. Este trabalho é composto por um levantamento de autores que se debruçaram sobre a obra da artista, teóricos da representação pictórica e autores que trabalham com a historicização e reflexão do contexto brasileiro na década de 1920 a 1930. O método utilizado é a descrição, análise e interpretação das pinturas criadas por Tarsila para nelas reconhecer elementos da constituição da modernidade no Brasil, entendendo seu caráter explicativo da realidade social brasileira daquela época. Para o estudo da obra de Tarsila foi utilizado o Catálogo Raisonné, ferramenta fundamental para se conhecer a abrangência e a profundidade de sua obra, identificar sua trajetória ao longo do tempo e entender a sua produção artística. O catálogo² disponibiliza toda a obra da artista Tarsila do Amaral, sendo uma base de dados necessária a construção dessa pesquisa.

I. Modernidade e espaço social na obra de Tarsila do Amaral: o modernismo como projeto de representação do Brasil

² Catálogo Raisonné - É um projeto de catalogação da obra de Tarsila do Amaral, estruturado em dois módulos, o primeiro foi voltado aos trabalhos de localização, catalogação e registro de toda a obra da artista, além do levantamento bibliográfico. Estes resultados passaram a integrar um banco de dados, base da publicação e do CD-Rom. A segunda etapa foi focada na complementação da pesquisa e na edição do material em formato impresso, dividido em três volumes: Pinturas, Desenhos e Ilustrações, esculturas e gravuras. O Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral foi o resultado da dedicação de cerca de 100 profissionais e é apresentado em estojo com 3 volumes (Catálogo Raisonné. São Paulo: Base 7, 2008. Versão impressa e digital.)

“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa.”
(Walter Benjamin)

A realidade violenta da exploração do trabalho na sociedade capitalista e da forma como são constituídos os modos de existir e ser no espaço social, nos convida a repensar a dinâmica das relações sociais nas quais se dão as redes de reconhecimento intersubjetivas entre os sujeitos na história. É imperativo entender quais as origens da constituição do espaço habitado onde se realizam a vida dos sujeitos na contemporaneidade, espaços materiais que são dotados de significações, quer sejam, são elaborados simbolicamente através das relações sociais. A realidade de produção da miséria e desigualdade na sociedade capitalista faz urgir a transformação radical das bases materiais da sociedade, mas também a emancipação completa do ser humano, o que, representa a emancipação dos sentidos e a transformação radical da consciência do mundo.

O movimento modernista no Brasil, solidifica as bases da ideia do “novo” para forjar uma outra condição estética e cultural que para se efetivar precisou do aparato político e econômico do Estado. Diante disso, compreendemos a manifestação artística de Tarsila, como inserida dentro da condição histórica originada da inter-relação entre as mudanças no espaço social brasileiro e as exigências do capitalismo mundial a partir da década de 1920. Para isso traçamos um percurso crítico tendo como fundamento a organização política e econômica nacional com sua reciprocidade na formulação cultural e estética desta elite nacional e como essas são processadas historicamente e materializadas espacialmente.

O movimento Modernista brasileiro foi provedor de significativas contribuições para o campo da cultura, tendo uma importante influência na formação de um novo conceito de nacionalidade, a partir de uma revisão da história colonial e da valorização dos elementos que consideravam tipicamente brasileiros. Este movimento se inicia efetivamente em 1922, onde teve como propulsora as influências artísticas procedentes da Europa e também internas por meio das mudanças políticas e econômicas em processo no início do século XX, com o crescente ritmo de industrialização na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Este movimento defendia uma liberdade criadora, o rompimento com o passadismo, a expressão da subjetividade sob inspiração irracionalista influenciada nas vanguardas artísticas europeias. Em linhas gerais,

os modernistas propunham a reconstrução da cultura brasileira através da valorização de elementos nacionais partindo de uma revisão crítica do passado nacional, defendiam a liquidação do formalismo tradicional, a simplicidade do estilo, o acolhimento das formas populares, a aproximação com os temas nacionais.

O avanço do desenvolvimento das relações capitalistas no campo econômico e político deu o suporte para a eclosão da Semana de Arte Moderna. Para compreendermos o Movimento Modernista e seu lançamento na Semana de Arte Moderna,³ é necessária uma visão do conjunto das relações sociais em face do qual este movimento se definiu. O Brasil do início do século acabava de vivenciar a Proclamação da República, instaurada sob um golpe de estado político-militar, ocorrido em 15 de novembro de 1889 que instaurou a forma republicana presidencialista de governo no Brasil nos fins do século XIX. Neste momento, ganha substância as ideias nacionalistas, uma vez que a nação necessitava de ser constituída ideologicamente. A República poderia assim, inscrever o Brasil dentro dos caminhos exigidos pela modernidade, no entanto, o país continuava sob os auspícios dos monarquistas, da política Imperial, e sob um liberalismo frágil que conciliava-se com as oligarquias dominadas pelos latifundiários. As relações capitalistas tiveram no Brasil um lento desenvolvimento, tiveram maior profundidade com a eclosão da 1ª Guerra Mundial onde a indústria nascente foi impelida a produzir para o mercado interno. É dentro dessa conjuntura de necessidade da constituição de um projeto nacional e seus conflitos que emergem o movimento modernista

O Estado de São Paulo, este que aos poucos se transformará no maior centro agroindustrial brasileiro, abrigou o ponta pé inicial do Modernismo no Brasil: a Semana de Arte Moderna, ocorrida entre 13 e 18 de fevereiro de 1922. (CANDIDO, 2010, p. 86). A cidade de São Paulo possuía na época uma rede de transportes razoável, introduzindo relações capitalistas nas crescentes lavouras de café, ao mesmo tempo em que crescia na cidade a classe média, e com as fábricas nascentes o surgimento da classe operária aliando-se a corrente imigratória. Nesse contexto, as oligarquias rurais são abaladas pela acumulação de capital propiciada pela expansão da lavoura cafeeira. A classe média, os industriais e comerciantes reclamavam sua participação na governança do país dominada pela oligarquia latifundiária, principalmente a do

³ Semana de Arte Moderna - Evento realizado por artistas e intelectuais brasileiros no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922. O objetivo da Semana era romper com o academicismo, valorizar a cultura popular e introduzir no Brasil os movimentos político-artísticos surgidos na Europa após a Primeira Guerra Mundial. Foi liderado por escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, artistas plásticos como Di Cavalcanti e Anita Malfatti, e músicos como Villa-Lobos. Os resultados da Semana se influenciaram outras áreas artísticas, como a arquitetura e o cinema, e nas décadas seguintes se consolidou como um marco na história cultural brasileira.

café. A burguesia para chegar ao poder tinha de conseguir o apoio político das emergentes classes média e operária, e nesse momento que parte da classe média ligada às artes se alia a burguesia para consolidação de seu projeto artístico.

Analizamos a consolidação do Modernismo no Brasil como um dos aspectos do avanço das relações capitalistas, sobretudo na defesa artística da urbanização e da industrialização, ainda que a crítica a esse processo também surja da inspiração desse movimento. Considera-se o Movimento Modernista, dentro do movimento da classe média no seu apoio à ascensão da burguesia industrial. O avanço das relações capitalistas que tem sua consecução no projeto político de 30, tem também uma grande ajuda com a crise capitalista de 29, que abalou a economia do latifúndio, particularmente, a da exportação do café. As forças políticas ligadas à economia do latifúndio, perdem o poder e são substituídas pela burguesia industrial, a mudança no modo de produção determina a mudança da estrutura social e política da sociedade brasileira.

O espaço social brasileiro da década de 1920, como trajetória produtiva materializada territorialmente, terá neste trabalho sua relação com a produção da cultura da elite nacional, que em resumo promoveu a centralização do conservadorismo sob as roupagens do moderno. O modernismo precisa ser pensado não como uma revolução cultural como apregoam vasta tradição da análise estética brasileira, que a entende apenas como novidade artística, precisamos entender o modernismo como o moderno empreendimento de novos paradigmas na superação de uma elite nacional por outra elite sem perder o vínculo gerencial do Estado.

Desta forma, pautamos nossa construção teórica em torno das imagens elaboradas por Tarsila, sobre a dialética histórico-cultural, promovendo a elaboração teórica da relação permanente entre história, cultura e espaço. Esta relação precisa ser formulada e reformulada numa análise econômica voltada para os nexos causais da montagem da realidade. Assim, afirmamos a continuidade dos processos históricos como constitutivos de uma organização política e geográfica, acompanhados de uma narração simbólica. Desta forma, o entendimento do movimento modernista implica na interpretação dos seus produtos culturais disponibilizados na produção artística dos seus representantes.

A linguagem, nessa metodologia, é a sistematização de um conjunto de imagens narradas esteticamente e formuladas culturalmente. Buscamos o entendimento da retenção de um instante, não como a formulação do perpétuo, mas sim como instâncias estéticas articuladas para fundamentar novas instâncias e no movimento dialético constituírem-se como dispositivos de normalidades. Para Agamben (2009), estes dispositivos são usados para impedir a

anormalidade, para distanciarem os sujeitos de sua condição material e imaterial, de modo que não fira os preceitos organizados pelas elites econômicas e políticas.

O movimento modernista desejou constituir-se como ação para além da sociedade conservadora nacional, como salientou Cândido (1984), essa ruptura com o arcaico somente seria possível mediante o avanço do moderno através da industrialização, entendida naquele momento como a superação de uma sociedade comprometida com o atraso. Buscamos compreender o discurso posto por Tarsila e os modernistas, entendendo de onde partem e para onde almejam chegar, entendendo como arma política o poder de classificação entre o que é o arcaico e o que é o moderno. É nesse diálogo com as imagens criadas por Tarsila que pretendemos desvendar o espaço social real de um país que elaborava uma construção ideológica de si, sendo que: “num país de passado colonial como o nosso, a vida ideológica sempre girou em torno da elaboração mental (e jurídico administrativa) da imagem que melhor revelasse – ou mascarasse – a fisionomia do país” (ARANTES, 1995, p.127).

A relação estética, política e espacial do modernismo brasileiro tem grande importância para compreendermos as transformações ocorridas no Brasil a partir de 1920, uma vez que este movimento artístico e estético foi resultado da herança da organização das novas formas de acumulação e produção do capitalismo, somado às pressões dos movimentos sociais, políticos e militares em todo território nacional. Este período de grande convulsão social foi marcado por inúmeras greves em território nacional, pela violência da I Guerra Mundial no âmbito internacional, bem como pela influência da revolução soviética ocorrida em 1917.

O contexto de inserção das ideias modernistas em solo brasileiro situa-se em um embate claramente conflituoso no que compete ao encaminhamento da política nacional. Os modernistas brasileiros inserem-se no debate da superação da aristocracia nacional e do oligopólio conservador das elites rurais, através da hegemonia de uma outra elite fundamentada no urbano, na produção industrial, no desenvolvimento tecnológico, na liberdade estética e na ruptura intelectual da herança nacional submissa ao estrangeiro. (BRITO, 1964; BOAVENTURA, 2000).

A lógica de superação de um país arcaico e rural, não surge com os modernistas, o que fazem é dialogar com esse momento histórico através de suas construções artísticas e desse modo sublinharem questões até então em curso, porém dispersas. A unificação dos questionamentos e das críticas pertinentes à cultura nacional dita arcaica por uma elite intelectual produziu resultados importantes para a formulação de um projeto de Brasil em oposição ao conservadorismo rural oligárquico. Assim, os intelectuais e artistas organizaram

uma agenda estética criativa que no fundo tinham como centralidade a superação do Brasil como país do atraso. Desta forma, o encaminhamento do movimento modernista foi a Semana de Arte Moderna que marcaria a história cultural nacional somado a organização de novas ideias que acompanhariam o cenário cultural brasileiro pós década de 1920. Assim, houve uma formação lógica cultural orientada e orientadora por um projeto de sociedade diferente daquele predominantemente agrário e conservador.

Os modernistas, segundo Brito (1964), almejavam sempre ao futuro e a busca por novas possibilidades. Nas palavras de Gay (2009), foram efetivos na transgressão da normalidade pela transgressão estética como sinônimo de liberdade. A arte, pelos modernistas, tinha um significado prático, deveria ser usada no processo de construção de uma suposta libertação dos sujeitos. Desta maneira, a transgressão estética romperia com as amarras ideológicas fomentando uma nova e sofisticada teoria estética que levaria o Brasil e os brasileiros para a vanguarda do progresso civilizatório, por meio de uma visão liberal ligada às exigências de uma industrialização que precisava avançar para garantir ao país um melhor posicionamento econômico, político e civilizatório no contexto internacional. (ZILIO, 1997; MACHADO, 2009).

Os modernistas evidenciam em 1922 suas exigências para a nação brasileira por meio de duras críticas a posição de um Brasil agroexportador e, principalmente, quanto ao intervencionismo do Estado brasileiro na organização do território nacional somado ao papel da Igreja Católica no processo permanente de dogmatismo pela catequização da criatividade e das ações. As ideias liberais ecoaram no movimento pela busca de uma ampliação da autonomia política, econômica e estética na formulação de uma lógica cultural vinculada a uma identidade nacional. (JOHNSON, 1982).

A identidade nacional almejada atrelava-se aos pressupostos do modernismo conceituado por Williams (1979): o modernismo se define essencialmente como aceleração, velocidade, exploração romântica dos perigos e desapego das tradições na formulação de uma nova cultura. Ainda que o modernismo brasileiro surja da necessidade de uma inclinação para a renovação cultural, não transformou estruturalmente esta sociedade, a modernidade é apenas elaborada artisticamente contraditoriamente fomentando o progresso nacional do país, mas não corroborando necessariamente com um projeto de mudança radical da base de exploração dos trabalhadores. A crítica modernista em sua primeira fase à condição de exploração dos brasileiros e trabalhadores, quando feita, é muitas vezes dirigida de uma forma ampla, não humanizando e singularizando os sujeitos sociais, em outras palavras, a condição paupérrima

dos trabalhadores é mais discutida em termos estéticos e a vida prática do cotidiano é muitas vezes esquecida, como aponta o próprio Mário de Andrade: “[...] uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade” (ANDRADE, 1972, p. 255). Não trouxeram os modernistas questões que ousassem constituir frente ao *status quo* que se arregimentava, ao contrário, suas críticas e formulações estéticas traçaram o caminho da superação da inteligência nacional vinculada ao conservadorismo, ao puritanismo católico e ao agrarismo. É necessário afirmar que o movimento modernista é entendido aqui na sua generalidade, uma vez que o mesmo é composto por uma série de sujeitos que apresentam em suas obras peculiaridades e propostas diferenciadas, inclusive críticas e conflituosas entre si, assim como as diferentes fases do modernismo trouxeram importantes e diversas contribuições para o campo da cultura brasileira. Destacamos aqui o projeto modernista em sua primeira fase, de inspiração nacionalista e centrada na elite artística dos grandes centros urbanos do país a partir da década de 1920.

As formas de acumulação gestadas na década de 1920 no Brasil antecipadas pela visão estética dos modernistas, são fundamentadas em uma modernização civilizatória, sendo estas ideias organizadas pelo Estado brasileiro a partir da Revolução de 1930 com Getúlio Vargas. O movimento modernista tem seus ecos desenvolvimentistas propagados por um governo centralizador (SANTIAGO, 1978 e 1982). Getúlio Vargas, a partir da leitura de Santiago (1982), aproveita-se das novas formas estéticas propagadas pelos modernistas para fazê-las presentes nos seus discursos apropriando-se de uma lógica cultural nacional pensada pela elite intelectual. As oposições artísticas ao governo de Vargas são irrisórias nos primeiros anos, principalmente pelo seu financiamento de vários artistas brasileiros e pelo controle da produção cultural no país. (SANTIAGO, 1982; VELLOSO, 1987).

É a partir da década de 30 que os modernistas passam sistematicamente a direcionar a sua atuação para o âmbito do Estado, tendendo a identificá-lo como a representação superior da ideia de nação. Percebendo a sociedade civil como corpo conflituoso, indefeso e fragmentado, os intelectuais corporificam no Estado a ideia de ordem, organização e unidade. Assim, o Estado é o “cérebro” capaz de coordenar e fazer funcionar harmonicamente todo o organismo social. Apesar das diferentes propostas de organização apresentadas pelos intelectuais ao longo das décadas de 20 e 30 todos convergem para um mesmo ponto: a solução autoritária e a desmobilização social. (VELLOSO, 1987).

A modernização industrial incentivada no governo Vargas pós 1930 coaduna-se com o discurso nacionalista dos modernistas que se aprofundava a partir de 1922, fomentando uma ruptura com qualquer tentativa revolucionária, promovendo assim, políticas de atendimentos às urgências dos trabalhadores e para os intelectuais dando-lhes financiamento. Promoveu um discurso modernizante para a indústria nacional e a permanência do país no mercado mundial como agroexportador e exportador de minérios. A modernização brasileira no governo Vargas teve mais um caráter de manter o estabelecimento da ordem com o aperfeiçoamento da inserção do Brasil na acumulação capitalista do que de fato modernizar as relações sociais, políticas e econômicas como projeto revolucionário. Até mesmo os modernistas não tiveram essa preocupação conforme Mário de Andrade (1972, p. 252) afirma:

Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período milhormente chamado 'modernista', fomos, com algumas exepções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvilirizamos. Sim, tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. (Andrade 1972, p. 252)

A atitude interessada pela vida prática contemporânea não foi realizada como projeto por parte importante desses intelectuais, todavia outros engajaram-se em temas mais amplos para os trabalhadores brasileiros, principalmente a partir da segunda geração modernista. Deste modo, é importante destacarmos como as transformações econômicas e políticas interferiram diretamente na estética modernista com influência nas suas formulações culturais. Assim, a primeira geração modernista (1922-1930) encantava-se com seu processo autofágico (SANTIAGO, 1982) e tentava constituir-se enquanto caminho cultural para a criação de uma identidade nacional, preocupações levadas a cabo por Getúlio Vargas que teve o apoio de parte considerável da elite intelectual nacional (VELLOSO, 1987). A segunda geração modernista (1930-1945) teve alguns intelectuais que apoiaram o governo Vargas e, posteriormente, se distanciaram. A mesma, tem todo seu percurso marcado pelo governo Vargas (1930-1945) com destaque para o endurecimento do Estado Novo, a organização comunista em todo território nacional, a perseguição de Vargas à esquerda nacional, a segunda guerra mundial, o avanço tecnológico e a industrialização nacional. Neste sentido, Vargas, conforme D'Araújo (1997, p. 10) pode assim ser resumido:

Nos anos 30, passou a atuar como único chefe da nação e, em nome de um projeto que julgava ser o melhor para o país, fechou o congresso, reprimiu as liberdades públicas, isolou os descontentes, perseguiu inimigos, cooptou possíveis opositores, impôs-se como chefe de Estado e projetou-se como líder popular, como populista e como estadista. (D'ARAÚJO, 1997. p. 10)

Os artistas e intelectuais da segunda geração tiveram como preocupação central oporem-se ao Estado Vargas e seu populismo, todavia, o próprio Vargas constituído do poder soberano vigente, financiou diversos artistas de direita e conservadores sob os auspícios da bandeira modernista de 1922. A segunda geração modernista constitui-se em duas frentes de oposição, uma vinculada a promessa da Revolução Francesa e outra instigada pela realização da Revolução Soviética de 1917. Esse encaminhamento fez com que intelectuais e artistas de esquerda tivessem uma permanente crítica ao Estado, como escreveu Antônio Cândido:

Uma das conseqüências foi o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora. No entanto, este processo foi cheio de paradoxos, inclusive porque o intelectual e o artista foram intensamente cooptados pelos governos posteriores a 1930, devido ao grande aumento das atividades estatais e às exigências de uma crescente racionalização burocrática. (Cândido 1984, p. 34-35)

A contradição desse processo analisado por Cândido (1984) é importante por apresentar o artista e o intelectual como sujeito da constituição de resoluções e edificações de um Estado, em outras palavras, são esses que formulam as críticas ou mantêm a ordem estabelecida no sentido da criação de uma identidade nacional. As relações políticas e econômicas são especializadas e fundamentadas antes de tudo por justificativas definidoras de uma ordem. Assim, a postura populista e autoritária de Getúlio Vargas somente foi possível com amplo domínio político, econômico e cultural por meio de sua política nacional-desenvolvimentista, isto é, seu compromisso, segundo Fonseca (1987), foi com o desenvolvimento econômico nacional, com isso suas articulações políticas edificam um discurso nacionalista com ampla aceitação do capital estrangeiro.

Os modernistas, a partir de 1922, tiveram impacto considerável na sociedade brasileira, principalmente por darem subsídios para a formulação ideológica do Estado Vargas e, posteriormente, promoverem uma estética de esquerda responsável pela propagação de valores críticos da sociedade brasileira. O golpe de 1964 trouxe novas considerações para o movimento

modernista, mas esse não soube tecer uma aproximação com a população, o que apenas comprovou que o mesmo, desde 1922, não foi efetivamente um movimento para o povo, muito ao contrário o povo nem frequentou a Semana de Arte Moderna, nem realizou as participações nos saraus literários e nem frequentou as exposições artísticas. O movimento modernista foi um movimento para a elite e da elite, atrelados aos planos da manutenção do status quo com permanente distanciamento dos trabalhadores.

Williams (1979) já sinalizava que tanto na Europa como nos Estados Unidos os movimentos modernistas foram formulados e reformulados para a atuação estética e cultural de uma elite preocupada em organizar os espaços culturais sem avançarem nas questões decisivas para as classes trabalhadoras. Deste modo, Schwarz (1978) nos apresenta que o movimento artístico hegemônico de esquerda no Brasil foi direcionado para satisfazer os anseios de uma elite, assim, a vanguarda intelectual e artística não trouxe contribuições efetivas para os trabalhadores brasileiros e sua arte não foi fundamental para constituição de um país livre de exploração.

A partir de Abreu (1999) entendemos a economia nacional como marco constitutivo das formulações e reivindicações modernistas, visto que suas ações estéticas e culturais tinham como centralidade a crítica ao local que o Brasil estava na organização do capitalismo mundial. Assim, as classificações dicotomizadas pelo próprio movimento modernista são variações de problemas pensados também pelo Estado brasileiro desde 1889, ou seja, como inserir o Brasil nas novas exigências do capitalismo mundial com o aumento da produtividade pelo fortalecimento de suas instituições espelhadas nos ideais positivistas. (CARONE, 1970)

Os modernistas precisaram superar essa ordem positivista com uso a ideia de progresso, dessa forma seus direcionamentos atrelaram-se a um projeto de nação que se volta para si mesma, sendo este o seu discurso predominante. Todavia, todos os seus modelos, conforme Simon (1990), estavam atrelados à exigência da modernidade europeia, sob forte influência dos movimentos modernistas europeus, logo o nacionalismo não passava de uma tentativa de explicação para a superação do próprio “atraso” do país, frente as nações entendidas como mais “desenvolvidas” e industrializadas. O movimento modernista brasileiro firma-se através de concepções originárias de uma identificação com as técnicas, portanto, com um deslumbramento com o desenvolvimento das forças produtivas, comprometidas com as ações do próprio modo de produção vigente. Neste sentido, o modernista Raul Bopp (2012) em 1966 faz um balanço do que seria o modernismo e esse homem moderno:

No mundo atual, o homem é continuamente sitiado pelos reflexos do meio em que ele se agita. Ele nunca está propriamente “só”, afirmava um pensador italiano. A sua sensibilidade vive atormentada pelas inquietações da existência moderna. O exterior, com as suas influências anônimas, o domina. Imperceptivelmente, solidariza-se com os movimentos da civilização contemporânea. Por essa razão, a sua atitude, ante as realidades, não pode ser a mesma da de um *arcade*, que se abandonava em manifestações sentimentais, num mundo manso. A visão que o homem moderno forma das coisas funde-se em valores dinâmicos. As conquistas incríveis da técnica vão preparando um mundo novo para os seus sentidos. Por isso, as percepções acumuladas incessantemente nessas experiências traduzem-se em formas intuitivas e autônomas, sem sujeições a moldes clássicos, nas tentativas de explicar o “seu momento”. (BOPP, 2012, p. 21)

Tarsila e sua obra representam um momento histórico, uma constituição geográfica e um direcionamento político, possui relação com a produção cultural de sua época como forma de aspirar a uma representação estética correspondente aos desafios de seu tempo. A correspondência entre o desenvolvimento da sociedade industrial a partir de 1922 com as transformações econômicas e políticas pós 1929 com a Revolução de 1930 evidencia a permanência e não ruptura de um projeto modernizante do conservadorismo.

Ao pensarmos as estruturas de reconhecimento de um Brasil moderno e unitário através da produção pictórica, verifica-se na construção contínua e sólida de discursos permanentes acerca das imagens, certa autonomia de seus significados, ou um transporte do imagético para o nível do factual. A imagem forjada historicamente aparece como produtora de sua própria existência. Ao trazermos as pinturas de Tarsila do Amaral, para a conjuntura brasileira deste período marcada pela ideologia nacionalista, percebe-se que suas obras ganham vida própria, como se fossem os próprios registros da realidade do país. Neste sentido, é importante lembrarmos do constante uso da obra “Abaporu” nos livros didáticos e registros históricos sobre o país, como ilustrações de conteúdos relacionados ao Brasil moderno e os ideias da Semana de Arte Moderna. Esta imagem encontra-se associada à própria história do país, como a síntese perfeita do tradicional e do inovador, seja pela construção oficial do Estado seja pelo reconhecimento social empreendido esteticamente pelos modernistas. Ao nos depararmos com essa imagem, uma leitura possível é a do reconhecimento do tradicional e do moderno convivendo harmoniosamente na sua aparência, resta-nos pensar em essência o que essa associação significa.

Temos o imperativo de pensar a imagem, como aquela que conjuga a estrutura e a superestrutura, ao forjarem sobre o real uma identificação mitigadora de seu caráter representativo de uma realidade concreta, percebemos como a representação pictórica modernista ganha uma dimensão ética, ela é portadora de um sentido geral a coletividade brasileira, lócus da integração de determinados sujeitos. A ética da coletividade pode ser pensada como aquela que dá sentido e coesão a determinados grupos. Essa tradução ética a sociabilidade de um grupo, é dada pela permanente construção de uma legitimidade que ganha normalidade através do discurso ao longo do tempo.

Verifica-se assim, a existência de uma coletividade ética, onde é formada uma Estética que corresponde a uma ideia autônoma do que seria o Brasil e levando estas ideias as últimas consequências, é possível inferir que não permitem a possibilidade de se questionar outra construção fora desse discurso que se construiu legítimo. O movimento modernista almejou construir uma personalidade do brasileiro, baseada na ordem e no perfeito progresso, é a lógica da conciliação de classes, da integração, o moderno ao chocar com o tradicional não produz conflitos, mas se une a ele para construir uma realidade harmônica e perfeitamente sociável. Constrói uma realidade dócil, que não contesta as estruturas de poder historicamente constituídas, produzem beleza e harmonia dentro daquilo que foi estabelecido pelas vanguardas europeias como normas do fazer estético junto a uma retratação do Brasil de forma caricatural.

Pode-se inferir nesse sentido, que o movimento modernista no Brasil, sobretudo na sua primeira formação, aquela na qual Tarsila é uma das grandes precursoras, foi responsável por dar cabo de uma imagem do Brasil de acordo com seus próprios interesses, construindo assim, uma ideia de coletividade da nação ao qual os sujeitos se identificam. Constata-se que o grupo de pensadores modernistas, propõe uma nova estética que se tornou em certa medida, o próprio discurso da realidade brasileira, como verdade sobre o que seria uma brasilidade típica, restando-nos pensar como utilizá-los com outros sentidos dentro da seara da Geografia.

A modernidade brasileira vista por grande parte do movimento modernista, parte do arcaico e legítima a dominação, não a nega, mas a deglute, para transformá-la em algo bonito e aceitável às classes dominantes, ao mesmo tempo em que não permite a comunicação com a classe trabalhadora de maneira imediata. construção de uma tradição dessa ética modernista tem diversas consequências para entendermos o processo histórico das transformações ocorridas na política e na cultura brasileira, e uma das suas heranças mais perversas é não permitir outras narrativas. Conclui-se que se partindo desse pressuposto, temos uma

inquestionabilidade do sentido de ser brasileiro, portanto, uma impossibilidade de transformação das condições de exploração historicamente forjadas em solo brasileiro.

A participação na construção dessa legitimidade do que seria um Brasil moderno passa pela contribuição de diferentes agentes, que formam entre si um grupo que dá sustentação aos ideais modernistas. Um agente preponderante nesse processo é dado pelos intelectuais brasileiros, através das contribuições geradas por grande parte dos teóricos da formação do Brasil, enquanto aqueles que fundamentaram filosoficamente a lógica da conciliação de classe brasileira e a aceitação da modernidade imposta aos trabalhadores de forma incontestável. Um outro aspecto salutar nesse processo é sem dúvida, realizada pelo fenômeno da escolarização em massa. Sabemos que o Movimento da Escola Nova⁴, acompanha toda essa construção e é responsável por incutir e educar, no sentido disciplinar e coercitivo, a grande massa de trabalhadores analfabetos que povoava o país na primeira metade do século XX e também a formular as bases de construção de uma escola moderna, técnica e reprodutora das condições sociais dadas, calcadas na exploração do trabalho. Ante um emergente universo urbano e industrial, a pedagogia e os pedagogos ilustrados procuram atualizar as instituições escolares à modernidade capitalista, colocando-se assim a tarefa de rever os postulados da Escola Tradicional.

O escolanovismo é segundo Monarcha (1989) a expressão, no âmbito educacional, da retomada dos princípios liberais que marcaram a fisionomia política do país na década de 20. As ideias reformadoras assumidas pela intelectualidade brasileira visavam construir uma nação moderna e, nos seus termos, justa e fraterna, para que tal projeto político se concretizasse a instrução pública deveria superar os limites estreitos dos padrões cívicos nacionalistas e tornar-se estratégia de reconstrução social e regeneração social e moral. O escolanovismo brasileiro estaria alinhado a outros movimentos de aspirações modernizantes, que buscavam dentro de suas particularidades a refundação de um novo tempo social: A Semana da Arte Moderna de 1922; a fundação do Partido Comunista do Brasil em 1922 e o ciclo das rebeliões tenentistas, cujo ápice é a Revolução de 1930.

A construção da modernidade na Geografia se pauta por essa coletividade ética que não pode ser questionada. A Geografia como ciência e como disciplina escolar é essencial para

⁴ O Movimento conhecido como Escola Nova se efetiva no Brasil nas primeiras décadas do século XX propondo uma reestruturação do sentido da escola, dos conteúdos do ensino, do papel dos professores e suas metodologias. Os defensores da Escola Nova pretendiam modernizar o sistema educativo e a sociedade brasileira através de uma concepção de educação fundada na laicidade, na gratuidade, na obrigatoriedade, na coeducação e na defesa do Estado como agente organizador da sociedade.

fundamentação dessa eticidade coletiva de pensar o ser brasileiro, ela é fundamental na propagação dos ideais modernistas e nacionalistas. É preciso pensar o lugar da Geografia na sua história e sua relação íntima com o estado:

É importante hoje, mais do nunca, estar atento a esta função política e militar da geografia, que é sua desde o início. Nos dias atuais, ela se amplia e apresenta novas formas, por força não só do desenvolvimento dos meios tecnológicos de destruição e de informação, como também em função dos progressos do conhecimento científico (LACOSTE, 1988, p. 30).

Torna-se necessário refletir acerca da história da Geografia de modo a desvelar suas contradições, sobretudo qualificar outra prática geográfica de caráter anticapitalista. A Geografia Radical não pode apenas ser um novo discurso, precisa ser fundamentalmente, uma nova proposta de "práxis" social. (GONÇALVES, 1987). A história da Geografia ligada à conservação do estado de classes, sua eticidade legitimadora da ideologia dominante e a defesa da manutenção da institucionalidade burocrática, constrói através de seus saberes a ideia de nação (ESCOLAR 1996), perpetuando a ideia de soberania nacional moderna e coesa, ligada a uma classe que a comanda e a outras que obedecem. Necessitamos subverter essa lógica, criar outro pensar e fazer geográfico, onde as ideias qualificam a transformação da realidade, onde seja construída uma estética e uma ciência subversiva, a partir de um combate real à dominação do estado capitalista.

III. Tarsila do Amaral (1886-1975) trajetória histórico e percurso artístico

“Caipirinha vestida de Poiret, a preguiça paulista reside nos teus olhos” (Atelier – Oswald de Andrade)

Tarsila do Amaral (1886-1975) retratou cenas da vida cotidiana brasileira durante grande parte de sua trajetória. Dos seus aproximados 280 quadros é possível identificar uma temática que se sobrepõe a sua obra como um todo: a saber, a interpretação do Brasil e de suas paisagens. A artista almejava captar o que os idealistas modernos chamavam de identidade nacional, a partir da constituição de uma linguagem autêntica. Em muitos quadros está presente a aspiração de captar a dita essência brasileira através de uma simbologia original, marcada pela

forma incomum do uso de cores fortes e berrantes, nas formas escolhidas de figuras típicas de nosso país, formando aquilo que denominamos de tentativa de composição de uma brasilidade tarsiliana, quer seja, o Brasil expresso por sua ótica: “da própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, umas sistematização inteligente do mau gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena cheia de moleza e sabor forte. (ANDRADE, 1927 p. 10). Este espírito de tradução nacionalista pode ser expresso na carta de Tarsila enviada da França a seus pais, em 19 abril de 1923:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. (AMARAL, A. 2003, p. 84).

Este fragmento de carta de Tarsila enviada de Paris em 1923 representa um esforço que acompanhou grande parte de sua trajetória artística, que é a tarefa de pintar o Brasil, desafio este assumido por Tarsila do Amaral no início do século XX. Tarsila [Figura 1] enquanto propositora do modernismo brasileiro foi responsável pela construção de um imaginário de Brasil que sintetiza muitas das aspirações dadas pela nova estética propagandeada pela elite paulista naquela época. A partir dos anos 1920, e de seu longo trabalho enquanto pintora, Tarsila do Amaral se legitimou como umas das maiores expressões da arte brasileira, sendo reconhecida coletivamente pela sociedade brasileira como um importante expoente de uma arte genuinamente nossa, sobretudo por seu caráter moderno e inovador.



Figura 1. Tarsila do Amaral (retrato)/Óleo sobre papelão. ARVELOS. L. (2016).

Ao compreender a trajetória da artista enquanto parte de um movimento histórico e seu lugar específico dentro de uma sociedade estruturada, é possível compreender com mais assertividade os significados da linguagem proposta por seus quadros. Zílio (1982) apresenta como a pintora viveu numa condição privilegiada na sociedade em transição de uma lógica rural para a urbana, uma vez que pertencia a uma tradicional família paulista de fazendeiros. Seu avô era denominado de “O Milionário”, por possuir 22 fazendas, onde detinha a posse de quatrocentos escravos. Tarsila é então a expressão de uma elite paulistana agrária que reflete as condições de um modo de vida interiorano:

Existe, no entanto, uma ingenuidade deliberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do Modernismo, isto é, a canalização do vivido no mundo da fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas (ZÍLIO, 1982, p. 82).

Amaral (2003) nos dá elementos da vida de Tarsila necessárias a esta análise, pois fornece elementos para entendermos o percurso histórico cultural da pintora. Tarsila nasceu em Capivari, São Paulo, em 1886, e inicia seus estudos em artes em 1902, período em que frequenta o Colégio Sacré Couer em Barcelona. Na sua formação educativa tradicional realizada no exterior, copiava imagens religiosas e se baseava numa perspectiva conservadora da aprendizagem da arte, seguia decididamente os cânones tradicionais do desenho. Em 1904, regressa ao Brasil, já munida de um conhecimento técnico em representação da realidade. Em seguida contrai matrimônio indicado por seu pai com André Teixeira Pinto. O casamento se desfaz rapidamente e contra a vontade da sua família, e quebrando os paradigmas da sociedade machista e conservadora de sua época, Tarsila se separa. É evidente aqui a demonstração de sua autonomia e originalidade perante a sociedade em que vivia, ainda que sua expressão de classe privilegiada tenha um peso considerável nas suas escolhas, a autonomia da artista é fato que vai ser expresso em sua vida como também em sua pintura.

Seguindo a cronologia fornecida por Amaral (2003), Tarsila muda-se em 1913 para São Paulo, onde vai ter contato com um novo mundo, na cidade que se modernizava a artista vai tecendo novas inspirações. É a partir da experiência com esta cidade que urbanizava-se e as transformações do espaço agrário que Tarsila baseia grande parte de suas inspirações artísticas.

O contato com as artes Amaral (2003) se estreita a partir de 1916, quando passa a trabalhar no ateliê do escultor William Zadig (1884-1952), aprendendo técnicas de modelagem e escultura. Seu aprendizado continua no curso de desenho com Pedro Alexandrino (1856-1942) de quem aprende novas técnicas. Neste período, conhece outra importante artista, Anita Malfatti (1889-1964) também precursora do modernismo no Brasil, e é fruto desse contato que mudanças estruturais em sua arte vão sendo articuladas. É através dela que trava sua ligação mais direta com o modernismo e as ideias de vanguarda que se processavam naquela época. Tarsila também aprende com Georg Elpons (1865-1939), técnicas diferentes das acadêmicas, a qual vai aperfeiçoando ao longo de sua trajetória e moldando seu jeito característico de se expressar.

Tarsila pode ser entendida como uma mulher cosmopolita (Amaral, 2003) durante sua trajetória fez uma série de viagens pelo Brasil e pelo mundo, mas é, sobretudo na França que

obterá mais elementos para construção de sua estética. Estimulada pelo maestro Souza Lima, parte para Paris em 1920, sonho de toda burguesia paulistana naquela época. A artista quer entrar em contato com a produção europeia e aperfeiçoar suas técnicas, almeja entender o que se passava esteticamente e culturalmente naquele país, como também compreender como essas transformações dialogam com o momento histórico nacional do país onde vivia. Ingressa primeiro na Académie Julian, depois tem aulas com Emile Renard (1850-1930) e é nesse período que trava contato com a arte moderna e se depara com a possibilidade de criar uma nova forma de pintura, identificando-se com os ideais modernistas. Começa a travar intenso contato com o que a amiga Anita Malfatti denominava de “novas ideias modernas” que estão sendo gestadas no Brasil e que são fruto de um movimento histórico mundial. Conhece os trabalhos de Pablo Picasso (1881-1973), Maurice Denis (1870-1943) e a produção dos dadaístas e futuristas. O interesse coincide com o fortalecimento do modernismo em São Paulo (AMARAL, 2003), onde Tarsila recebe por cartas as notícias dos progressos do grupo modernista.

Em abril de 1922, dois meses depois da Semana de Arte Moderna, a artista regressa ao Brasil para descobrir o modernismo, redescobrir sua arte e gestar a nova proposta idealizada pelo grupo de pensadores intitulados modernistas. Conhece Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954) e Menotti del Picchia (1892-1988). Com eles e Anita, funda o “Grupo dos Cinco”, que irá sintetizar o projeto modernista no país na sua primeira geração. O aprendizado europeu será reelaborado no Brasil, no contato com o grupo e com as suas variadas ideias. Em 1923 volta a Paris e passa a viver com Oswald de Andrade, seu novo companheiro. Com ele vai consolidar o projeto modernista nas suas mais diversas expressões. Retoma as aulas de representação, mas em outros termos: distancia-se da educação convencional, acadêmica e já começa seu trabalho único, inovador e característico, (AMARAL, 2003). Tarsila do Amaral quer estudar as técnicas modernas e incorporar a sua brasilidade, sua história, suas lembranças de menina da fazenda. Nesse ano, se torna aluna de André Lhote (1885-1962), sendo através desse contato que suas formas se regularizam.

Na mesma época, entra em contato com os grandes nomes do modernismo parisiense (AMARAL, 2003), como o poeta Blaise Cendrars (1887-1961), que a apresenta a Constantin Brancusi (1876-1957), Jean Cocteau (1889-1963) e Fernand Léger (1881-1955). A convivência com os mestres franceses vai influenciá-la profundamente, mas de modo algum é condicionante de sua criatividade ou da sua vontade de propor uma estética autêntica. Nesse período faz pinturas de inspiração cubista, no entanto, interessa-se, cada vez mais pela figuração

“tipicamente brasileira”, com temas nacionais, como em *A Negra* (1923) e *Morro da Favela* (1923), obras estas analisadas neste trabalho.

Tarsila está cada vez mais ciente dos contornos do Brasil com interesse voltado para as ditas “coisas daqui” (AMARAL, 2003), assim é que vai construindo sua linguagem imagética. É nesse momento que viaja para conhecer o carnaval carioca e as cidades históricas de Minas Gerais, onde extrai novas cores e novos sentidos para sua pintura. Tarsila utiliza as técnicas aprendidas no exterior para figurar coisas de sua terra, onde a abordagem geométrica da iconografia brasileira vai originar a pintura *Pau-Brasil* em 1924. Nessa fase, a artista rompe completamente com qualquer tipo de conservadorismo acadêmico e enche-se de formas e cores diversas ao exemplo de tudo que a artista havia visto na sua viagem de “redescoberta do Brasil” com os outros signatários do modernismo brasileiro, (AMARAL, 2003). Suas obras nesse período refletem temas tropicais brasileiros, a exaltação da fauna, da flora, das máquinas, dos trilhos, revelando os símbolos da modernidade urbana que contrastavam com a riqueza e diversidade natural de todo o país:

Chamadas de cores de baú, de uso popular e até então desprezadas pela cultura considerada de bom gosto. Inicia-se na prática, o “desrecalque localista”: a artista aceita os componentes da cultura popular recalcada pelo oficialismo burguês e reencontra o nacional já liberto desse oficial julgo acadêmico. (GOTLIB, 2003, p. 83).

Na chamada Fase Antropofágica, que é parte do movimento artístico idealizado pelo seu marido na época, Oswald de Andrade, Tarsila propõe questões bem definidas. Nesse momento, o intuito era construir uma nova cultura moderna que digerisse as influências estrangeiras com o uso adicional de uma linguagem de temas brasileiros. Este movimento tinha relação com aspirações nacionalistas da época, uma vez que almejavam realizar uma arte de “feição brasileira”. Tarsila pinta um quadro de presente para Oswald chamado “Abaporu”, palavra indígena que significa “homem que come carne humana”. Este quadro se constitui como símbolo do movimento antropofágico, que almejava “comer” as técnicas estrangeiras para digeri-las em obras que fossem precipuamente brasileiras. Essa obra da artista, em 1928, inaugura o movimento antropofágico dentro do modernismo.

A partir da década de 1930, a vida de Tarsila se transforma substancialmente Amaral (2003), no primeiro ano da década separa-se de Oswald e ocupa por um curto período, a direção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tarsila conhece Osório César (1895-1980), jovem

médico que se dedica à expressão artística entre aqueles considerados “loucos”, tema sobre o qual publicou um livro em 1929. Intelectual de esquerda, ele se empolga, como Tarsila nesse momento, com o que se passa na URSS. O casal viaja para a União Soviética no ano seguinte, onde a artista expõe suas obras em Moscou, revelando novas preocupações artísticas sobre a situação da classe trabalhadora. A partir de 1933, seu trabalho ganha uma aparência mais realista, organicamente ligada aos conflitos de classe no Brasil. Influenciada pela mobilização socialista, pinta quadros como *Operários* (1933) e *2ª Classe* (1933).

De julho a setembro ocorre a Revolução Constitucionalista, em São Paulo, contra o governo de Getúlio Vargas, Tarsila é presa por cerca de um mês no Presídio do Paraíso, na capital paulista, em consequência de sua viagem à URSS e da presença em reuniões de esquerda. Mais tarde, a obra da artista irá retomar temas de fases passadas, além de inserir novos elementos como temas religiosos. Em 1935, muda-se para o Rio de Janeiro e tem uma vida atribulada economicamente que vai lhe afastando progressivamente da pintura. A partir de 1936 colabora regularmente como cronista no *Diário de São Paulo*, função que ocupará até os anos de 1950. A partir da segunda metade século XX, as inquietações do período pau-brasil e da antropofagia são reformuladas, onde os temas rurais reaparecem. Tarsila compõe diversos quadros até o fim de sua vida em 1975, mas com um sentido variado das suas primeiras fases iconográficas.

III. A representação de Tarsila do Amaral e sua espacialidade: a crítica estética como conhecimento geográfico do espaço social representado

“A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade qualquer nacionalismo, imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre.” (Andrade, M. apud Amaral, A, 2003, p. 313).

Para pensarmos o espaço social brasileiro, começaremos nossa incursão sobre duas obras não paisagísticas de Tarsila, no qual o espaço não é representado de forma ampla, mas com a centralização de uma figura (*A Negra*, 1923 e *Abaporu* 1930). Nossa incursão pelas obras será feita em princípio pela apreensão dos significados postos pela obra de maneira mais imediata, para em seguida realizarmos as reflexões delas decorrentes, para enfim, partirmos da obra de Tarsila, para o espaço social.

III.I. A Negra (1923)

“Tem pessoas que, aos sábados, vão dançar. Eu não danço. Acho bobagem ficar rodando pra aqui, pra ali. Eu já rodo tanto para arranjar dinheiro para comer.” (Carolina Maria de Jesus)

Começaremos nossa análise das obras propostas por Tarsila e sua correspondente grafia do espaço social brasileiro da década de 1920, com uma obra muito importante da artista intitulada “A Negra” [Figura 2]. Este quadro é produzido em Paris no ano de 1923, ano em que Tarsila vai à França aperfeiçoar suas técnicas representativas. Procederemos dos pontos mais evidentes da obra escolhida para análise posterior sobre eles.



Figura 2. A Negra (Tarsila do Amaral, 1923). FONTE: CATÁLOGO RAISONNÉ. Tarsila do Amaral. Vários colaboradores, Base 7, São Paulo, 2008.

A obra intitulada “A Negra” representa aparentemente, uma mulher de feições aberrantes, feitas sobre a intenção da desproporcionalidade. Parece impossível reconhecer em sua face qual sentimento a acomete, quais aspirações, ou qual afeto ela pode transmitir. O semblante desta aparente mulher negra é indiferente, distante, talvez incomunicável. Os olhos são pequenos e um tanto orientais, seu nariz é achatado e sua boca também grandiosa parece recortada de seu rosto. A imagem de seu rosto não só choca pela desproporção de seus lábios e a falta de coerência na composição do seu rosto oval, mas também denota um certo exagero de Tarsila ao acentuar determinadas feições étnicas. O pescoço parece interminável na sua grandeza, pés e mãos são enormes e um tanto infantis. Esta, que parece uma mulher tem um corpo forte, agigantado, seus ombros e pernas aparecem como

donos de tamanha vigorosidade e saúde, mas não desempenham nenhuma função, nenhum trabalho, estão inertes.

Essa figura que lembra uma mulher nua e corpulenta, está sentada em repouso, de pernas cruzadas e sobre seu braço no centro da imagem, nos é apresentado a grande figura que centraliza o quadro: o seio enorme e caído dessa mulher. O seio farto transmite a ideia de produtividade, de saciedade e de sensualidade. Além da aparência um tanto grotesca e de estar nua e sentada no chão onde repousa, a figura está acompanhada por uma folha que parece estender até o chão onde ela se encontra. Esta folha verde nos remete indubitavelmente à natureza, onde contraposta a ela, vê-se linhas retas em cores berrantes. A cor que na legenda nos direciona a pensar numa mulher negra, é clara, um tanto borrada de marrom, de bege, de amarelo, a cor preta não é utilizada para representação da mulher negra apresentada na imagem. Ali, segundo Amaral (2003) materializa-se as reminiscências de Tarsila ao lembrar-se de suas amas de leite, escravas na fazenda de seu pai, rico fazendeiro da elite paulista.

Ao partirmos das impressões imediatas postas no quadro para uma interpretação reavivada podemos assim trabalhar com a reflexão do projeto modernista e o espaço social brasileiro naquela época. Os modernistas são responsáveis por pensar uma ideia de Brasil, calcada nas suas próprias elaborações do que é ser brasileiro, ou podemos pensar também numa elaboração que esconde determinados conflitos. É um grupo que pensa como é uma negra brasileira, não retrata a realidade de uma mulher negra brasileira, não a situa como sujeito mas como coisa como objeto. O uso da desproporcionalidade das formas revela a reprodução acadêmica de Tarsila de seu aprendizado de técnicas cubistas que decididamente absorveu na França, junto a uma tentativa de recuperação de suas lembranças de infância:

A Negra lhe conferiu um lugar de pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então, pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com total destaque e força, conscientização em sua projeção, embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas em vegetação. (AMARAL, 2003, p. 121).

Tarsila nos traz sob o signo modernista uma figura central na constituição da história brasileira, a mulher negra, embora não revele seu lugar social. Restando-nos pensar que tipo de condição a mulher negra está submetida na sociedade de classes brasileira na década de 1920, qual o seu lugar no espaço social brasileiro, onde (MOURA, 1990) nos apresenta como submetidas comumente aos

serviços domésticos, entendidas como mulheres dóceis, afetuosas e possuindo uma inata habilidade culinária, preferidas como mucamas e cozinheiras, tidas como belas e sensuais, donas de casa e caseiras.

Apesar de Tarsila não dialogar com o lugar social dessas mulheres nesta obra é necessário afirmar que sua representação artística vai além dos estereótipos racistas propostos na época, estes que tinham forte influência evolucionista. O espaço social brasileiro que se pretendia moderno calcado no trabalho livre assalariado é herdeiro de uma contradição fundamental: a dos senhores *versus* escravos. A nova organização social da vida em solo brasileiro vai ser calcada por extrema violência, onde as relações de produção têm como base o racismo como elemento estrutural e estruturante.

Ao pensarmos a configuração espacial do Brasil e o lugar da mulher negra na sociedade dita moderna recorremos a Fernandes (1989) ao analisar a condição negra pós escravatura, “a mulher mantinha a tradição de doméstica, da prática dos dois papéis (o de trabalhar e o de satisfazer o apetite sexual do patrão ou do filho-famílias) e da prostituição como alternativa” (FERNANDES, 1989 p. 58). Após a abolição da escravatura no Brasil, o movimento abolicionista perde força, onde inaugura-se uma nova era social pós escravismo, a do trabalho livre, aberta ao “progresso”, a aceleração e ao desenvolvimento urbano-comercial:

O negro só encontra alguma oportunidade de transição balanceada ou quando submergia na economia de subsistência através das migrações que se sucederam à Abolição, pois os antigos escravos buscavam as regiões de origem, ou quando permanecia nas áreas que entravam em decadência e em estagnação econômica relativa. O trabalho livre não contou como uma fonte de libertação do homem e da mulher negros: ele os coloca em competição com os imigrantes em condições desiguais. Os empregadores consideravam os “trabalhadores livres” recém-chegados uma opção melhor, mais racional. Protegido pela experiência de trabalho nos sobrados e nas casas-grandes, a mulher negra dispunha de muitas oportunidades de emprego. O homem negro, no entanto, foi peneirado ou selecionado negativamente. Empurrado para a franja dos piores trabalhos e de mais baixa remuneração, ele se sentiu, subjetivamente, como se ainda estivesse condenado à escravidão. Em muitos lugares, preferiu não aceitar as oportunidades de trabalho acessíveis e desenvolveu uma espécie de parasitismo destrutivo sobre a companheira negra. O quadro negativo se completava porque, com o advento da República, só teoricamente era livre e cidadão. Como outros homens pobres, mestiços e brancos, brasileiros e estrangeiros, o negro não é cidadão - nem mesmo um cidadão de segunda ou terceira categoria. O estudo da cidade de São Paulo, que fiz com o professor Roger Bastide, demonstrou que mais de meio século decorreria antes que o negro pudesse começar a bater-se pela conquista da cidadania, um processo longo e doloroso, no qual ainda se acha mergulhado. (FERNANDES, 1989 20-21 p.)

A representação elaborada por Tarsila sobre a mulher negra se inscreve dentro da lógica de um grupo cultural que se colocava como hegemônico naquela época. Na exploração romântica dos temas nacionalistas, o tema das origens da nação são os mais utilizados por cada nacionalidade, onde a escolha de Tarsila revela ao mundo uma forma própria de exotismo brasileiro numa narrativa ambígua. Ambígua no sentido de que “A negra” nos permite a constatação de que os negros existem no Brasil, eles fazem parte da constituição desse território, mas ao contrário dessa aceção, não permite a contestação da sua realidade. De posse dessas reflexões é possível questionar, qual o lugar dos negros na cidade de São Paulo na época em que Tarsila pinta essa obra em seu ateliê em Paris, e é Rolnik (1988) que nos responde:

Em São Paulo, nem o negro nem o caipira (homem livre não proprietário de escravos) ocuparam imediatamente o lugar deste novo trabalhador. Do ponto de vista dos fazendeiros de café — que propuseram e lideraram a substituição do trabalhador cativo pela mão-de-obra livre — era mais vantajoso empregar o imigrante europeu. As razões são antes de tudo econômicas: o fazendeiro não precisava pagar a passagem do imigrante — esta era paga pelo governo da província. Mas ao mesmo tempo a opção pelo “braço livre europeu” significava usar mão-de-obra “civilizada”, já que não era possível romper repentinamente com todo o arcabouço ético-político da escravidão, montado mediante identificação “selvagem-inumano-cativo”. Pelo contrário, “barbárie versus civilização” continuou sendo a pedra de toque do discurso da classe dominante na Primeira República (1889-1930), para justificar seu exercício cotidiano de poder. (ROLNIK, 1988 p. 2)

A história do Brasil é a História do massacre dos povos indígenas e de matriz africana e também por grande parte dos seus descendentes. A escravidão negra no Brasil é uma marca de indubitável violência em nossa história, sendo o sistema escravocrata um dos grandes pilares da constituição da força de trabalho que permitiu a construção da modernidade econômica brasileira. Porém, pouco se recupera da memória histórica da dominação desses povos, a escravidão apesar de constatada, parece não ser encarada de forma profunda, sendo que as imagens possuem um papel importantíssimo no reforço dessas ideias. A construção da subjetividade estética se objetiva na educação e com isso efetiva uma ética, portanto um reconhecimento coletivo sem necessidade de luta, com isso “A Negra” passa a refletir socialmente o que se espera de uma Negra em 1923, com isso a efetivação do papel da negra na sociedade de classes não será refutado enquanto ponto de injustiça, ao contrário a negra representa o que ela é: ela reafirma o seu lugar exótico na história brasileira.

Objetiva-se pensar a lógica da produção do espaço onde se vivia a mulher negra pensada por Tarsila, que representa muitas outras mulheres na qual ela não dialoga imediatamente. Ao

retomar a lembrança das escravas negras e as amas de leite de sua infância, a artista não remete necessariamente às mulheres reais que sobreviviam na cidade de São Paulo naquele período. Assim, podemos questionar: qual é o espaço de vida das mulheres negras que viviam na cidade de São Paulo em 1920? Em que condições vivem e que lugar ocupam na lógica espacial da cidade? É de novo Rolnik (1988) que nos fornece caminhos para entender o diálogo possível do espaço representado por Tarsila e o espaço real de São Paulo na década de 1920:

Isto fica cristalino quando examinamos o processo de redefinição dos "lugares" da cidade, que ocorreu exatamente neste momento de transição para o trabalho livre. Antes de mais nada, ele não habita mais a casa do patrão como fazia o escravo. Efetivamente, com exceção dos empregados domésticos, que continuaram nas senzalas, os demais trabalhadores passaram a pagar aluguel por uma moradia separada geograficamente da moradia do patrão e geralmente próxima ao local de trabalho: regiões específicas e separadas para cada grupo social, novidade da virada do século em São Paulo. As zonas populares, que englobaram de operários fabris ao "setor degradado" (carregadores, lixeiros etc.), eram, em sua maioria, núcleos avançados de urbanização à margem das ferrovias. Estas, vindas do porto de Santos, chegavam ao alto do planalto paulista para distribuir, Estado adentro, café, mercadorias, trabalhadores. Ao cruzar a cidade, muitas vezes atravessavam várzeas pantanosas e inundáveis. Ali mesmo, no espaço labiríntico dos cortiços e vilas, entremeados pela presença das chaminés de fábricas, habitará a maior parte dos pobres da cidade. Enquanto isto, nas colinas ou alamedas retilíneas e arborizadas se localizarão os palacetes dos ricos: as distâncias estão agora topograficamente marcadas. Espaço hierarquizado: qualquer um sabe seu lugar, qualquer um identifica onde pode e onde não pode circular. Nos bairros populares são os lotes superocupados horizontalmente, formando becos e vilas, entremeados por galpões industriais. Exigüidade de espaços privados, profusão de espaços semipúblicos densamente ocupados. Geralmente barro nas ruas, esgoto a céu aberto e bonde na via principal. O bairro dos ricos é aquele cujas mansões se fecham em muros, exibindo sua imponência nas avenidas largas e iluminadas — amplos espaços para uma seleta e íntima vida social. Entre as zonas da cidade vão aparecer também regiões de transição, espécie de zonas de fronteiras que misturam territórios diversos. Cidade aberta tem fronteiras internas móveis: à medida que as zonas populares se expandiam, as regiões burguesas se deslocavam, transformando-se em áreas de cortiços onde habitam os pobres, e assim sucessivamente. (ROLNIK, 1988 p. 5)

Rolnik (1988) está caracterizando as regiões baixas naquele momento atravessadas por ferrovias: sendo estes os bairros Brás (e posteriormente Pari, Mooca e Belenzinho) a leste, Bom Retiro e Barra Funda a noroeste, Ipiranga (e posteriormente Vila Prudente). A autora nos traz a lógica da configuração do espaço urbano nos mostrando a geografia da diferenciação que vai moldando a cidade na época, onde temos os espaços de valor de uma classe dominante, e um

outro espaço da doença, da sujeira de uma coletividade de sujeitos amontoados, da epidemia, da falta de água e esgoto, da promiscuidade, dos "bárbaros" e dos "não civilizados". Este processo de conformação do espaço resulta em um conflito urbano gerado na cidade capitalista: a segregação sócio territorial fundada na diferenciação dos espaços e dos equipamentos urbanos. Os espaços da cidade são política e socialmente diferenciados de acordo com os grupos sociais que nela habitam, de tal modo a definir espaços distintos, onde sujeitos sociais vivem muito próximos mas diametralmente separados.

A figura da mulher negra proposta por Tarsila nos remete ao lugar das populações negras na sociedade de classes, entendendo seu lugar geográfico na produção do espaço. Precisamos construir uma Geografia que nos faça entender como a cor da pele foi um fator determinante na reprodução da vida brasileira em sua história e na sua disposição territorial e econômica, onde a “cor” dos indivíduos funcionou, e funciona até os nossos dias, como um diferencial na repartição dos direitos e das oportunidades. Precisamos explicitar as marcas da divisão por classes e raça expressas no território brasileiro e em seu conteúdo espacial de diferenciação social e geográficas no espaço urbano, apresentando contribuições na construção de ações de combate ao racismo e a exclusão étnica e social.

III.II. Abaporu (1928)

“Moro num lugar comum, perto daqui, chamado Brasil feito de três raças tristes, folhas verdes de tabaco e o guaraná guarani” (Retorica Sentimental – Belchior)

O segundo quadro escolhido para análise deste trabalho é novamente uma pintura que tem na centralidade da obra uma figura. Esta obra foi escolhida para compor este trabalho por seu uso recorrente em livros didáticos, em obras que contenham a temática da cultura brasileira e também em obras clássicas acerca da identidade nacional, estamos falando da obra “Abaporu” [Figura 3]. Parece parte do senso comum o uso corrente dessa obra a qualquer elemento que faça alusão a identidade cultural brasileira, aparecendo como a própria representação imagética do que seria o Brasil. A tela é considerada uma raridade dentro do tema das obras nacionais, sendo uma das mais caras já vendidas no Brasil (estimado em US\$ 1,5 milhão) e encontrando-se hoje no Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires na Argentina.

Destas considerações iniciais, passamos para análise da obra em si e de seus sentidos mais imediatos. O Aba-Puru ou Abaporu é o nome dado à figura central desta obra de arte, apresenta-se como um ser monstruoso, um gigante com uma cabecinha, de nariz longo e bracinho fino, pernas e pés compridos e agigantados. Seus olhos são de difícil visualização, não se sabe se homem ou se mulher, lembra uma figura humana, porém disforme. Esta figura está sentada de perfil num lugar que lembra um morro de cor esverdeada. Esta figura está sentada próxima a um cacto sob um sol escaldante. Este sol denota uma flor, ou um fruto amarelo que brota do cacto verde, posto sobre o céu azulado. É uma figura imaginária, uma abstração, entretanto, seu ambiente denota uma qualidade tropical que caracteriza grande parte do território brasileiro.



Figura 3. Abaporu (Tarsila do Amaral, 1928). FONTE: CATÁLOGO RAISONNÉ. **Tarsila do Amaral.** Vários colaboradores, Base 7, São Paulo, 2008.

O Abaporu é propagandeado como a manifestação genuína do próprio ser brasileiro ou a materialização imagética do sentido da brasilidade. Esta obra massificada pelos meios de comunicação e também por órgãos de ensino e museus de arte aparece como associada imediatamente aquilo que seria o brasileiro típico. Assim, algumas questões podem ser levantadas, nos levando a questionar o porquê esse quadro representa o Brasil. Em que medida este revela um esforço de retratação do ser brasileiro, porque tal obra foi encarnada como a legítima representação daquilo que é nosso, daquilo que é típico, daquilo que é nacional? Esta obra dialoga com quais questões para o Brasil na década de 1920, como ela revela o espaço social brasileiro? Podemos aceitar tal obra como imediatamente ligada à ideia de brasilidade e como representação do povo brasileiro, acolhendo esta definição com resignação, ou podemos trilhar um caminho, inverso, mais árduo, ao nos propormos entender nos signos que o constituem elementos para pensar a ideologia que a ela está imbricada, no sentido de mediação de nossa própria cultura. A transcrição do espaço representado para o espaço real nesta obra em específico não será dada por sua ligação com o espaço vivido de Tarsila, será analisada de maneira ampla pensando o Brasil e os povos que nele habitam, dentro da divisão internacional do trabalho e nas suas particularidades históricas. Deste modo, Furtado (1965, p. 184) destacou que “[...] o subdesenvolvimento não constitui uma etapa necessária do processo de formação das economias capitalistas modernas. É em si, um processo particular, resultante da penetração de empresas capitalistas modernas em estruturas arcaicas.”

O Abaporu (1928) de Tarsila com sua fauna e flora típica, é fruto de um sonho, resultado da imaginação criativa acerca das lendas das escravas contadas quando a artista era criança. Desse modo, podemos pensar como uma figura imaginária moldada a partir da subjetividade da autora, rica artista da elite paulista, ganha um sentido coletivo, ao ser legitimada como a própria síntese dos ideais modernistas. Ao ganhar o sentido que a intelectualidade brasileira modernista burguesa necessitava naquele momento, a obra Abaporu segue dotada de legitimidade e força ideológica:

No dia 11 de janeiro de 1928, Tarsila oferece a Oswald de Andrade, como presente de aniversário, seu último quadro. Ao vê-lo, Oswald impressionou-se profundamente e chamou Raul Bopp, então em São Paulo, pelo telefone. Ambos olharam a pintura e Oswald comentou: 'É o homem, plantado na terra'. Tarsila se recorda apenas dos dois amigos discutindo seu quadro e de ouvir Bopp dizer: 'Vamos fazer um movimento em torno desse quadro?'. O título? Era tão intensa a vinculação com a terra nessa figura central que correram ao

dicionário tupi-guarani de Montoya, que pertencia ao pai de Tarsila, para obter um nome para a tela. Finalmente compuseram a palavra: Abaporu. Aba: homem; poru: que come. (AMARAL A. 2003, p. 279).

A artista traz assim um personagem grotesco idealizado por ela, onde foi propagandeado como o próprio ser brasileiro, apesar de ser representado através do gigantismo e da deformação. Assim, podemos refletir sobre essa obra não na dimensão daquilo que ela revela, senão daquilo que ela esconde. A obra *Abaporu* parece desprovida de signos inteligíveis daquilo que é o ser brasileiro em sua face imediata, não podendo ao espectador compreender que aquele personagem gigantesco retrata também o sujeito brasileiro imediatamente, senão por um trabalho de educação da visão para a construção de seu significado. Desse modo, pensamos que essa obra revela em profundo uma ausência de sentido do que seria a realidade brasileira pela linguagem estabelecida pelos modernistas. “O *Abaporu*” está dado como pronto e não possibilita o reconhecimento imediato do trabalhador na estética que o retrata, nem do próprio Brasil ou da realidade do brasileiro na sua complexidade de relações sociais. Ou somos um ser gigantesco, sentado e disforme, esperando algo numa paisagem árida sob um sol escaldante ou somos outra coisa e o que somos senão uma legião de trabalhadores massacrados pelos exploradores desde a invasão? Podemos pensar a condição do sujeito “brasileiro” e sua significância histórica específica, através de Martins (2008, p. 18), onde ele apresenta a modernidade como sendo a “realidade social e cultural produzida pela consciência da transitoriedade do novo e do atual”. A modernidade para o sujeito brasileiro, não possui unidade ideológica como em muitos países ricos, ao contrário a modernidade chega à realidade latino-americana não de modo puro, mas constituída por temporalidades que não são suas, vestígios de outras estruturas que se misturam em uma combinação e ritmos que emitem sua especificidade social.

O personagem síntese do modernismo é fantasmagórico, propositalmente, ao revelar uma ausência de projetos, ao ser uma estética que cria formas pouco dialogáveis e encerradas em si mesmas. Nos mostra como a classe dominante brasileira junto aos modernistas, moldaram um projeto político de representação do país que “dialoga” com a cultura apresentada como típica na sua idealização, mas não a constrói na sua realidade mais imediata, ao contrário, a idealiza, a tipifica, a reduz. O personagem brasileiro é gigantesco, e ao mesmo tempo inconcebível, mas traz consigo as cores da bandeira brasileira, e por fim tem nome em Tupi-Guarani, e é aceito dar-lhe um nome indígena, ainda que não dialogue com a cultura dos povos originários dessa terra, não revela sua história, não a evidencie, não demonstre o massacre perpetrado contra os povos originários durante a conformação do território brasileiro. Assim, a

obra nega a própria cultura indígena ao trazer um símbolo indígena nela própria, ou propaga uma anulação da história indígena mesmo trazendo-a na sua forma. Podemos pensar que há uma construção ideológica para que Abaporu não tenha sentido prático real, ou que não há um esforço que a cultura modernista revele de fato a construção de uma identidade em que os seus sujeitos constituintes possam ser representados.

Nestes termos podemos pensar como uma obra oferecida de presente em 11 de janeiro de 1928, por Tarsila á Oswald de Andrade, Amaral (2003), como presente de aniversário pode ser avaliada como uma das grandes obras típicas da realidade brasileira. Ao vê-lo pela primeira vez, Oswald reconheceu um homem estranho, um homem gigante plantado na terra, mas não apenas um personagem fictício, esta obra seria encarnada como síntese das ideias que atravessam o movimento modernista naquele momento, em se tornando ícone da antropofagia moderna, síntese desse movimento cultural. O título da pintura por ora tão discutido entre eles foi escolhido por Raul Bopp, ela vem do tupi-guarani, que etimologicamente expressa: “Aba: homem; poru: que come”, mas não é no sentido canibalístico típico de várias etnias ameríndias que esse termo se apresenta, senão no sentido metafórico, pois o Movimento Antropofágico revela a deglutição da cultura europeia somada a elementos típicos brasileiros, elementos típicos metamorfoseados, diminuídos a objetos de exportação. Objetos estes que construíram uma agradável estética e se tornaram peças valiosas dos museus de vanguarda, que em nada revelam um projeto coletivo dos sujeitos históricos que constroem esta nação na sua diversidade e na sua amplidão. A inovação dos modernistas que residia na ideia da canibalização, isto é, a “devoração” da cultura estrangeira poderia ocorrer desde que justaposta e adaptada à cultura brasileira, mas esse movimento resultou numa subtração da complexidade de nossa cultura pela construção estética que nos moldou enquanto sujeitos brasileiros tipificados.

A luta por reconhecimento dada por esses artistas levou a afirmação de ideais burgueses e conservadores, visto que as revoluções empreendidas em todo o mundo na primeira década do século XX influenciaram pouco a primeira geração de modernistas, bem como os próprios conflitos internos os quais foram silenciados e substituídos por personagens irreais, tal como o Abaporu, que reflete pouco a realidade brasileira. Ao mesmo tempo podemos enxergar um sujeito com formas comprometidas e que está num local árido, desta forma, há um sentido negativo dado pelos modernistas no sentido de desqualificar por comparação aquilo o que não é urbano, industrial, metrópole, moderno quer seja, o árido, o nordestino, o inerte e o arcaico.

O Abaporu é uma figura sentada no meio do nada, esperando alguém ou alguma coisa, ou apenas parado como forma inativa, ao escolhê-lo propositalmente como símbolo do

modernismo caímos na questão ideológica quanto à desqualificação do rural, do mato, do não-urbano. Parece que Andrade ao ganhar o quadro e desenvolver toda sua lógica modernista impulsionou para longe de si todas as questões pertinentes para o povo pobre e trabalhador do Brasil. O Abaporu poderia ter sido interpretado como um homem pobre, um retirante, um famélico, um sujeito explorado por algum fazendeiro, mas preferiram trazer elementos que o distanciou de qualquer forma de questionamento social, econômico e político.

A dialética da modernização, em países como o Brasil e a temática da disparidade entre a sociedade brasileira e as ideias do liberalismo europeu percorreu ampla maioria das tentativas de interpretação do país, onde as formas ocidentais europeias clássicas tiveram que ser reinterpretadas, à luz dos desdobramentos singulares do nosso caminho ao mundo moderno. O Modernismo foi uma tendência que indicava a necessidade de renovação e a crença de que era possível uma superação baseada na ideia de modernidade contra a tradição arcaica baseada no modelo agrário-exportador, por outro modelo também capitalista, onde o campo não daria mais o mote, mas sim o capitalismo urbano e industrial. No Brasil, defendia-se a ideia de modernidade por meio de um processo de independência cultural enfatizado pela brasilidade da arte pela exaltação física e moral da terra e do povo, um povo idealizado, sem rosto, sem história, um povo colorido, um povo objetificado, teatralizado.

Buscava-se, assim, redescobrir o Brasil, ou melhor, buscava-se uma espécie de tomada de consciência, de reconhecimento das raízes do povo brasileiro, através do afloramento do nacionalismo. Do nacionalismo romântico nasce a ideia da retomada da figura do indígena, mas uma retomada um tanto distanciada, pois ela se materializou muito mais numa forma estética do que na construção de um outro projeto político que somasse aos anseios desses grupos sociais. Podemos inferir nesse sentido, que a luta se dá no campo estético, isso significou o abandono completo de um projeto político, ainda que esse movimento possa ser feito de forma conjunta, mas, os políticos compreendem essa estética conservadora e se apropriaram desta para legitimação de seu projeto de Estado.

A prerrogativa de se pensar o que somos enquanto parte do território brasileiro, é evocado através deste quadro de Tarsila, pois ele exprime essa nossa condição única enquanto sujeitos a esse território tropical fundado sob a matriz originária dos povos indígenas. A figura gigante sentada no verde morro revela essa ligação com a terra, uma terra que é distribuída desigualmente, onde mandam grandes latifundiários e grandes industriais. Como uma proposta alternativa anticolonialista o projeto modernista revelou suas ambiguidades, uma vez que ela se propõe a não apenas construir uma independência estética no caso da cultura, através da

construção de um fazer próprio, local, com autonomia, mas que ainda assim bebe de influências estrangeiras coercitivas. O Movimento Antropofágico procurava digerir a cultura de fora com o que o que seria típico do Brasil, é uma proposta original que esteticamente foi revolucionária, mas enquanto ação prática de emancipação dos trabalhadores brasileiros foi quase nula.

É necessário frisar que a construção nacionalista característica dessa época e da linguagem modernista, tinha como função nomear o Estado como ícone da salvação, desta forma, o Brasil era tratado como um grande país com uma massa de habitantes unidos por uma nação tropical e acolhedora. O livro de Afonso Celso “Por que me ufano do meu país” publicado em 1908 tem um efeito importante na imaginação dos seus leitores e com isso constrói um reconhecimento nacional do significado em ser brasileiro. Dessa forma, também lembramos os discursos e escritos de Rui Barbosa e a campanha do exército brasileiro quanto à figura de Duque de Caxias, somado, posteriormente, a ditadura Vargas que aproveitou de toda essa cultura nacionalista que se formava para consagrar a ideia de país coeso e adorado por seus habitantes. Os modernistas são direcionados para refletirem um país com todas as suas injustiças, todos os seus problemas, mas preferem adentrar numa seara composta por questões mais de estilo do que renovação crítica da situação do país onde habitavam. O Abaporu passa a ser reconhecido como símbolo nacional e com carga cultural única, tornando-se um ícone inquestionável como a própria bandeira brasileira.

A compreensão das singularidades de um país como o Brasil, situado na periferia do capitalismo, é evocada como a grande questão central do modernismo no país. O ritmo desigual e dualista da nossa modernidade, recheada de grandes bolsões de pobreza, torna-se uma das expressões sintomáticas da fratura social do capitalismo que aqui se desenvolveu. A busca pela fusão das raízes mais profundas do povo brasileiro com a luta por uma perspectiva de futuro é uma dualidade imanente aos ofícios políticos e culturais da experiência brasileira. A vida cultural e ideológica nacional sempre refletiu as ambivalências imanentes à condição periférica deste país dentro do modo de produção capitalista: “O modernismo artístico brasileiro imprimiu ênfase na chave nacional e nacionalista, não podendo ser interpretado sem essa mediação que lhe distingue a gênese e os traços de forma e conteúdo” (FACIOLI, 1994, p.166).

III.III. Morro da Favela (1924)

“Barracão de zinco sem telhado sem pintura. Lá no morro Barracão é bangalô lá não existe felicidade de arranha-céu. Pois quem mora lá no morro Já vive pertinho do céu” (Herivelto Martin)

A terceira obra escolhida para análise é uma paisagem e intitula-se Morro da Favela que artisticamente representa a síntese da fase “Pau-Brasil” de Tarsila. Esta obra constitui-se como resultado da viagem ao interior do país, realizada por Tarsila em companhia de Oswald e Cendrars, transitando entre cidades como Minas Gerais e Rio de Janeiro. Blaise Cendrars convidou Tarsila a prosseguir um trabalho pictórico inspirado na síntese do modernismo brasileiro que pudesse corresponder aos anseios da então cobiçada exposição em Paris. Essa obra é fruto de sua integração às ideias propostas pelo “Grupo dos Cinco”, e as aspirações da Semana de Arte Moderna, bem como a uma entrega de Tarsila a constituição de sua linguagem própria fundada sob a linguagem nacionalista:

Minha pintura a que chama de Pau-Brasil, teve sua origem numa viagem a Minas, em 1924, com Dona Olivia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, então menino, e eu. O contato com a terra cheia de tradições, as pinturas das igrejas, e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras – Ouro Preto, Sabará, São João Del Rei, Tiradentes, Mariana e outras, despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas, Morro da Favela, Religião brasileira e muitas outras que se enquadram no Movimento Pau-Brasil. (AMARAL, 1946; apud AMARAL et al., 2003)

Partimos da linguagem estabelecida por Tarsila em Morro da Favela [Figura 4] para entendermos posteriormente o espaço social a que ela está representando. Desse modo, procedemos à descrição do quadro: ao que tudo indica este quadro representa uma paisagem onde se constata a moradia de trabalhadores em uma favela do Rio de Janeiro, tanto pela forma do relevo ondulada quanto pelo nome atribuído à obra. Ao olhá-la detidamente podemos observar o casario baixo, as diferentes formas de vegetação, as pessoas de cor negra com vestimentas simples, o chão que parece de terra batida onde não possui asfalto. Os elementos do quadro possuem uma cor exuberante, próprias da linguagem de Tarsila. A imagem é rica na sua diversidade de elementos, ela nos convida a pensar na dinâmica da paisagem que oscila entre o rural e o urbano, que denota o espaço livre e o espaço construído, nos mostra um movimento de transformação da paisagem.

Podemos observar uma mulher negra com saia azul e blusa branca e um lenço na cabeça, um homem negro que parece ser seu companheiro usando roupas simples, ele tem braços longos e parece ter grande força. Junto a eles estão duas crianças pequenas, também negras que

parecem os observar. Subindo o morro vê-se uma menina junto a um cachorro que fareja o ambiente. Ao longe numa casinha azul é possível observar uma mulher na porta de vestido cor de rosa, possivelmente observando a vida na rua ou talvez o varal de roupas que está a sua frente. A imagem dos animais também chama atenção, denota esse sentido do espaço doméstico, de uma natureza domesticada, cuidada para conviver com a presença humana. Observamos o cachorro farejando a terra batida e a ave parecida com um pato toda exótica compondo esta imagem de integração, demonstrando uma apropriação de um espaço que se faz de maneira harmônica.



Figura 4. Morro da Favela (Tarsila do Amaral, 1924). FONTE: CATÁLOGO RAISONNÉ. **Tarsila do Amaral.** Vários colaboradores, Base 7, São Paulo, 2008.

Tarsila aspira pintar moradias na favela, que nesse momento eram feitas de modo extremamente precárias, mas suas casinhas são coloridas e convidativas, cercadas de coqueiros, cactos e outros tipos de vegetação. Estas casas parecem dançar na paisagem e são apresentadas como belas e acolhedoras. Em *Morro da Favela* (1924), o casal de negros e as três crianças com o cachorro parecem manter relações de proximidade familiar e afetiva, demonstrando esse caráter de humanização dos sujeitos da favela propostos por Tarsila. Eis a sociabilidade num bairro popular, gente simples de pele negra rodeada por animais domésticos. Os elementos se distribuem em níveis articulados num terreno de inclinação acentuada, sinalizados por cercas, alpendres, numa imagem bonita de brasileiros pobres em seu lugar, lugar relegado a eles, onde a face negativa da miséria não é suficientemente problematizada a ponto de se constituir como

marco de um drama social que exige mudanças. É perceptível a retratação dos morros do Rio no quadro de Tarsila, ocupado por barracos da população marginalizada, mas nele não há drama social, as cores são vivas e felizes. Desse modo, constatamos a articulação da imagem figurativa por meio de uma ordenação de elementos da paisagem natural, urbana e humana, há a fusão desses elementos convivendo numa harmonia nítida, aqui a modernização aparece de uma forma equilibrada, não marcada pelo conflito.

Em Morro da Favela (1924), temos a representação da gestação de um dos processos territoriais mais evidentes no espaço brasileiro, a segregação espacial e o fenômeno da constituição da periferia. A formação da periferia foi naquele momento um fenômeno urbanístico novo no Rio de Janeiro da década 1920, tal processo é influenciado pelas consequências da abolição da escravidão, junto a constantes migrações de várias partes do país a cidade do Rio de Janeiro e São Paulo. Evidencia-se o processo de modernização da cidade registrado sobre os contornos modernistas de Tarsila. Segundo Abreu (1988), o aparecimento da favela está intimamente ligado a todo um conjunto de transformações desencadeadas pela transição da economia brasileira de uma fase tipicamente mercantil exportadora para uma fase capitalista e industrial. As favelas originadas na sociedade fluminense decorrem de um momento de crise da economia cafeeira e do crescimento demográfico extremamente desordenado onde se agravava sobremaneira a questão habitacional.

Fazendo uma incursão histórica acerca da formação das favelas no Rio de Janeiro (ABREU, 1988), constatamos que estas são resultado de um processo violento de expropriação, uma vez que a população pobre foi obrigada a ceder lugar na cidade para a revitalização dos centros. A classe mais empobrecida foi empurrada para os morros, vivendo ali como marginalizadas dos serviços próprios da industrialização, sem direito a riqueza material presente nas partes ricas da cidade do Rio de Janeiro. Apesar da constatação de sujeitos que vivem no morro o quadro da artista nos mostra beleza e tranquilidade, onde a magia das cores presentes na tela transporta a favela para outro patamar distanciado da realidade da época. Segundo Abreu (1988, p. 42) a formação da segregação espacial se dá primeiramente pela revitalização dos centros onde são:

sede agora de modernidades urbanísticas, o centro, contraditoriamente, mantinha também sua condição de local de residência das populações mais miseráveis da cidade. Estas, sem nenhum poder de mobilidade, dependiam de uma localização central, ou periférica ao centro, para sobreviver. (...) A solução era então o cortiço, habitação coletiva e insalubre e palco de atuação preferencial das epidemias de febre amarela. (ABREU 1988, p. 42)

À procura dos sentidos da modernização do espaço urbano, mais especificamente no Rio de Janeiro (ABREU, 1988), verificamos que entre os vários novos tipos de edificação que se destacavam naquela época destacavam-se a habitação coletiva. A moradia nos tempos modernos tem como ponto de partida as habitações populares coletivas e insalubres surgidas a partir do processo de urbanização e industrialização. Assim, as transformações ocorridas no espaço urbano relativas à moradia, podem ser caracterizadas através de uma sequência de formas não necessariamente contínuas no tempo e espaço: estalagens, cortiços, casas-de-cômodos, avenidas, vilas, aglomerados, bairros e a expansão, em seguida a verticalização, com o surgimento dos edifícios. Paralelamente a todo esse processo desenvolvem-se as favelas, num contraponto que assinala as desigualdades sociais no espaço urbano. Esta reconstituição histórica da forma moradia no espaço urbano demonstra como no processo de modernização houve transformações espaciais que vão sendo incorporados pela ação do capital e do Estado combinadamente. Este processo é marcado por forte exclusão social, afastando as classes populares de se beneficiarem dos serviços alcançados com a modernização. A abolição da escravidão, o surgimento da indústria e o incremento do comércio e serviços na área central da cidade do Rio de Janeiro na década de 1920, fazem com que se delimitem as classes sociais e se inicie uma luta pelo espaço, gerando conflitos que vão se perpetuando ao longo do tempo.

O nome do quadro também denota outros significantes, sendo diretamente ligada a formação das favelas no Rio de Janeiro. Segundo Abreu (1988), a primeira favela no Rio de Janeiro surge com a chegada dos soldados que combateram na Guerra de Canudos e ocuparam as encostas do Morro da Favela (que ficou conhecido posteriormente como Morro da Providência) e de Santo Antônio a partir de 1897, ainda na área central. O Morro da Favela se constitui como produto da falta de moradias para atender a população que chegava à capital do país, uma vez que o déficit habitacional é produto histórico da concentração econômica na história da cidade do Rio de Janeiro. Como ilustração das mudanças no espaço social urbano segue duas imagens do Morro da Providência (antigo Morro da Favela), uma na sua fase de constituição ainda no início do século XX [Figura 6] e outra quase um século depois [Figura 7]

para constatação da permanência e acirramento desse processo de segregação espacial na história brasileira.

Figura 5. A Primeira Favela do Rio de Janeiro, o Morro da Favela, (hoje Morro da Providência) Rio de Janeiro (1920). Disponível em: <http://www.museudeimagens.com.br/morro-da-providencia-primeira-favela/> Acesso em: 04/12/2017.

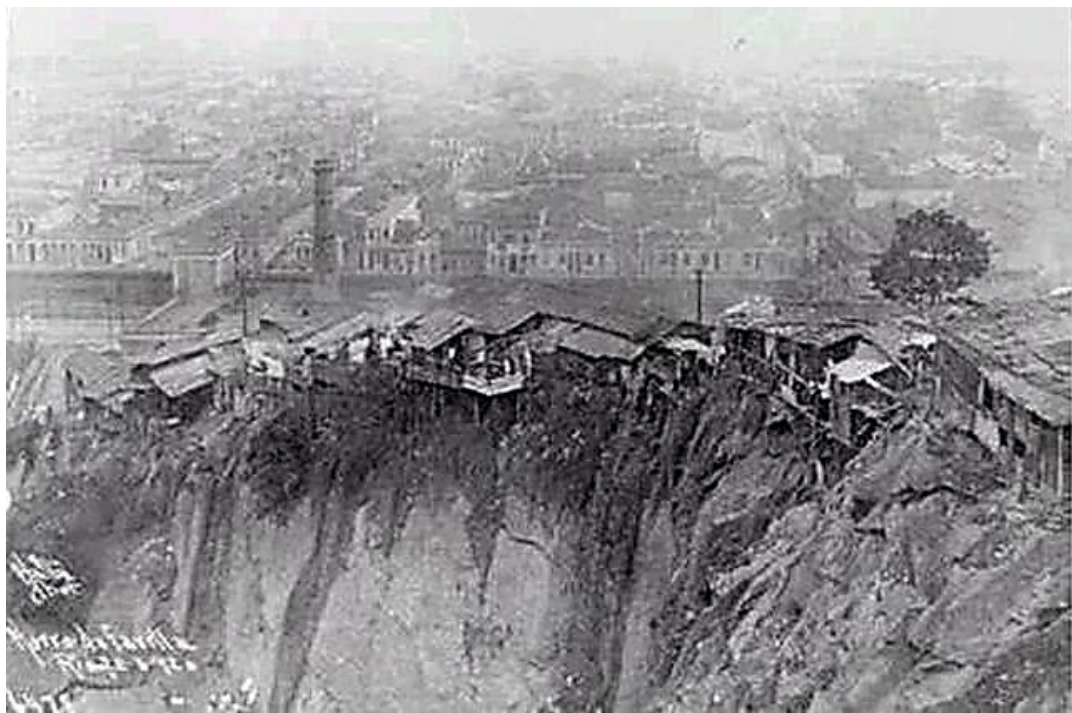




Figura 6. Fotografia (180 x 300 cm) Morro da Favela, hoje Morro da Providência no Rio de Janeiro em 2008. Disponível em: <https://www.perrotin.com/artists>. Acesso: 05/12/2017.

III.IV. Estação Central do Brasil (1924)

“Maria fumaça não canta mais para moças flores janelas e quintais... Na praça vazia um grito, um ai, casas esquecidas viúvas nos portais” (Milton Nascimento)

A obra E.F.C.B. foi feita por Tarsila para uma conferência de Blaise Cendrars no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e será objetivo de análise nesta seção do trabalho. Esta obra é sem dúvida um ícone do Movimento pau-brasil, ela evidencia o contraste entre as paisagens rurais e as crescentes estradas de ferro da emergente São Paulo industrial; mescla profunda entre a herança dos cenários abertos da fazenda e o futuro das cidades modernas.

Ao observarmos esta obra de Tarsila podemos constatar que a “Estrada de Ferro Central do Brasil” está à frente da paisagem de casas simples e coloridas, dispostas ao longo de um morro ao fundo do quadro. Este quadro parece-nos à ampliação do olhar sobre a obra Morro da Favela, podendo até se fazer uma análise comparativa das duas obras em perspectivas. Nas duas obras a arquitetura colorida das casas populares se faz presente, onde se somam nesse momento a presença de uma igrejinha branca no alto do morro. No alto de um relevo colinoso estão dispostas as casinhas onde parece ser a moradia de pessoas simples, mas nesse quadro não há pessoas, o quadro não mostra os habitantes desse lugar, é um quadro vivaz, mas sem vida. Os objetos acumulados à frente da paisagem provocam no espectador uma ideia de caos, onde os

trilhos, torres de comunicações, sinais de trânsito e pontes metálicas sugerem o movimento da cidade em transformação pela estrada de ferro e por uma modernidade que está em primeiro plano. Assim, Tarsila traduz a nova era da máquina na História do Brasil de forma colorida:

Tarsila compõe um quadro especialmente para essa ocasião [conferência de Blaise Cendrars no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo]: E.F.C.B. Neste a cidade por que passa a Estrada de Ferro Central do Brasil tem suas casas simples, predominantemente em rosa e azul, dispostas ao longo de um morro, com singela igreja branca no alto. Essa paisagem sugere barulho e movimento, em objetos acumulados sem perspectiva, (...) sinais de trânsito ferroviário, pontes metálicas, vagões, trilhos espalham-se em horizontais, verticais, diagonais, numa rede que traduz, por geometria das formas e cores chapadas, a nova era da máquina e da comunicação. Os objetos em matéria lisa sustentam uma intrincada rede: cada um funciona, no quadro, como peça de um conjunto coeso, como se fossem partes de um mecanismo que depende, fundamentalmente, desse sistema de relações. (GOTLIB, N. 2000, p. 116).



Figura 7. E.F. C. B. (Tarsila do Amaral – 1924. FONTE: CATÁLOGO RAISONNÉ. **Tarsila do Amaral.** Vários colaboradores, Base 7, São Paulo, 2008.

Tarsila do Amaral forjou em E.F.C.B. uma representação da própria constituição das cidades do Brasil, exaltando o progresso em detrimento de uma tradição, celebra o urbano e idealiza o rural, um rural que está escondido, que está atrás, reforçando-se a ideia de centro e de bairro que está afastado, apartado na paisagem. Ao pensarmos na simbolização da dinâmica

das transformações do espaço agrário para o urbano pensados por Tarsila, vemos nas construções arquitetônicas das casas coloniais a representação de um modelo de casas tradicionais do interior do país. Entretanto, o que aparece em primeiro plano e que demanda centralidade no quadro da artista são os dispositivos modernos, onde constata-se a valorização da linha férrea, das torres, postes, semáforos e pontes.

Em E.F.C.B. constatamos assim a transformação da paisagem brasileira marcadamente circunscrita no processo de industrialização, onde o Brasil precisou dar corpo ao desenvolvimento de um parque industrial para suprir suas necessidades internas, além de recorrer à força de trabalho imigrante de sujeitos advindos de uma Europa já industrializada. Na década de 1920 observa-se o florescimento de um parque industrial na cidade de São Paulo, com uma rápida transformação arquitetônica e estrutural da cidade, onde a linha férrea vai ter um papel determinante na organização do espaço urbano. Dessa forma podemos dizer que E.F.C.B sintetiza as relações de poder postas no espaço, onde as estruturas de dominação são representadas, tem-se na imagem o capital industrial e o poder religioso organizando a paisagem.

A obra de Tarsila aparece novamente sem pessoas, sem vida, esta que parece existir nas casas coloridas ao fundo, no morro onde não há rua, onde a estação de transporte não alcança. A imagem pode ser vista em duas perspectivas históricas, uma ao longe, representando o passado, marcada por uma paisagem onde os sujeitos agrupam-se com a finalidade de habitar. À frente e em primeiro plano tem-se o projeto de modernização escancarada que se apresenta de antemão ao espectador, é a defesa de Tarsila de uma modernidade ao qual ela se identifica.

Ao trazer essa obra para o contexto que passava o país naquele momento, a entendemos como testemunho do processo de industrialização no país e da permanente modificação do espaço agrário. Os impactos da criação da Estação Central do Brasil, antiga Estrada de Ferro D. Pedro II, teve considerável impacto nos centros urbanos nacionais a partir de 1855. A cidade de Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais ganham ao longo do tempo, novas funcionalidades a partir da consolidação da interligação de suas ferrovias:

Para se compreender as transformações ocorridas com a implantação da ferrovia é necessário considerar a conjugação de rural e urbano, de agrícola e industrial, de antigo e novo. A ferrovia era organizada segundo a lógica da indústria mais moderna, que era a lógica da engenharia e da mecânica. Mas também segundo a prudência mais antiga, própria de uma empresa que envolvia também a tecnologia social da ordem apoiada nos valores da tradição. (MARTINS, 2004 p 12)

A E.F.C.B foi um projeto de interligação do território nacional através da linha férrea. A Estrada de Ferro D. Pedro II teve sua origem no decreto n. 641, de 26 de junho de 1852, que autorizou a concessão para a construção de uma estrada de ferro que partisse do município da Corte (o atual Rio de Janeiro) e terminasse em pontos estratégicos das províncias de Minas Gerais e São Paulo. A construção das estradas de ferro estava relacionada ao processo de modernização do Império, alavancado a partir da segunda metade do século XIX, quando se observava um maior desenvolvimento da economia, com necessários investimentos na infraestrutura e na urbanização do Brasil. Quando da Proclamação da República, em 1889, a Estrada de Ferro D. Pedro II teve seu nome alterado para Estrada de Ferro Central do Brasil.

III.IV. Os operários & Segunda Classe (1933)

"Um silêncio de torturas/ E gritos de maldição/ Um silêncio de fraturas/ A se arrastarem no chão/ E o operário ouviu a voz/ De todos os seus irmãos/ Os seus irmãos que morreram/ Por outros que viverão./ Uma esperança sincera/ Cresceu no seu coração" (O Operário em Construção – Vinícius)

Os últimos quadros analisados neste trabalho são obras de 1933, intituladas “Os Operários” [Figura 9] e “Segunda Classe” [Figura 10]. Neles, Tarsila representa temas de assunto social, com linguagem realista e conteúdo crítico. Preocupam-na os problemas do trabalho e da miséria humana, sobretudo a miséria oriunda do trabalho nas fábricas nascentes em São Paulo. Parece-lhe imprescindível agregar uma ética à sua estética e participar ativamente da renovação que se processa no mundo a partir da inspiração do movimento operário russo em 1917 e sua influência internacional na organização dos trabalhadores.



Figura 8. Operários (Tarsila do Amaral – 1933. FONTE: CATÁLOGO RAISONNÉ. **Tarsila do Amaral.** Vários colaboradores, Base 7, São Paulo, 2008.

Operários e Segunda Classe (1933) foram pintados em um momento em que Tarsila esteve ligada politicamente ao comunismo. No início dos anos 30 Tarsila esteve na União Soviética e participou de reuniões e ações do Partido Comunista. Nesta época, a política e a temática do trabalho fizeram-se presentes em suas obras, o tema da injustiça social aparecem em seus trabalhos como um grito de denúncia. Ambas as telas ilustram o momento político e social brasileiro do início dos anos 30: com a crescente industrialização, a migração de trabalhadores estrangeiros para as indústrias nascentes em São Paulo, a consolidação do capitalismo industrial e de uma classe de trabalhadores marginalizada e explorada. Em Operários e Segunda classe não se observa mais a turbulência e o caos das máquinas que povoavam suas telas, como em E. F. C. B, agora não é mais a agitação da modernidade que a induz a pintar. Os sujeitos em primeiro plano são outros, os Operários e trabalhadores da segunda classe dotados de semblante carregados de tristeza e melancolia.

O quadro pintado por Tarsila, intitulado Operários (1933) é um verdadeiro painel da classe trabalhadora brasileira que se amontoava na metrópole paulista, nele é possível ver um

grande número de rostos colocados lado a lado, todos sérios, é nítida a preocupação em suas feições. Preocupações que se expressam no rosto de um povo diverso, que foi jogado na modernidade de forma acelerada e abrupta. Na obra se vê pessoas das mais diversas etnias que nos olham fixamente como a nos lembrar de como é duro o trabalho nas fábricas, dura é a condição do trabalhador que na pirâmide social se sujeita aos ditames da fábrica e das austeras indústrias com suas chaminés cinzentas jogando toneladas de fumaça no céu azul. A condição do operário é dotada de subalternização em vários aspectos, onde Marx (1998) nos apresenta como sendo uma própria mercadoria:

O trabalho dos proletários perdeu, pela expansão da maquinaria e pela divisão do trabalho, todo caráter autônomo e, com isso, todo atrativo para o operário. Ele torna-se um mero acessório da máquina, do qual é exigido apenas o mais simples movimento de mãos, o mais monótono, o mais fácil de aprender. Os custos que o operário causa restringem-se por isso quase que tão-somente aos alimentos de que ele carece para o sustento próprio e para a reprodução de sua espécie. Mas o preço de uma mercadoria, portanto também do trabalho, é igual aos seus custos de produção. Na mesma medida em que cresce o caráter repugnante do trabalho, diminui por isso mesmo o salário. Mais ainda, na mesma medida em que a maquinaria e a divisão do trabalho aumentam, aumenta a massa do trabalho, seja pela multiplicação das horas de trabalho, seja pela multiplicação do trabalho exigido em um tempo determinado, pelo funcionamento acelerado da máquina. (MARX, 1998, 14 - 15 p)

Esta obra é um retrato exasperante da condição moderna dos operários paulistas, como também da universalidade da condição subalterna dos trabalhadores, onde independente da etnia todos fazem parte da mesma pirâmide social que os congrega em um único lugar: a cidade. Operários, é um retrato de uma São Paulo que começa a abrigar um imenso contingente de imigrantes que compunham a força de trabalho nas lavouras cafeeiras e que com seu declínio passam a trabalhar na nascente indústria. Trata-se de um marco histórico na obra de Tarsila, pois, ela não é mais a precursora do cubismo ou do surrealismo, detém-se agora na pintura de assunto eminentemente social e engajado.

O quadro Operários (1933) funciona como anunciador dos grandes centros urbanos brasileiros e da massa humana que constrói essas cidades através do uso da sua força de trabalho. Os rostos sobrepostos remetem à massificação do trabalho e às condições de vida amontoadas nos grandes centros urbanos. O ritmo vertical das chaminés na pintura compõe o quadro ao fundo, anunciando que a indústria será agora componente indissociável da paisagem. A fachada envidraçada da fábrica ao fundo denota um modelo arquitetônico, onde a verticalização agora se sobrepõe no espaço. Os rostos surreais, levitam em primeiro plano, estão

suspensos ou talvez apoiados uns aos outros, na grande cadeia social que forma a nova sociedade nascente. Cada operário exhibe, no entanto, e de modo marcante, a sua fisionomia própria e algumas delas a artista constrói, inclusive, a partir dos traços de pessoas conhecidas. Desiguais na fisionomia, na cor e na etnia, o que lhes assegura identidade são a sua condição de classe. Num dos cantos, as chaminés das indústrias se alçam verticalmente jogando no ar sua fumaça acinzentada. No mais, em todo o quadro, rostos colados, um ao lado do outro, em pirâmide que tende a se prolongar, infinitamente. A representação estática dota este quadro realista de um caráter imaginário, onde se verifica o espanto pela constatação dos operários empilhados, não tendo em seu rosto nenhum sorriso. A denúncia do quadro constata-se nesses rostos carregados de força, mas também de desolação e desesperança.

2ª Classe também é uma pintura engajada politicamente onde rapidamente somos tomados de revolta ao constatar a feição melancólica e desesperada dos sujeitos representados no quadro. Aqueles da/de segunda classe, classe trabalhadora, tem corpos raquíticos feições distorcidas e um desalento em seu semblante. Esta classe subalternizada que parece descer de uma estação ferroviária, são peças de uma engrenagem social subordinada ao poder esmagador e desumanizante do sistema industrial capitalista. 2ª Classe representa o horror presente no rosto dos que chegam do interior para tentar a vida nas grandes cidades, dos que chegam ao destino da desesperança. As crianças são muitas e assustadas, permanecem agarradas aqueles que parecem ser seus familiares, conotando ser este seu único refúgio. As pessoas agrupadas no quadro parecem ser de um mesmo grupo familiar, lembrando este costume de migrar em conjunto, onde muitas vezes grupos familiares inteiros migram para “ganhar a vida” nos centros urbanos. A linguagem é sombria pela composição da imagem onde não há horizonte, todos os olhos retratados são destituídos de vontade, as figuras são imóveis, parece que não se tem para onde ir. Na obra Segunda Classe um sentimento se sobressai, o desamparo:

O tema [o poder esmagador e desumanizante do sistema industrial capitalista] repete-se em 2ª classe, onde também predominam as cores sombrias. Uma família de trabalhadores 'acha-se desembarcada' numa estação. Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil? Nessa família desacomodada, acentua-se a miséria das crianças desnutridas, barrigudas, olhudas, de cabeça grande e pernas finas e arcadas. Retrato de um Brasil social miserável, cujo aspecto triste e trágico, antes recalcado, ou sublimado, emerge com muita força nessa década de 30. (Gotlib, N. 2000, p. 170).



Figura 9. Segunda Classe (Tarsila do Amaral – 1933). FONTE: CATÁLOGO RAISONNÉ. **Tarsila do Amaral.** Vários colaboradores, Base 7, São Paulo, 2008.

As primeiras fases da classe operária no Brasil estão ligadas a história da aristocracia cafeeira em decorrência de sua expansão e da transição para a industrialização em São Paulo. A formação da força de trabalho para a produção agrícola foi solucionada em princípio pela força de trabalho imigrante, que em virtude das dificuldades no campo migraram para as áreas urbanas, compondo o quadro de operários da indústria nascente. O processo de fomentação da indústria originou-se da transição de uma economia essencialmente ligada às necessidades da cafeicultura para posteriormente investir-se numa economia urbana e industrial. A partir da primeira metade do século XX, aprofundou-se em São Paulo a concentração demográfica, onde a grande massa de trabalhadores imigrantes tornaram-se operários, o pensamento de esquerda foi marcado pela influência anarquista que garantiu a organização das lutas operárias por longo tempo, culminando em diversas ações a partir de 1910.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise das obras de Tarsila do Amaral podemos buscar entender diversos aspectos do espaço social brasileiro. A partir dos símbolos representados pela pintura de Tarsila podemos, através de mediação por pesquisa e esforço de tradução, trabalhar com os significados postos pela Geografia. Entendemos que as obras com figuras centralizadas oferecem mais dificuldades para construção do diálogo sobre o espaço social que ele representa, necessitando de maior investigação e esforço interpretativo para efetivação da conexão entre o recurso estético e a Geografia. As pinturas de paisagem oferecem a proposição desta pesquisa uma quantidade maior de elementos e símbolos para serem trabalhados.

Quanto ao estudo histórico da vida e obra de Tarsila do Amaral e seus significantes entendemos a artista como inserida dentro de um movimento histórico no qual preponderou as ideias modernistas, nacionalistas e de crítica a um modelo agrário oligárquico na qual a economia do país estava fortemente arraigada. Entendemos as pinturas de Tarsila como inseridas dentro de um debate mais amplo na conjuntura brasileira, onde se desenvolvia mudanças sociais profundas calcadas na modernização e na transição forçada de uma lógica agrária para uma lógica industrial e urbana.

Este trabalho contou com um grande desafio, o de analisar de forma autoral um conjunto de obras de Tarsila do Amaral em diálogo com a Geografia, desafio este que está posto na superação das distâncias entre a descrição de elementos estéticos e os significantes no tempo e espaço de sua criação, na tentativa de ultrapassá-los. Ao trazermos Tarsila do Amaral, conhecemos sua história para o reconhecimento da constituição do pensamento modernista brasileiro atrelado a um projeto de Estado pela elite nacional. Constatamos que o nacionalismo foi um fator preponderante na nossa formação cultural brasileira e na maneira como pensamos o Brasil. Assim, a poética construída por Tarsila através da pintura, demonstra que o lócus de nossa morada, o Brasil, é alvo de construções reais e imaginárias, abrigo de devaneios e também de nossas lutas.

V. REFERÊNCIAS

ABREU, M de P. **O Brasil e a economia mundial, 1930-1945**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

ABREU, M. de A. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. IPLANRIO/ Zahar, 1988.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

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

ANDRADE, Mário de. **“Tarsila”**. Diário Nacional, São Paulo, 21 Dezembro, 1927.

ANDRADE, M. **O Movimento Modernista**. Aspectos da Literatura Brasileira. 4ª edição. São Paulo, Livraria Martins Editora/INL/MEC, 1972.

ARANTES, P. E. **Origens do marxismo filosófico no Brasil: José Arthur Giannotti nos anos 60**. In: MORAES, J. Q. (org.). História do marxismo no Brasil. Vol. II. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p.125-181.

BOAVENTURA, M. E (org). **22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo, Edusp, 2000.

BOPP, R. **Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928** Rio de Janeiro, José Olympio, 2012.

BRITO, M. S. **História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 2ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CÂNDIDO, A. **A Revolução de 1930 e a cultura**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, Abril 1984.

CÂNDIDO, A. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARONE, E. **A República Velha. Instituições e classes sociais**. São Paulo, Difel, 1970.

CATÁLOGO RAISONNÉ. **Tarsila do Amaral**. Vários colaboradores. São Paulo: Base 7: Projetos culturais - Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

CAUQUELIN, A. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

D'ARAÚJO, M. **A era Vargas**. São Paulo, Moderna, 1997.

DUARTE, N. **Formação do indivíduo, consciência e alienação: o ser humano na psicologia de A. N. Leontiev**. Cad. CEDES [online]. 2004, vol.24, n.62, pp.44-63. ISSN 0101-3262.

GOTLIB, N. **Tarsila do Amaral, a Modernista**. São Paulo, Editora SENAC, 2003.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. (Trad. Luiz Repa). São Paulo: Ed. 34, 2003.

ESCOLAR, M. **Crítica do discurso geográfico**. São Paulo, Hucitec, 1996.

FACIOLI, V. **O Brasil e o surrealismo (aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950)**. In: Organon: revista do instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Aspectos do Surrealismo. Volume 8, Número 22, 1994. pp.157-182.

FERNANDES, F. 1920. **Significado do protesto negro**. São Paulo, Cortez, 1989.

FONSECA, P. C. D. **Vargas: O Capitalismo em Construção**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FURTADO, C. **Análise do modelo brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

GAY, P. **Modernismo: o fascínio da heresia — de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

GONÇALVES, C. W. P. **Reflexões sobre Geografia e Educação: notas de um debate**. Terra Livre. n 2. 1987.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.

LACOSTE, Y. **A geografia – isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra**. 2. ed. Campinas, Papirus, 1988.

MACHADO, M. A **Crítica Nos Anos 20 E Seu Papel Subsidiário Das Inovações Literárias. Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. V. 16, 2009. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol16/TRvol16d.pdf. Acessado em 05/12/2017.

MARCUSE. H. **A arte na sociedade unidimensional**. In: LIMA, Luís C. Teoria da cultura de massa. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp.245-256.

MARTINS, J de S. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2. ed. Revisada e ampliada. São Paulo, Contexto, 2008.

MARTINS, J de S. **A ferrovia e a modernidade em São Paulo: a gestação do ser dividido**. REVISTA USP, São Paulo, n.63, p. 6-15, setembro/novembro de 2004.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos de 1844**. Traduzido do original em alemão por Viktor von Ehrenreich. In: FERNANDES, F. (Org.) Marx e Engels: História. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 146-281.

MONARCHA. C. **A reinvenção da cidade e da multidão. Dimensão da modernidade brasileira: A Escola Nova**. São Paulo, Cortez Editora, 1989.

MOREIRA. R. **O que é Geografia?** São Paulo, Brasiliense, 1994.

MOURA C. **As injustiças de Clio – o negro na historiografia brasileira**. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990.

PERAYA, D. **Ler uma imagem**. Educação & Sociedade, ano XVII, n. 56. Dezembro/1996.

ROLNIK, R. **São Paulo, início da industrialização: o espaço é político**. In: Lúcio Kowarick. (Org.). As Lutas Sociais e a Cidade. São Paulo, Paz e Terra / UNRISD, 1988.

SANTIAGO, S **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. São Paulo, Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa. Ensaio sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

SANTOS. M. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo, Hucitec, 4ª ed. 1996.

SANTOS, M. **O Espaço Dividido – os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos**. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2004.

SCHWARZ, R. **“Cultura e política, 1964-1969”**. SCHWARZ, R. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SIMON, I. **Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)**. Novos estudos CEBRAP, n.26, p.120-140, março de 1990.

VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3ª edição. São Paulo, Expressão popular, 2011.

VELLOSO , M. P. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo / Mônica Pimenta Velloso**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIGOTSKI. L. S. **Psicologia Pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ZILIO, C. A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997.