

Nacionais e modernos: o discurso da identidade brasileira na obra de Tarsila do Amaral¹

Mara Rúbia Sant'Anna-Muller²

Cristiane Poelking³

Resumo: Entender as questões que envolvem a construção da identidade nacional exige, além da compreensão do que seja identidade, a identificação dos discursos contidos na construção da nação. Ao lançar mão de um destes discursos, o campo das Artes Visuais, analisamos qual a proposta de identidade nacional construída na obra de Tarsila do Amaral em meio às mudanças sociais na primeira fase do Movimento Modernista.

Palavras-chave: Identidade - Identidade nacional - Artes Visuais - Tarsila do Amaral

A questão da identidade nacional sempre provocou - e provoca - grandes discussões sobre a natureza das características do povo brasileiro. Qual o elemento principal que nos distingue dos demais povos e ao mesmo tempo serve como unificador de nossa cultura? O que, afinal, nos define como brasileiros?

Antes, porém, necessário se faz compreender o que seja identidade. Lévi-Strauss afirmou que a identidade é uma entidade abstrata sem existência real, embora indispensável como ponto de referência (LÉVI-STRAUSS apud Ortiz, 1985, p.137). Identidades são, portanto, construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais que conferem uma marca de distinção. Ou seja, toda identidade é sempre criada, jamais natural (SANT'ANNA, 2007).

Ainda para Ortiz (1985), a identidade constitui-se numa das principais mediações entre o indivíduo e a estrutura social por sintetizar os aspectos psicológicos e sociais que permite dizer quem é o indivíduo e que sociedade é esta onde ele vive. A identidade, portanto, é aquilo que a pessoa é, suas características próprias e conscientes e "se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença" (ORTIZ apud Sant'Anna, 2007). Essa alteridade compõe

a identidade na medida em que as expectativas do outro influenciam ou determinam o que entendemos por nós mesmos. A identidade é uma categoria que atribui significados específicos a tipos de pessoas ou grupos em relação. Ela não é apenas o produto de oposição por contraste, mas o próprio reconhecimento social da diferença.

Em termos de identidade nacional, Ortiz observa que esta é também uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência, sendo desvendada como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam. Não há, nas palavras de SANT'ANNA (2007) uma identidade nacional que possa ser o elemento identificador e compositor da unidade de toda a população. As identidades - enquanto propriedades distintivas que diferenciam e especificam grupos sociais - precisam ser moldadas a partir de vivências cotidianas.

Tradicionalmente a história intelectual brasileira procurou definir, por muito tempo, a identidade nacional em termos de caráter brasileiro. Sendo o brasileiro caracterizado como produto do cruzamento de três culturas distintas - a branca, a negra e a índia - tal miscigenação cultural definiria, mais que identificações físicas, as características comportamentais

• • • • •

¹Projeto de pesquisa Brasil por suas Aparências - República das Imagens. Centro de Artes - UDESC.

²Professora Orientadora Dra. Mara Rúbia Sant'Anna-Muller. Depto Moda, CEART - UDESC.

³Bolsista Probioc, graduanda do Curso de Moda - Habilitação Estilismo, CEART - UDESC.

do povo brasileiro: a alegria, a cordialidade, a malandragem, entre outras. Embora tais categorias não sejam mais de todo aceitas na atualidade – quando não, revogadas – tais adjetivos ainda hoje se prestam à definição dos aspectos identitários do povo brasileiro, especialmente quando aplicados na mídia internacional, ao focar o Brasil como destino turístico exótico.

Desconstruindo essa visão, DAMATTA (1986) propõe pensar o Brasil com base nas suas estruturas mais gerais e nas práticas culturais mais simples e cotidianas do homem comum. DaMatta cria uma visão que institui um Brasil com diversas contraditoriedades que, embora opostas, são interdependentes. Se, por um lado, a sociedade brasileira apresenta-se moderna e eletrônica, por outro, conserva-se antiga, trabalhada pelos anos. DaMatta discute a identidade brasileira levando-se em conta não só os dados quantitativos – questões de modernidade e de economia e política – mas também e simultaneamente os dados qualitativos – as relações pessoais, problemas familiares e cordialidade. O autor desenvolve assim uma proposta de pensar a identidade não de uma forma dualística e institui intermediários nesse contexto. Trata-se, portanto, das duas questões, que se articulam de modo simultâneo e complexo, resultando numa “criatividade acasaladora”.

Nesse sentido, o processo de construção da identidade nacional, cujos recortes pré-selecionados são descritos linearmente na maioria dos livros de história, pede por novas abordagens. Homi Bhabba (1998) defende que

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de “escrever a nação”. (BHABBA, 1998. p.207)

No decurso da construção da narrativa da nação, esta é confrontada em sua totalidade com um movimento suplementar de escrita e atravessada por ele. Entre o pedagógico e o

performático, mencionados por Bhabba, devemos considerar um espaço suplementar de significação cultural a revelar e unir os dois. É assim que a arte, a techne, a imagem, a representação, a convenção, etc surgem como suplementos da natureza, promovendo a integração marginal de indivíduos e a transformação nos discursos de identidade culturais emergentes (BHABBA,1998, p.218).

É este o viés selecionado e que conduzirá a análise da construção da identidade brasileira na fase Brasil República do projeto de pesquisa Brasil por suas Aparências – República das Imagens. Através da análise da produção cultural brasileira – neste caso, as Artes Visuais – buscaremos identificar discursos que se constituíram na plasticidade destas obras como propostas de identidade nacional.

Para alcançar este objetivo, fizemos uso de livros de história da arte, da internet – que disponibiliza em websites informações e imagens acerca das obras artísticas e seus autores –, e visitações, quando possível, a museus onde estão expostas as obras selecionadas para o estudo.

Metodologicamente, o trabalho obedeceu à seguinte dinâmica: a) pesquisa dos movimentos artísticos brasileiros através das bibliografias disponíveis; b) emblematização de cada movimento, relacionando os principais artistas; c) seleção de um artista representativo de cada um dos movimentos pela empatia com a temática geral e de uma obra deste artista pela sua expressividade; d) estudo do movimento, artista e tema geral.

A partir desta seleção e utilizando metodologia adequada para o estudo iconográfico e iconológico pautado por historiadores como Francis Haskell (1995), e semióticos como Martine Joly (1996), partimos para análise e discussão da obra, tomando em consideração o contexto, época e as condições sociais da produção artística. Além disso, para este estudo, são também consideradas as condições sociais do artista, sua formação pessoal (classe social, escolaridade) e profissional (oficinas, escolas de arte, museus e produção teórica disponível), as viagens que tenha feito e as influências externas que possam circunscrever sua obra.

Não se trata de compreender as intenções do artista na produção de sua obra, pois “o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz” (JOLY, 1996, p.44). Neste estudo buscamos analisar o impacto que a significação da mensagem produzida pela

obra apresenta no tempo em que foi produzida e as implicações para o contexto social nacional.

JOLY (1996) afirma ainda que a imagem também pode servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo. Sendo o campo da arte considerado bem mais dependente da expressão do que da comunicação, a utilização da produção cultural visual apresenta-se como espaço fértil para análise da construção da identidade do Brasil, onde o artista surge como propagador das sutis transformações em operação.

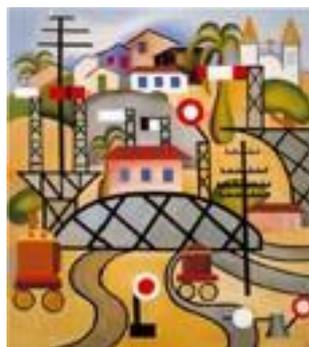
A década de 1920 é especialmente rica para a compreensão das mudanças pelas quais o país passava à luz da produção cultural. O Modernismo é a primeira expressão do novo Brasil. O objetivo de artistas e intelectuais da época era o de “colocar a cultura brasileira coerente com a nova época, além de torná-la um instrumento de conhecimento efetivo de seu país” (ZILIO, 1997, p.40). Segundo o autor, é Tarsila do Amaral que melhor representa o Modernismo Brasileiro em sua 1ª fase. De família aristocrática, porém ligada ao mesmo tempo à vanguarda europeia e à preocupação da descoberta de uma imagem brasileira, é ela que consegue cumprir e até antecipar as tendências artísticas para o Brasil.

É Tarsila, entre os artistas da época, que mais se dedicou a incorporar a dinâmica das transformações que a industrialização trazia à vida brasileira – influência direta das tendências Construtivistas, Surrealistas e Cubistas. Vendo com os “olhos livres”, como dizia o Manifesto pau-brasil⁴, a pintura de Tarsila é uma exploração demarcatória da paisagem brasileira, onde a máquina e o primitivo recebem uma adaptação particular. No Brasil, “a máquina e o primitivo eram fenômenos interligados, uma vez que o primitivo sempre conviveu com a cidade, sendo que a sua industrialização não o afasta e de certo modo ainda o estimula indiretamente, devido à migração rural” (ZILIO, 1997, p.66).

Na obra de Tarsila reside a síntese do Modernismo. Na referência à cidade e ao campo, procura incorporar todos os aspectos do Brasil, dando a eles um sentido de temporalidade. O campo assume o valor de manutenção do passado, porque conserva os sinais da “infância” do próprio país – e também uma referência à infância da artista. A cidade representa o presente e as transformações sociais pelas quais passa a nação.

A obra *Estrada de Ferro Central do Brasil*, de 1924, exemplifica bem a dinâmica pictorial de Tarsila. Nesta grande tela, de composição geometrizada ao máximo, mas sem detrimento das figuras, com planos bem definidos e linhas simplificadas, a artista põe a mostra o que aprendera nos anos de estudo no atelier de Léger, de quem recebeu grande influência na utilização do modelo da máquina. Os contornos precisos, as cores luzentes e regularmente moduladas e a divisão equilibrada entre retas e curvas operam como uma anotação, onde traços fluidos e linhas suaves ocupam de forma organizada toda a superfície do papel. O tratamento da cor é regular, dando a idéia de volume, em pinceladas uniformes.

Quadro ícone do Manifesto e Movimento Pau-Brasil, esta obra evidencia bem o contraste das paisagens rurais e o crescimento industrial da emergente São Paulo; mescla profunda entre a herança dos cenários abertos da fazenda e o futuro das cidades modernas. Num segundo momento, a obra retrata a problematização da realidade nacional, na difícil conciliação entre a roça e a cidade, o atraso e o progresso. Ao cinza e preto das estradas de ferro e das fábricas com suas altas chaminés, opõem-se as cores vibrantes do rosa e azul claros, o verde e o amarelo do colorido tropical a preencher as casas de aspecto colonial, com suas portas e janelas coloridas. Assim, vemos o passado barroco das igrejas e a religiosidade popular contrastarem com a ponte ferroviária, as sinaleiras, ou os postes de energia elétrica, marcos da modernidade e do progresso. Da mesma forma, a rigidez das linhas das construções contrasta com a paisagem de vegetação tropical, de formas arredondadas.



Estrada de Ferro Central do Brasil, 1924

Óleo sobre tela, 142 x 100,2 cm

Ass.: Tarsila, 1924

Coleção do MAC da USP, São Paulo, SP

Os espaços vazios que surgem são preenchidos por linhas retas e formas geométricas. No primeiro plano, as estradas sinuosas convergem para a construção em ferro, a grande fábrica que se eleva e simboliza o progresso. A cidade que se ergue no plano central da obra precipita-se sobre as casas, cercando-as, fechando a paisa-

• • • • •

⁴Manifesto do Movimento Modernista em sua primeira fase, redigido por Oswald de Andrade e publicado em 1924 no jornal “O Correio da Manhã”. Enfatizava a necessidade de criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro, com absorção crítica da modernidade europeia, culminando com uma revolução artística nacionalista tendo por base suas raízes primitivas.

gem no entorno das construções. A cidade avança sobre o campo e planifica a paisagem. Ao fundo, acima das colinas, as construções interioranas molduram os contornos do relevo, sob um céu azul e calmo. É o passado ingênuo a esperar o futuro.

Existe, no entanto, uma ingenuidade deliberada na pintura de Tarsila, na identificação de sua infância e o populismo do Modernismo. A pintura se dá como numa brincadeira que envolve inventividade na manipulação dos elementos. A presença deste universo infantil acrescenta o lado ingênuo e desconcertante da caipirice da artista, que ela assume de forma alegre.

Existe, no entanto, uma ingenuidade deliberada na pintura de Tarsila, na identificação de sua infância e o populismo do Modernismo. A subjetividade aparente na pintura se dá como numa brincadeira, num jogo infantil envolvendo inventividade e trama na manipulação dos elementos. Tarsila acrescenta ao rigor do olhar industrial do exercício cubista, um universo infantil e o lado ingênuo e desconcertante da caipirice interiorana, que ela assume de forma alegre e orgulhosa:

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... (ZILIO, 1997, p.48)

Tarsila fará da brasilidade o seu traço distintivo na formulação de uma obra que situe a percepção do Brasil a partir da ótica aberta pela industrialização. Segundo Zílio, a presença da máquina nas obras de Tarsila, na primeira fase do Modernismo, será, além de uma referência às mudanças em ação no cenário nacional, uma tentativa de apreensão do universo simbólico brasileiro por um olhar compatível com seus aspectos mais contemporâneos. O que a obra de Tarsila propõe, assim como a primeira fase do movimento Modernista, é um rompimento dos valores estéticos instituídos e uma diferenciação do modelo europeu, provocando, por um lado, uma tensão intolerável para a ideologia conservadora e, por outro, instituindo alicerces para uma arte reconhecidamente brasileira. A irreverência e a alegria presentes em seu trabalho eram armas ingênuas, mas que desconcertavam a sisudez da cultura oficial. Embora revestida de certa utopia na maneira de exprimir a sociedade

brasileira daquele momento, a artista demonstrou, como poucos, uma sensibilidade ímpar ao apreender as dimensões mais determinantes das mudanças sociais em ação.

Negando um nacionalismo retórico, o projeto de nação pretendido pela arte Modernista é o de uma globalização do imaginário brasileiro, possível com a contribuição do popular – nas figuras dos casarios, da paisagem e do homem brasileiro – e da absorção da contemporaneidade das sociedades industriais desenvolvidas, cujo modelo o Brasil colocava em ação (ZILIO, 1997, p.113).

Concebendo a imagem como instrumento de conhecimento, que serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo (GOMBRICH apud JOLY, 1996, p.60), e sendo o campo da Moda significativo na produção de imagens, o diálogo com as Artes Visuais torna-se absolutamente praticável. No discurso constituído na plasticidade de uma obra de arte e naquele contido numa criação de Moda, há uma série de signos particulares a serem considerados que propõem uma representação escolhida, uma interpretação particular acerca das experiências vividas ou sentidas pelo artista e pelo estilista. Sendo a imagem uma linguagem, compreender essa dinâmica possibilita compor, no decurso da criação de uma coleção, imagens coerentes com o que se pretende comunicar.

Referências Bibliográficas

- BHABBA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco: 1986
- HASKELL, Francis. *L'historien et les images*. Paris: Gallimard, 1995.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. SP: Papyrus, 1996.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1992
- SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Império – uma civilização nos trópicos*. In: *Brasil por suas aparências – volume 2*. Florianópolis: UDESC, 2008. [Cd-rom].
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da Identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. 2. Ed. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997
- http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm