

**Na caverna de Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença do não colonial**

**In the cave of Tarsila: survivals of the primitive as presence of the non colonial**

**Dra. Maria Bernardete Ramos Flores**

**Dra. Michele Bete Petry**

**Como citar:**

FLORES, M.B.R.; PETRY, M.B. Na caverna de Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença do não colonial. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 1, p.115-132, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3770>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.3770>.

**Imagem:** Cena do poço na gruta de Lascaux, 13.500 a.C. (Bataille, 1997: 55). Fonte: (Bataille, 1997: 55).

## Na caverna de Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença do não colonial

In the cave of Tarsila: survivals of the primitive as presence of the non colonial

Dra. Maria Bernardete Ramos Flores\*

Dra. Michele Bete Petry

### Resumo

O objetivo do nosso trabalho é perceber o primitivo em imagens elaboradas por Tarsila do Amaral. Inspiradas em Bataille, entendemos a “caverna” como o interior da artista e lugar de introspecção de si. Primeiro, buscamos lapsos de pensamentos que deixem escapar imagens do seu inconsciente, como a dos bichos que permeiam os seus desenhos e pinturas, imaginários e memórias infantis. Depois, escolhemos “desmontar” uma delas, *A Negra*, identificando a presença de um gesto que sobrevive em outras imagens e que é próprio do humano. Por fim, colocando o problema do giro decolonial, propomos pensar o primitivo como o que escapa do par modernidade/colonialidade, apresentando a noção de não colonial.

### Palavras chave

Primitivo; Imagem; Tarsila do Amaral; Giro Decolonial; Não colonial.

### Abstract

The work aims to perceive the primitive in images elaborated by Tarsila do Amaral. Inspired by Bataille, we understand the "cave" as the interior of the artist and the place of self-introspection. Firstly, we look for lapses of thoughts that reveal images of her unconscious like those of the animals that permeate her drawings and paintings, imaginary and childhood memories. Then, we will “disassemble” one of them, *A Negra*, identifying the presence of a gesture that survives in other images and that is characteristic of the human. Finally, calling attention to the problem of the decolonial turn, we propose to think the primitive as what escapes the modernity/coloniality pair, presenting the notion of non-colonial.

### Keywords

Primitive; Image; Tarsila do Amaral; Decolonial Turn; Non colonial.

### A caverna como alegoria do interior

Em 1955, Georges Bataille (1961: 185) fica diante de um enigma desconcertante no poço da gruta de Lascaux. Junto ao bisonte que agoniza, há um homem caído. A imagem é estranha, na medida em que o morto está com o falo ereto. Mas é familiar, ao mesmo tempo em que a sua cabeça de pássaro é pueril. “Enigma desesperante, de una risible crueldad, que se asienta en la aurora de los tiempos”. Não se trata de resolver o enigma, diz o filósofo, mas intriga saber que vivemos na inacessibilidade da imagem, registrada há milhões de anos. Bataille (*Idem*) afirma que não haveria lugar mais profícuo para a existência desse enigma do que as profundezas de uma caverna, onde a desordem se revela e se oculta. Para nós, como alegoria do corpo, nela estão inscritos os traumas do humano, escondidos, soterrados, entre a água e o pó do que a matéria é feita. Sobrevivem, nesse labirinto, grande oceano interior, os fantasmas, as imagens de sonhos e pesadelos, os restos de lembranças que resistem ao tempo, a *fórmula de pathos* (Warburg, 2015: 87-97) que buscamos irresolutamente acessar. Alegoria do medo, dos sofrimentos do mundo, a caverna e o corpo são lugares de recolhimento do ser: as entranhas, os orifícios, os buracos negros, os condutos subcutâneos, subterrâneos. As fendas, com brechas de luz, ar, água, alimento. Como das profundezas da terra, de onde a água brota, do corpo jorram fluidos que despertam traumas, memórias, histórias, desejos, enigmas, que movimentam o ser desde o seu nascimento, potências de vida e de morte. Da caverna de Tarsila saem bichos como urutu, a cuca, o sapo, o touro e abaporu, revelando/ocultando imagens do seu mundo sub/inconsciente. Do ovo, da terra, da toca, da floresta, da memória, emergem esses seres estranhos, grotescos, infantis. “Encontrei em Minas as cores que adorava em criança” (Amaral, 2009f: 720). Sobre o quadro *Adoração*, ela diz... “Os anjos caipiras, com suas asas de cores variadas como bandeiras de devoção. Eis aqui cenas autóctones ou de imaginação, puramente brasileiras: paisagens dos arredores de São Paulo, famílias de negros, crianças no santuário e esses anjos de um misticismo inteiramente animal” (*Idem*). Na França, Tarsila manifesta encantamento e nostalgia com as lembranças de infância: “Se eu gosto da França? Escute: Cresci numa fazenda de café como a cabrita selvagem, saltando daqui para ali entre rochas e cactos” (Amaral, 2009g: 725). Nas crônicas, disse Tarsila: “Logo mais, quando não conseguia fugir, mademoiselle Marie, a professora de 20 anos que morava na fazenda, chamava para a lição de francês. Então a minha cabritice revoltava-se porque eu queria era saltar pelas pedras ou procurar maracujá no mato próximo” (*Idem*). Voltando à sua criação, deixando-se escapar do inconsciente, as imagens de Tarsila brejeira, saltitante, revelam o seu gosto pelo infantil, primitivo, humano.

### O primitivo como alegoria do humano

Zaratustra meditou por dez anos numa caverna no alto da montanha. Cheio de sabedoria decidiu baixar à planície e voltar ao convívio dos homens. Mas, lá embaixo é inútil todo o seu falar. “Todo discurso é em vão” (Nietzsche, 2004: 144). Zaratustra achou que chegou cedo demais. O que se chama civilização não estava ainda preparada para ouvir seus ensinamentos. “Riem-se – disse o seu coração. – Não me compreendem; a minha boca não é a boca que estes ouvidos necessitam. Terei que principiar por lhes destruir os ouvidos para que aprendam a ouvir com os olhos?” (Nietzsche, 2004: 28). Foi preciso voltar muitas vezes à solidão da sua caverna e viver na companhia dos seus animais prediletos – a águia e a serpente –, aonde Zaratustra adquire novas sabedorias, pois a civilização está caduca. Lá embaixo, distante dele, “todos se perdem a si mesmos”, todos “estão sempre doentes”, “adquirem riquezas, e fazem-se mais pobres” (*Idem*: 52). Se a civilização está caduca, é preciso retornar à energia fresca da

infância. Nietzsche concebeu as três transformações do espírito, em camelo, leão e, finalmente, em criança (*Ibidem*: 35). Suportando a vida como um fardo bem pesado, o espírito torna-se camelo; enquanto espírito livre revolta-se contra todo tipo de autoridade. E, no mais solitário deserto, o leão torna-se criança. “A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação” (Nietzsche, 2004: 36). Então, torna-se possível conceber o mundo e a vida de outra maneira e criar outros valores sobre novas bases; em suma, torna-se possível “um novo começo” (Nietzsche, 2004: 36). Assim falou Zaratustra foi lido pelos primitivistas europeus que nele encontraram eco para as suas inquietações. Paul Klee (*apud* Goldwater, 1967: 200) em 1902, notara: “Quero ser como se fosse recém-nascido, sem saber absolutamente nada sobre a Europa, ignorando, poetas e modas, para ser quase primitivo”. A criança se desveste do leão (deixa de se rebelar no deserto), do camelo (está sem os fardos do mundo) e faz um movimento de “regressão”, inverso ao caminho “evolutivo” da humanidade (velhice, maturidade, criança). Tal como Zaratustra e Klee, estaria Tarsila se retirando em suas obras da “civilização”, se despindo do leão e do camelo, deixando aflorar seu estado criança? “O artista traz sempre em si o estigma do primitivo, do louco e da criança”, disse Oswald de Andrade (1992: 288). E Klee (*apud* Goldwater, 1967: 199) acrescenta: “Estes são começos primitivos na arte, como normalmente se encontra em coleções etnográficas, ou em casa no berçário. Não ria, leitor! Crianças também tem habilidade artística e há virtude em tê-lo!”. A arte “primitiva” era vista, portanto, como purificadora do inconsciente humano, como restauradora da inocência perdida da humanidade.

### O não colonial como alegoria do primitivo

Os primitivistas europeus fascinaram-se pelos artefatos do “outro”, dos não Ocidentais. Na arte dos “primitivos”, de obscuro sentido, cheia de energias vivas, os primitivistas pensaram em refazer totens e ídolos a deuses desconhecidos, explorando o “lado noturno do homem” (Malraux, 2010: 63). A arte “primitiva” era vista como a sobrevivência da infância da humanidade. No Brasil, os modernistas também fizeram o movimento de procura do “outro” e por isso estão associados ao primitivismo europeu. Tal como a sedução dos mestres vanguardistas, buscavam no Brasil “arcaico” a matéria-prima para o experimentalismo estético. Mas, aqui, o mergulho deu-se no seu próprio interior, na “caverna” aonde sobrevivem mitos indígenas, culturas da Amazônia, saberes e fazeres do Brasil africano, do caipira do Sudeste e do sertanejo do Nordeste, do caboclo do Sul, dos pescadores ribeirinhos e praieiros. A famosa excursão de “descoberta” do Brasil colonial nas cidades mineiras, na Semana Santa de 1924, empreendida por Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Olívia Guedes Penteado, Oswald de Andrade, René Thiollier e Tarsila do Amaral, traduz-se como um movimento de retorno para o interior do país. No caso de Tarsila, em nossa hipótese, esse retorno significou o desejo de encontro consigo, com a Tarsila dos tempos de infância na fazenda de café paulista, no final do século XIX. Teria sido a viagem uma busca pelo outro ou por si mesma, um desejo de encontro com o outro primitivo ou com a sua própria primitividade? Onde estaria a sobrevivência do primitivo em Tarsila? Estaria na sobrevivência da “infância”, nas imagens que ela carrega consigo? Considerando tais questões, olhamos para as imagens de Tarsila em busca do primitivo, da sobrevivência do humano, daquilo que escapa do par modernidade/colonialidade. Assim, seria possível pensarmos que a arte moderna foi também colonial? E o que seria possível dizer dessa arte moderna/colonial? Em Tarsila, há algo na imagem que vem de um tempo imemorable, pré-colonial, e que escapou da colonização e sobrevive no pós-colonial. A partir da teoria da colonialidade (Quijano, Mignolo), mas, indo além da chave de leitura colonial, pós ou

decolonial, procuramos pensar os desenhos e pinturas de Tarsila buscando encontrar o “não colonial”, o desejo que escapa do inconsciente pelos lapsos de pensamentos e de memórias que encarna na imagem. Mitchell (2015: 178) fala que o desejo da imagem é o que lhe falta, então, “precisamos perguntar à imagem o que deseja, no sentido do que lhe falta”.

### I. A caverna de Tarsila

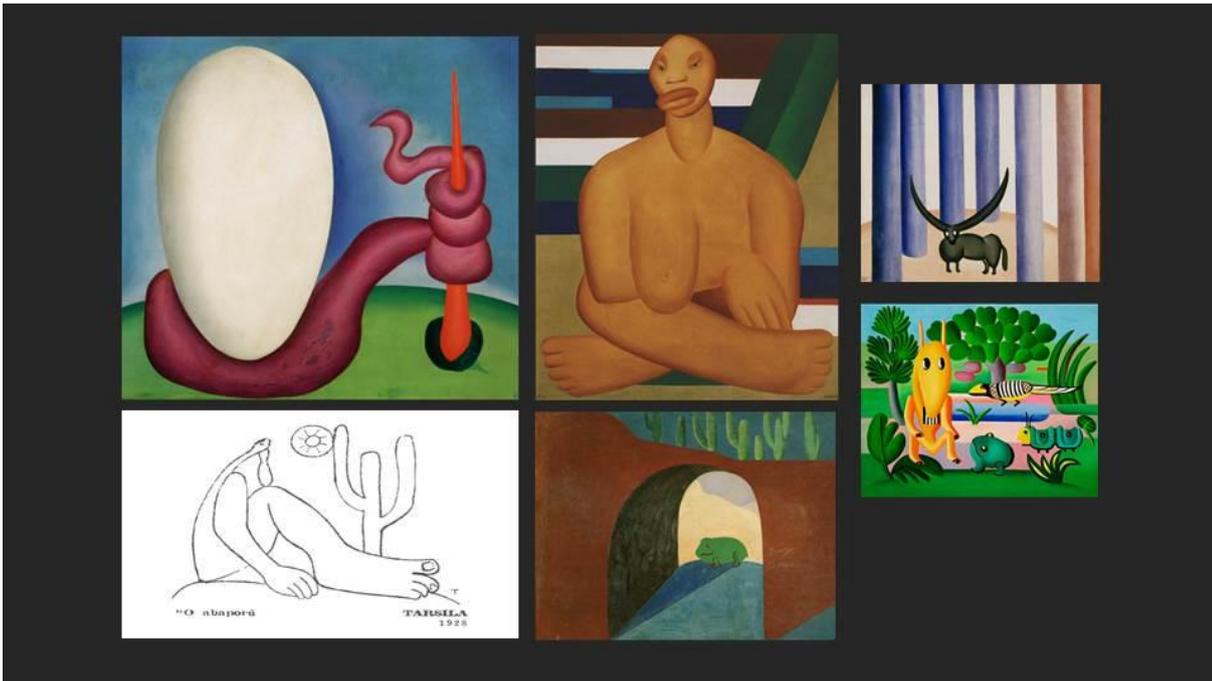


Fig. 1. Montagem – *Urutu*, *A Negra*, *O Touro*, *Abaporu*, *O Sapo* e *A Cuca*. Fonte: <<http://tarsiladoamaral.com.br/>>.

Bichos e crianças povoam desenhos e pinturas de Tarsila do Amaral (1886-1973). Reverberam em imagens, misturam-se às plantas, flores, frutas, casas, lagos, paisagens urbanas e rurais. Os pássaros e infantes sintéticos em *Religião Brasileira I*, os micos, coelhos e aves minúsculos em *A Feira II*, a reunião de crianças em *Mamoeiro*, *A família* e *Morro da Favela* são exemplos. Obras realizadas na década de 1920, trazem aspectos de uma fértil imaginação infantil, emergem da alma acarinhada pela companhia de gatos, galinhas e pintinhos, onde se passavam os jogos e brincadeiras de criança. Na fazenda, Tarsila como “animalzinho livre”, expressa um desejo de retorno à infância.

Minha carreira artística... Quando começou? Foi no dia em que desenhei infantilmente uma cesta de flores e uma galinha rodeada por um bando de pintinhos. A cesta, bastante sintética, com uma grande alça, penso que teria sido influenciada por conselhos de adultos ou pela reminiscência de algum quadro desse gênero; mas a galinha com os pintinhos saíram da minha alma, do carinho com que observava a criação ao redor da casa, na fazenda onde cresci como um animalzinho livre, ao lado de meus 40 gatos que me faziam festa. (Amaral, 2009h: 727)

Nesse excerto de “Confissão Geral”, escrito em 1950 pela artista para o catálogo da exposição retrospectiva “Tarsila 1918-1950”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o desenho infantil, pueril, aparece como o desejo de imprimir uma imagem, a potência de arte que marca o início da sua carreira. Nele, vemos a definição de desenho infantil para ela: por um lado, a síntese das formas que realiza a partir do aconselhamento de adultos e, por outro, os motivos da infância desenhados à luz da memória infantil. Nas lembranças sobre a França, Tarsila (Amaral, 2009g:726) diz: “Mais tarde, essa França que viveu embrionária na minha imaginação infantil, desabrochou em realidade deslumbrante nos muitos anos que vivi em Paris: museus, teatros, artistas, escritores... Que saudades!” Ao mesmo tempo em que a França estava no imaginário infantil de Tarsila, a memória da infância estava presente em Tarsila na França. Talvez fosse justamente essa “França”, um entre-lugar, o gatilho a ativar, despertar, disparar, as suas memórias infantis. Saudades dos tempos da infância na fazenda enquanto adulta, saudades da França na fazenda enquanto criança. Reportamo-nos a Walter Benjamin (1987) para lembrar que a infância, reencontrada no jogo sutil sobre a consciência enfraquecida e a lembrança involuntária, é sempre a realização de um estado de felicidade.

Há uma carta que Tarsila escreve à mãe, acompanhada de desenhos. Tarsila também realiza desenhos junto aos poemas que publica no Brasil. Trata-se de *Mulher nas nuvens* para *Rainha de Sabá* e *Figura feminina sobre peixe* para *Cantiga*, ambos escritos em 1946 e publicados no *Diário de São Paulo* em 1950. No primeiro, a rainha de Sabá, com flores e ramos nas mãos, imponente, flutua em rabiscos de nuvens sobre uma paisagem que conjuga natureza e construções. Os morros, coqueiros, casinhas, prédios e o rio com seu barquinho são característicos: “Vossos olhos só enxergam/As coisas feias da terra,/ Meus olhos são voltados/Para o céu de lona azul” (Amaral, 2009i: 676). Para Lalaide, dedica o outro desenho: mulher nua sobre um bicho estranho das águas, uma espécie de cuca, baleia de olho atento com boca cerrando os dentes. A onda do cabelo da moça acompanha a onda das águas do mar, rio, lago, oceano. No fundo, mais morros, plantas e construções. No primeiro plano, também há dois peixes esquisitos, infantis. “Fui sozinha caminhando/Pela vida sem parar,/Tropeçando, escorregando,/Fui cair tonta no mar./No dorso de uma baleia/Navegando, mergulhando,/Ao clarão da lua cheia,/Fui surgir, canta-cantando” (Amaral, 2009j: 677). Nos dois poemas e desenhos aparecem os motivos da figura feminina impondo-se com força e equilíbrio, exuberância e leveza – a jovem nua, apoiada no bicho com uma das mãos e os pés, sustenta a postura e o olhar ausente-presente; a rainha com uma coroa, vestida suntuosamente, aparece em um misto de fantasia, como num grande sopro. Hans Belting (2014) diz que o meio, a tela, o papel, dá visibilidade à imagem que sobrevive no interior do corpo e que necessita de um suporte para encarná-la. No texto do autor, uma charge, epígrafe visual, vem acompanhada da seguinte legenda: “A vida não tem rascunho. Para cada acontecimento, as imagens são as únicas lembranças concretas. Aproveite”.

Esses desenhos de Tarsila são exercícios de pensamento, mais do que ilustrações. Horst Bredekamp (2015: 157) apresenta a tese de que o desenho é uma metáfora do pensamento: “o desenho que tenta aprender a dinâmica da busca de entendimento”. Mas, para nós, o pensamento se dá por imagem. O desenho não seria “metáfora” e, sim, o pensamento em si. A ideia de que o desenho é pensante deriva daquela de “copertencimento entre o olhar pensante e o pensamento desenhante: a mão esboça a

‘autointuição do Eu’” (Bredekamp, 2015: 155). Também a escrita não seria a expressão de um pensamento, mas a sua realização.

Nas crônicas, Tarsila desenha em palavras as imagens da infância e nos desenhos imprime os traços das memórias que a habitam. Nas *Recordações de Paris*, datadas de 1952, Tarsila (Amaral, 2009m: 736) expressa o desejo de escrita das suas memórias e as palavras emergem, também, como traços, desenhos: “Talvez um dia resolva escrever minhas memórias (o que está muito em moda), nas quais terei ocasião de contar, com pormenores, muita coisa interessante”. Entendemos que as crônicas de Tarsila, escritas para o *Diário de São Paulo* a partir da década de 1930, assim como seus desenhos, configuram-se em registros dos lapsos de memória: “podemos compreender as crônicas cujos temas compõem as suas lembranças de Paris como primeiras versões de seu livro de memórias jamais levado a termo” (Brandini, 2008: 27). Como em um caderno de desenhos infantis, os traços das suas palavras evocam imagens que escapam da sua narrativa. Na volta da Europa, Tarsila vê o altarzinho em uma quitanda, inspiração para a obra *Religião Brasileira I* (1927), conforme a passagem:

Ao chegar de viagem no porto de Santos vinda de Paris, foi comprar doces caseiros em uma modesta casinha. Ao entrar, seu olhar foi direto: ‘à cômoda alta, com o altar doméstico sobre a toalhinha de crochê muito branca, os santos dispostos à volta e os vasos com as flores coloridas de papel crepom. Fiz um rascunho rápido e guardei a imagem bem viva na memória. Comecei a pintar logo depois’.<sup>1</sup>

Lá dentro, na caverna de Tarsila, esses traços de um rascunho rápido parecem ter sido inscritos. Entendendo as imagens como lampejos da memória infantil, buscamos nas obras de Tarsila, alegorias da infância, lapsos de pensamentos, reminiscências que nos permitam acessar, adentrar a sua caverna, ao seu interior, para caçar palavras, rabiscos, gestos, como em um jogo infantil, capturando imaginários e o ato icônico de imprimir o pensamento (Bredekamp, 2015)<sup>2</sup>. A arte de Tarsila nos lembra, ainda, o texto de Freud, “Nota sobre o bloco mágico”, de 1925, década em que a artista, sua leitora, produziu a série de obras citada.

Quando desconfio de minha memória – sabe-se que o neurótico faz isso consideravelmente, mas também a pessoa normal tem todo motivo para fazê-lo – posso completar e garantir sua função tomando notas. A superfície que conserva a anotação, a caderneta ou folha de papel, torna-se como que uma porção materializada do aparelho mnemônico que carrego em mim, ordinariamente invisível. Se tenho presente o lugar em que foi acomodada a “recordação” assim fixada, posso “reproduzi-la” à vontade, a qualquer momento, e estou seguro de que ela permaneceu inalterada, ou seja, de que escapou às deformações que talvez sofresse em minha memória. (Freud, 2011: 242)

Tal como em um bloco mágico, escapando da memória, certas imagens de Tarsila parecem fixar-se em suas obras com “traços duradouros”. Por baixo da película de celuloide estão impressos, de forma permanente, embora não inalteráveis, traços do nosso sistema mnemônico que, legíveis sob uma luz apropriada, ativam nossas lembranças. Como lapsos de memória, entendemos as imagens dos bichos estranhos, inventados, que brotam da caverna de Tarsila (Amaral, 2009l: 685): “reminiscências de infância, imagens subconscientes, criada pela imaginação de criança apavorada pelas velhas histórias de assombração (...) figuras de pés enormes, plantas gordas e inchadas, bichos estranhos

que os naturalistas jamais poderiam classificar”. *Urutu* (1928), a serpente vinda de uma lenda amazônica, que inspirou o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, em 1931; *A Cuca* (1924), “um bicho esquisito, no mato, com um sapo, um tatu e outro bicho inventado”, escreve Tarsila (Amaral, 2003: 146) a Dulce, sua filha. Segundo a lenda, um fantasma da infância, uma velha feia que tem forma de jacaré e que rouba as crianças desobedientes. *O Sapo* (1928), talvez cururu, a espreita da toca, lembra os arcos e a sombra perspectivada nas obras do inconsciente da arte metafísica de De Chirico. *O Touro* (1928), boi na floresta, entre os troncos, por meio da curvatura pontiaguda sobre a cabeça, direciona o olhar do observador para o alto da tela, das árvores, sugerindo a imensidão, o infinito que habita. Por fim, *Abaporu* (1928), o “ser monstruoso antropófago”, com a figura sentada, cabeça minúscula, as mãos e os pés imensos, caídos das histórias da infância de Tarsila, parece sugerir, ainda, a pintura dos membros do corpo a partir do ponto de vista da própria artista, lembrando a análise que Bredekamp (2015: 154) faz sobre o desenho de Ernst Mach, elaborado em 1886: “a linha fronteira entre corpo interior e vista interior é sugestivamente encenada”.

O desenho de *Abaporu*, recuperado da *Revista da Antropofagia*, publicada em 1928, ilustra a crônica “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”, escrita por Tarsila para a *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939. Nela, “agora um parêntese” aparece como um intervalo de tempo na narrativa da artista, dando a ver um lapso do seu pensamento, no qual expressa a percepção de que a obra teria surgido das imagens do seu subconsciente.

Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp – o criador do afamado poema “Cobra Norato” –, chocados ambos diante do *Abaporu*, contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual. Agora um parêntese: alguns anos depois, Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista, irradiando beleza e sensibilidade, dizia que as minhas telas antropofágicas se pareciam aos seus sonhos. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira em criança: a casa assombrada, a voz do alto que gritava do forro “eu caio” e deixava cair um pé (que me parecia imenso), “eu caio”, caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror da criançada. (Amaral, 2009f: 722)

Sobre *Abaporu*, também escreveu-se: “Mais esquemática do que nas pinturas precedentes, aqui as figuras perderam as feições dos rostos e outros detalhes (como as unhas bem definidas dos pés de *Abaporu*): são seres essencialmente simbólicos” (Milliet, 2005: 182). A partir de *Abaporu*, costuma-se fazer uma leitura retroativa sobre *A Negra* (1923). Obra bastante conhecida e referenciada, traz aspectos dele, como viram Tarsila e seus intérpretes, um movimento de retorno ao solo, mas não o solo da brasilidade, tampouco o da alteridade. Esse solo, em nosso olhar, diz respeito à superfície da terra sobre a qual pesa uma força. Essa potência recai sobre o seio da negra, ama de leite da infância das fazendas de café do interior paulista, do interior das memórias de Tarsila, que escapam de outro parêntese na narrativa da artista, “como dizia”:

O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a “Negra”, figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. A “Negra” já anunciava o antropofagismo. O desenho dessa figura serviu para a capa dos poemas de

“Le Formose”, que Blaise Cendrars escreveu sobre a viagem ao Brasil, em 1924. Como dizia, o Abaporu impressionou profundamente. Sugeriu a criatura fatalizada, presa à terra com seus enormes e pesados pés. (Amaral, 2009f: 722-723)

Ilustrando os poemas de Blaise Cendrars, diz-se que “Aquele desenho que vem na capa de *Le Formose*” (Eulalio, 2001:99), “conferiu a Tarsila um lugar pioneiro na arte brasileira. Pela primeira vez um negro foi mostrado com tal destaque e força. Para Regina Teixeira de Barros (2011: 19): “*A Negra* é uma alegoria da figura da Grande Mãe mítica, como uma deusa primitiva da fertilidade, de seio agigantado, pesadamente assentada na terra, com a qual parece compartilhar cor e matéria”. A associação de *A Negra* a uma figura primitiva parece estar presente tanto na imagem da deusa como na do ser monstruoso antropófago. A antropofagia foi tomada como nome do movimento, mas também podemos falar de uma autofagia, devorar-se para produzir a obra de arte (pinturas de bichos como pintura dos sonhos, das reminiscências infantis, da magia das fábulas brasileiras que permeiam o imaginário). Como os outros seres, *A Negra* aparece acima da superfície, saindo da caverna de Tarsila, indicando a sobrevivência do primitivo na imagem.

## II. Vênus Negra

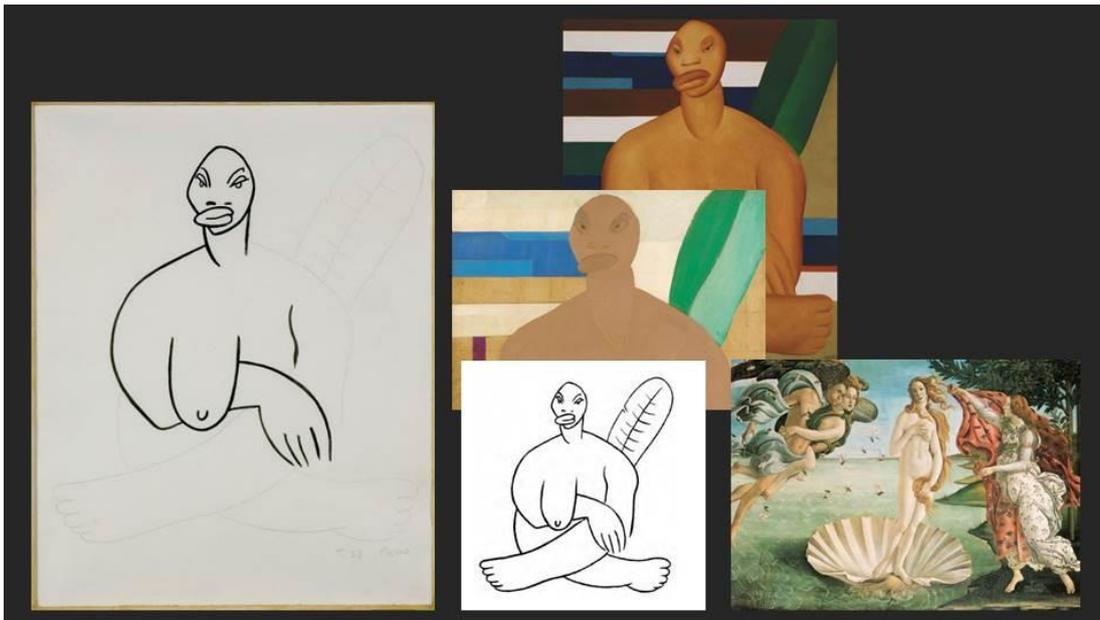


Fig. 2. Montagem – *A Negra* e *O nascimento de Vênus*. Fonte: <<http://tarsiladoamaral.com.br/>>.

A mão sob o braço mostra o seio farto, talvez de leite, como a lágrima de Eros, indicando a potência de vida e de morte que habita o ser humano. O gesto, contudo, vem de antes. A *Vênus* de Botticelli, do século XV, traz o braço sobre o seio. Para Heinrich Wölfflin (2000: 3), nos dedos estariam as especificidades da obra, quando ele estabelece uma comparação entre ela, a *Vênus* de Botticelli, e a *Vênus* de Lorenzo di Credi: “O cotovelo pontiagudo, o traço acentuado do antebraço, a forma irradiante

com que os dedos se abrem sobre o peito, cada linha carregada de energia: isto é Botticelli”. Na *Vênus de Botticelli* vemos que a abertura dos dedos sobre o peito ocorre entre o dedo indicador e o médio, na segunda obra, ela se dá entre o indicador e o polegar, quase que confundido com o pregueado do pano. Aby Warburg (2013: 55), em 1932, ao colocar em relação *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli na sua tese, defende que algo sobrevive nas imagens: “a imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante”.

Em *A Negra*, ao voltarmos o olhar da pintura e do desenho para os seus esboços, em busca do primitivo na imagem, do traço mínimo, mais fundamental, que perdura, vemos o apagamento da folha de palmeira, do chão, das cores, das listras horizontais que poderiam remeter à escada de uma fotografia e, em contraponto, o que permanece diante da incompletude da forma: a marca de nanquim sobre o lápis, concretizando o gesto de Tarsila que escapa do seu corpo como um fluido potente, pulsão interior das camadas inconscientes.

No texto “Meditações sobre um cavalinho de pau”, Gombrich (1999) diz que é do humano a busca biológica e psicológica para completar as formas mínimas, a “imagem conceitual”. Nesse sentido, trabalha a ideia da vara como a imagem mínima do cavalo e a percepção da cavalidade a partir do desejo de completude humana da forma, da imagem. Igualmente, reporta-se ao “vagabundo” interpretado por Charles Chaplin no filme *A Corrida do Ouro* (1925), quando este se refugia em um casebre em busca do alimento, da sobrevivência. A vara e o casebre: imagens do traço e da cavidade original; o ponto que antecede a linha, o curvo, o cordão que liga ao útero, a caverna, o ovo, a terra, o mundo, todas essas imagens estão presentes nos desenhos e nas pinturas de Tarsila do Amaral. O feminino aparece, também ele, como potência de vida e de morte. O primitivo, no sentido que empregamos neste trabalho, parece estar nessas figuras, no que é sobrevivente do humano.

Ao falar de primitivo, estamos cientes de que há ressalvas quanto ao uso do termo cunhado na origem etnocêntrica, no âmbito da disciplina dos antropólogos e historiadores. A discussão sobre o conceito surgiu na época em que franceses, ingleses e alemães estendiam suas conquistas coloniais. Museus etnográficos foram criados e os estudos antropológicos institucionalizados. A própria revista *Documents*, editada por Bataille, com a publicação do artigo “O primitivo” (1939), aparece com o subtítulo “doutrinas, arqueologia, belas artes, etnografia”, indicando a relação do tema com essas diferentes dimensões. Os artefatos dos povos colonizados eram vistos como prova de sua natureza incivilizada, “bárbara”, de sua falta de progresso cultural. Não obstante, no entorno da passagem do século XIX para o XX, diante da tese de Decadência do Ocidente, o uso do conceito “primitivo” oscilou entre uma noção depreciativa e outra, portadora de valor positivo.

Na linguagem mítica, situada fora da Europa (na arte do Extremo Oriente, nas máscaras tribais africanas, nos entalhes neolíticos, nas culturas pré-colombianas, nas religiões orientais ou no cristianismo da idade Média), poderia estar a fonte de outras formas de pensamento, alheias aos parâmetros das ciências modernas. A “descoberta” de mundos “primitivos”, ao influenciar os pensadores das primeiras décadas do século XX (Freud, Frazer, Lévy-Brühl, Cassirer, Lévi-Strauss), promoveu um niilismo ativo, na perspectiva nietzschiana, a sensação de um mundo aberto a outras

lógicas de conhecimento e de relações com a existência. As referências ao “primitivo” na obra de muitos artistas modernos eram pensadas como crítica e rejeição das convenções artísticas e dos valores que a arte “burguesa” encarnava. Ensejaram também um movimento místico, que pregava uma espécie de retorno ao passado da humanidade, à procura de mitos e culturas “primitivas”, de elos “perdidos” que reconectassem o “homem” às suas origens espirituais. Nos anos que antecederam à Grande Guerra, o “primitivo” aparecia como um mote na busca da infância perdida da humanidade. Retomamos Walter Benjamin (1987) para reforçar que, se há uma perda irreparável do passado, não obstante sua salvação como modo privilegiado de percepção, entre as dimensões da memória involuntária (Proust) e do inconsciente (Freud), no jogo sutil entre lembrança e esquecimento, e na decifração de imagens, é sempre um momento de felicidade.

O gosto de Tarsila (Amaral, 2009d: 53) pela “pintura mais ingênua” aparece em suas crônicas sobre Henri Rousseau, *le Douanier*. Em “Um mestre da pintura moderna”, de 1936, ela diz que certa vez estava a observar um quadro na parede. Picasso, ao vê-la, aproximou-se e disse que se tratava de um Rousseau, falando com “ternura daquela arte ingênua...”. Na crônica “Rousseau, o outro”, do mesmo ano, ela o considera “um pintor difícil de classificar: pela sua natureza imaginativa, pela ingenuidade comovente das suas obras” (Amaral, 2009e: 65). Há outra crônica em que Tarsila narra o episódio de uma aula com Marie Blanchard, no ano de 1923, sobre o aspecto de uma “pintura ingênua”.

Era do que eu precisava como transição. Amável e brincalhão, Lhote exercia, no entanto, grande ascendência sobre seus alunos. Uma vez, por motivo de saúde, não compareceu ao ateliê. Fez-se então substituir por Marie Blanchard, a pintora concurdinha, tão simpática, tão inteligente, autora de telas figurativas ricas de encanto e simplicidade. Ao ver uma cabeça que eu esboçara nervosamente, com ares de mestre procurando efeito, disse-me Marie Blanchard: “Vous savez trop!” Ela queria pintura mais ingênua, sem pretensões, brotada do coração. (Amaral, 2009h: 728)

“Foi aí que eu vi, diz Tarsila (Amaral: 2009a: 61), como é difícil desaprender”. Marie Blanchard recomendara Tarsila que “pintasse com a inocência de uma criança”. Foi o que Tarsila (*Idem*: 73) valorizou na arte de Brancusi. Seu *O beijo*, “tão distante de *O beijo* de Rodin, apresenta uma pureza primitiva...”. E o seu bronze *Cabeça de criança*, com todos os detalhes eliminados, conservou apenas a essência, à forma de um ovo, “com a indicação apenas de olhos e nariz apenas insinuado, fazendo lembrar a cabeça de um feto” (Amaral, 2009b: 73).

Sobre a arte dos “primitivos”, Tarsila (*Ibidem*: 138), demonstrou seu apreço na crônica “As origens da pintura”, de 1936, na qual rejeita a afirmação de que ela, a pintura, tenha origem moderna. Muito antes, diz Tarsila, já na segunda época quaternária, havia pinturas nas paredes das cavernas “É admirável a pintura de animais em movimento da última fase dessa época. O artista quaternário se viu reeditado no artista moderno” (Amaral, 2009c:138), quando dos estudos de sua arte foram feitos por instantâneos fotográficos. Chama-nos a atenção, ainda, a seguinte passagem: “Foram encontradas, em camadas muito profundas, esculturas em pedra ou ossos de animais e, em camadas bem posteriores, figuras de animais em baixo-relevo e desenhos, notáveis pelo realismo, pela precisão, pela síntese” (*Ibidem*: 139). Tarsila se refere à descoberta das cavernas de Périgord, na França, o que teria levantando questões

importantes para os artistas modernos, conforme destaca Roger Fry (2002), no texto “A Arte dos Bosquímanos”.

Publicado originalmente em 1910 e republicado em 1920, nele Fry desenvolve uma crítica da arte primitiva que seria expressa pelo desenho, partindo de uma comparação entre o desenho da criança e o desenho primitivo: “O desenho primitivo de nossa própria raça é singularmente similar ao das crianças”, cuja característica mais saliente seria a presença dos conceitos da linguagem nas formas de imagens mentais. “Para uma criança, um homem é a soma dos conceitos de cabeça (que, por sua vez, consiste de olhos, nariz e boca), braços, mãos (cinco dedos), pernas e pés. O tronco não é um conceito que lhe interessa e, portanto, em geral acaba se resumindo a uma única linha que serve de ligação entre os conceitos-símbolos da cabeça e das pernas” (Fry, 2002: 111). Essa analogia seria empregada para o caso da arte primitiva europeia; o desenho primitivo entendido pelo autor como a arte grega e assíria. Diferente dela, entende que a arte dos bosquímanos não seria similar à das crianças, mas à dos homens paleolíticos, das cavernas de Dordogne e Altamira. Faz isso, comparando os desenhos da postura de animais realizados pelos bosquímanos, nas cópias de M. Helen Tongue, pelos gregos, em um vaso do tipo *dipylon*, e pelos paleolíticos, nas paredes de Altamira.

Porém, observado nos desenhos sobre os quais o autor se debruça, a presença de um detalhe poderia sugerir a sobrevivência do gesto e a ausência de distinção entre a arte primitiva, esquemática, dos assírios, gregos, micênicos – igual à arte infantil, “conceitual” –, e a dos bosquímanos, paleolíticos, neolíticos – diferente do desenho de criança e desenho primitivo europeu, “real” –, confusa, com variedade de posições, nos termos de Fry. O sutil preenchimento no contorno das formas, visto nas patas dos antílopes, poderia indicar a existência de algo de humano encarnado nas imagens, tal como o gesto da mão registrado nas paredes da gruta de Chevet, conforme Mondzain (2015: 42): “A parede é um espelho, espelho não reflexivo. A mão negativa é o primeiro autorretrato não especular, sem espelho, do homem que é um sujeito que só conhece de si e do mundo o traço deixado ali por suas mãos”. Se, para Fry (2002: 278), é na infância que devemos fixar os olhos para deduzir quais as razões que fazem do homem um ‘animal diferente’, pois somente na infância encontramos elementos essenciais de disparidade entre o bípede falante e as outras espécies que habitam esse estranho planeta”, para Mondzain (2015: 43) trata-se de pensar no primitivo, em outro sentido, como o fundamento de uma “operação imaginal e icônica”: “Não é mais uma questão de, em nome do arcaico, desdobrar o léxico do primitivismo, do balbuciamiento ou de uma infância da imagem que corresponderia à uma infância da humanidade. Muito pelo contrário, essa proveniência indica, na sua integralidade completa, a destinação do homem como sujeito imaginante, quer dizer, contranatureza”. Como vimos, a síntese e o desejo de preenchimento das formas, próprios do humano, também estão presentes nas obras de Tarsila, notadamente em *A Negra*, sobrevivendo em outras imagens.

### III. Pele branca, máscara negra

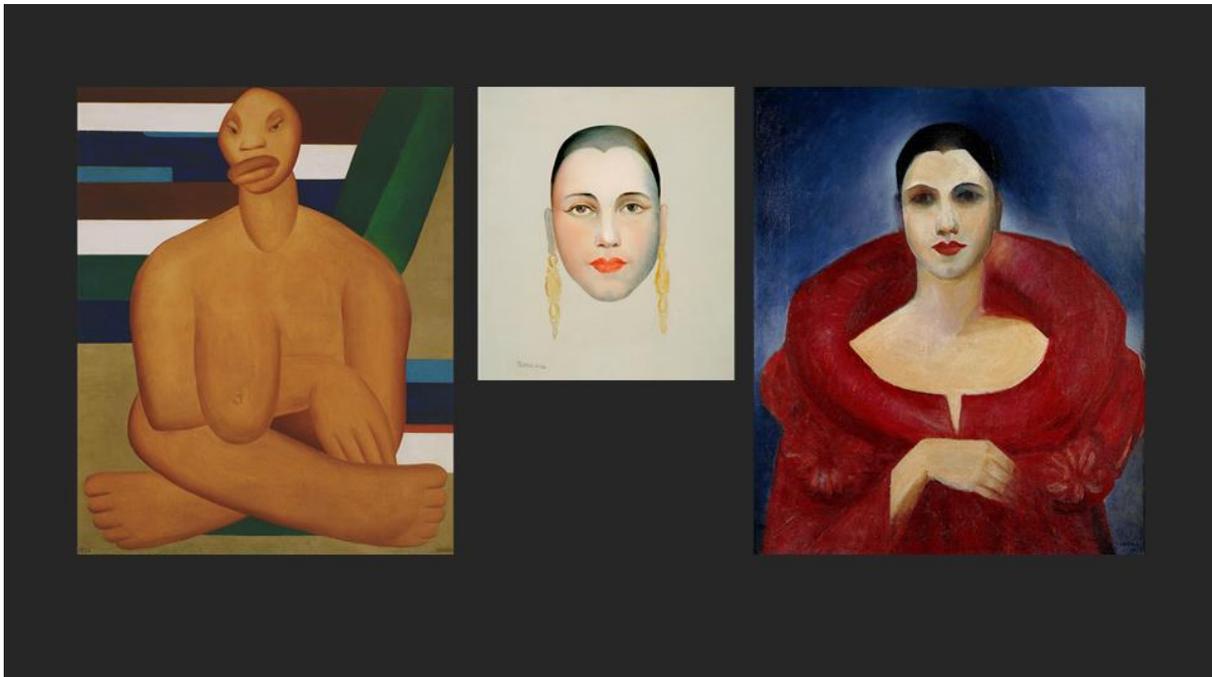


Fig. 3. Montagem – *A Negra*, *Auto-retrato I* e *Auto-retrato (Manteau Rouge)*. Fonte: <<http://tarsiladoamaral.com.br/>>.

No mesmo ano em que elabora *A Negra*, Tarsila pinta o *Autorretrato (Manteau rouge)* e, em 1924, o *Auto-retrato I*. Colocando em relação *A Negra* com esses outros trabalhos, como também fez Virava (2018) ao tratar de Oswald de Andrade, embora com objetivos diferentes dos nossos, buscamos a sobrevivência de gestos nessas imagens. A cabeça como espécie de máscara e o gesto da mão sob/sobre o seio ligam *A Negra*, respectivamente, ao *Auto-retrato I* e ao *Auto-retrato (Manteau Rouge)*. Esses dois elementos provocam uma reflexão sobre “a branca” e “a negra”, o “vestido” e o “nu”. Nessas noções aparentemente opostas, porém indissociáveis, reside o problema sobre a presença do primitivo nas imagens de Tarsila. *A Negra* é, ao mesmo tempo, pintura da ama de leite e pintura de Tarsila, sinhá.

Para investigarmos a produção de Tarsila, vendo nela traços do primitivo, o que sobrevive no humano a despeito do processo de colonização, partimos das reflexões desenvolvidas pelo grupo Colonialidad/Modernidad (Ballestrin, 2013), do qual fazem parte Anibal Quijano, Enrique Dussel, Pedro Gómez, Santiago Castro-Gomez e Walter Mignolo. O grupo considera que o que faltou aos conceitos de pós-colonialidade foi pensar o conceito de colonialidade — a matriz de pensamento moderno que gerou as estratégias para manejar as relações entre as metrópoles e o mundo não europeu. Gómez e Walter Mignolo (2012: 8) sugerem que “a matriz colonial do poder é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados”. Abarca não somente o controle da economia, da autoridade, dos recursos naturais, mas também do gênero e da sexualidade, das subjetividades e do conhecimento.

Diversos são os autores que se ligam a essa discussão, desde Frantz Fanon, passando por Said, Stuart Hall, Canclini, Barbero. Desde os movimentos de independência das colônias africanas, no pós Segunda Guerra Mundial, tivemos os Estudos Pós-Coloniais, que invocaram os conceitos de pós-colonialidade e, depois, o de decolonialidade. É grande o debate em torno desses conceitos, vindos das epistemologias do Sul, incluindo América, Ásia e África, considerando as diferentes colonizações. Mignolo (2003: 30), particularmente, aponta a ideia de que “a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade – sua parte indissociavelmente constitutiva”. É nessa relação, que se propõe o par modernidade/colonialidade.

Tarsila viveu e teve formação na capital da modernidade, Paris, porém imbuída de raízes coloniais. Portanto, a partir da perspectiva do grupo Colonialidade/Modernidade, Tarsila aparece, em nosso estudo, como um artista moderna/colonial. Invertendo o paradigma de Frantz Fanon, a partir da relação entre *A Negra* e os seus *Auto-retratos*, surge uma percepção da artista como “pele branca, máscara negra: “Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (Fanon, 2008: 34). Se, para o autor, a linguagem diz respeito ao idioma, aqui, ela diz respeito à produção de imagens. Ao utilizar a linguagem artística moderna, Tarsila opera com a linguagem da cultura colonizadora. Colonizou ao trazer para a linguagem modernista os rastros da cultura local arcaica. Mas queremos propor que algo nela não pode ser encaixado no par modernidade/colonialidade; existe algo que escapou da modernidade/colonialidade por sua potência humana de vida e morte, a sobrevivência. Se Mignolo concebeu o par modernidade/colonialidade para a compreensão do processo do eurocentrismo, declarando que um é a face do outro, acreditamos que, por mais explicativa que possa ser essa formulação, o que é do humano, as subjetividades, os traumas e rastros do passado, escapam e sobrevivem nas imagens, as quais queremos nomeá-las de não coloniais.

O conceito de não colonial não é propriamente uma invenção nossa. Valencia Cardona (2013) faz uso desse conceito na tese sobre a dinâmica do conhecimento no campo dos saberes e práticas visuais no *Eje Cafetero*, no decorrer de duas décadas, na virada do século XX para o XXI. Com base em referências teóricas, que tratam da decolonialidade estética e da relação entre local e global, a pesquisa expõe as formas de codificação visual que deram origem à dinâmica de controle do olhar. Ou seja, no terreno das gnoseologias e epistemologias das artes, conservam-se as mesmas relações que mantêm os referenciais euronorte-americanos como sistemas de validação e legitimação das práticas artísticas e das sensibilidades visuais, como refinamento racional. A partir desse pressuposto, Valencia Cardona desenvolveu um projeto coletivo, cujo objetivo era produzir saberes e conhecimentos, numa rota de afirmação gnosiológica, que neutralizasse os valores estéticos dominantes.

O desafio da proposta, numa estrutura de investigação tripartida, foi o de criar um espaço de conhecimento crítico latino-americano, que ultrapassasse os momentos: a) de reconhecimento da existência da hegemonia colonial, b) de resistência, c) de existência, uma afirmação autodeterminada e criativa, um cenário “no-colonial”. Neste, como diz o autor, concentra-se menos em um desprender-se (de...), e mais em empreender-se na construção do próprio. Os esforços vão da emancipação

epistêmica para a autoconstituição e constituição coletiva de cenários sociais, culturais, políticos, da sensibilidade, outros, a partir do próprio, e nem tanto na refutação dialética dos padrões dominantes (Valencia Cardona, 2013: 15). Em nota, o autor esclarece que o no-colonial comparte com o decolonial o ponto de partida de consciência de estado de colonização e seu total rechaço. Mas é necessário passar para as genealogias das práticas como estruturantes dos modos de olhar, o que precisa ser desarmado. “Las tensiones entre el dominio colonial de la mirada pura y los procesos in-surgentes y críticos con los que ha coexistido, también han dado origen a cierto tipo de formas de asumir la práctica, a ciertos resultados y también a ciertas direcciones de fuga hacia prácticas no-coloniales” (Valencia Cardona, 2013:15).

No nosso caso, não se trata de assumir o projeto de Valencia Cardona, de propor uma pedagogia, um projeto “piloto” que produza uma experiência com um grupo de participantes (iniciativa louvável em todos os sentidos) para desarmar as estruturas do modo de olhar eurocêntrico. O exercício do nosso olhar, como historiadoras da imagem vem sendo colocado em prova a cada nova descoberta da pulsão da artista presente em sua arte. Ao colocarmos em tensão o par modernidade/colonialidade, propusemos o conceito de não colonial, percebendo pistas, tênues, de algo que escapou de ser colonizado (do roubo colonial), sobrevivências, o que ficou colado, escondido, nas paredes da memória. Algo sobrevive no corpo, que é próprio do humano. Não se trata de negar o trabalho hercúleo da desconstrução da colonialidade, dos estudos decoloniais. Nem o trabalho acerca das noções de primitivo que deu mote às linguagens de vanguarda na década de 1920. Queremos mostrar nossa convicção de que os poderes hegemônicos não conseguem amalgamar perfeitamente as subjetividades. O ser que habita o corpo e toda a matéria da qual é feito o humano nunca é totalmente aprisionado.

O primitivo, na acepção que aportamos aqui, refere-se àquilo que não foi apreendido pela modernidade, que sobrevive e existe aqui e agora, também antes e depois, que é do humano, que está no nosso corpo cultural, biológico, lembrando Bergson (1999), e nos subconscientes do sistema mnemônico, lembrando Freud (2011). O que estamos nomeando por “primitivo” é o que tentamos perceber na Tarsila artista modernista. Portanto, estamos tratando de “primitivo” como o “não colonial”, o que não foi colonizado. Sabemos que se trata de uma tese longe de ser totalmente demonstrada e sustentada, aqui. Mas, partimos desde já da suposição de que na descoberta de mundos arcaicos, um substrato de cultura pré-colonial, uma cultura que sobreviveu a despeito da importação dos padrões eurocêntricos, constitui aquele céu noturno, aquele canto obscuro, de onde podem emergir um enigma desconcertante como o da caverna de Lascaux. Algo nela, na exponencial Tarsila moderna, o que é próprio do humano, imagens subterrâneas incrustadas na memória, não foi roubado. Naquele oceano profundo (Freud, 1974), aonde adormecem nossas memórias, algo permanece intocável até o momento propício para emergir à superfície. É nessa compreensão que queremos pensar o conceito de não colonial. Desejos infantis que sobrevivem em imagens e sonhos, possíveis de serem acessados, é onde se ancora nosso esforço na procura do primitivo.

O *Auto-retrato (Manteau Rouge)* e o *Auto-retrato I* são pinturas de Tarsila moderna/colonial, mas também de Tarsila primitiva, a branca que se distingue da negra pelas suas características identitárias, mas que é seu semelhante. A emblemática *A Negra* expõe as feridas coloniais e humanas. Por um lado, o trauma da escravidão, a dor, a Vênus Hotentote. Por outro, o trauma do nascimento, a solidão, o

rompimento do cordão, a saída da concha, do ovo, do útero, da caverna oceânica. O desejo de marcar o gesto sobrevive em ambas imagens.

## Referências

- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.
- AMARAL, Tarsila do. A escola de Lhote, Diário de S. Paulo, quarta-feira, 8 abr., 1936a, p. 6. Ed-Col. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009a, p. 59-61.
- \_\_\_\_\_. Brancusi. Diário de S. Paulo, quarta-feira, 6 maio, 1936b. Ed.-Col. In: BRANDINI, Laura Taddei. (org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009b, p. 72-74.
- \_\_\_\_\_. As origens da pintura. Diário de S. Paulo, terça-feira, 15 set., 1936c, p. 6. Ed.-Col. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009c, p. 138-140.
- \_\_\_\_\_. Um mestre da pintura moderna. Diário de S. Paulo, sexta-feira, 27 mar., 1936d, p. 6. Ed-Col. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009d, p. 53-55.
- \_\_\_\_\_. Rousseau, o outro. Diário de S. Paulo, terça-feira, 21 abr., 1936f, p. 6. Ed-Col. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009e, p. 65-68.
- \_\_\_\_\_. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. RASM – Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo, 1939, pp. [31-35]. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009f, p. 720-724.
- \_\_\_\_\_. França, eterna França... Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, nov., 1946, pp. 74-75. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009g, p. 725-26.
- \_\_\_\_\_. Confissão Geral. Catálogo da exposição retrospectiva Tarsila 1918-1950. São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez., 1950a. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009h, p. 727-730.
- \_\_\_\_\_. Rainha de Sabá. Diário de S. Paulo, domingo, 24 set., 1950b. ALC. In: BRANDINI, Laura Taddei. (org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009i, p. 675-676.
- \_\_\_\_\_. Cantiga. Diário de S. Paulo, domingo, 22 out., 1950c. ALC. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009j, p. 677-678.
- \_\_\_\_\_. Pau-Brasil e Antropofagia. Diário de S. Paulo, quinta-feira, 4 jan., 1951, p. 4. Ed.-Col. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009l, p. 684-685.
- \_\_\_\_\_. Recordações de Paris. Habitat – Revista das Artes no Brasil. São Paulo, nº 6, 1952, pp. 17-18. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.) *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009m, p. 731-736.
- \_\_\_\_\_. Depoimento da pintora. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928>>. Acesso em: 30 out. 2018.
- ANDRADE. Oswald de. *Estética e Política*. Obras Completas. São Paulo: Globo, 1992.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online]. 2013, n. 11, p. 89-117. ISSN 2178-4884. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>>. Acesso em: 30 out. 2018.

- BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernandez. Barcelona: Tusquets, 1997.
- BARROS, Regina Teixeira de. Tarsila e o Brasil dos modernistas. In: *Tarsila e o Brasil dos Modernistas na Casa Fiat de Cultura*. Exposição. Nova Lima: Minas Gerais, 2011, p. 10-89.
- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Trad. Artur Morão. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Volume 2. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRANDINI, Laura Taddei. Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral. In: *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- BREDEKAMP, Horst. Mãos pensantes – considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 141-164.
- EULALIO, Alexandre. A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2ª ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREUD, Sigmund. Nota sobre o bloco mágico. In \_\_\_\_\_. *Obras completas, vol. 16*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. O mal-estar da civilização. In \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Volume XXI. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FRY, Roger. *Visão e forma*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Books, 1967.
- GOMBRICH, Ernst. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Trad. tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.
- GÓMEZ, Pedro P., MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniais*. Bogotá: Libros Electrónicos, 2012.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 2010.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MILLIET, Maria Alice (org.). *Mestres do Modernismo*. Exposição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação José e Paulina Nemirivsky e Pinacoteca de São Paulo, 2005.
- MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 165-189.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 39-54.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Alex Marin. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
- PAU Brasil 1924-1928. Depoimento da artista. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928>>. Acesso em: 30 out. 2018.
- VALENCIA CARDONA, Mario Armando. *Ojo de Jibaro: conocimiento desde el tercer espacio visual – el escenario del Eje Cafetero colombiano*. Tesis (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales. Quito, 2013, 414 p.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil (1915-1945)*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

doi:10.11606/T.27.2018.tde-11092018-102002.  
Acesso em: 2019-01-22.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

## Notas

---

\* O artigo, em co-autoria, é resultado do Estágio de Pós-Doutorado de Michele Bete Petry, realizado junto ao Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal de Santa Catarina, sob a supervisão da Profa. Maria Bernardete Ramos Flores, professora Titular, coordenadora do Projeto "Iconografia do Brasil - Arte Primitivista e Modernismo: sobre visualidades emergentes" (CNPq-PQ 1B). Como parte das atividades desenvolvidas em conjunto, a disciplina "Decolonialidade estética: imagens da América Latina", oferecida no primeiro semestre de 2018, suscitou discussões das quais este trabalho também é fruto. E-mails: [mbernardetes@gmail.com](mailto:mbernardetes@gmail.com); [michepetry@yahoo.com.br](mailto:michepetry@yahoo.com.br).

<sup>1</sup> Depoimento da pintora. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928>>. Acesso em: 30 out. 2018.

<sup>2</sup> Note-se que Bredekamp (2015: 143) atribui a Gottfried Boehm o conceito de virada icônica.

Artigo recebido em outubro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.