

Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral

Luciane de **PAULA***
Douglas Neris de **SOUZA****

* Doutora (2007) em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, Araraquara). Professora Assistente Doutora MS-3.2 UNESP Assis e PPLL Araraquara. Contato: lucianedepaula1@gmail.com.

** Mestrando (2020) em Letras pelo Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS). Professor da educação básica em Campinas. Contato: douglasns18@gmail.com.

Resumo:

Este trabalho apresenta uma reflexão dialógica sobre a carnavalização em Tarsila do Amaral. O quadro *Antropofagia*, composto pela síncrese de *A Negra* e *Abaporu*, em diálogo com a estética moderna é o *corpus*, em cotejo com outras obras da autora-criadora. A fundamentação teórica se pauta nas noções de dialogia e carnavalização dos estudos bakhtinianos, mobilizadas junto à descrição analítica verbivocovisual. O objetivo é pensar sobre a constituição da(s) identidade(s) por meio da(s) alteridade(s), ou seja, o quanto a voz do outro constitui a voz do eu, composta por um embate que, no caso de Tarsila, constitui o traço estilístico de sua estética, de uma identidade artística e de uma imagem de Brasil. A relevância se volta à reflexão sobre essas concepções, num momento de resistências, rupturas e confirmações de tradições, como o vivido no início do século passado, configurado de outra maneira, pois outro tempo histórico. A ideia de nacional, de brasilidade, de eu-outro, interno-externo, próprio-alheio emerge com fulgor, assim como a urgência de se pensar a identidade-outra/alter, heterogênea, ímpar, responsiva e responsável no elo discursivo que constitui uma nova-velha era, e essa é a proposta ética desta escrita.

Palavras-chave:

Antropofagia. Dialogia. Tarsila do Amaral.

Signum: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 22, n. 3, p. 75-105, dez. 2019

Recebido em: 21/11/2019

Aceito em: 18/06/2020

Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral

Luciane de Paula; Douglas Neris de Souza

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, propomos uma reflexão sobre a ambivalência das obras de Tarsila do Amaral, especialmente acerca da carnavalização antropofágica que rompe com a tradição de onde a artista surge como pintura, influenciada pelas vanguardas cosmopolitas parisienses. Focamo-nos no quadro que deu nome a um movimento identitário brasileiro: *Antropofagia*. À luz dos estudos bakhtinianos, buscamos compreender o movimento cultural que constitui a subversão de Tarsila em seus traços estilísticos verbivocovisuais¹ (cores fortes, formas arredondadas em harmonia com ângulos retos, sons em expressões e verbalidade expressa nos títulos das obras). A estrutura deste texto se constitui por uma discussão teórica e a análise crescente de *A Negra*, *Abaporu* e *Antropofagia* (composta por *A Negra* e *Abaporu* entrelaçados). O Brasil do *Macunaíma* de Mário de Andrade (2016), que nasce grande, miscigenado e roubado pelo gigante está antropofagicamente constituído em Tarsila.

Transformar a sala de estar das galerias de arte em salões abertos, ágoras, com obras de temáticas e representações de sujeitos não permitidos ou bem vistos é uma forma de subversão, pois inverte hierarquias ao trazer à baila questões sociais e sujeitos

¹ A noção de verbivocovisualidade tem sido desenvolvida por Paula desde 2014 e aprofundada em seu projeto de pesquisa em andamento (2017a). Alguns primeiros resultados começam a ser publicados (PAULA, 2017b; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020a), com outros, no prelo (PAULA; LUCIANO, 2020b, 2020c). Essa concepção não aparece com essa nomenclatura nas obras bakhtinianas, mas como faz o Círculo ao mobilizar concepções de um campo a outro (por exemplo, da música, da física ou da biologia para os estudos da linguagem, casos, respectivamente, de polifonia, tom, voz, ritmo, forças centrípetas e centrífugas e organismo vivo, por exemplo). Paula, na esteira de outros pesquisadores (como Brait com a composição do binômio verbo-visual), toma o termo verbivocovisual da literatura (usado pelo grupo Noigandres, com base em Joyce, também num outro contexto, para conceituar a poesia concreta em sua máxima potência) como metáfora da concepção de linguagem bakhtiniana, pois compreende que a noção advinda do Círculo prevê o que denomina como tridimensionalidade da linguagem como potencial mental (o que Bakhtin (2000) designa como “a potencial linguagem das linguagens”) incutido no signo ideológico (como significante/imagem acústica, significado/conceito abstrato e valoração sócio-histórico-cultural ou, se quisermos chamar Hjelmslev, plano da expressão e plano do conteúdo com forma e substância de cada um em desdobramento), materialmente expressa a depender do projeto de dizer arquitetônico do autor-criador de determinado enunciado (verbal, visual, musical ou sincrético). Desse ponto de vista, todo enunciado é verbivocovisual, pois o próprio verbal já contém uma expressão entoativa vocal/musical e remete a uma imagem referente, viva no mundo. Analisamos as pinturas de Tarsila em sua composição imagética e verbal explícitas, sem nos esquecer da entoação social vocal que as constitui.

subordinados e exortados. Transformar o espaço de um grupo (seu eu) burguês no espaço central de outros que ali não circulam, como personagens centrais da cena, significa destonar reis e engravidar a tradição de um Brasil que, até hoje, não tem oportunidade de ser plena e dignamente ele mesmo, seu outro. Assim, denunciar a existência de diferenças sociais e econômicas (de classe), de raça e de gênero quebra paradigmas.

A antropofagia de primeira dentição, desenvolvida por Mário e Oswald de Andrade a partir da pintura de Tarsila, sincretiza o que ela miscigena no quadro. *A Negra e Abaporu* enroscados sob o céu azul iluminado por uma fatia de laranja e sobre cactos e folhagem tropical (de bananeira). Ambos com corpos de proporções disformes (cabeças pequenas e seio e pé agigantados), amarelados (embranquecidos), em primeiro plano, quase que como num desenho pueril, refletem e refratam o nascimento de uma nação ainda jovem e em redescoberta de si (não por acaso, *Macunaíma* é da mesma época). Uma identidade nascida grande, composta pela miscigenação entre raças, gêneros e classes. O brasileiro não mais indígena, a brasileira Tarsila negra-branca-abaporu, metonímica, metafórica e metalinguisticamente retratos e autorretratos de si por seus outros, de uma arte outra-sua e do Brasil não mais virgem, mas nação da mistura em digestão, *Antropofagia*.

Mas, essa antropofagia não é democrática e livre, pois hierarquizada, abusiva, exploradora, racista, como denuncia a pintora, ainda que sua obra pareça ingênua, com tons de cores primárias também em mistura (azul com amarelo e verde) e traços simples. A explosão da crítica ocorre pela ênfase nos sujeitos que ambientam a tela, em primeiro plano. A senzala ocupa a casa grande. Apenas por existirem nesse espaço (da tela, da galeria de arte, do Brasil desigual), a negra e abaporu entrelaçados já ressignificam tudo, pois desvelam um modernismo retrógrado, um país-colônia (e com essa mentalidade predominante até hoje, praticamente um século depois da estética de Tarsila) que renasce em retrocesso, pois escraviza seu povo e explora as riquezas de suas matas e cidades, país retratado, muitas vezes para exportação (e exploração), como nação paradisíaca, habitada por um povo “cordial”, habitado por belas mulheres-objetos, onde “se plantando, tudo dá”, “país do futuro” que não chega, uma vez que não admite dignidade à heterogeneidade que o constitui.

Esta análise se calca nas concepções bakhtinianas de carnavalização, diálogo, identidade/alteridade e signo ideológico. Partimos da premissa, também bakhtiniana, de que a arte reflete e refrata a vida com determinado acabamento estético-ético. Ao considerarmos a noção de enunciado para o Círculo (VOLOCHÍNOV, 2013, 2017; MEDVIÉDEV, 2012; BAKHTIN, 2000), pensamos que, sendo a designação russa uma só para enunciação e enunciado, essa concepção possui a dupla função de processo e produto. Isto é, correspondente, em outras línguas, a discurso e texto, respectivamente. Enunciação e enunciado designados pelo mesmo termo russo nos leva à compreensão de que o discurso (a enunciação) não se materializa em texto (enunciado), mas é o próprio texto. Processo e produto juntos e em jogo, o que nos faz entender o motivo de o Círculo bakhtiniano considerar o enunciado como elo na cadeia discursiva, uma vez

que processo sócio, histórico, cultural ligado à memória retrospectiva e prospectiva (nasce como resposta e se constitui prenhe de resposta) e ato singular, já que único numa dada situação espaço-temporal com os sujeitos que o compõem, sempre, de maneira situada. Além disso, todo enunciado é genérico, pois, produzido, circula e é recebido numa esfera de atividades, constituído por marcas específicas. Nesse sentido é que, tanto o enunciado quanto o gênero² se caracterizam por seu conteúdo temático, sua forma composicional e seu estilo (autoral e genérico). Por fim, todo enunciado é dialógico (responsivo e responsável) a um outro enunciado situado no pequeno e no grande tempo, bem como marca uma voz autoral, sempre social. Com base nessa complexidade, analisamos a estética antropofágica de Tarsila.

A CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA: DIÁLOGO ANTROPOFÁGICO

O processo de carnavalização bakhtiniano (2008) diz respeito à relação entre culturas (popular e não popular), sujeitos e sociedades. O termo *narodnyi* significa não apenas “povo”, “gente”, mas também “estado”, “nação”. Daí, a ambivalência do carnaval: embate entre oprimido e opressor, “nãooficial” e oficial, baixo e alto, inversão de visibilidade e importância, a vida familiar, nas ruas e praças. A carnavalização da antropofagia de Tarsila se pauta na contradição dialógica:

“A Negra” (assim nomeada – o adjetivo usado como substantivo próprio, em que a cor, na verdade a raça, nomeia o sujeito sem nome e a própria tela da artista. A adjetivação marca quem é e o que está no centro da cena. Por um lado, ela visibiliza um ser apagado historicamente e marca o posicionamento da autora-criadora, que traz à luz esse sujeito e o coloca único no quadro, com dimensões gigantes que tomam praticamente todo o espaço. Por outro, esse sujeito assim nomeado se restringe à sua cor/etnia, logo, continua objetificado. Não é um ser, mas uma coisa: sua raça, “A Negra”, marcada pelo artigo definido, que especifica e singulariza o sujeito – afinal, não é uma negra qualquer. Se isso, de um lado, salta aos olhos e grita o apagamento desse ser que iconiza seu povo, ainda que com sua unicidade feminina, com seus traços, face, corpo etc.; de outro, continua sem identidade, pois sem nome próprio, chamada por sua negritude. O título da pintura explicita a valoração da autora-criadora que traz à luz quem nunca antes esteve no centro da tela e isso marca a voz crítica que tira da cozinha esse ser/povo

² De acordo com Bakhtin (2016), o gênero discursivo é um enunciado (todo enunciado se caracteriza como um enunciado genérico) constituído nas esferas de atividade (em uso, como ato responsivo e responsável). Exatamente por não haver separação entre as atividades dessas noções bakhtinianas (ainda que elas tenham suas peculiaridades que, aqui, não cabe explicitar, uma vez que não é o objetivo deste artigo) é que enfatizamos que ambas possuem coincidências de três características: o conteúdo temático, a forma composicional e o estilo (autoral e genérico). Afinal, o projeto de dizer de um autor-criador se materializa num enunciado que, por sua vez, concretiza-se num gênero discursivo e, portanto, partilha de sua composição arquitetônica, assim como também pode alterá-la, uma vez que o gênero é “relativamente estável”.

como crítica e marca de brasilidade, ao mesmo tempo que também demonstra que esse sujeito pode aparecer quando um outro, branco e da casa grande, permite que isso seja feito, quando a senhora do engenho, a sinhá, chama a escrava negra para ser vista como seu outro, como veremos na relação com *Auto-Retrato ou Le Manteau Rouge*, logo, marca também a hierarquia entre esse sujeitos – autora-criadora e objeto-sujeito estético. Essas mulheres, ainda que de mesmo gênero, por pertencerem a classes sociais e a etnias distintas, possuem vozes e poder de adesão diferentes – miscigenada com

o Abaporu (“o homem que come”, sem artigo definido. Homem no sentido de ser humano, sem marca genérica, sem definição de sexualidade e com a identidade antropofágica da transformação, realizada pela interação cultural com o outro – autorretrato metaforizado: o eu como um outro, estético-ético), entrelaçada (não à toa é o seio da Negra que se destaca – a ama de leite, a provedora da sinhá e suas crias, a mulher-objeto cama-e-mesa do senhor – enquanto são os pés do Abaporu que o agigantam – o homem descalço, vindo da terra, plantado no chão, como afirma Oswald, com a cabeça pequena).

A Antropofagia de Tarsila é classista, genérica e interracial. Se, por um lado, a autora ressignifica a noção de retrato canônica (antes, voltada às figuras importantes da sociedade) ao colocar dois sujeitos representantes do povo como marca de brasilidade e nação; por outro, esses sujeitos (negra e indígena, como seus outros auto-retratos) expressam contradições típicas de uma sociedade marcada pela tradição que escancara a ambivalência da própria Tarsila (sua origem de alta classe rural brasileira e sua opção de vida, segundo valores modernistas, influenciados pelas vanguardas). O destronamento se dá em embate, no jogo dialógico dos contrários contraditórios. Como explicam Paula e Stafuzza (2010, p. 134) sobre o processo de carnavalização estudado por Bakhtin,

O debate dialógico travado entre esses dois mundos reflete e refrata os valores conservadores e homogeneizantes do mundo ‘oficial’ por meio da voz-ação do ‘não-oficial’. A comunicação entre esses dois mundos coexistentes reflete línguas, culturas e sociedades que convivem e dialogam: a interação entre o mundo ‘oficial’ e o ‘não-oficial’ revela o diálogo como embate entre forças-esferas, gêneros, línguas, ideologias e vozes, entre eu-outro, espaço-tempo (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 134).

Ainda segundo as autoras,

Assim, tratar da cultura em sua concepção geral (a carnavalesca, inclusive) requer pensar o diálogo (no sentido bakhtiniano do termo, de colaboração e conflito) existente entre grupos sociais. Como Paula, Figueiredo e Azevedo (2009), pensamos a cultura do ponto de vista de sua movimentação, o que significa pensar a cultura, conforme afirma Bakhtin (1987), como circular: a circularidade cultural, que ocorre nas esferas de atividades, intrinsecamente relacionadas (e quase confundidas) com a formação e transformação dos gêneros discursivos (sem os quais, também não há linguagem, no sentido bakhtiniano do termo) (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 135).

Pensar na relação entre as culturas, os grupos sociais e as manifestações culturais coloca em jogo o diálogo carnavalesco como embate circular ambivalente em pleno ato de gladiadores. De acordo com as estudiosas, a concepção de circularidade pressupõe que

elementos da cultura popular interajam e componham a cultura dita erudita, assim como elementos da cultura denominada oficial sejam encontrados na cultura popular. Circularidade significa, em suma, interação cultural, influência recíproca entre o popular e o não-popular, o oficial e o não-oficial, o sério e o cômico, dada a imprecisão de seus liames, o que sugere permeabilidade/circularidade entre as esferas de atividades e manifestações culturais, sem fundi-las – afinal, não é porque o popular habita determinadas esferas sociais, que ele passa a ser, automaticamente, oficial. Assim como os gêneros se interrelacionam, as esferas sócio-culturais também, mas não se fundem, porque possuem suas peculiaridades: sujeitos, espaços e tempos específicos. Em suma, do ponto de vista da circularidade cultural, segundo Bakhtin (1987), as culturas transitam em vários sentidos e estabelecem interações incessantes, determinadas por realidades históricas específicas. Além disso, as culturas não são puras e secularizadas. Ao contrário. Elas estão em transformação constante ao mesmo tempo em que permanecem em espaços e tempos definidos (como relativamente estáveis – tais quais os gêneros discursivos) (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 136).

O fato de Tarsila trazer *A Negra* e *Abaporu* para retratar o que entende como *Antropofagia* e esta como marca de brasilidade miscigenada, em embate circular entre culturas e sujeitos, não faz com que a galeria de arte e demais ambientes se transformem na praça pública e isso não tira a grandeza do ato de trazer à baila quem nunca tem voz e visibilidade (ainda que, de novo, em suas telas, como objeto – estético). A ambivalência também marca a cultura de um país ex-colônia de exploração com síndrome tupiniquim de cachorro vira-lata que baba pela metrópole e tenta ser parte dela. Mostrar que o país não é branco, europeu ou norte-americanizado, que foi e é saqueado por gigantes que roubam nossas riquezas e exploram nossa terra e nossa gente ao trazer esses sujeitos à luz de suas tintas é um ato de reconhecimento de sua importância, ainda que marcada, essa relevância, pela voz de autoridade da classe alta – no caso, por uma artista branca, de um grupo social tradicional.

Essa autora-criadora reflete e refrata sua história como parte da história brasileira e apresenta as contradições dessa nação de maneira metalinguística, metafórica e metonímica, pois também autorais. A ambivalência, em digestão transformadora, rege o diálogo antropofágico que constitui a nação-ser e é isso que fica latente como a Antropofagia de Tarsila: a relevância das contradições como elemento composicional humano. Diante dessa ambivalência dialógica, adentremos as obras de Tarsila para refletirmos sobre sua *Antropofagia* como cosmovisão brasileira da carnavalização bakhtiniana, não utópica, mas como contradição constitutiva de nosso ser.

A NEGRA (DE) TARSILA

A Negra (1923), de Tarsila, está impregnada do cubismo e do primitivismo das vanguardas que influenciam a autora-criadora, especialmente, nessa fase de sua estética. Essa pintura remonta a um Brasil escravista e, nesse sentido, Tarsila trazer a senzala para a galeria de arte como um outro retrato de si mesma, como será visto na relação com o quadro *Auto-Retrato ou Le Manteau Rouge*, produzido no mesmo ano e com elementos comuns (a posição da mão dos dois sujeitos das duas telas), significa inverter a ordem do mundo, uma vez que a *Negra* seria um espelho de si, seu “negativo” (termo da fotografia), seu reflexo e refração. Essa inversão realizada por Tarsila é significativa, principalmente ao consideramos o contexto de produção da obra, pois Capivari (cidade da artista) foi umas das últimas cidades a abolir a escravidão e a família Amaral era uma das latifundiárias da época. Assim, uma Amaral ser artista significava uma subversão à tradição e ao conservadorismo religioso hipócrita do período, ainda mais numa cidade interiorana do estado de São Paulo. Essa Amaral “ovelha negra” pintar uma negra nua agigantada, como uma ama de leite de seios imensuráveis, na tela toda, como um espelho seu (de sua identidade), é, por um lado, um ato de rebeldia, pois marca o seu posicionamento axiológico e desvela a hipocrisia da exploração e da desigualdade social. A contradição das imagens, colocadas juntas (Figuras 1 a 4), desvela também, por outro lado, apesar da centralidade e da visibilidade dada à negra (sem nome próprio, denominada alegoricamente por sua raça), preconceitos e hierarquias, como podemos ver na página seguinte.

O fato de ser uma mulher o objeto pintado por uma mulher, é muito expressivo. O Brasil pintado nascido de uma ama de leite. Daí, um dos seios à mostra, gigante, em primeiro plano. Ele é, inclusive, o que explicita o gênero do sujeito do quadro que, sem isso, tornaria-se assexuado, dadas as marcas comuns com um negro, em todo o restante do corpo. Esse seio, caído de tanto alimentar os filhos de engenho da sinhá, representa a provedora do país: a mão de obra negra feminina da época. Mão trabalhadora, como marcado nesse elemento (mão) do quadro, diferente da mão do autorretrato de Tarsila que, apesar da mesma posição, é mais delicada, mão de alguém de outra classe social – uma branca brasileira-europeia (francesa), o que fica marcado pelas cores predominantes da tela (vermelho e azul, que podem remeter à bandeira da França), bem como na maquiagem, no cabelo e no casaco luxuoso, usado num jantar em homenagem a Santos Dumont, em Paris, assinado por Jean Patou, modernista que tentava libertar o corpo feminino dos espartilhos da época.

Ao mesmo tempo que a negra (um outro/alter) simboliza parte da constituição da identidade de Tarsila, criada por escravas, amas de leite divinas, com suas culturas afro populares, a hierarquia entre suas classes sociais as distingue pela caracterização de cada sujeito, em cada obra. A negra é pintada com traços que remetem ao passado colonial e autoral, dada a possível origem iconográfica da modelo que sai da vida para a arte/tela, como sujeito-objeto estético – sujeito, porque um outro da autora-pessoa; objeto porque alegoria da autora-criadora (e) de Brasil.



Fonte: Álbum de viagem de Tarsila do Amaral.

Figura 1 – Funcionária da família



Fonte: MAC-USP.

Disponível em: <http://bit.ly/2FeLrrdTA23>

Figura 2 – *A Negra* (1923)



Escultura em madeira pintada, século XIX, Bahia.

Fonte: Coleção particular de SP. (In Araújo, 1988, p. 188).

Figura 3 – Iemanjá



Fonte: MNAB.

Disponível em: <http://bit.ly/3kd4IIdTA23a>

Figure 4 – *Auto-retrato ou Le manteau rouge*

Da mesma forma, concomitantemente, a pintura apresenta aspectos cubistas e primitivos que revelam a ambivalência contraditória da visibilização da negra-Tarsila. Afinal, num sistema escravocrata, para que serve uma mulher negra? Para prover mais escravos, alimentar e cuidar dos filhos da sinhá, fazer os serviços domésticos e satisfazer os desejos sexuais do senhor. Tudo por obrigação, uma vez entendida como objeto a ser usado e não como gente. O primitivismo dos traços corpóreos da negra remete a esse passado escravocrata colonial brasileiro, enquanto o cubismo do fundo da tela remete às vanguardas parisienses – onde a tela foi produzida, quando Tarsila tinha aulas com Fernand Lèger –, assim como as cores do seu autorretrato, que revelam uma Tarsila de alta classe, vanguardista, delicada e parisiense. Em outras palavras, enquanto a negra-Tarsila remete à cultura popular afro que constitui a brasilidade miscigenada da autora-criadora-brasileira, o autorretrato produzido no mesmo ano revela uma Tarsila brasileira-europeia (francesa - parisiense), mergulhada na cultura branca de sua classe social. Não coincidentemente, em *Antropofagia*, a negra muda de cor e tem sua racialidade apagada ao se misturar com Abapuru.

A racialidade, o gênero e o grupo social como marcas de brasilidade revelam o ponto de vista valorativo da artista que explicita sua visão criadora autoral para afirmar a identidade do país a partir de um outro (mulher, negra, escrava), diferente de si (mulher, branca, da alta classe social brasileira). Um outro explorado e apagado historicamente, usado como objeto (doméstico, maternal, sexual e estético), sem voz nem vez. Além da coloração (predominantemente terrosa – marrom) e do título do quadro, a boca, pintada com tamanho exagerado, é um dos traços que marca a racialidade da negra, bem como seu nariz. Apesar de grande, essa boca se encontra fechada, com seus lábios grossos tortos voltados para baixo, o que denota tristeza, cansaço, sacrifício e falta de voz. Essa negra que alguns críticos aproximam de uma funcionária da família Amaral (cf. Figura 1), remete-nos aos tempos da escravatura de um país ex-colônia de exploração e à abolição tardia da nação, assim como expressa o ponto de vista autoral acerca dessas questões. A pintura retrata uma imagem de negritude, de mulher e de Brasil. O quadro se apresenta, conforme salientam Bakhtin (2000), Medviédev (2012) e Volóchinov (2013, 2017) sobre o enunciado, como signo ideológico, calcado na vida, com acabamento estético.

A contradição espelhada é assim descrita por Eulálio (2001, p. 104):

O modelo vivo proposto numa indiferente pose de nu vai ser transfigurado com inteira dramaticidade. E a sua Negra redundante monumentalizada dentro do espírito da estatuária tradicional africana, numa livre estilização em que vigor expressivo e hieraticidade majestosa vêm sublinhados com toda a ênfase. [...] A figura ritual da antepassada mediadora, sentada no chão como num trono, as pernas cruzadas, realizava com a presença expressionista um mergulho no inconsciente. Reencontrando no fundo de si mesma as negras vestidas da sua infância sul-americana de filha de fazendeiro, ela aceita desmitificar a chita paternalista, toda má consciência, das mães-pretas oficiais, e as desnuda num gesto amoroso que é pura ousadia tanto no nível da forma como no nível do conteúdo.

A Negra deixa de ser um retrato de uma escrava como fonte de sustentação da autora-pessoa-criadora para se tornar um arquétipo. Sem deixar as marcas da escravatura, o diálogo com a escultura de Iemanjá negra, baiana, feita no século XIX, com os seios, também alongados, de fora, com as pernas cruzadas e a cabeça pequena, remete à deusa das águas, à religião e à cultura africana, que representa o povo, a divindade da fertilidade, dos mares, considerada a mãe de todos os orixás, que origina todos (Figura 3). A negra-deusa-mãe do (novo) mundo inaugura um outro nascimento de nação, moderna (vanguardista), sem deixar suas origens primitivas (de colônia escravocrata, repleta de desigualdades sociais, preconceitos e discriminações). Segundo Araújo (1988, p. 188), no Brasil, Iemanjá se consolidou como a divindade mais popular dentre os orixás, celebrada em festas e ritos populares os mais diversos, presente como tema de canções, textos literários e religiosos. Ela também representa uma síncrese de raças. No Nordeste, ela simboliza a sedução da sereia dos mares, que tem duplo papel: mãe que ama e protege os homens dos mares (pescadores etc.) e amante que, quando deseja um homem, mata-o para se relacionar com ele no fundo do mar, o que nos remete a Tétis, na mitologia grega. A negra de Tarsila, nesse sentido, pela proximidade com a escultura mencionada, passa a ser deusa. Arquétipo afro-brasileiro. Ícone de um Brasil popular, negro e feminino.

A forma composicional de *A Negra* tematiza o conteúdo do quadro, marcado pelo estilo autoral. Estilo e forma dão acabamento estético ao enunciado pictórico, sempre genérico. Focados em duas partes (superior e inferior), analisamos, a partir dos elementos que constituem o sujeito-quadro (enquadrado), alguns reflexos e refrações sociais da composição estética enunciativa de Tarsila.

Na parte superior, aparecem elementos do cubismo: as linhas horizontais em tons terrosos e a folha de bananeira, inclinada, atravessando a tela, compõem o fundo da pintura, sua ambientação. A folha de bananeira, traço tipicamente tropical e, mais, brasileiro, da maneira como está disposta na tela, carnavaliza a cena, pois atravessa a harmonia terrosa horizontal moderna e abstrata, sai do chão (como sustentáculo da negra, uma vez que esta se encontra sentada sobre ela) e se sobrepõe às linhas abstratas. O Brasil, marginal, marcado pela folha de uma fruta excêntrica, um país ainda em transição (do rural para o urbano), com a cabeça (careca, com olhos pequenos, nariz largo e boca carnuda e fechada em destaque) de um sujeito explorado e sem voz que também sustenta o funcionamento do país, endeusado como orixá afro-brasileiro primitivo, miscigena-se com a modernidade europeia das vanguardas abstratas, semiotizadas pelas linhas horizontais. Esse elemento “estranho” corta a linearidade da pintura, reconhece, pela estranheza (para o modernismo europeu) e pela familiaridade (brasileira), na relação eu-outro cultural e social (sujeitos e nações), uma imagem de brasilidade.

A coexistência das culturas leva ao que, em *Antropofagia*, ocorre entre *A Negra* e *Abaporu*: o entrelaçamento amoroso como forma de penetração de um no outro, formando um terceiro que se constitui dos dois. Nem um nem outro, mas os dois em

um, num ser-cultura diferente. E essa ideia metafórica do canibalismo cultural, marcado pela devoração, pela digestão e pelo estômago, compõe a noção de antropofagia desenvolvida por Oswald na primeira denteição, inspirado em Tarsila.

Essa tela de Tarsila dialoga com o *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee³, com cabeça desproporcional ao corpo, pois materializa o que Bakhtin (2008) denomina como “baixo estrato corpóreo” como forma de inversão à lógica racional. O corpo agigantado da negra na parte baixa da tela, com pernas, mão, braços, tronco e seio enormes em contraposição à cabeça pequena na parte superior do quadro expressa o corpo como elemento carnavalizado(r) da racionalidade hegemônica.

Benjamin (1987), no ensaio “Sobre o conceito da História”, utiliza o desenho do anjo novo de Klee para explicar o papel da história (olhar para trás para não se esquecer dos acontecimentos vividos enquanto direciona-se para o futuro, com a tomada de consciência dessa experiência). A ilustração que nos faz pensar no diálogo com *A Negra* é exatamente a valoração oposta em termos de proporções cabeça e corpo, pois enquanto o anjo de Klee possui uma cabeça grande com um corpo pequeno, que marca a importância do mental em detrimento do corpóreo, a negra de Tarsila tem uma cabeça pequena num corpo agigantado, com ênfase para a sexualidade e a maternidade expressa pelo seio, o que revela uma inversão de expressividade e valoração como forma de instaurar o mundo às avessas: o racional dá lugar à carne reprimida, ao sexo, ao emotivo-volitivo das paixões, diminuída no mundo da lógica mental e cristã. Essa desproporção fica ainda evidenciada pelo espaço tomado na tela, pois o alto é bem menor que o baixo, esse baixo que se agiganta, ou seja, a escravidão das mulheres negras e sua cultura afro que saem da senzala e de debaixo dos altares escondidos para ocupar a tela na casa grande das galerias de arte como representação de um Brasil antropofágico, porque o sustentam. Carnavalesca a valoração expressa por Tarsila, essa branca de alta classe criada pela negritude, vestida com nuances parisienses (como se autorretrata).

Diferente também do anjo de Klee, a negra de Tarsila nos encara. Esse ato marca o quanto a negra que carrega o país é apagada e desvalorizada. Além de colocada em proporções gigantes na tela, ela olha de frente para o espectador (nós) com sua cabeça erguida. Ainda que com a boca fechada, caída e torta, a negra escrava-deusa de Tarsila nada teme. Tarsila nos apresenta o quadro histórico de exploração sofrida por essa mulher, por esse grupo social. Escancara a hipocrisia ao pintar uma negra que se apresenta a nós, de frente, olhos nos olhos, como que a nos dizer com seus olhos “eu existo e estou aqui”. Os olhos nos encaram, pequenos e inclinados para cima, numa expressão de desafio, mesmo que a boca, sofrida, esteja calada. Os olhos nos falam. Eles gritam sua existência e, de certa forma, sua dor e doação – o que nos lembra Macabeia, em *A Hora da Estrela* (LISPECTOR, 2017): “eu me doo o tempo todo” (primeira pessoa tanto do verbo doer quanto do verbo doar).

³ O desenho pode ser visto em: <http://bit.ly/3iw6mEANPK>. Acesso em: 10 out. 2019.

À mostra e em grandes proporções, o corpo feminino, num país machista, conhecido pela exploração desses sujeitos de maneira objetificada, especificamente, pela sexualidade servil – a exploração da prostituição, inclusive infantil, como “passaporte” para estrangeiros, que veem o Brasil como um lugar paradisíaco, e o paraíso de exploradores inclui mulheres como coisa a ser consumida – é outro traço de crítica a essa sociedade patriarcal hipócrita que se coloca como democrática e aparentemente aberta com relação ao corpo, mesmo quando, hoje, em pleno século XXI, vivemos uma forte onda conservadora e tradicional, religiosa e xenófoba que oprime tanto mulheres quanto homens em nome de um suposto Deus e de uma (falsa) moral cristã, colocada como “bem” e “boa”.

O gigantismo é uma técnica largamente aplicada nas obras antropofágicas de Tarsila e sintetiza a oposição corpo e mente. O discurso crítico da obra também responde aos discursos de eugenia, os quais Francis Galton (1865) tornou científicos, e que foram empregados como profilaxia social por várias nações, incluindo a mais genocida política de limpeza racial empreendida pelos nazistas. O discurso eugenista – em que “agentes sob o controle social podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente” – legitimou o discurso de “raça pura” em contraposição a “sub-raças”, alinhado aos processos escravagistas e de expropriação e exploração da África e da América do Sul. Para os adeptos do eugenismo, as raças “inferiores” teriam intelecto reduzido e sua serventia na hierarquia social seria apenas física, o que é usado como alibi para a exploração de grupos sociais inteiros e, no caso das mulheres, além da exploração do trabalho doméstico, a maternidade e a sexualidade, o que fica latente em *A Negra*, pelo seio agigantado à mostra, em primeiro plano, como marca de seu gênero, de sua feminilidade, de sua sexualidade, de seu ser, de sua existência, de seu abuso (e, para os eugênicos, de sua serventia). Nessa relação, os traços de subversão refletem e refratam discursos excludentes, ao trazerem à tona elementos que reapresentam esse sujeito (mulher negra) de frente, como crítica da autora-criadora (também mulher, branca e de classe alta), como seu espelho, dada a criação (função da ama de leite na sociedade escravocrata) ao patriarcado, que diminui e apaga mulheres ao explorá-las como corpos de mentes pequenas. Corpo é a característica que, até hoje, resume a mulher, sua beleza (não considerada em sua diversidade, mas como padrão, em geral, idealizado e inatingível) e que não é o caso do corpo d'*A Negra*.

O corpo gigante d'*A Negra* é ambivalente, pois, ao mesmo tempo que responde ao eugenismo, revela o empoderamento de sujeitos que, invisibilizados, agigantam-se. O corpo, que é matéria de exploração e abuso, da escravidão de mulheres (até hoje, não apenas de negras e no sistema escravocrata, pois a servidão sexual ainda se encontra ativa e estimulada), também é seu poder, pois escapa das amarras hipócritas da repressão da moral cristã que, ainda hoje, queima/condena mulheres que “ousam” viver sua autonomia e serem livres, com seus corpos e mentes, do mesmo tamanho, da maneira que bem entenderem (ou, como tem se tornado *nonsense*: “meu corpo, minhas regras”).

O gigantismo assume dupla função. Ao que tange à subversão da ordem da lógica racional imposta, o corpo da negra contrasta com o escopo artístico de uma imagem clássica do corpo feminino, uma vez que a obra não representa o estereótipo clássico de beleza, seja pela sua cor, seja pelo seu tamanho (todas as desproporcionalidades de seu corpo) ou, ainda, pelas formas expressas como estão (o seio à mostra não é um seio rijo, mas caído/usado/explorado). Reassenta-se a negação ao clássico. Pés e mão grandes, o corpo que se fecha entre as pernas cruzadas (o que remete à negação da exploração tão abusiva e nunca consentida) e o seio sobre o braço, chegando à perna, em primeiro plano, como o primeiro elemento da tela (a feminilidade que chama a atenção, como o primeiro traço visto numa mulher que, na negra, representa dois tipos de exploração: a sexual e a servidão da ama de leite, que nutre a sociedade que a explora), quase ao centro, de certa forma, ancora o enunciado no construto de corpo grotesco, como o compreende Bakhtin (2008, p. 23):

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências.

O grande seio caído que ocupa quase que toda a centralidade da tela chama a atenção para a deformidade do corpo clássico, idealizado, e traz à cena outra construção de belo e de beleza – ruptura confirmada em *Abaporu* e *Antropofagia*, como analisamos neste texto. Segundo Bakhtin (2008), um dos traços do realismo grotesco é o rebaixamento para o plano corporal e essa construção explora não só a relação vida e morte, mas, também, a fusão entre esses elementos, alinhados à fusão da negra com a terra, na qual se encontra sentada (sobre a folha de bananeira que atravessa a tela, como já dito), num tom sobre tom cromático entre o chão areia e a sua pele marrom, terrosa. O chão se eleva, assim como seu corpo se agiganta em inversão ao sublime céu abstrato e à lógica racional da cabeça pequena.

A Negra que se recusa a ser violentada (objeto sexual) dá vida (a maternidade é o que se destaca, à mostra) e sustenta/alimenta a brasilidade nas criações de Tarsila, com seu ápice, como veremos, em *Antropofagia*, em que retoma o que já se encontra no quadro aqui analisado, de outro modo, pois entrelaçada com *Abaporu*, que passamos a analisar em seguida. Sendo *A Negra* o primeiro quadro da fase antropofágica da pintora, o compreendemos como um início uterino às obras seguintes, o que estabelece uma cadeia discursiva de reafirmação responsiva à ideia de brasilidade modernista. Nesse sentido, a antropofagia de Tarsila se aproxima da dialogia bakhtiniana, como analisamos aqui.

PENSADOR ANTROPOFÁGICO-DIALÓGICO: *ABAPORU*-CANIBAL-TARSILO

Abaporu (1928) é uma das mais conhecidas obras do período modernista brasileiro. Ela representa a antropofagia como uma manifestação artística, filosófica e social. Tarsila cria a obra com a utilização de técnicas cubistas e reafirma seu estilo, com um acabamento estético arquitetônico típico. Em sua produção, ela exerce atos valorativos ordenados por sua constituição social:



Fonte: Disponível em: <http://bit.ly/33lwD1LTA28>

Figura 5 – *Abaporu* (1928)



Fonte: Disponível em: <http://bit.ly/3bTVXjyAR03>

Figura 6 – O Pensador (1903)

O contexto de criação é o auge dos anos 1920, anterior às crises e guerras. *Abaporu* não é apenas um sujeito, é outra coisa, diferente de um humano sentado, pois a representação da transformação de uma cultura em outra, não de maneira direta. *Abaporu* foi o nome dado por Tarsila, inspirada na ideia de antropofagia. Retirado de um dicionário de tupi-guarani, “aba” e “poru”, juntos, significam “homem que come”. Esse nome e esse quadro reforçam os ideais antropofágicos de Tarsila, pensados por Oswald

no *Manifesto Antropófago*. No primeiro número da *Revista de Antropofagia*, Oswald apresenta a conceituação de antropofagia, inspirado na obra de Tarsila, ao escrever:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago (ANDRADE, 1928).

As máscaras a que Oswald se refere remetem a *Abaporu*, chamado por ele de “o homem plantado na terra”, o canibal que devora a cultura e a reinventa. Segundo a sobrinha-neta de Tarsila, de nome homônimo, conhecida como Tarsilinha, detentora dos direitos autorais da pintora, em seu livro *Abaporu, uma obra de amor* (2015): “o quadro acabou virando símbolo de tudo o que o modernismo queria dizer. A antropofagia, no sentido de absorver a cultura europeia, dominante na época, e transformá-la em algo nacional, tudo isso foi sintetizado com Abaporu.” (AMARAL, 2015, p. 12).

Conhecido também como “Humano sem Face”, o quadro de Tarsila representa aquele que não possui ainda identidade (porque o rosto de Abaporu não é nítido) e que, por isso, pode assumir outras faces, na interação com outros sujeitos e culturas, em processo dialógico-antropofágico, de se apropriar da cultura do outro e criar a sua, com técnicas, estéticas e éticas ressignificadas. O conceito de grotesco, tal qual tratado por Bakhtin (2008, p. 43), pode se apresentar por meio de corpos disformes/desproporcionais, que rompem com a ordem estética e com a hierarquia cósmica. O grotesco se assume, por necessidade de renovação, como força subversiva:

A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 2008, p. 43).

A ruptura semiotizada pelo corpo grotesco de Abaporu é o motriz discursivo à reflexão e criticidade aos modelos de arte até então experimentados no Brasil, uma ode à renovação às técnicas clássicas e sua ressignificação na produção de novas formas de arte, estéticas, filosofias e sociedade. A seriedade destituída pelos traços estilísticos de Tarsila rompe com o cânone tradicional e instaura um novo movimento, impulsionado pela carnavalização antropofágica calcada no grotesco das desproporções corpóreas (agigantamento do “baixo estrato corpóreo” e diminuição da lógica tradicional, com o foco na parte baixa da tela e a construção do sujeito de baixo para cima), da não marcação de gênero do sujeito (há duas interpretações canônicas sobre esse quadro: a

de Oswald, antropofágica; e a de Tarsilinha, sobre a qual trataremos adiante, que revela ser *Abaporu* um autorretrato de Tarsila, nua, feito de presente para Oswald) e da inversão do alto pelo baixo.

O dialogismo, que constitui a identidade pela alteridade no discurso antropofágico, evidencia-se em manifestos e poemas. Em resposta ao *Abaporu*, Oswald produz. O construto histórico e social dessa relação permite a reformulação e a abrangência desses discursos entre os modernistas, o que reverbera em obras e artistas, como no icônico *Macunaíma* (2016), de Mário de Andrade.

Tarsilinha apresenta, pelos estudos que fez em família, a partir de evidências de locais, objetos, histórias e escritos de sua tia-avó, uma outra possibilidade de interpretação para o quadro: a de que tenha sido elaborado como um autorretrato (traço estilístico da pintora), nu, feito por meio de um espelho (mesma estratégia de Frida) como presente para o marido:

O reflexo, distorcido por conta da posição inclinada do espelho, mexeu com a imaginação da artista. Foi um estalo. Ela sabia perceber a poesia nos detalhes, tinha esse faro artístico aguçado de quem não enxerga o óbvio nas coisas, mas vai além. Tarsila viu na cena uma oportunidade de criação. No espelho, a cabeça da artista aparecia bem pequena. O pé, gigante. Seus olhos de pintora se encantaram com aquela visão inusitada, diferente e, por isso mesmo, interessante. Tarsila deve ter gastado muito tempo se observando. Horas, talvez. O pé imenso... A cabeça, minúscula... A boca e os olhos quase sumindo, a mão caída ao lado do pé grande... Que figura diferente! Aquela imagem lhe parecia provocativa, ousada, perfeita, bem-humorada. Ficou gravada em sua retina, grudada em seu pensamento. Tornou-se uma insistente obsessão (AMARAL, 2015, p. 44).

Outro indicativo da leitura da obra feito por Tarsilinha, dentre tantos, é anatômico: Tarsila, assim como o sujeito do quadro, tinha o segundo dedo do pé maior do que o dedão.

Da mesma maneira que em *A Negra*, a explicitação de gênero na figurativização estilística dos sujeitos de algumas obras de Tarsila ocorre quando necessária para marcar o posicionamento axiológico da autora-criadora (caso de *A Negra*, evidente pela presença do artigo definido e pelo morfema de gênero no título da obra e pelo seio exposto). Fora isso, as caracterizações dos sujeitos não distinguem homens ou mulheres em seus corpos, produzidos exatamente com os mesmos traços, o que, por um lado, denota igualdade entre os seres e, por outro, no caso de *Abaporu* (sem qualquer marca corpórea nem algum determinante), indefine o gênero e a sexualidade do sujeito. Isso permite a pertinência tanto da leitura antropofágica de Oswald (do homem canibal) quanto da de Tarsilinha (o autorretrato de Tarsila). Quem disse, aliás, que o homem antropofágico é, necessariamente, do gênero masculino? O mistério, traço que também marca o estilo de Tarsila no que se refere à sexualidade, aparece da mesma maneira nos dois quadros e, como veremos adiante, em *Antropofagia*: a genitália escondida pelas pernas que, em *A*

Negra (e em *Antropofagia*), estão cruzadas, em *Abaporu* está dobrada e é desproporcional ao restante do corpo do sujeito.

O corpo, em Tarsila, como já dissemos, ao mesmo tempo que é explicitado de maneira disforme e valorado por suas proporções monstruosas, também tem suas partes pudicas reservadas. Se, por um lado, isso iguala os sujeitos (homem e mulher, indefinidos e indistintos – no caso de *Abaporu*, isso fica marcado também pelo rosto, irreconhecível), por outro, reflete e refrata a religiosidade e a tradição da moral cristã, que compõe o imaginário (e outra fase estética⁴) da artista.

A relação sujeito-objeto, a hierarquia (classe) e a raça são marcas relevantes da crítica à exploração sexual da negra (um outro outro da artista), pois, naquela tela, a pintora expõe o seio (gênero e sexualidade) da negra, enquanto no *Autorretrato* se apresenta com um casaco que tapa seu corpo, da mesma forma que, como homem-canibal autorretratado, *Abaporu*, ainda que se transforme em objeto, num ato metalinguístico de olhar exotópico sobre si, desdobrada em um outro seu (outro-eu), Tarsila se preserva ao tapar parte de seu corpo com a posição que retrata e indefinir a sexualidade, o gênero e o rosto (sem identificação) do sujeito. Em *Antropofagia*, veremos que o entrelaçamento entre *A Negra* e *Abaporu* reflete e refrata o entrelaçamento entre gêneros, raças e classes numa miscigenação antropofágica e dialógica constitutiva tanto da artista quanto do Brasil.

Outro traço estilístico de Tarsila é a produção de retratos e autorretratos (de Oswald⁵ – sendo um deles também de 1923, ano em que produziu *A Negra* e *Autorretrato*; de Mário⁶ e diversos dela⁷ – de novo, como Frida). O ângulo em close na negra, mesmo que não apenas voltado ao seu rosto ou busto (como ocorre com Oswald, Mário e até mesmo com alguns autorretratos), pode caracterizar um retrato de corpo inteiro. A possibilidade de *Abaporu* ser um autorretrato ganha maior sentido, bem como a mescla entre a negra e a própria Tarsila-canibal, em *Antropofagia*, dada a história de vida e as questões sociais entre elas, fazendo surgir uma nova-outra terceira mulher brasileira, totalmente antropofágica e inaugural (adâmica, ou melhor, lilithiana) não só de um movimento artístico, mas de uma imagem de nação (a brasilidade antropofágica) – voltaremos a essa questão.

Abaporu dialoga com *A Negra* pela estética estilística da autora-criadora, não apenas por serem potenciais autorretratos espelhados culturais, mas por traços desproporcionais dos corpos, cores vivas (muito verde, amarelo, bem como tons terrosos), influência do cubismo, elementos tropicais, gigantismo, perspectiva da lógica invertida

⁴ Para um exemplo de produção da estética religiosa de Tarsila, conferir: <http://bit.ly/3hp9osNTA27>.

⁵ Reproduções disponíveis em: <http://bit.ly/32mg0nkR01>; e <http://bit.ly/3kbUmbtR02>.

⁶ Reprodução disponível em: <http://bit.ly/2Rj4JOfR03>.

⁷ Dois exemplos de reproduções de tantos autorretratos disponíveis em: <http://bit.ly/3bZafzdAR01>; e <http://bit.ly/3khXiDLAR02>.

(focada no “baixo” – pés, pernas, mãos, braços e seio – com a diminuição do “alto” – a cabeça), genitália escondida pelas pernas, entre outros elementos.

Todavia, o contexto de criação de *Abaporu* apresenta novos contornos significativos à tela. Se o gigantismo de *A Negra* é confirmado aqui e marca de maneira mais forte a conectividade com a terra, a paleta de cores do quadro (que remetem à bandeira do Brasil) confirma a expressividade da brasilidade e do pertencimento de *Abaporu* como símbolo nacional. As vozes sociais de valorização da nação, do produto e da arte brasileira são latentes e dialogam com a geração modernista de primeira fase, o que pode ser visto em diversas produções da época, como ocorre, por exemplo, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (que encontrou eco, ressonância e reverberação tanto no movimento Concreto dos anos 50 quanto na Tropicália dos anos 60 e, ainda, na Poesia Marginal dos anos 70):

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil (ANDRADE, 1924⁸).

O sol e o cacto remetem a um Brasil árido e colorido. Esses elementos dialogam com a folha da bananeira existente em *A Negra* como representação da brasilidade. O mesmo se estabelece entre o seio e o sol, ambos protuberantes signos de vida. O sol remete à oposição céu (alto)/terra (baixo) e a figura central do *Abaporu* conecta esses elementos, com ênfase voltada à mão e ao pé gigante, em detrimento da cabeça pequena, dado o ângulo de baixo para cima, da terra ao céu.

O princípio carnavalesco do rebaixamento entra em jogo e compõe o sentido de desestruturação/ruptura com a arte canônica. A inversão já manifesta em *A Negra* (da mente pelo corpo) instaura o contraste entre o alto e o baixo, num jogo dialético-dialógico (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011) de composição de negação e complementação entre mundos, vozes e sujeitos, uma vez que se constituem pela oposição, conforme afirma Bakhtin (2008, p. 18):

O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado

⁸ O *Manifesto* foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924. Encontra-se disponível, na íntegra, em: <http://bit.ly/2RlhmbHMA>.

com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais.

Nesse sentido, o corpo está conectado à terra, possui um caráter uterino e seminal de maternidade e de fertilidade. A vida está ligada aos processos mais baixos de existência, pois sem o corpóreo não há copulação, fecundação nem conexão com o existir. *Abaporu*, com seus grandes membros, retoma esse construto de rebaixamento, de enraizamento terreno: os pés descalços plantados na terra e a mão espalmada no chão semiotizam esse sentido. A desproporção revela o posicionamento axiológico da autora-criadora, que reflete e refrata a voz social modernista nacionalista do início do século XX, pois, por meio dos membros conectados à terra, o corporal, com suas representações do baixo ventre, é valorizado (pelo agigantamento dos membros), em contraposição àqueles que estão ligados ao alto (o que é semiotizado pela cabeça pequena), como também ocorre em *A Negra*.

O que alguns podem encarar como crítica à desvalorização intelectual, pela noção bakhtiniana de degradação, remete à reinvenção da vida, à subversão da ordem hegemônica, proposta antropofágica de primeira dentição (do início do século XX) como expressão artística. O ato estético antropofágico de Tarsila dialoga com a definição de degradação de Bakhtin (2008, p. 19):

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, a dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

A degradação em Bakhtin é produtora de novas significações, pois negação e afirmação do material absorvido e revalorado num processo de vida e morte entre os elementos presentes no enunciado. Em *Abaporu*, esse processo ocorre com a ideia de antropofagia, elaborada por Tarsila em suas obras e por outros modernistas em suas respectivas produções. O humano sentado/nascido da terra, com seus membros enormes e a cabeça pequena, degrada a hierarquia canônica do corpo idealizado na arte. Aguilar (2011) dialoga a figura pintada por Tarsila com a escultura *O Pensador*, de Rodin, não apenas pela posição do corpo dos dois sujeitos (uma das mãos apoiando a cabeça e as pernas dobradas), ainda que o ângulo de cada sujeito seja diferente: enquanto o pensador de Rodin se encontra arqueado para frente, com o corpo contorcido, em ato de restrição, além de ser totalmente proporcional e idealmente definido – músculos, rosto etc.; o *Abaporu*, pensador de Tarsila, encontra-se mais ereto (como se sofresse uma rotação de 45 para 90 graus) e se configura, como já mencionamos, pela

desproporcionalidade corpo-cabeça, com o rosto indefinido, em ato de contemplação, num ambiente quente (de “derreter os miolos”). *Abaporu* recontextualiza a obra de Rodin que, pelo título (mesmo sendo a escultura totalmente simétrica do ponto de vista corpo-mente), engrandece o intelecto pelo ato indicado tanto pela posição do corpo do sujeito quanto pelo nome da obra.

A primeira versão da escultura de Rodin foi feita para representar o poeta (e a poesia) da canônica *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2011) – originalmente colocado diante da porta do inferno e, depois, numa versão maior, tornou-se independente e icônico, como as obras de Michelângelo. Já o pensador-abaporu de Tarsila metaforiza a arte (especificamente a pictórica) moderna, a estética de Tarsila, ela mesma e o Brasil. A crítica de Tarsila, com a inversão angular e corpórea, volta-se a uma ruptura com a estética adônica e revela a concepção de antropofagia da pintora: a mastigação do que vem de fora que, digerido com os elementos identitários nacionais, é ressignificado e resulta em um terceiro elemento, que seria o brasileiro genuíno, com sua identidade cultural miscigenada. Isso é o que ocorre com esse quadro, pois, enquanto *O Pensador* remete à estética clássica (adônica), pela proporcionalidade e racionalidade, símbolo da valorização da mente em detrimento do corpo (sentimentos, necessidades fisiológicas, sexualidades e outras questões), *Abaporu* se revela como o canibal contemplador que remete à estética dionisíaca-rabelaisiana, desproporcional, sexual e glutã, com a valorização corporal. Não um corpo de perfeição inexistente, pois ideal, mas sim um corpo humano, perfeito em e por suas mazelas.

A carnavalização se encontra na exposição das deformidades do gigantismo, do ananismo, do grotesco, da festa, das vísceras, do sexo, da pança no lugar do cérebro, do mundo terreno ao invés do mundo das ideias. Não é à toa que o Modernismo, em resposta ao coração romântico e à cabeça realista, elege o estômago como a parte do corpo que representa a antropofagia pela digestão da devoração de culturas importadas e impostas, com o vômito da transformação e criação de uma outra, a ser vivida e exportada. O mundano deixa de ser malvisto para ser celebrado. O corpo que, na lógica cristã, é amaldiçoado por suas vicissitudes, visto como anomalia a ser contida por seus vícios, a serem suprimidos/reprimidos, passa a ser exaltado, como explica Bakhtin (2008). Em outras palavras, a carnavalização inverte, como faz Tarsila, pela mudança mente/corpo, a lógica adônica cartesiana de beleza e “perfeição” repressora para a humanidade “defeituosa”, bacante e terrena. Com essa alteração valorativa, explicita-se a crítica àqueles que transformam a cultura e o conhecimento em algo inacessível, excludente e normativo, como se apenas uma lógica, regra, manifestação cultural, linguística, política, moral etc. fosse válida, e as demais devessem se submeter a um grupo de elite.

O processo de paródia e ironia via ridicularização, também típico da carnavalização, compõe a crítica responsiva de Tarsila ao mundo adônico representado pelo pensador de Rodin, pois dessacraliza sua lógica pela deformação que instaura outra lógica de e ao

mundo, a terrena, da contemplação do ócio criativo, da devoração (de gente, culturas, línguas, saberes e sabores), como o faz Abaporu. Bakhtin (2008), ao se voltar à concepção de paródia como a dialogia cômica ácida, com o uso do estilo e da estética do outro, marcada por certa caricatura (dado o exagero – no caso de Tarsila, pela técnica da desproporcionalidade –, o gigantismo e a diminuição de partes do corpo dos sujeitos retratados), demonstra o quanto a comicidade instaura uma outra plasticidade enunciativa, calcada na festividade e no riso universal que trazem à tona a lógica da coletividade, o território popular. Relativizar o pensamento adônico pela paródia da escultura de Rodin dessacraliza o cânone de perfeição clássica pela antropofagia que absorve e reinventa a beleza por uma outra lógica, bem-humorada, do ócio contemplativo no lugar do trabalho automatizado (o que aparece de maneira mais visível em outra tela de Tarsila, a pintura *Operários*⁹) e da reflexão racional.

O projeto de dizer de *Antropofagia* é gestado por Tarsila de maneira processual, com as relativizações destronadas pelas inversões de *A Negra* e *Abaporu*. Com *Abaporu*, a artista antecipa os discursos antropofágicos dos modernistas, com a prática das técnicas de absorção do que é do outro e deglutição autoral. O dialogismo pensado por Bakhtin, Medviédev e Volochínov, de significação sócio-histórica responsiva e responsável a partir do outro se aproxima do pensamento antropofágico. Em Tarsila, *A Negra* é um gesto antropofágico inaugural e *Abaporu* representa a afirmação/confirmação desse gesto. Tarsila semiotiza a *Antropofagia* como manifesto no terceiro quadro, que amadurece o processo em curso nas duas telas anteriores. Sua tríade de produções semiotiza muitos dos parâmetros dessa movimentação modernista, ainda que a antropofagia siga outros caminhos posteriormente. Como veremos em nossa última análise, *Antropofagia* pode ser considerada uma síntese dialético-dialógica (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011) da discursividade de Tarsila.

A ANTROPOFAGIA DIALÓGICA NEGRA-CANIBAL DE TARSILA

Os contornos inchados, os pés gigantescos, as figuras sem faces, a vegetação opulenta, o sol, o seio, o cacto e a folha da bananeira são elementos que nos saltam aos olhos na obra *Antropofagia*, que vão além da interação entre as criações artísticas da pintora e de outros artistas. O centro da tela ocupado pelos pés gigantes são o embasamento para o enraizamento dos seres, ligados ao solo pelo elo vital marcado pelo seio, em posição amorosa que origina um outro/terceiro:

⁹ Reprodução disponível em: <http://bit.ly/3mj4ReUTA33>.



Fonte: <http://bit.ly/33lwD1LTA29>.

Figura 7 – Antropofagia (1929)

O corpo grotesco livre de qualquer máscara, repousado em sua encenação de substrato de ser social em contemplação e entrelaçamento amoroso da negra e de Abaporu, em *Antropofagia*, revelam uma outra lógica, outro jeito de viver que, pela proposta da trilogia dos quadros de Tarsila, simboliza a brasilidade que vem da terra e inverte o mundo do trabalho mental em prol do ócio criativo. Os dois seres que se encontram entrelaçados em *Antropofagia* não são só aqueles das telas anteriores, mas um terceiro, um outro. Eles são também ato, como nos explica Bakhtin (2000), da própria necessidade de resposta que a Antropofagia (movimento artístico e social) necessita e é a própria Tarsila que se interpela metalinguisticamente, pois, na tríada aqui analisada, o projeto de dizer arquitetônico autoral se sintetiza em *Antropofagia*: o quadro explica, tanto pelo verbal que o intitula quanto pela sua composição material visual composta pelos dois outros (*A Negra* e *Abaporu*) que originam um terceiro, o próprio processo de criação antropofágico. Se *A Negra* representa um autorretrato negativo da pintora e *Abaporu*, um autorretrato metafórico espelhado de Tarsila-personagem canibal, em *Antropofagia*, a negra-canibal-Tarsila, nascida do entrecruzamento dos dois outros (sujeitos e culturas), tem triplo sentido metalinguístico: personagem constituído pela negra (ao mesmo tempo escrava e divindade), pelo Abaporu pensador-canibal-Tarsila, numa síntese dialético-dialógica propositiva do movimento antropofago em desenvolvimento por ela e por seus companheiros modernistas, assim como um terceiro, produto do processo de deglutição antropofágica.

De acordo com Bakhtin (2000, p. 290), a “compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa”. Isso se explicita em *Antropofagia*. O quadro é ato estético-ético, responsivo e responsável. A necessidade metalinguística de interpretação do mundo é um traço arquitetônico criador axiológico autoral do horizonte de Tarsila, pois recorrente em seu imaginário. Se considerarmos que, segundo Bakhtin (2000, p. 271), “toda compreensão é prenhe de resposta e [...] a produz: o ouvinte torna-se o locutor”, as obras *A Negra*, *Abaporu* e *Antropofagia* são enunciados vivos, que respondem uns aos outros e a outras estéticas (em diálogo ininterrupto, como elos na cadeia discursiva e, ao mesmo tempo, únicos/singulares) de maneira peculiar. *Antropofagia* explicita isso de maneira interdiscursiva e intertextual, como processo-produto, já que o quadro explica o processo arquitetônico dialógico de Tarsila.

A tela representa o ápice sintético dos traços estilísticos e da concepção do fazer estético-ético de Tarsila sobre a noção de antropofagia, em nascimento e desenvolvimento no início do século XX. Os elementos que marcam as outras telas se fundem em um novo ser-quadro-sentido.

Esse quadro miscigena dois sujeitos: um, de gênero marcado (tanto pelo artigo definido quanto pelo morfema de designação de gênero: A Negr-a) e de representação da cultura negra brasileira (escrava e divindade religiosa) como um outro lado que constitui a própria elite, marcado pelo *Auto-Retrato* da autora-criadora; e outro, de gênero não marcado e com duas leituras possíveis que se fundem (o canibal-autorretrato/Tarsila, o aba-poru). O tupi-guarani antigo se estrutura pelo processo de aglutinação – junção de “aba” e “poru” – e não flexiona gênero e número. Assim, o lexema “aba”/homem é usado para se referir ao humano, tanto a homem quanto a mulher.

Ao considerarmos a história da autora-pessoa (mulher branca de classe abastada, criada num tempo-espaço escravista), podemos pensar na antropofagia como identidade subjetiva e brasileira, pois a sua pintura mescla o canibal-Tarsila com a negra-Tarsila. Assim, a sua identidade, como a do país (Brasil), é constituída pelo outro (pela alteridade da negra escrava e divindade afro-brasileira, além das vanguardas europeias, em junção com o Brasil tropical-canibal/antropófago). Isso significa que a própria Tarsila, como sujeito-objeto, metonimicamente, representa-se como Brasil de maneira metafórica e metalinguística. Esse traço é corrente em toda a sua obra. Um traço estilístico de sua arquitetônica, busca incessante da explicitação de uma temática: a identidade de si mesma, de sua arte e de seu país (independente e adulto-infantil, pois ainda no século XX – e até hoje – com mentalidade e atos escravagistas, de colônia de exploração submissa às metrópoles – Portugal e Estados Unidos, respectivamente, a depender do momento histórico –, uma vez que continua a entregar seu muiraquitã – mais grave do que tomarem é o próprio Brasil o oferecer, como tem ocorrido).

Os dois seres fundidos na tela *Antropofagia* representam uma nova compreensão dos quadros *A Negra* e *Abaporu*. As técnicas usadas nos enunciados anteriores retornam como reflexo e refração poética-antropofágica ao carnavalizarem dialogicamente a criação.

Num processo de alusão, alguns elementos são recuperados com novas significações, assim como outros, inusitados, aparecem. O rosto descentralizado da negra cria espaço à indefinição (os traços de outrora desaparecem em *Antropofagia*). O retrato pintado por Tarsila não aparece como manifestação isolada nem em sua poética (uma vez que essa temática figurativa é um traço recorrente em seu imaginário pictórico) nem no movimento modernista, pois a busca de identidade pela heterogeneidade é uma marca dos artistas desse momento histórico brasileiro. A indefinição que, ao mesmo tempo, não identifica, identifica como todos (sujeitos-pessoas e sujeito-nação) e ninguém.

A indefinição sobre quem somos é uma tendência do Modernismo que, de maneira ambivalente, despersonaliza a arte, abstraindo-a ao mostrar a indefinição de quem e do que somos e, com isso, mostrar que somos indefinidos, múltiplos, plurais, misturados e apagados por um abafamento de nossas vozes, invisibilizadas e/ou mascaradas por um requinte-tupiniquim de imitação europeia ou estadunidense. As mazelas são expostas com um verniz estético que revela as desigualdades e diferenças sociais. Segundo Bakhtin (2008), as máscaras constituem a formação do corpo, sobretudo o grotesco, pois “O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as ‘macaquices’ são derivadas da máscara, pois é na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco” (p. 35).

A carnavalização do rosto pela indefinição despersonaliza “a” negra. Isso, por um lado, descaracteriza a visibilidade dada a esse grupo étnico, mas, por outro lado, como também foi feito com o sujeito-abaporu, protege a identidade do sujeito. Na antropofagia carnavalizada dialógica, Tarsila nivela os sujeitos, independente de suas classes e raças. Ainda que o gênero da negra permaneça (pela presença do seio), a não identificação pela feição do rosto generaliza a antropofagia: qualquer negra, não mais “a” negra, como também não sabemos se o canibal-abaporu é ou não Tarsila.

A não identificação nivela, generaliza, mascara e, como explica Bakhtin (2008), a máscara libera para outras vidas e possibilidades, uma vez que esconde e revela. A ideia da proximidade entre os sujeitos em busca de uma igualdade não está presente apenas nos rostos não identificados, mas na miscigenação entre eles, marcada pelas pernas cruzadas. Em *Antropofagia*, não é apenas a negra que cruza suas pernas, mas três pernas se cruzam: uma da negra fica escondida e a outra, à mostra, ainda maior e com o pé mais destacado, do mesmo tamanho do pé do abaporu, que cruza a perna da negra à mostra, à frente. São as pernas dos dois sujeitos, na parte baixa da tela e agigantadas, que remetem ao cruzamento de classes, raças e gêneros; que leva à ideia de miscigenação: uma negra e um branco, uma escrava e um indígena canibal, um de gênero marcado pelo seio (a negra) e um sem marcação.

A ambivalência de vozes sociais que habita os sujeitos historicamente também nos leva a refletir sobre o eugenismo, especialmente ao considerarmos o momento

histórico da produção desse quadro (final dos anos 20 do século passado, encaminhando-se para a II Guerra Mundial, com vozes puristas nazistas povoando o mundo todo). Assim, ao mesmo tempo que a indefinição iguala os sujeitos e a máscara carnaliza as relações, se pensarmos na máscara simbólica do silêncio que cala e apaga (e, na primeira tela da negra, sua boca torta, tristonha – voltada para baixo – e fechada/calada que, aqui, simplesmente, desaparece), simultaneamente grita (pelo olhos e o olhar da negra aos nossos olhos e olhares), precisamos considerar, também, o mascaramento como apagamento da voz de um sujeito que representa um grupo social, como assinala Ribeiro (2018, p. 11-12):

A máscara que as pessoas escravizadas eram obrigadas a usar cobrindo a boca e a afirmação do projeto colonial de impor silêncio, um silêncio visto como a negação de humanidade e de possibilidade de existir como sujeito. Com ela, aprendi que ‘a máscara não pode ser esquecida. Ela foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos’. Mas, ainda que sejam caladas e negligenciadas, vozes se insurgem.

Ao considerarmos a igualdade das cores dos sujeitos na tela como a miscigenação entre raças, esse apagamento se confirma, uma vez que, sabemos, geneticamente há a predominância da cor escura (pele, olhos, cabelo etc.) e, no quadro, a negra está muito mais embranquecida do que o Abaporu está enegrecido. Assim, ao mesmo tempo em que os sujeitos se encontram da mesma cor e, sem identificação, miscigenados, há hierarquia entre eles e vozes sociais em embate dialógico.

As relações entre as telas de outros-outros sujeitos (negra, Iemanjá, Abaporu) e de sujeitos eu-outros-Tarsilas (autorretratos), da mesma maneira que Tarsila-personagem e autora (criadora e pessoa), são constituídas pelas culturas afro e indígena, essas duas culturas também são constituídas pela cultura branca europeia representada por Tarsila, suas origens, influências de classe e raça.

Não podemos nos esquivar de tocar na questão do gênero. Afinal, trata-se de representações de mulheres (autora-criadora-personagem, negra, Iemanjá e abaporu). Mulheres de classes e raças distintas que coabitam e se fundem num só e terceiro ser antropófago, brasileiro, não de maneira igualitária. O gênero, de certa forma, hierarquiza os sujeitos, pois a feminilidade identifica a negra. Se, por um lado, o seio se encontra em primeiro plano, o que pode valorizar a mulher, por outro, essa valorização ocorre pela sexualidade e pela maternidade; logo, desvaloriza a mulher, por marcá-la apenas pelo estereótipo ressignificado como poder (de sustentação e criação de sujeitos, arte e nação).

A miscigenação entre negra e abaporu gera, antropofagicamente, um terceiro ser diferente, deformado (com duas cabeças, dois corpos, três pernas e três braços – não quatro, pela posição do abaporu, de perfil), com característica dos dois “originais”, mas um outro. Nessa mistura, ainda há hierarquias que remetem à criação de um com o

outro. A hipótese de o Abaporu ser autorretrato de Tarsila, assim como a negra (seu outro ama de leite), por meio de autorretratos metafóricos, identidades espelhadas da artista e do Brasil são construídas. O grande seio caído em primeiro plano alimenta o abaporu, que nasce dele (Tarsila brasileira miscigenada, nutrida pela cultura afro).

As contradições das vozes sociais em jogo aparecem também nas posições dos sujeitos. Não por acaso, a negra é maior (mais alta) que o abaporu e, tridimensionalmente, as posições dos sujeitos se mesclam e rompem a lógica pictórica de distanciamento e aproximação (o ser mais distante deveria ser menor e é maior que o outro), pois o corpo da negra está quase que no fundo da tela (perdendo apenas para a paisagem que compõe a cenografia do quadro – a ambientação tropical, brasileira, marcada por vários cactos/mandacarus e uma folha de bananeira, assim como o céu azul e o sol-fatia de laranja, numa brincadeira quase pueril com os elementos nacionais desse Brasil recém-nascido adulto do início do século XX modernista), o Abaporu se encontra um pouco mais à frente, ainda que menor. Assim, um é mais alto e se encontra ao fundo (como pano de fundo, escondido, apagado, mas como sustentáculo daquele que se encontra imediatamente à sua frente) e, ao mesmo tempo, à frente (em primeiro plano, sobre quem sustenta, visível e em destaque); e o outro, menor, espelhado e à frente do outro – na verdade, entremeado a ele (não apenas pelas pernas, mas pela disposição do corpo todo que, mesmo com traços menos típicos, remete à estética cubista que rompe com a simetria clássica pela desproporcionalidade, a tentativa de revelar vários ângulos – pontos de vista – ao mesmo tempo e, assim, coloca vozes sociais contraditórias em embate, num jogo dialógico que constitui não apenas a estética autoral de Tarsila e seus sujeitos/personagens, mas também semiotiza a arte e a cultura brasileira, numa concepção antropofágica de nação). As pernas dos dois sujeitos se cruzam e reproduzem essas mesmas posições (as duas pernas da negra primeiro com a do abaporu sobreposta), mas isso é subvertido pelo seio à mostra, em primeiríssimo plano, destacado, unindo os sujeitos e invertendo a lógica cartesiana das artes plásticas e da hierarquia capitalista (o fundo, escondido e desvalorizado colocado como primeiro e maior: a escrava como divindade).

As questões de gênero, raça e classe aparecem entremeadas, ao mesmo tempo, de maneira hierárquica (com reverberações eugenistas) e carnalizada (invertida, como ruptura), numa arena que caracteriza o caldeirão cultural e valorativo que constitui o Brasil.

O país que tem como sua identidade a mistura entre sujeitos sem rosto, de classes apagadas elevadas ao primeiro plano, visibilizadas como a sustentação do país e de raças distintas que, misturadas, passam a ter a mesma cor (a negra, na miscigenação retratada, é branqueada, o que, de outro modo, hierarquiza e invisibiliza). O cruzamento entre os seres é indefinido (heteronormativo ou homossexual), mas sempre identitário (entre o eu-Tarsila e os outros internos/externos que a constituem – negra, escrava e

divindade e abaporu-canibal-indígena – e Tarsila como personagem metonímico, alegórico e metalinguístico da cultura do Brasil).

A sustentação da nação e dos sujeitos está marcada em primeiro plano: é feminina (isso, não apenas pelo seio, em destaque, mas pela criação artística do quadro, feito por uma mulher que, em exercício exotópico, retrata-se como sujeito-objeto/sujeito estético). A não identificação que identifica, valora culturas, estéticas e nação, metafórica, metonímica e metalinguisticamente, como arte-nação-mulher miscigenada, antropofágica, criativa e colorida – e faz isso de maneira carnalizada.

O abaporu deixa de ser o pensador brasileiro, pois sua mão não mais segura sua cabeça, mas estende-se à mulher. A contemplação deixa de ser pela paisagem e passa a ser a negra. O olhar voltado ao que hegemonicamente não é (nem merece ser, do ponto de vista patriarcal e classista) visto/valorizado. A mão do abaporu estendida, direcionada à negra e ele em posição invertida à do quadro original (em *Abaporu*, o sujeito é maior, mais claro e se encontra do lado esquerdo da tela, enquanto em *Antropofagia*, ele está do lado direito, voltado para a esquerda, em ângulo invertido. Espelho de si, mas, mais que reflexo, refração, pois é menor e mais escuro, voltado à negra que, no quadro, ocupa o lado esquerdo da tela), revela valores: a negra, deusa materna, e o abaporu, sentado à sua direita, dela nascido, por ela (deusa) criado. Ambos fincados na terra, em perspectiva carnavalesca (de baixo para cima: os pés gigantes e as cabeças minúsculas), ambientados numa cenografia tropical.

A conectividade pelo chão/raiz é uma característica de formação do corpo grotesco, como explica Bakhtin (2008, p. 244): é “difícil por vezes traçar uma fronteira precisa entre elas, de tal forma estão orgânica e essencialmente ligadas”, integradas, a paisagem como estágio dos seres (naturais), enraizados ao chão pelo “baixo estrato corpóreo” (ainda que as genitálias estejam escondidas, os sujeitos estão sentados, com suas partes na terra).

O ano de 1929 ficou marcado pelo *crash* da Bolsa de Nova Iorque (a *Quinta-Feira Negra* de 24 de outubro de 1929). *Antropofagia*, por ser criada nesse ano, também responde a uma outra inversão: a econômica. Diante da quebra capital instituída como padrão pela burguesia brasileira, que se mirava (e ainda se mira) nas práticas estadunidenses, a inversão da lógica do *time is money* para a contemplação do ócio criativo miscigenado antropofágico como a riqueza e a lógica brasileira é um ato subversivo ambivalente, constituído pelas contradições de gênero, raça e classe que compõem a história do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título deste artigo se volta à temática da antropofagia de Tarsila do Amaral pelo viés dialógico. Consideramos a responsividade e a interação como os elementos constitutivos estéticos e éticos da arquitetônica de Tarsila. O nosso olhar, focado na

verbivocovisualidade (PAULA, 2017a, 2017b; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020a, 2020b, 2020c), considerou a concretude pictórica (portanto, visual) enunciativa das obras, em sua composição cromática, angular, dimensional, figurativa, cenográfica em relação com a noção de linguagem tridimensional. O verbal expresso nos títulos foi considerado como constitutivo das obras, assim como a entoação sonora, como possibilidade potencial. Centramo-nos do visual em diálogo com o verbal, dada a materialidade, mas não nos esquecemos do vocal ao refletirmos sobre a sonoridade entoativa das vozes presentes nos quadros, manifestado pela expressividade visual (por exemplo, do olhar da negra no primeiro quadro).

O intuito de mostrar a dialogicidade como elemento constitutivo da antropofagia de Tarsila foi atingido ao considerarmos o processo de construção arquitetônica da *Antropofagia*, composta por *A Negra* e *Abaporu*. Podemos analisar cada um desses dois primeiros quadros independentemente, mas não conseguimos refletir sobre a antropofagia de Tarsila sem considerar, no mínimo, os dois quadros anteriores (e suas relações com Klee, Rodin, Iemanjá, outras obras de Tarsila, Oswald e Mário de Andrade, o *Manifesto Antropófago*, o do Pau Brasil etc., como tentamos fazer aqui).

Longe de esgotarmos os múltiplos sentidos da arquitetônica antropofágica de Tarsila, apresentamos uma leitura possível, calcados na carnavalização bakhtiniana, com a utilização da filosofia do Círculo para analisar obras pictóricas buscando, na esteira de Haynes (2008), mostrar que o método dialético-dialógico (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011) postulado por Volóchinov, Medviédev e Bakhtin, não se volta apenas ao verbal, ao literário e, especificamente ao romanesco, mas, sim, à linguagem, entendida por Paula (PAULA, 2017a, 2017b; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020a, 2020b, 2020c) como verbivocovisual.

Nossa leitura apresentou análise de três obras de Tarsila, consideradas de forma processual e em diálogo com sua arquitetônica autoral e com a arquitetônica modernista, especialmente a de primeira geração. A nossa escrita foi gestada também de maneira processual, inclusive os resultados. A escrita dialética tentou mostrar o quanto a dialogia é constitutiva na poética de Tarsila, sem uma síntese generalizante, mas como uma nova tese. O quadro *Antropofagia* representa essa síntese propositiva, composta pelas duas obras anteriormente criadas, mas não um ponto final, conclusivo, pois uma nova afirmação ressignificada. Como processo-produto, o quadro revela a construção estilística autoral, a noção de arte, a concepção de antropofagia e a ideia de Brasil(idade) da autora-criadora, composta por seus outros (outros quadros, outros autorretratos, outras obras de outros autores, outros modernistas com quem convivia, outros estilos de pintura etc.). Nesse sentido, a identidade se constitui pela alteridade, o eu pelo outro, a sua palavra como palavra minha outra (VOLÓCHINOV, 2013). Nesse caso, uma palavra ambivalente, mascarada, dialogizada, carnavalizada, antropofágica, modernista, artística, brasileira e de mulher.

O nosso olhar para a obra de Tarsila se pautou em sua construção de arte e sociedade. O movimento dialógico existente nas obras da pintora constitui uma ruptura com a hierarquia social e canônica da arte clássica. O homem (ser humano) é descentralizado, rebaixado, não identificável (mascarado), o corpo é grotesco e carnavalizado (enraizado, com partes agigantadas e diminuídas).

A antropofagia de Tarsila passa pela inversão corpórea e lógica. O mudo às avessas se institui pelo foco no “baixo estrato corpóreo”, na ruptura entre planos, traços e dimensões das figuras pintadas, pela valorização do invisível colocado em primeiro plano e pela indefinição como identitária. O ócio criativo-contemplativo no lugar do trabalho robotizado da lógica burguesa capital. A reinvenção do Brasil por sua riqueza miscigenada. A heterogeneidade como a criação. Essa é a *Antropofagia* delirante, brasileira, artística e de mulher de Tarsila, que cruza e rompe com cânones de gêneros, classes e raças, num nó canibal de vozes contrárias e contraditórias em embate vivo e significativo até hoje, pois, mesmo as obras tendo sido produzidas no século passado, refletem e refratam as contradições valorativas existentes e vividas ainda hoje. Fica para uma próxima proposta refletirmos sobre nossa síndrome tupiniquim entendida como “patriótica”/nacionalista que não percebe o retrocesso e a manutenção histórica social de exploração e os apagamentos de grupos, sujeitos, raças e gêneros. Ainda precisamos assumir nossa *Antropofagia*, nossa negritude divina (d’*A Negra* Iemanjá) e nossa cultura abaporu-indígena, não para inverter ordens, mas para subvertê-las e, de fato, nascermos velhos, grávidos de outras lógicas e modos de ser/existir.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: saberes do Pé. In: RUFFINELLI, J.; ROCHA, J. C. de C. *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011. p. 281-287.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Landmark, 2011 [1472].

AMARAL, T. do. *Retrato de Mário de Andrade*. 1922. Óleo sobre tela, 54 X 46cm.

AMARAL, T. do. *Retrato de Oswald de Andrade*. 1922. Óleo sobre tela, 61 X 42cm.

AMARAL, T. do. *Auto-retrato ou Le manteau rouge*. 1923. Óleo sobre tela, 73 X 60,5cm.

AMARAL, T. do. *Figura em azul*. 1923. Óleo sobre tela, 81,50 X 60cm.

AMARAL, T. do. *Retrato de Oswald de Andrade*. 1923. Óleo sobre tela, 60 X 50cm.

AMARAL, T. do. *A Negra*. 1923. Óleo sobre tela, 100cm X 81,3cm.

- AMARAL, T. do. *Religião brasileira*. 1927. Óleo sobre tela, 63 X 76cm.
- AMARAL, T. do. *Abaporu*. 1928. Óleo sobre tela, 85cm X 73cm.
- AMARAL, T. do. *Antropofagia*. 1929. Óleo sobre tela, 85cm X 73cm.
- AMARAL, T. do. *Abaporu, uma obra de amor*. São Paulo: A&A Comunicação, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem caráter*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016 [1928].
- ANDRADE, O. de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.
- ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *Revista de Antropofagia*, v. 1, n. 1, 1928. (Mimeo).
- ARAÚJO, E. (org.). *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas*, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.
- EULÁLIO, A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2001.
- GALTON, F. Hereditary talent and character: Part I. *Macmillan's Magazine*, v. 12, p. 157-66, May./Oct. 1865. Disponível em: <http://bit.ly/3koKOdmGal>. Acesso em: 18 maio 2020.
- HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.
- KLEE, P. *Angelus Novus*. 1920. Desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel. 31,8cm X 24,2cm.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.

- PAULA, L. de. *Verbivocovisualidade: uma abordagem bakhtiniana tridimensional da linguagem*. Projeto de Pesquisa em andamento. Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2017a. (Mimeo).
- PAULA, L. de. O enunciado verbivocovisual de animação: a valoração do “amor verdadeiro” Disney – uma análise de Frozen. In: FERNANDES JR., A.; STAFUZZA, G. B. (org.). *Discursividades contemporâneas: política, corpo e diálogo*. Campinas: Mercado de Letras, 2017b. p. 287-314. (Série Estudos da Linguagem).
- PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. de. O Marxismo do/no Círculo. In: STAFUZZA, G. B. *Slovo – o Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011. p. 79-98.
- PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. *Estudos Linguísticos*, v. 49, n. 2, p. 706-722, jun. 2020a.
- PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da Linguagem bakhtiniana: concepção verbivocovisual. *Revista Diálogos*, Cuiabá, 2020b. (Cópia dos autores).
- PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no Ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. In: BUTTURI JR., A.; BARBOSA, T. S. I Colóquio do Campo Discursivo. Campinas: Pontes, 2020c. (Cópia dos autores).
- PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. *Raído*, Dourados, v. 11, n. 25, p. 178-201, jul. 2017.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. B. Carnaval – aval à carne viva (d)a linguagem: a concepção de Bakhtin. *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 131-148. (Série Bakhtin: Inclassificável, v. 1).
- RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RODIN, A. *Le Penseur*. 1903. Escultura em bronze. 180cm X 98cm X 145cm. Original localizado no Musée Rodin.
- VOLÓCHINOV, V. *A construção da enunciação e outros ensaios*. São Carlos: Pedro & João, 2013.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.