

“Cenas Primitivas” em Tarsila do Amaral e outros contos da arte moderna no Brasil

Fernanda Pitta

No vídeo *Kéeroa Nhoa, Nhiniko Hótshome Kaakó Karo Nhoa* (Fiquei com raiva e me levantei para falar), de 2021, o artista indígena Denilson Baniwa registra, também em vídeo, uma intervenção que consistiu em uma caminhada do *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret (1953) – uma notória celebração do genocídio indígena pelos colonizadores do Brasil – até o pavilhão da Bienal de São Paulo, que realizava então sua 33ª edição, em 2018.ⁱ Durante a caminhada, o artista colheu e depositou flores onde quer que encontrasse uma referência à presença indígena, em monumentos, estátuas e imagens. Dentro da Bienal, após depositar flores em frente às fotos do povo selkn’am e comprar na livraria o livro *Breve história da arte*, de Susie Hodge, o artista fez um discurso denunciando como a história da arte se relaciona com os povos originários. Declarou-se frustrado com a ausência de artistas indígenas naquela edição da Bienal. Ele também estava descontente com a presença de representações de povos originários apropriadas em instalações como a da artista Sofia Borges, que apresentava fotos dos selkn’am tiradas pelo jesuíta Martin Gusinde. Em sua fala, o artista denunciou a relação entre a história da arte e os povos indígenas como extrativista:

Uma breve história da arte.
Tão breve, mas tão breve, que não vejo arte indígena.
Tão breve que não há povos indígenas nessa história da arte.
Mas vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas.
Uma breve história da arte.
Roubo. Roubo. Roubo.
Esse é o índio? É esse o índio? É assim que você quer os índios?
Presos no passado, sem direito ao futuro?
Eles roubam nossa imagem, roubam nosso tempo e roubam nossa arte.
Uma breve história da arte.
Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo.
Arte branca. Roubo, roubo, roubo.
Os índios não pertencem apenas ao passado. Eles não precisam ficar presos nas imagens que os brancos construíram dos índios.
Somos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte.
Chega de brancos pegando a arte indígena e transformando-a em simulacro!ⁱⁱ

O movimento de ocupação do sistema de arte contemporânea realizado nos últimos anos no Brasil por artistas indígenas como Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Daiara Tukano e o Movimento Mahku, entre outros, aponta para uma reparação que deve ocorrer também em nível de crítica historiográfica. Para que a história da arte no Brasil deixe de ser breve e para que seu tecido incorpore os fios perdidos, é preciso reconhecer que ela deve muito às populações indígenas e que ela se abra às epistemologias indígenas na sua construção e estruturação teórica.

Precisamos reconhecer que o modernismo brasileiro foi fundado, em grande parte, na apropriação da criatividade indígena, por meio do que podemos chamar de um primitivismo estratégico, parafraseando as palavras de Kaira M. Cabañas sobre o universalismo estratégico de Mário Pedrosa.ⁱⁱⁱ Também vale a pena reconhecer aqui que estou intelectualmente em dívida com a pesquisa dessa autora, que identificou a singularidade da relação entre a arte moderna brasileira e a arte dos clientes psiquiátricos e mostrou como a sua arte não está localizada à margem ou fora do discurso da arte moderna no Brasil, mas em seu centro.^{iv} Inspirada por seu trabalho, tentarei traçar uma linha de pensamento semelhante sobre a arte dos povos indígenas e o modernismo no Brasil.

Gostaria de falar sobre esses fios soltos da história. Falarei metaforicamente de tecelagens, fios, linhas e tramas, na esperança de que, ao observar o avesso dessa história, sua estrutura, seja exposta aos nossos olhos parte do que foi incorporado, porém escondido na prática canônica do modernismo no Brasil, a fim de contribuir com a reivindicação de interromper sua lógica extrativista. Demonstrarei que, por um lado, o modernismo brasileiro, sempre definido, organizado e aliado aos interesses de uma elite branca que o dominava, supostamente abriu espaço para a expressão criativa dos povos originários, apropriando-se dela para legitimar isso que estou chamando de primitivismo estratégico e, por outro lado, ele também foi acionado e transformado por essa criatividade.

A arte indígena é concebida como categoria e parte integrante da arte produzida no Brasil desde o final do século XIX. No artigo “A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje”, examinei a origem dessa noção e seus desafios contemporâneos no país.^v Argumentei que a noção de arte indígena no Brasil começou a se formar no meio intelectual brasileiro em torno dos escritos de Charles Hartt, da Exposição Antropológica de 1882 e da Exposição Universal de Paris em 1889, na qual o Brasil apresentou importantes coleções etnográficas e arqueológicas do Museu Nacional. No

contexto desta exposição, o intelectual Eduardo Prado publicou um ensaio intitulado “L’Art” no livro *Le Brésil en 1889* que sintetizou os argumentos de tal invenção terminológica.^{vi}

Argumentei que essa invenção esteve no centro da construção de uma ideia de arte brasileira ideologicamente atuante até os dias de hoje, que incorpora elementos indígenas como parte de uma suposta identidade nacional. Historicamente, a arte indígena foi apropriada e utilizada como um símbolo de originalidade, antiguidade e especificidade da arte brasileira. No entanto, essa apropriação resultou em uma invisibilidade da arte indígena nas coleções de museus de arte, com raras exceções de esforços pontuais para incluir tais obras em acervos e mostras, ainda menos por fazê-la a partir de pressupostos e compreensões indígenas.

Para certo modernismo brasileiro, das décadas de 1910 e 1920, a arte indígena e seu pensamento estético serviram como fontes fundamentais, não apenas como um repertório de assuntos e temas. Esteve estruturalmente presente na linguagem e na forma dessa arte. Ainda que autores como Menotti del Picchia tenham procurado se distanciar dos indianismos do século XIX, especialmente do romântico, sabe-se que a reivindicação da indigeneidade como elemento constituinte da nacionalidade atravessa o século XIX e impacta também o modernismo brasileiro. Del Picchia bradou coisas como “Matemos Peri!” e expressou todo o seu racismo ao procurar afastar-se da hipótese, repisada desde o famoso texto de von Martius, “Como se deve escrever a história do Brasil”, que colocava o indígena como elemento formador da nacionalidade.^{vii} Del Picchia negou o indigenismo e sua explicação para a origem dos supostos bravura e espírito de independência brasileiros, chegando a afirmar que o indígena era “vadio, estúpido e inútil”.^{viii}

A presença indígena é notória no “Manifesto antropófago”(1928), de Oswald de Andrade, no qual a prática antropofágica é elogiada como um modelo de criatividade fundamental para a cultura brasileira. A predação cerimonial, na qual, ao reconhecer as virtudes do inimigo, exerce-se a incorporação de suas capacidades por meio do consumo ritual de sua carne, torna-se um modelo para uma prática cultural radical capaz de se afastar da matriz eurocêntrica. Contudo, ainda mais do que no manifesto de Oswald de Andrade, foi no *Macunaíma* de Mário de Andrade, daquele mesmo ano, que as fontes indígenas provaram ser a chave para uma linguagem formal modernista radical. Os estudos de Lucia Sá demonstram a inegável dívida de Mário de Andrade com as fontes indígenas taurepang e arekuna reunidas pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg.^{ix} A leitura comparativa dos textos feita por Sá mostra não apenas que os temas e personagens elaborados pelas narrativas indígenas foram

apropriados por Mário de Andrade como também que a própria estrutura formal das narrativas pemon é fundamental na composição do romance. Sá destacou especialmente o uso da enumeração e a estrutura etiológica da narrativa, que é construída especificamente para contar e explicar as origens ou a criação de seres, objetos ou do próprio cosmos.

A apropriação da arte de povos originários do Brasil nas produções de artistas como Theodoro Braga, Manoel Pastana, Iris Pereira e Fernando Correia Dias, entre outros, e na elaboração de repertórios para as artes visuais e aplicadas, já recebeu estudos aprofundados de críticos e historiadores da arte como Paulo Herkenhoff e Kim Mrazek Hastings, Marize Malta, Marcele Linhares e Patricia Bueno Godoy.^x Os estudos de Daniela Kern evidenciam referenciais teóricos importantes para a percepção de como a historiografia da arte e da arqueologia no país configuraram categorias como “arte indígena” no contexto moderno, negociando com as noções de artes industriais, de ornamentação e de monumento.^{xi} Kern também analisou a virada que marca o domínio da disciplina da antropologia nos estudos sobre as manifestações estéticas indígenas no Brasil a partir dos anos 1950.^{xii} Ela discutiu como a hegemonia da antropologia no estudo das artes indígenas a partir de então não excluiu a persistência de categorias problemáticas do campo da história da arte.

Essa produção ainda é marcada por paradigmas que generalizam, por exemplo, a relação entre ornamentação e domínio técnico, insistindo na valorização da representação realista e no privilégio dado à linguagem da pintura. Ainda que a antropologia esteja mais e mais atenta à necessidade de amparar criticamente a análise baseada em categorias nativas, persistem nos estudos posteriores à década de 1950 a comparação da arte ameríndia com estilos ocidentais, o uso da categoria *arte* ancorada em uma suposta universalidade e a-historicidade de uma vontade de arte, tomada como fundamentação teórica para a criação artística em qualquer lugar e qualquer tempo.^{xiii} Podemos somar ainda o uso acrítico e historicamente não fundamentado de noções como belo e beleza, ou conceitualmente imprecisos como os de estética.

Ivair Reinaldim e Patrícia Correa, assim como meus próprios estudos, têm examinado a constante presença da arte indígena nas narrativas da arte brasileira, questionando as formas como essa presença foi construída, a partir de critérios e abordagens baseados em perspectivas não indígenas.^{xiv} Entretanto, há muito a ser discutido e analisado com relação à apropriação e elaboração de formas de arte indígena nas obras de artistas modernos. O historiador da arte Walter Zanini apontou o caminho em seu livro de 1997 *Vicente do Rego*

Monteiro: artista e poeta, que reúne os desenhos feitos pelo artista no Museu Nacional do Rio de Janeiro, o mais antigo museu de história natural do país, e aqueles feitos a partir das publicações da instituição.^{xv} Nesses desenhos, o artista repertoria as fontes indígenas diretas de muitas de suas obras.

A relação de Vicente do Rego Monteiro com as culturas indígenas foi temática, de início. Suas obras figuram conteúdos indígenas, sobretudo as narrativas orais, em uma estética que tem pouca relação com as formas compositivas ou modos de expressão dessas mesmas culturas. Como observa Zanini, nas aquarelas preparatórias para o livro *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, de 1923,^{xvi} como *Tupã* (1920), *A morte do prisioneiro* (1920), *O boto* (1921) ou *O nascimento de Maní* (1921), entre outras, as narrativas indígenas são representadas de um modo gráfico que faz referência, ainda segundo Zanini, a Paul Gauguin, na fantasiosidade das cores, no rigoroso sintetismo formal, na compreensão planimétrica do espaço e no interesse primitivista e arcaizante. Para Zanini, também nas ilustrações do livro são reconhecíveis relações com a gravura japonesa, com o art nouveau, com a saturação cromática de Gustave Moreau, além de aspectos da cultura material assíria e da grega. A referência indígena é identificada por Zanini, ainda que de maneira hesitante:

A marca marajoara que pode não ser exclusiva apareceu na estrutura das referidas cabeças ou em máscaras, na disposição também ortogonalizada dos braços e pernas das figuras, no detalhe dos dedos das mãos e dos pés, simetricamente dispostos e ressaltados; nos largos círculos que envolvem as orelhas e outras referências anatômicas, como a rótula dos joelhos, além de estar presente nos arabescos que circunscrevem uma imagem ou toda uma composição, na rígida estrutura geométrica de toda a fauna (sáurios, jabutis, tatus, sapos, serpentes, peixes etc.). A isso acrescentam-se as tonalidades que são análogas às da cerâmica pintada de Marajó.^{xvii}

Em alguns elementos ornamentais de *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, e em especial no livro *Quelques visages de Paris*, de 1925, as artes dos povos originários servem de base para a construção pictográfica dos caracteres gráficos e emblemáticos. O artista desenvolve uma linguagem que se apropria formalmente dos referenciais da cerâmica e do grafismo indígenas, sobretudo dos povos amazônicos. Basta lembrar de uma pintura como *Menino nu e tartaruga* (1923), para perceber que não só o tonalismo das figuras vem da coloração da cerâmica maracá, como pode ser visto no exemplar que pertencia ao Museu Nacional, todavia a própria forma do animal representado por Rego Monteiro (um jabuti, em realidade) é tirada diretamente da figura zoomórfica de uma urna funerária dessa cultura.

Há um vasto campo para comparações mais detalhadas das produções de artistas modernos com fontes indígenas para entender como muitas de suas obras mais celebradas são o resultado de processos de apropriação temática e formal das artes de povos originários, bem como para entender os mecanismos de exclusão que tais operações produzem. A arte moderna brasileira é tecida em relação inseparável com a arte dos indígenas do Brasil. Para tanto, gostaria de propor um exercício de olhar para um conjunto de desenhos de Tarsila do Amaral, provavelmente realizados no início de 1924, pouco antes de sua famosa viagem a Minas Gerais, que será vista como pivô da produção mais paradigmática de sua obra, aquela descrita por sua fortuna crítica como as fases Pau-Brasil e Antropofágica, realizada entre 1924 e 1929. Esse conjunto de desenhos, por muito tempo nas mãos de um colecionador particular, foi adquirido pela Fundação Marcos Amaro (Fama) em 2015. Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros realizaram uma exposição e catálogo do conjunto completo dos cadernos, o que coloca o desafio de reinterpretar a obra da artista a partir dessas fontes.^{xviii} A publicização desses desenhos demanda reavaliar a dívida de Tarsila para com a arte indígena, não apenas em termos da temática de seu trabalho – o que já era evidente, embora muito pouco discutido pela historiografia – como também da linguagem formal que ela desenvolveu no período. O trabalho de Tarsila dessa fase é caracterizado por simplificações e reduções de figuras representadas, distorção e exagero de partes, planaridade de cores e uso da linha orgânica para definir formas. É um programa formal para estabelecer o modernismo brasileiro centrado em temas e assuntos nacionais.

Muitos anos depois, Amaral descreveu *A cuca*, de 1924, como uma “obra bem brasileira... um bicho estranho na floresta com um sapo, um tatu e um bicho inventado”.^{xix} A fala de Tarsila curiosamente identificou de modo equivocado um dos bichos representados. Não se trata de um tatu, e sim de um pássaro. Mas, em desenho de 1924 que contém estudos de outros elementos da composição, aparecem não somente um tatu como também objetos indígenas, um dos quais ostenta grafismos característicos que marcam o corpo do pássaro inventado de Tarsila. Ainda que o seu tema principal seja a cuca, o ser fantástico relacionado ao folclore português e brasileiro,^{xx} é importante notar que a relação com as culturas indígenas está presente na própria escolha dos animais representados, elaborados, ao que tudo indica, a partir da observação direta de objetos ameríndios.^{xxi} A linearidade da pintura, a planaridade e o esquema cromático também podem ser associados ao seu contato com fontes indígenas. Junto com *A negra* (1923), *A cuca* explicita uma plataforma do programa moderno

brasileiro de Tarsila, e, portanto, é preciso enxergar nessa dupla a apropriação das culturas afrodiáspóricas e indígenas.

A comparação entre a pintura *A cuca* e os desenhos de estudo permite supor que a figura do monstro fantástico tenha advindo de um zoólito de cultura não identificada. As extremidades sextavadas do objeto representado no desenho tornaram-se curvilíneas na tela. No entanto a postura do zoomorfo apoiado sobre as patas traseiras se mantém na versão pintada, permitindo a associação. O sapo, também presente na mesma folha de desenho, assemelha-se, por exemplo, a um caititu moldado em resina por um artista mehinaku, como em figura reproduzida pelo etnólogo Karl von den Steinen.^{xxii} A ave da tela, por sua vez, guarda uma estreita relação com a representação de tatu da mesma página do caderno de desenhos. A fala de Tarsila aludida acima pode ser compreendida como um ato falho bastante sugestivo: ao trocar o pássaro pelo tatu, e ao se esquecer de comentar a presença da lagarta (evidentemente associada à figura representada no topo da folha mencionada, provavelmente outro zoólito), ela omite suas fontes indígenas.

Outras pinturas da fase chamada Pau-Brasil da artista também se relacionam, ainda que indiretamente, com o desenho e a modelagem de figuras tridimensionais feitas por indígenas.^{xxiii} Elas se assemelham no aspecto esquemático e sintético da representação. Essa figuração despertava interesse de historiadores da arte e de antropólogos desde o século XIX, aludindo a uma suposta ingenuidade do traço e da figuração indígenas. A chamada fase antropofágica da artista é ainda mais pautada por uma relação com as fontes ameríndias. Da referência direta ao indigenismo em títulos como *Urutu* e *Abaporu* – em tupi *aba* (homem), *pora* (gente) e *ú* (comer), que significa "homem que come gente" – à sua linguagem formal, a obra que Tarsila do Amaral desenvolveu nesse período deriva não somente do primitivismo de Picasso, Braque, Lhote, Léger ou Brancusi e suas fontes africanas, conforme assinalado pela própria artista. Ela é devedora também da linguagem plástica dos povos indígenas observada por meio do estudo de sua arte. Esse estudo foi feito pela artista, ao que tudo indica, através do exame de fontes diretas, como no acervo do Museu Nacional, além de fontes indiretas, como imagens de revistas e livros. A análise dessas cenas primitivas é um exercício fundamental para discutir o que significa hoje, em termos historiográficos, reconhecer as apropriações da arte indígena na história da arte brasileira, e dimensionar o apagamento de seus criadores e das culturas a que pertencem.^{xxiv}

Nos cadernos preservados na Fama, Tarsila fez esboços de observação de objetos líticos, bonecas ritxòkò, máscaras rituais, desenhos indígenas, urnas funerárias, ídolos antropomórficos, figuras de cordas, remos. Alguns deles podemos relacionar diretamente às coleções do Museu Nacional, como numa folha em que vemos representada uma tampa em forma de cabeça, da cultura maracá, o rosto antropomórfico de uma urna marajoara, a figura completa de outra urna maracá, bem como um ídolo antropomorfo da cultura santarém. Outros desenhos certamente são esboços feitos a partir das ritxòkò karajá, em que identificamos as figuras ditas do “tipo antigo”, feitas de barro e cera de abelha, com incisões e grafismos geométricos.^{xxv} Há ainda representações de máscaras e remos, além de intrigantes figuras de cordel, feitas pelo povo Kura-Bakairi.^{xxvi} Alguns dos artefatos representados por Amaral foram produzidos em períodos históricos anteriores à invasão europeia da terra que viria a ser chamada de América, pertencendo a maneiras de fazer transformadas drasticamente pelo contato e pela colonização, como as urnas funerárias, zoólitos e ídolos antropomorfos. Outros artefatos, ao contrário, como as ritxòkò karajá, as figuras de cordel kura-bakairi, máscaras e talvez desenhos e figuras de resina foram feitos por contemporâneos da artista, ativos na modernidade e em contato com antropólogos, etnógrafos e museus.

Depois d’*A cuca*, em que Tarsila incorporou diretamente objetos indígenas para representá-los na composição, considero que ela desenvolveu uma linguagem pictórica centrada em uma linearidade sintética que só pode ser compreendida se atentarmos para os mesmos aspectos da arte indígena, sobretudo na representação de animais e da vegetação. A intenção da artista de obter uma linguagem sintética, combinando exagero ou redução anatômica com linearidade e homogeneidade de cores e continuidade de superfície, tem na arte indígena uma referência fundamental. Amaral se alinhava, talvez involuntariamente, às teorias da arte e às teorias antropológicas que, desde o século XIX, mostravam-se fascinadas com os desenhos e a cultura material indígenas e seus modos de representar grafismos e figuras. De Gottfried Semper a Franz Boas, passando por Charles Hartt, Karl von den Steinen, Paul Ehrenreich, Alois Riegl e Theodor Koch-Grünberg, os desenhos indígenas foram vistos como a chave para entender a expressão humana e, por assim dizer, as origens da figuração, do desenho e da imagem.^{xxvii}

Como analisou o antropólogo Pierre Déléage, Semper acreditava que o desenho primitivo devia sua forma à restrição das técnicas do trançado e da tecelagem e dos materiais empregados – como as fibras vegetais, por exemplo – hipótese que encontraria refutação na obra de Riegl. Tanto historiadores da arte quanto antropólogos debateram as origens da

ornamentação defendendo ora a sua derivação de uma “deturpação e convencionalização linear de um protótipo figurativo”,^{xxviii} ora como decorrência de uma vontade de arte independente de restrições técnicas ou de necessidades funcionais, contudo associada à uma pulsão criativa sem causalidade, que se desenrola em uma historicidade própria. Os seguidores de Semper, acreditando que as tapeçarias e os tecidos tinham sido o primeiro meio de ornamentos na história da humanidade, associaram os elementos formais desses ornamentos originais às restrições técnicas do trançado e da tecelagem. Quando transferidos posteriormente para outras mídias ou suportes, eles seriam adaptados sem perder seus elementos formais decorrentes das imposições da técnica original.

Ainda que essas teses encontrassem oposição entre os que não corroboravam as explicações materialistas e funcionalistas, historiadores da arte desde Owen Jones,^{xxix} passando por Riegl, e antropólogos como Steinen e Boas convergiram na crença de que a expressão visual indígena tinha como objetivo transmitir um conceito do modo mais eficaz possível. Selecionava uma imagem entre muitas outras possíveis, tornando-a um padrão devido à facilidade com que podia ser produzida e reconhecida e, por conseguinte, diferenciada de outras imagens típicas. Os códigos visuais indígenas se pautariam na necessidade de que as imagens fossem capazes de reunir o ponto de vista mais completo, de incluir as características mais distintas (mesmo que não fossem visíveis do ponto de vista escolhido), apresentando-as de maneira clara e proeminente (mesmo que isso violasse a perspectiva). Elas poderiam incluir a transparência, a redução ou o aumento das partes das figuras representadas: todas as patas de um animal visíveis, por exemplo, ou os ossos de uma pessoa.^{xxx}

Ainda segundo Déléage, ao analisarem a expressão visual indígena (muitas vezes comparando-a aos desenhos infantis), antropólogos como Steinen e Koch-Grünberg – e artistas da vanguarda como Tarsila, podemos acrescentar,

tomaram consciência de que a diferença entre desenho comunicativo e desenho naturalista, entre a figuração do que se pensa e a do que se vê, entre representação ideoplástica e fisioplástica, e entre o realismo intelectual e visual (todos os quais denotavam a mesma dicotomia), era tanto um fenômeno universal quanto uma questão de grau.^{xxxi}

Compreenderam também, segundo Déléage, que “qualquer figuração era pelo menos em parte ideoplástica e que a arte que buscava criar a ilusão de realidade era simplesmente uma exceção, um caso limítrofe na história e na geografia humanas dos modos de figuração”.

Desenhos indígenas, portanto, serviam de argumento para o anti-ilusionismo das vanguardas modernas.

A observação das figuras de cordel kura-bakairi nos possibilita compreender o interesse que podiam despertar em uma artista como Tarsila. Nelas, o entrelaçamento das linhas cria formas abstratas que mnemonicamente são associadas às de animais, plantas e até mesmo estrelas. Não se trata de representações ou derivações dessas figuras, e sim de formas que se assemelham a essas figuras ou a aspectos delas, daí que ganhem o mesmo nome. Para uma artista de vanguarda como Tarsila, elas forneciam uma matriz formal para explorar uma figuração sintética, abstratizante, que recusa a separação entre figura e fundo, e que se nega à ilusão de tridimensionalidade pelo modelado, pela representação da atmosfera ou pelo claro escuro.

As ritxòkò karajá, por sua vez, assim como as urnas antropomorfas, são exemplos de uma aproximação com o corpo humano interessada em alterações e distorções expressivas. O entumecimento das pernas obtido através de estratégias de modificação corporal como amarrações, por exemplo, é diligentemente reproduzido nas figuras de barro dos karajá, assim como nas urnas antropomorfas santarém. Seria possível olhar novamente para as telas *Apaporu* e *Antropofagia* sem estabelecer associações, sem pensar que as formas indígenas de apresentação do corpo entraram para o repertório visual de Tarsila e alimentaram o desenvolvimento formal de sua linguagem? Podemos argumentar que o trabalho de Tarsila nas fases Pau-Brasil e antropofágica está centrado na questão de uma redução expressiva das formas. Assim como para antropólogos como Steinen, Ehrenreich e Koch-Grünberg, entre outros, explorá-las era uma maneira de entender o que se pensava ser a origem da forma e da representação. Assim, a linguagem visual e plástica indígena foi estratégica para o primitivismo de Tarsila, por ser supostamente ligada aos elementos então considerados primordiais da expressão artística. Era brasileira, autóctone e original.

A relação de Tarsila com a arte indígena faz parte de uma estratégia primitivista que reprime a agência dos criadores originais. A artista misturou indiscriminadamente referências arqueológicas com referências contemporâneas, ofuscando a historicidade dessas produções. Ao negar o significado dessas produções em contextos sociais específicos, catapultou-as para um tempo de origem mítica, no qual são mantidas apenas estruturas formais desconectadas de suas relações ontológicas e epistêmicas. Assim como o faz em *A negra*, como analisado pelo historiador da arte Rafael Cardoso, a artista também reprimiu a origem do objeto de

representação nas suas obras de temática indígena, evocando um passado sem temporalidade, deslocando seu motivo de qualquer subjetividade, localidade ou história, transportando-o para “o reino imutável do arquétipo”.^{xxxii} Sendo assim, o primitivismo de Tarsila não é um “vestígio” não colonial ou uma sobrevivência warburguiana, como afirmaram Petry e Flores.^{xxxiii} Pelo contrário. Suas imagens não surgem de um inconsciente reprimido ou de uma infância lembrada, como a artista chegou a afirmar, e sim da sublimação de referências indígenas observadas pela artista em ocasiões como sua visita ao Museu Nacional. Tarsila não só tinha proximidade com objetos indígenas como inclusive parece os ter colecionado, como indica a doação que faz em 1931 de um carimbo cilíndrico proveniente do Marajó, ao Musée de l’Homme, hoje no Musée du Quai Branly (71.1931.29.1). Esse apagamento conveniente é fundamental para sua consagração no meio artístico moderno, seja ele devido ao esquecimento ou à estratégia. Essa é uma violência epistêmica de natureza autocolonizadora. Concordo com Rafael Cardoso, que afirma com relação à obra *A negra*:

Longe de ser algum tipo de lembrança involuntária que surge das camadas mais profundas do inconsciente, a composição da pintura sugere uma tentativa calculada de unir as convenções formais do modernismo a um gosto pelo “exótico” e pelo “primitivo” que estava na moda à época. Tarsila estava bem ciente do apelo de sua origem nacional e manobrou estrategicamente, entre 1923 e 1925, para se posicionar em uma rede artística que girava em torno da Maison de l’Amérique Latine, bem como da *Revue de l’Amérique Latine*, mais longeva, disputando um papel de liderança entre os artistas brasileiros ativos em Paris.^{xxxiv}

Reconhecer a omissão estratégica das fontes indígenas de Tarsila também significa reconhecer que os modernistas se apropriaram das formas de arte indígenas sem dar crédito ou mesmo sem pensar em integrá-las ao sistema artístico. Esse é um exercício relevante para uma história da arte que investiga a branquitude, o colonialismo e as formas de autocolonização que permeiam sua estrutura, buscando entender a especificidade e as contradições do projeto modernista. As cenas primitivas de Tarsila do Amaral, examinadas como uma estratégia de inserção no modernismo, também revelam uma dívida com a arte indígena, uma dívida de reconhecimento à qual os artistas indígenas de hoje exigem pelo menos um direito de resposta.

-
- ⁱ BANIWA, Denilson. *Kéeroa Nhoa, Nhiníko Hótshome Kaakó Karo Nhoa* (Fiquei com raiva e me levantei para falar), 2021, vídeo, cor, Acervo MAC USP, doação do artista.
- ⁱⁱ Transcrito em DINIZ, Clarissa. Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, pp. 68-88, jan./jul. 2020. Ver também a versão curta do vídeo da ação: BANIWA, Denilson. Performance Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo. São Paulo, 17 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>>.
- ⁱⁱⁱ CABAÑAS, Kaira M. A Strategic Universalist. In: *Mário Pedrosa, an Anthology: primary documents*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2015.
- ^{iv} Ver CABAÑAS, Kaira M. *Aprender com a loucura*. Modernismo brasileiro e a arte contemporânea global. Tradução Flávio Magalhães Taam; Pedro Taam. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023. Entre profissionais da saúde mental, o termo “cliente psiquiátrico” costuma ser preferido a “paciente”. Ver, por exemplo, PERES, M. A. de A.; FIGUEIREDO, N. M. A. de. Grupo do NAP: atendimento ambulatorial ao cliente em uso de medicação depósito – uma ação diferenciada de cuidar em Psiquiatria. *Texto & Contexto – Enfermagem*, 13(4), p. 535-542, 2004.
- ^v PITTA, Fernanda Mendonça. A “breve história da arte” e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021.
- ^{vi} PRADO, Eduardo. L’Art. In: SANTA ANNA NERY, F. J. (org.). *Le Brésil en 1889*. Paris: Librairie Charles Delagrave, 1889, p. 519-562.
- ^{vii} MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Como se deve escrever a História do Brasil*. Dissertação oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, pelo Dr. Carlos Frederico Ph. De Martius, acompanhada de uma biblioteca brasileira ou lista de obras pertencente à história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 24, t. 6, p. 381-403, jan. 1845.
- ^{viii} MENOTTI DEL PICCHIA, [Paulo]. Matemos Peri. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 23 jan. 1921, p. 3. Ver ainda CHIARELLI, Tadeu. Menotti Del Picchia e o Monumento às Bandeiras: entre a loba capitolina e a anta. *ARS (São Paulo)*, 20(45), p. 122-164, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.197874>>.
- ^{ix} Ver SÁ, Lúcia. Histórias sem fim: perspectivismo e forma narrativa na literatura indígena da Amazônia. *Itinerários*, Araraquara, n. 51, p. 157-178, 2020; e SÁ, Lúcia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.
- ^x HERKENHOFF, Paulo; HASTINGS, Kim M. The jungle in Brazilian modern design. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, p. 238-238, 1995. MALTA, Marize. Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias marajoaras art déco. In: *XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011, v. 1, p. 1-11. LINHARES VIANA, Marcele. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. Tese (Doutorado) – EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, 2015; GODOY, Patricia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado em História) – IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- ^{xi} A análise dessa autora das relações entre Charles Hartt e John Ruskin é bem iluminadora nesse sentido. KERN, Daniela. Entre Darwin e Ruskin: Charles Frederick Hartt e a evolução no ornamento. In: *Anais do VI Encontro de História da Arte*, Campinas: Unicamp/IFCH, 2010, p. 120-126; e KERN, Daniela. “Por que não flores?” Charles Frederick Hartt e a busca pela beleza ruskiniana na cerâmica marajoara. In: *Anais do 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belém: Anpap; PPGArtes/ICA/UFPA, 2013, p. 330-341.
- ^{xii} KERN, Daniela. Historiography of Indian art in Brazil and the native voice as missing perspective. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto (orgs.). *New worlds: frontiers, inclusion, utopias*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l’Histoire de l’Art e Vasto, 2017, p. 101-115.
- ^{xiii} O termo “vontade da arte” aparece em RIBEIRO, Darcy. Arte índia. in: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*, vol. 1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 46-87, sem nenhuma discussão e completamente afastado da problematização de Alois Riegl, que cunhou o termo *Kunstwollen* na

tentativa de discutir a noção de estilo sem recorrer a explicações materialistas e funcionalistas, tecnológicas ou miméticas.

^{xiv} REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 3, p. 135-151, 2019; CORRÊA, Patricia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. *VIS, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, Brasília, vol. 15, n. 2, p. 319-338, jul.-dez. 2016.

^{xv} ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta: [1899-1970]*. São Paulo: Empresa das Artes/Marigo Editora, 1997.

^{xvi} REGO MONTEIRO, Vicente; DUCHARTRE, P.-L. *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l' Amazone*. Paris: Tolmer, 1923.

^{xvii} Zanini, *Vicente do Rego Monteiro, op. cit.*, p. 140.

^{xviii} AMARAL, Aracy; BARROS, Regina Teixeira. *Tarsila: estudos e anotações*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

^{xix} Citado em AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010, p. 146.

^{xx} É possível que Tarsila tenha escolhido o tema da cuca por sua relação com o caipirismo, tal como desenvolvido por Amadeu Amaral em *Dialeto caipira* (1920). Câmara Cascudo, por sua vez, afirma que “a coca e a cuca são sinônimos de pavores ou paponas insaciáveis, cuca: avô em nbundo e trago, que se engole de uma vez, no idioma tupi. Assim os elementos indígenas e africanos concorrem para a dispersão do mito [de origem portuguesa] nos elementos característicos”. CÂMARA CASCUDO, Luis da *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001, p.168.

^{xxi} Ainda não consegui localizar os objetos exatos representados nessa folha, porém provavelmente faziam parte do acervo do Museu Nacional – um sapo, uma lagarta, um pássaro e um animal inventado.

^{xxii} Ver STEINEN, Karl von den. *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*. Berlim: Dietrich Keimer, 1894, p. 283.

^{xxiii} Ver, por exemplo, KRAUSE, Fritz. Die Kunst Der Karajá-Indianer: Staat Goyaz, Brasilien. *Baessler Archiv. B. II, H. I*, Leipzig e Berlim: Teubner, 1911, Tafel v.

^{xxiv} Sigo aqui o uso do termo psicanalítico “cena primitiva” e a linha de raciocínio inspirada em FOSTER, Hal. “Primitive” Scenes. *Critical Inquiry*, 1 (Autumn), p. 69-102, 1993.

^{xxv} As primeiras bonecas karajá da coleção do Museu Nacional são provenientes das coleções do Bispo de Goiás, reunidas por volta de 1870, de Ehrenreich em 1891 e Krause em 1911. As outras coleções são posteriores à visita de Tarsila ao museu, portanto ela deve ter copiado itens de alguma ou algumas dessas três coleções. Para uma descrição das coleções, ver DORTA, Sonia Ferraro. Coleções etnográficas: 1650-1955. In: CUNHA, Gabriela Carneiro da (org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 103-112.

^{xxvi} Essas identificamos, a partir de imagens reproduzidas no estudo de Chang Whan sobre as reru Karajá, como sendo figuras de cordel feitas por pessoas kura-bakairi que visitaram o museu em 1914. Elas estavam coladas sobre uma folha escura, daí a aparência planificada que apresentam. Ver WHAN, Chang. *Reru: figuras em cordéis dos índios karajá*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, 1988; ver, por exemplo, p. 26.

^{xxvii} SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten: oder, Praktische Aesthetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1861; BOAS, Franz. *Primitive art*. Oslo: H. Aschehoug, 1927; HARTT, Charles Frederick. *Beginning of art, or evolution in ornament. Proceedings of the University convocation, held at Albany*. Albany, NY: University of the State of New York, 1873, p. 143-152; e HARTT, Charles Frederick. Evolution in ornament. *The Popular Science Monthly*, v. VI, p. 266-275, jan. 1875. Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, op. cit.* EHRENREICH, Paul. *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*. Berlim: W. Spemann, 1891; KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer-Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien Gesammelt*. Berlim: Ernst Wasmuth, 1905.

^{xxviii} DÉLÉAGE, Pierre. A origem da arte segundo Karl von den Steinen. *19/20*, 2018, XIII (2), n.p.-n.p.

^{xxix} JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. Londres: Day and Son, 1856.

^{xxx} Ver os desenhos recolhidos por Koch-Grünberg, *Anfänge der Kunst im Urwald, op. cit.*, p. 40 e p. 41.

^{xxxi} Déléage, A origem da arte segundo Karl von den Steinen, *op. cit.*, s.n.p.

^{xxxii} CARDOSO, Rafael. White skins, black masks. “Antropofagia” and the reversal of primitivism. *In*: FLECKNER, Uwe; TOLSTICHIN, Elena (orgs.). *Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von “Bilderfahrzeugen” in der Diaspora*. Berlin: De Gruyter, 2020, p. 136.

^{xxxiii} PETRY, Michele Bete; FLORES, Maria Bernadete Ramos. Na caverna de Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença não colonial. *In*: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.). *Tarsila popular*. São Paulo: Masp, 2019.

^{xxxiv} Cardoso, White skins, black masks, *op. cit.*, p. 136. “Far from being some sort of involuntary recollection rising from the deepest layers of the unconscious, the painting’s composition suggests a calculated attempt to wed the formal conventions of modernism to a taste for the exotic and the primitive that was then fashionable. Tarsila was well aware of the appeal of her national origin and maneuvered strategically, between 1923 and 1925, to position herself within an artistic network revolving around the Maison de l’Amérique Latine, as well as the longer-lived *Revue de l’Amérique Latine*, vying for a leading role among Brazilian artists active in Paris”.