

10

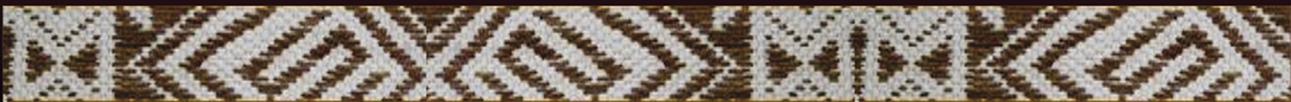
# Historia Y MEMORIA

ISSN: 2027-5137

Enero - Junio, Año 2015 - Tunja, Colombia

**Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética**

**María Elena Lucero**  
**Páginas: 75-96**



# Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética\*

María Elena Lucero<sup>1</sup>  
*Universidade Federal da Integração  
Latino Americana-Brasil  
Universidad Nacional de Rosario-Argentina*

Recepción: 07/07/2014  
Evaluación: 09/07/2014  
Aceptación: 05/09/2014  
Artículo de Investigación e Innovación.

## Resumen

Tarsila do Amaral (1886-1973) inició su fase antropofágica en 1928 tras materializar *Abaporú*, una pintura que sugirió a Oswald de Andrade la posterior escritura del Manifiesto antropófago en el mismo año. Estas propuestas formularon la antropofagia como devoración del colonizador, asimilando ciertos aspectos, descartando otros y promoviendo una versión del indígena que comía al otro sin culpa. Por lo tanto, el perfil político de la antropofagia cultural en Brasil creó dispositivos que, desde la retórica visual o literaria, llevaron a desmontar los mecanismos de dominación ligados al colonialismo.

---

\* Este artículo es producto proveniente de la tesis doctoral: *Tarsila modernista desde América Contemporánea*.

1 Doctora en Humanidades y Artes (Mención Bellas Artes), Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Docente Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil; Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Grupos de investigación: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT) - Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT). Líneas de investigación: Arte Latinoamericano, Estudios Visuales, Decolonialidad-Feminismo. elenaluce@hotmail.com

Este trabajo propone leer la trayectoria de Tarsila teniendo como epicentro *Antropofagia* de 1929, una obra que apostó por la descolonización de la estética eurocéntrica proveniente de la iconografía occidental. En aquella imagen las figuras establecían una fusión con el propio entorno, imbuidas en un gigantismo visual que por momentos las tornaba amenazantes. La selva recreaba una versión del tropicalismo como espacio de fortaleza o sinergia en una atmósfera local que se distanció de las maneras preconcebidas de simbolizar el paisaje brasileño, reconstruyendo una visualidad vigorosa que confrontaba la invención estereotipada sobre el escenario americano.

**Palabras clave:** Tarsila do Amaral, visual, modernismo, antropofagia, descolonización.

### **Narratives of Brazilian Modernism. Tarsila do Amaral and the Anthropophagic Movement as Aesthetic Decolonization**

#### **Abstract**

Tarsila do Amaral (1886-1973) began her anthropophagic phase in 1928, after the creation of *Abaporú*, a painting that insinuated the consequent writing of the Anthropophagic (or Cannibalist) Manifesto by Oswald de Andrade in the same year. These proposals formulated 'anthropophagy' as a devouring of the colonizer, assimilating certain aspects, discarding others and promoting a version of the native that eats the other without shame. In this way, the political profile of anthropophagy in Brazil created visual or literary rhetorical strategies to undo colonialist mechanisms of domination.

This article attempts to read the trajectory of Tarsila, taking the painting *Anthropophagy*, from 1929, as epicenter, a work that operated as a decolonizing challenge to the dominant eurocentric aesthetics based on Western iconography. In this image the figures blend into their own environment, imbued in a visual gigantism that can seem threatening. The

surrounding jungle recreated a version of tropicalism as a space of power or synergy set in a local atmosphere, which distanced itself from preconceived ways of symbolizing the Brazilian landscape, and reconstructed a vigorous visuality that confronted the stereotyped invention of the American landscape.

**Key words:** Tarsila do Amaral, visual, Modernism, anthropophagy, decolonization.

### **Récits de la modernité brésilienne. Tarsila do Amaral et l'ouverture anthropophagique comme décolonisation esthétique**

#### **Résumé**

Tarsila do Amaral (1886-1973) a entamé sa phase anthropophagique en 1928 après avoir réalisé *Abaporú*, une peinture qui a suggéré la même année à Oswald d'Andrade l'écriture du Manifeste anthropophage. Ces œuvres ont permis de présenter l'anthropophagie comme dévoration du colonisateur, en assimilant certains aspects, en écartant d'autres et en promouvant une version de l'indigène qui mangeait l'autre sans remords. Par conséquent, le profil politique de l'anthropophagie culturelle a créé au Brésil des dispositifs qui, du point de vue de la rhétorique visuelle ou littéraire, ont démonté les mécanismes de domination liés au colonialisme.

Ce travail propose une lecture de la trajectoire de Tarsila dont l'épicentre est l'œuvre *Antropofagia*, de 1929, qui a parié sur la décolonisation de l'esthétique euro-centrique provenant de l'iconographie occidentale. Dans cette image, les figures établissaient une fusion avec l'environnement, pleines d'un gigantisme visuel qui à certains moments devient menaçant. La forêt recréait une version du tropicalisme comme espace de force ou synergie, dans une atmosphère locale prenant des distances avec les manières préconçues de symboliser le

paysage brésilien. Le résultat était une visualité vigoureuse qui contestait l'invention stéréotypée sur la scène américaine.

**Mots-clés:** Tarsila do Amaral, visuel, modernisme, anthropophagie, décolonisation.

### **Relatos da modernidade brasileira. Tarsila do Amaral e a abertura antropofágica como descolonização estética**

#### **Resumo**

Tarsila do Amaral (1886-1973) iniciou sua fase antropofágica em 1928 após materializar *Abaporú*, uma pintura que sugeriu a Oswald de Andrade a escrita do *Manifesto antropofágico* no mesmo ano. Estas propostas formularam a antropofagia como a devoração do colonizador, assimilando certos aspectos, descartando outros e promovendo uma versão do indígena como aquele que comia o outro sem culpa. Portanto, o perfil político da antropofagia cultural no Brasil criou dispositivos que, a partir da retórica visual ou literária, levaram a desmontar os mecanismos de dominação ligados ao colonialismo.

Este trabalho propõe uma leitura da trajetória de Tarsila centrada na *Antropofagia* de 1929, uma obra que operou como aposta descolonizadora da estética eurocentrista proveniente da iconografia ocidental. Nesta imagem as figuras estabeleciam uma fusão com o próprio entorno, imbuídas de um gigantismo visual que em alguns momentos as tornava ameaçadoras. A selva recriava uma versão do tropicalismo como espaço de fortaleza ou sinergia em uma atmosfera local que se distanciou das maneiras pré-concebidas de simbolizar a paisagem brasileira, reconstruindo uma visualidade vigorosa que confrontava a invenção estereotipada sobre o cenário americano.

**Palavras chave:** Tarsila do Amaral, visual, modernismo, antropofagia, descolonização.

## 1. Introducción

En el panorama cultural de la década del 20 en São Paulo-Brasil, se revelaron pronunciamientos y enunciados plásticos vinculados a la estética, la ética y la política, englobados en una dimensión utópica que adquiriría visibilidad a partir de manifiestos, proclamas, programas o revistas: “Es el vértigo estético, político y ético en conflicto permanente con la convención y la lógica. La utopía dentro de las vanguardias artísticas se instala en la complejidad del lenguaje y de las relaciones sociales que le dan vida”<sup>2</sup>.

En ese marco nació el modernismo brasileño, un emergente cultural que promovió un cambio sustancial en el ambiente intelectual y artístico, y que merecería ser valuado con nuevos ojos. En los últimos años, Raúl Antelo (2009) ha instalado el interrogante: “¿Qué imagen del modernismo todavía puede, habiendo pasado ya ochenta años, transmitirnos alguna potencia?”<sup>3</sup>, particularmente en nuestra contemporaneidad donde el talante transgresor del gesto moderno es comprendido de un modo diferente. Surgida posteriormente a la célebre Semana de Arte Moderno de 1922, la temática antropófaga (incluida y reelaborada en la XXIV Bienal de São Paulo) siguió despertando expectativas a raíz de su estrategia de ruptura artística, literaria y sobre todo humanística, la que ha trascendido en el tiempo. La exaltación de la brasilidad como punta de lanza de la modernidad paulista<sup>4</sup> funcionó a modo de confrontación con la ideología racista, que se instaló en América desde Europa durante centurias.

2 Miguel Ángel Esquivel, “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930”, en: Alberto Híjar, *Arte y utopía en América Latina* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2000), 134.

3 Raúl Antelo, “Una enciclopedia modernista”, en: *Abraza Brasil. Hilos modernos y tramas contemporáneas, ramona N° 92*, revista de artes visuales (Buenos Aires: Fundación Start, 2009), 10.

4 La modernidad en el campo artístico refiere a las transformaciones ligadas a la novedad y a la experimentación estética, aunque sin connotar el perfil agresivo y rupturista de la vanguardia. Sin embargo, el modernismo en Brasil (y de ahí la noción de modernidad paulista) fue incluido en los movimientos vanguardistas iniciados a partir de 1922 por el tono disruptivo que exhibió en relación a la tradición artística previa. Gonzalo Aguilar, “Modernismo”, en: Carlos Altamirano, (director), *Términos críticos de Sociología de la cultura* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 180.

En el plano pictórico Tarsila do Amaral sería protagonista de un desarrollo artístico que la posicionó en el núcleo del movimiento antropofágico a partir de una imagen enérgica y contundente. En este escrito presentaremos un panorama sucinto del modernismo brasileño, sus tensiones y luchas en el campo cultural para luego detallar la dinámica visual desarrollada en ciertas obras de Tarsila. Puntualmente destacaremos aquellas manifestaciones vinculadas a la antropofagia, ampliando las connotaciones históricas y sociales del concepto, también en estrecha relación con el canibalismo. Por ende, la pintura *Antropofagia* de Tarsila puede ser leída como una imagen que propuso de manera inaugural la descolonización de una estética occidental y europeizante, impulsando una nueva perspectiva visual enfocada en temas y problemas del Brasil histórico.

## 2. Modernistas y antropófagos

En 1918 el escritor Monteiro Lobato había publicado *Urupês*, una colección de cuentos y crónicas donde delineaba un Brasil idealista y romántico (al modo de José de Alencar<sup>5</sup>) como equivalente del *ethos* nacional del paisaje del interior, cuyos representantes eran el *caipira*, persona rústica, o el *caboclo*, mestizo de india y blanco. Más tarde, en una dirección completamente divergente, Mário de Andrade provocaría una rotunda transformación en el campo literario al escribir *Macunaíma* en 1926, novela que resumía en un mismo cuerpo cosmopolitismo y nacionalismo, práctica social y trabajo escritural. En ese escenario de renovación artística, el modernismo cultural “(...) instaba a los artistas a un inconformismo estético y estimulaba a intelectuales como Mário de Andrade y Oswald de Andrade al diagnóstico implacable de nuestro provincianismo”<sup>6</sup>.

5 En 1857 se publicó *El guaraní* de Alencar, donde la identidad nacional se forjaba en el vínculo entre una joven fémina rubia y un jefe indígena. Así, el carácter brasileño dependía de un mestizaje donde se excluyó la negritud.

6 Reynaldo Roëls Jr, “Lo moderno y el modernismo: 30 años de arte brasileño”, en: *Panorama del Arte del Brasil en el Siglo XX. Colección Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ. Catálogo de Exposición* (Buenos Aires: MAMBA, 1999), 42.

El período de mayor exacerbación para el proceso vanguardista en América Latina abarcó aproximadamente de 1920 a 1930. En esa coyuntura, la Semana del Arte Moderno en São Paulo fue el corolario de una intensa dinámica intelectual, auspiciando la irrupción vanguardista en Brasil, no solo por el quiebre que establecía respecto a un pasado decimonónico y estancado en valores caducos, sino por los aires de renovación que promovió en el ambiente cultural<sup>7</sup>. Con motivo de los festejos por cumplirse el centenario de la Independencia en Brasil, la Semana se desarrolló desde el 13 al 17 de febrero del año 1922, en tres salas del Teatro Municipal de São Paulo. Pese a sus cuatro días de duración, ha tenido efectos posteriores de mayor alcance.

El día 11 de febrero de 1922 Oswald de Andrade escribía en el *Jornal do Comércio* un artículo donde se auto-designaba “reaccionario” en el sentido de “reaccionar” contra el academicismo reinante en el pasado decimonónico, construyendo una nueva propuesta artística desde el sarcasmo verbal. El tono utilizado recordaba la retórica del futurismo marinettiano<sup>8</sup> pese a que, como él mismo lo aclaraba en el manifiesto de la revista *Klaxon*, Brasil no era futurista: “*Klaxon* no es futurista / *Klaxon* es klaxista”<sup>9</sup>. Graça Aranha abrió la

7 La Semana del 1922 convocó a artistas como Anita Malfatti (quien ya había lanzado la afrenta vanguardista en sus exposiciones), Emiliano Di Cavalcanti, John Graz, Martin Ribeiro, Zina Aita, Yan de Almeida Prado, Ferrignac y Vicente do Rego Monteiro. Participaron también el compositor Héctor Villa Lobos, los arquitectos Antonio García Moya y Przyrembel, los escultores Victor Brecheret y Wilhelm Haarberg. Muchos de los trabajos presentados luego formaron parte de la colección particular del poeta Mário de Andrade.

8 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fue el autor del *Manifiesto Futurista* de 1909, publicado en *Le Figaro*. Su prosa enfatizaba la velocidad moderna, la energía, el peligro y veneraba la guerra como “única higiene del mundo”. A partir de 1919, adhirió al fascismo italiano.

9 La redacción de *Klaxon* fue justamente el producto de esos debates, un manifiesto incluido en la Revista del mismo nombre (1922-1923). De tono irónico, *Klaxon* significaba bocina de auto, una metáfora que ahondaba en el ruido provocado, el llamado de atención y el despertar a una sensibilidad nueva y actual. Marcó la diferenciación y la afirmación de una postura nacional y propia que denostaba el pasado para festejar el presente donde el jazz, Carlitos Chaplin y la risa son sinónimos de modernidad frente al romanticismo del siglo anterior. En: Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002), 73.



convocatoria de la Semana el día 13, pronunciando palabras referidas al nacimiento del arte brasileño, destacando el sentido vital del “hombre amarillo”, el “carnaval alucinante”, el “paisaje invertido” como interpretaciones de la naturaleza y de la vida, a diferencia de la mediocridad y tristeza implícitas en la tradición académica<sup>10</sup>. En este aspecto, los escritores, artistas y músicos compartían una finalidad, que era quebrar con un pasado ya obsoleto. El 15 del mismo mes Menotti Del Picchia pronunciaba su conferencia utilizando expresiones de matiz futurista, tal como la “velocidad del mundo moderno” glorificada y aclamada, en detrimento de la “mujer tuberculosa lírica” representada por el romanticismo. Citaba a Marte, Zeus, Menelao, Troya y los discóbolos de Esparta, colocando en situación de paridad a los modernistas brasileños y a quienes esperaban “ver erguirse el sol atrás del Partenón en ruinas”<sup>11</sup>. La antigüedad era descrita en contrapunto a las luces, los ventiladores, los aeroplanos, los motores, las protestas obreras o a una mujer-fetiché activa y práctica que danzaba al compás de un tango y escribía a máquina<sup>12</sup>. A diferencia de la vanguardia europea, en Brasil no se instauró una *tabula rasa* con el pasado histórico. Tanto Mário como Oswald de Andrade promovieron una fractura literaria en relación a los arcaísmos provenientes de la moda parnasiana de 1850 (que buscaba temáticas de inspiración en los exotismos o en las mitologías paganas) pero sedimentando las raíces, los relatos y las leyendas devenidas de la cultura nativa previa a la colonia.

En respuesta a los procesos de modernización que atravesaba Brasil en la década del ‘20, la Semana tuvo amplias consecuencias en el plano de la cultura por la ruptura estética que acarreó, desafiando la herencia colonial y sentando precedentes para el *Manifesto Pau Brasil* y el movimiento antropofágico. Terminado el encuentro, las discusiones

10 Aracy Amaral, “As ideais no contexto da Semana”, en: Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil* (São Paulo: Editora Perspectiva, Debates-Arte, 1979), 209.

11 Aracy Amaral, “As ideais no contexto da...199.

12 El discurso de Menotti fue criticado y cuestionado por autores como Amadeu Amaral, quien lo acusó una carencia de fe en los modernistas y entrevé en sus exclamaciones el ingreso acríctico de influencias foráneas.

continuaron en el seno del *Grupo de los Cinco* constituido por Tarsila (recién llegada de Europa), Anita Malfatti, Mário y Oswald, a quienes se sumaría Paulo Menotti Del Picchia. Eran frecuentes las reuniones en el taller de Tarsila donde además del intercambio permanente de ideas sobre el clima cultural local y los deseos de renovación, se compartían lecturas y música<sup>13</sup>.

### 3. Poética visual, ruptura y síntesis

Tarsila do Amaral nació en 1886 en Capivari, en el Estado de Río Grande do Sul, y falleció en 1972 en São Paulo. Inició sus estudios de escultura con Mantovani y Zadig y luego de pintura con Pedro Alexandrino y Fischer Elpons. Más tarde, continuó perfeccionándose en la Academia Julián en París, ciudad a la cual viajó en el año 1921. Regresaría al año siguiente a São Paulo poniéndose en contacto con su amiga pintora Anita Malfatti, a quien había conocido en 1919 cuando eran alumnas de Aleixandrino. De vuelta a París, tomó clases en los talleres de André Lhote, Gleizes y Fernánd Léger. En 1923 realizó *A Negra* (Figura 1), una magnífica tela que sentó el precedente para la etapa antropofágica. Si bien pueden detectarse en esa imagen las lecciones de Lhote y Léger, la pintura se despegó de las construcciones cubistas. Y por otro lado, transformó el canon decimonónico de representación femenina, acorde a una visión neoclásica, romantizada, con medidas y parámetros establecidos por la academia<sup>14</sup> e incorporó a una mujer negra,

13 En ocasiones las dos artistas mujeres tomaban como eje una misma imagen, comenzaban a diseñar los bocetos culminando en la posterior fase pictórica, como en el caso de Mário de Andrade, retratado por ambas: Tarsila lo recreó en tonos azules y naranjas y una composición más geométrica, y Anita, priorizando los verdes y amarillos con un gesto libre y expresivo. Los escritores acompañaban leyendo sus poemas.

14 Pintores de fines del siglo XIX como Décio Villares recreaban indias como románticas mujeres sin lazos reales con la sociedad, aparentes poseedoras de una fragilidad que las distanciaba. Se aplicaba el perfil de una Atenea clásica en la síntesis femenina de la República. Pedro Américo de Paraíba, Brasil, pintó en Francia *La carioca*, en la cual describía el desnudo de una mujer brasileña bajo la impronta neoclásica, constituyendo la alegoría de una feminidad apolítica, paradisíaca, lejana, idealizada. Esta tela fue ofrecida en su momento al emperador Pedro II y rechazada porque no se atenía a los criterios morales de la época. En 1919 Pedro Bruno plasmó *La Patria* donde se observaba un grupo de hijas, madres y abuelas realizando las

quien según las versiones positivistas y colonialistas se asociaba a la esclavitud y la pobreza.

Durante 1924 Tarsila concretó dos viajes, uno hacia Río de Janeiro y otro hacia Minas Gerais junto a Oswald y Mário de Andrade, Blaise Cendrars y otros intelectuales en búsqueda del interior brasileño, su tradición y sus raíces. En Belo Horizonte, Sao João del Rei, Tiradentes, Ouro Preto y Congonhas do Campo, ella tomaría apuntes y registros<sup>15</sup>. Este escenario de cromatismo pleno fue el cimiento del cuerpo de pinturas perteneciente a su período *Pau Brasil*. Al mismo tiempo Oswald escribía el *Manifesto Pau Brasil*, un texto medular en la vanguardia brasileña. En las telas de Tarsila la vegetación se transformaba en estilizaciones orgánicas, algunas redondas, donde los planos se construían a partir de superposiciones y gradaciones de tamaño. *Morro da favela* de 1924 exhibía un cuidadoso tratamiento pictórico con cactus y plantas, en una estructura geométrica de casas con colores *caipiras*, variaciones de rosas, azules cerúleos, ocre, naranjas. En la mirada modernista brasileña se exacerbó la incorporación del carácter *caipira* y la ruralidad, una reelaboración de signos visuales a partir del *caipira/country/sertanejo*<sup>16</sup>. Tarsila reinterpretó el ámbito periférico y su potencial visual en *Carnaval em Madureira* luego de haber transitado por el suburbio carioca en la zona de Madureira, donde se encontraban las *Escolas* de Samba Portela e Imperio Serrano. Durante esos festejos “registró, en poco menos de 20 bocetos, gente de la calle, detalles de los trajes y adornos

---

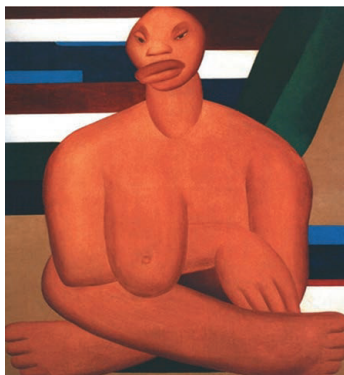
costuras de una enorme bandera nacional. Además de subrayar símbolos como la patria y la bandera, se exaltaba el rol de la mujer como sostén de la educación de sus hijos, de la familia y de la nación. En: José Murilo de Carvalho, *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil* (Buenos Aires: Colección Intersecciones, Universidad Nacional de Quilmes, 1997).

15 A grandes rasgos entre 1920 a 1933 la artista se desplazó no solo por sitios dentro de Brasil y de la propia América Latina, sino en Europa –incluida la Unión Soviética– y Medio Oriente. Coleccionaba elementos de diversa índole que eran parte de sus viajes, tales como fotografías, pasajes, entradas a teatros, a los que se sumaban sus constantes apuntes gráficos.

16 María Alice Setubal, “A visão hegemônica da mídia: transmutações do caipira”, en: Setubal, Maria Alice, *Vivências caipiras. Pluralidade cultural e diferentes temporalidades na aterra paulista* (São Paulo: Coleção Terra Paulista, CENPEC, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2005), 66.

de la fiesta”<sup>17</sup>. Un año después, *O mamoeiro* de 1925 (Figura 2) mostraba un paisaje con matas verdes que semejaban enormes semillas, con una intención volumétrica marcada por los grados de luces y sombras. La elección del paisaje como tema respondía a una opción simbólica, síntesis del imaginario nacional donde el sujeto pueblerino es resignificado en su trabajo diario.

**Figura 1. Tarsila do Amaral**



*A Negra*, óleo sobre tela, 1923.

**Figura 2. Tarsila do Amaral**



*O Mamoeiro*, óleo sobre tela, 1925.

Tarsila exploró la pureza de las formas naturales de Brasil incontaminadas por la vertiginosa civilización europea. Pese a su formación parisina, sus pinturas de 1924 se distanciaron del tópico urbano francés, como en la estación de ferrocarril con postes eléctricos que abarcaba diseños de árboles y palmeras. En *Manacá* de 1927 (Figura 3) las figuras simulaban moles agigantadas que reforzaban el orden constructivo en torno a masas de color. Las formas plenas se debatían entre verdes y rosados, con flores azules de torneados pétalos que anticipaban el tipo del tratamiento pictórico posterior.

17 Regina Texeira de Barros, “Tarsila viajante”, en: AAVV, *Tarsila viajante-viajera, Catálogo de Exposición* (Brasil: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, 19 de janeiro a 16 março de 2008 / Buenos Aires: MALBA, Fundación Costantini, 27 de marzo al 2 de junio de 2008), 28.

En 1928 Tarsila había terminado *Abaporú* (Figura 4), el “divisor de aguas de la modernidad en Brasil”<sup>18</sup>. Al recibirlo como obsequio de cumpleaños, Oswald exclamó a su amigo el poeta Raúl Bopp que la pintura representaba al hombre emplazado en la tierra. En el diccionario *tupí-guaraní* de Montoya, perteneciente al padre de Tarsila, encontraron el término *Abaporú* (*Aba*: hombre, *Porú*: que come), el cual quedó registrado como título de la pintura. La reproducción del cuadro apareció en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, donde Oswald fundó el movimiento que cambiaría radicalmente la literatura modernista. La antropofagia cultural retomaba el simbolismo de la acción caníbal efectuada por los indios *tupinambás*, y asumía la absorción de ingredientes culturales a fin de procesarlos, asimilarlos y dar cuenta de la identidad brasilera y sus singularidades.

**Figura 3. Tarsila do Amaral**      **Figura 4. Tarsila do Amaral**



*Manacá*, óleo sobre tela, 1927.



*Abaporú*, óleo sobre tela, 1928.

En relación al canibalismo y a la antropofagia, si bien ambos términos refieren al acto comestible de carne humana, comportan variantes diferenciadas. El canibalismo enfatiza la acción destructiva, el hecho de increpar el cuerpo de la víctima o del enemigo, mientras que la antropofagia acentúa

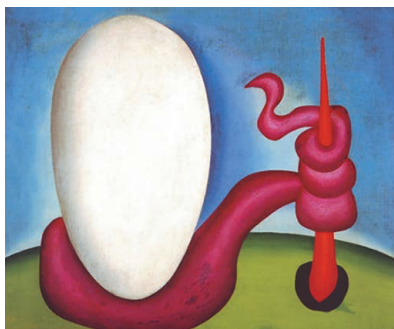
18 Herkenhoff, Paulo, “A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas”, en *Núcleo histórico: Antropofagia é Histórias de Canibalismos, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo*, (São Paulo: Fundação Bienal / Banco Santos, 1998), 340.

los procesos de deglución, asimilación y absorción. En este sentido los elementos que connotan canibalismo en las formulaciones visuales subrayan la ruptura, la violencia, la deformación grotesca; en cambio, la antropofagia se manifiesta mas bien desde la reapropiación, la ironía y el sarcasmo, como lo planteó Oswald en el mismo *Manifiesto Antropófago* al remarcar la deglución crítica. Desde esta plataforma, Tarsila se proyectó en un medio artístico que ya había sido sacudido por las propuestas de la Semana de Arte Moderno de 1922. El mismo Plinio Salgado, miembro de la Academia Paulista de Letras, reivindicó en la obra de la artista la idea seminal de un movimiento en la literatura brasileña, por su sentido de “medio cósmico”, de “verdad racial” y “revelación profética”<sup>19</sup>.

*Abaporú* referenciaba el ambiente local, cálido del trópico. La técnica aplicada y el lenguaje utilizado marcó un corrimiento respecto a la fase *Pau Brasil*. La estilizada figura central, tal como lo admitió la pintora años después, era la expresión de ciertas historias “pesadillescas” que de niña le contaban las empleadas de la hacienda paterna antes de dormir. Este proceso reveló una seña de la antropofagia cultural que precedió a la formulación literaria de Oswald de Andrade. Otra tela de 1928, *Urutú* (Figura 5), representaba la exacerbación formal en un huevo de grandes dimensiones. La transformación en la escala de tamaño respecto al paisaje, dislocaba la mirada en un espacio suspendido. El óvalo blanco (un recurso plástico arriesgado y manejado con habilidad) se apoyaba en un objeto magenta que, contorsionado, semejava un reptil aferrándose a la punta roja que emerge del suelo. El contraste con el resto de la paleta abría paso a una atmósfera onírica, tendencia que será repetida en obras como *Distância*, *A lua* también de 1928, o *Floresta*, *Sol poente* de 1929 (Figura 6). En junio del ‘28 la pintora se encontró en París con Oswald y allí efectuó su segunda muestra individual, con una crítica francesa diversificada que destacó la estilización creciente en sus trabajos, fundamentalmente a partir de *Abaporú*.

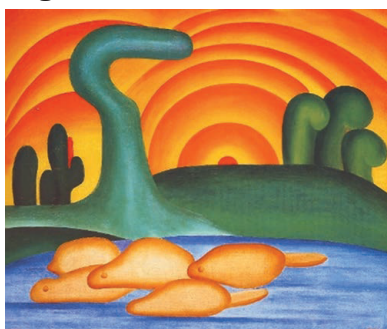
19 Aracy Amaral, “Antropofagia: No País de la Cobra Grande”, en: Aracy Amaral, *Tarsila – Sua obra e seu tempo*, Vol. I. Arte (São Paulo: Editora Perspectiva S.A., Editora da Universidade de São Paulo, 1975), 259.

**Figura 5. Tarsila do Amaral**



*Urutú*, óleo sobre tela, 1928

**Figura 6. Tarsila do Amaral**



*Sol poente*, óleo sobre tela, 1929.

#### 4. Antropofagia y descolonización estética

En 1929 Tarsila graficó el bocetos (Figura 7) que confluyó en *Antropofagia* (Figura 8). En la imagen se ven dos desnudos inmersos en un ambiente tropical de frondosidad y altura, interactuando (de la misma manera que en *Abaporú*) la morfología humana y la vegetal. La atmósfera escenificada emitía una “calidez envolvente que consume tanto a los personajes centrales como al propio ámbito, logrando una permutación formal entre hombre/naturaleza”<sup>20</sup>. La figura femenina provenía de *A. Negra* de 1923, y la silueta masculina de *Abaporú* de 1928, en posición similar pero hacia otro opuesto, en espejo. El recorte de los protagonistas en primer plano se acentuaba con la elección cromática. El uso de tonalidades carnosas con tintes anaranjados unificaba la pareja que, a partir de deformaciones expresivas en las relaciones de tamaño entre cabezas, cuerpos, piernas y pies, recreaba un dinamismo de curvas y contracurvas sobre el fondo de verdes profundos. El sol ambiguamente simulaba una rodaja de naranja o limón, o un astro en el cielo. La factura lisa, serena y casi imperceptible era a la vez exultante y sensible en medio de un dibujo geometrizado que evocaba zonas fantasmáticas ligadas al rito antropófago.

<sup>20</sup> Lucero, María Elena, “El Arte Latinoamericano como patrimonio cultural: sentidos y desplazamientos”, en Campos Alicia y Rocchietti, Ana María (comp.), *Coloquio Binacional Argentino Peruano. Perspectiva Latinoamericana* (Buenos Aires: CIP-ISPJVG-DOCUPRINT, 2009), 320.

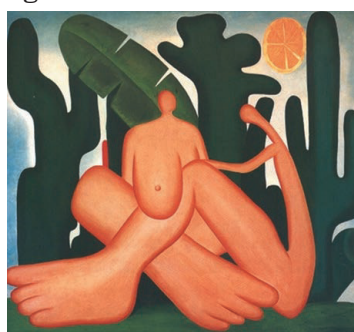
En sí, la antropofagia cultural propició un vanguardismo radicalizado en el cual coincidieron tanto la ruptura con los cánones artísticos preestablecidos (una tarea ya iniciada por los modernistas en la Semana de 1922) como la respuesta polémica en torno a la representación exotizada de Brasil. La pintura de Tarsila refería desde su mismo título al mecanismo de absorber y asimilar las virtudes del enemigo. Recordemos que este hecho tuvo connotaciones negativas en la etapa de la conquista a raíz de que las costumbres de los grupos antropófagos (según los relatos de viajeros) resultaban aberrantes para los europeos, percepción que se modificaría tras las teorías freudianas sobre el instinto y el inconsciente<sup>21</sup>.

**Figura 7. Tarsila do Amaral**



*Bocetos sobre Antropofagia, Dibujo, 1929.*

**Figura 8. Tarsila do Amaral**



*Abaporú, óleo sobre tela, 1929*

En este caso Tarsila subrayó la noción de antropofagia resemantizando el acto caníbal, acentuando el procesamiento y la absorción simbólica como factor de resistencia a la hegemonía europea, a quien finalmente deglutía como reafirmación de las funciones constantes de vida y defunción. La pintora conocía el vínculo tácito entre la antropofagia y los *tupinambás*<sup>22</sup>, quienes entablaron una relación entre comida

21 Respecto al canibalismo, Peggy Reeves Sanday ha definido a la práctica caníbal como un sistema cultural que superaba las nociones de vida o muerte, donde el canibalismo ritual contiene estructuras ontológicas que equivalen a un modo particular de estar-en-el mundo. En Peggy Reeves Sanday, *El Canibalismo como sistema cultural* (Barcelona: Editorial Lerna, 1987).

22 Durante 1922, Monteiro Lobato organizó una serie de relatos correspondiente a los viajeros en el siglo XVI a Brasil, entre ellos Staden, de Léry y Thevet. El *Diário da Noite de São Paulo* publicó en 1926 los textos traducidos de Lobato



sacrificial (antropofagia), coraje y bravura. Estos nativos se caracterizaron por la inteligencia y una inclinación constante por la guerra, la cual ejerció un rol fundamental para ellos al ser considerada una actividad sagrada, reservada sólo para algunos. La valentía y la actitud guerrera del jefe se deducían por la cantidad de enemigos que él mataba, luego ingeridos por la comunidad en una ceremonia ritual. En las descripciones gráficas del siglo XVI plasmadas por Théodore de Bry se reiteraban las escenas de estos nativos, tomando entre varios a prisioneros y desmembrándolos para ser colocados en una olla hirviendo, ejecutando víctimas con una actitud de voracidad, asando trozos de cuerpos humanos ingeridos por ellos mismos con avidez, o dejados a merced de los animales para ser asesinados como castigo. Dichas representaciones han promovido un constructo parcial, despótico, funcional al proyecto civilizatorio y por lo tanto rebatible que, a su modo, es confrontado por la antropofagia pictórica de Tarsila.

Asimismo en ciertos ritos antropófagos las deidades eran alimentadas por los corazones, constituyéndose en objeto de intercambio entre hombre y dioses. En otros casos existía un proceso de síntesis simbólica, tal como en la danza caníbal de los *kwakiutl*, en la cual los deseos caníbales estaban supeditados a un poder que debía integrarse a la personalidad del individuo. Débora Root (1998) ha notado la banalización y simplificación sobre el canibalismo articulada por la cultura occidental colonial al reificar los objetos rituales *kwakiutl*, quitándolos de contexto y concibiendo sus prácticas caníbales como monstruosas<sup>23</sup>. Luego surgió el apropiacionismo de las vanguardias europeas respecto a estas culturas materiales, ejemplificado en el surrealismo y su búsqueda en las estructuras

---

sobre las experiencias de Staden, los indios de Brasil y la práctica antropofágica en *Hans Staden entre os Selvagens do Brasil*, información que empezó a circular y que fuera leída por Tarsila y Oswald. En Ferreira de Almeida, María Cândida, "Só a antropofagia nos une", en: Daniel Matto (comp), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Colección Grupos de Trabajo (Buenos Aires: CLACSO Libros, 2005), 83-106.

23 Deborah Root, "Devorando o caníbal: um conto de precaução da apropiação cultural", en: *Sección Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, Catálogo XXIV Bienal de São Paulo* (São Paulo: Fundação Bienal / Banco Santos, 1998), 180-184.

irracionales leídas bajo la lente del exotismo. El indígena fue descrito a modo de caníbal depredador cuando muchas veces los rituales suponían una antropofagia alegórica y no real. Tanto la apropiación descontextualizante que describe Root como la visión virulenta sobre el nativo se ven reconstruidas en toda la propuesta antropofágica de Tarsila.

En la pintura *Antropofagia* los ecos tridimensionales o esféricos de los cuerpos humanos en los volúmenes vegetales proponían un juego de perfiles donde la desnudez física se integraba al medio ambiente tropical. Anteriormente en los siglos coloniales, el tropicalismo en el paisaje brasileño fue representado de un modo aséptico. El pintor holandés Frans Post en el siglo XVII tradujo climas reales de voluptuosidad y exuberancia en tranquilos escenarios lejanos y distantes quizás como ficciones destemporalizadas. Estas sosegadas leyendas visuales aplanaron la sustantividad de la geografía americana, como postales que enfriaban una idea disruptiva del tropicalismo. La obra de Tarsila superó la representación de la alteridad desde el ideario occidental (en el cual se homologaba la geografía paradisíaca de los trópicos con la sexualidad desenfrenada) y a partir de la discrepancia proponía nuevos íconos distintivos de la identidad nacional. Fue parte de una etapa pictórica que abrió interrogantes sobre el carácter genuino de la cultura brasileña y que concibió el ejercicio antropofágico como instrumento de anti-jerarquía o como promotor de una valoración étnica y poética, indisociable de la escritura de Oswald y de las interpretaciones figurativas de la propia artista.

Tras la circulación de noticias sobre la existencia de grupos antropófagos en la zona del Amazonas, en 1928 se produjo un giro semántico focalizado en la canibalización de la cultura, activándose el mecanismo que revierte la ecuación colonizador/colonizado. Cuando el discurso colonizador intentaba aplacar las diferencias y neutralizar las alteridades en pos de una tarea de blanqueamiento, no sólo político sino eminentemente físico y racial, la antropofagia cultural fue la contra-respuesta a las tácticas hegemónicas. Superando las posiciones fijas, *Antropofagia* disolvía las nociones de

tiempo y espacio occidentales, recordando el tiempo inicial del Matriarcado de Pindorama, anticipado por las premisas del antropólogo Bachofen, la Tierra de Palmeras, el territorio no colonizado. La dominancia del pensamiento racalista se articuló con la colonialidad del saber. La dudosa “ideología científica de lo popular” cuestionada por Roberto Da Matta (1983)<sup>24</sup> instaló por largo tiempo las nociones de “raza” y “racismo” perpetuando la curiosidad por el indígena desde una faceta segregacionista. En ese sentido, *Antropofagia* activó un mecanismo de colisión reforzando los cuestionamientos acerca de la relación América/Europa. En la ecuación local/universal, la pintura asumió un tinte cosmopolita que, en clave de vanguardia enraizada en su hábitat territorial, y entendida como discurso cultural y nacional, desafió los prejuicios sociales reafirmando un posicionamiento frente al colonizador.

La modernidad de los años 20 en Brasil apeló a zonas del primitivismo como un hito que remitía al pasado nativo, un pasado movilizado desde nuevos códigos estéticos. La noción de primitivismo antropofágico como refuncionalización vanguardista de una matriz ritual indígena<sup>25</sup> está presente en la obra de Tarsila. Se puede observar en la configuración de los cuerpos, en la vegetación desconcertante que fracturaba el carácter mimético en el arte y en la carnalidad pictórica que reforzaba la diferencia cultural. La seña primitivista exacerbó las virtudes del indígena, proponiendo un cambio en el orden conceptual y en el abordaje plástico, creando una imagen peculiar enmarcada en el contexto brasileiro. El abanico herramental arbitrado por la pintora incorporó recursos de la vanguardia y dejó entrever la confluencia de los procesos de modernización y el paisaje local. Desde otro ángulo, *Antropofagia* socavó los cimientos de los códigos visuales clásicos instituidos para arribar a la particularidad del Brasil indígena.

24 Roberto Da Matta, *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social* (Petrópolis, Brasil: Editora Voçes Ltda, 1983).

25 Viviana Gelado, “El primitivismo antropofágico del modernismo brasileño como forma de valorización de lo popular”, en: *Poéticas de la Transgresión. Vanguardia y Cultura Popular en los Años Veinte en América Latina* (Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2008), 161-236.

## 5. Conclusiones

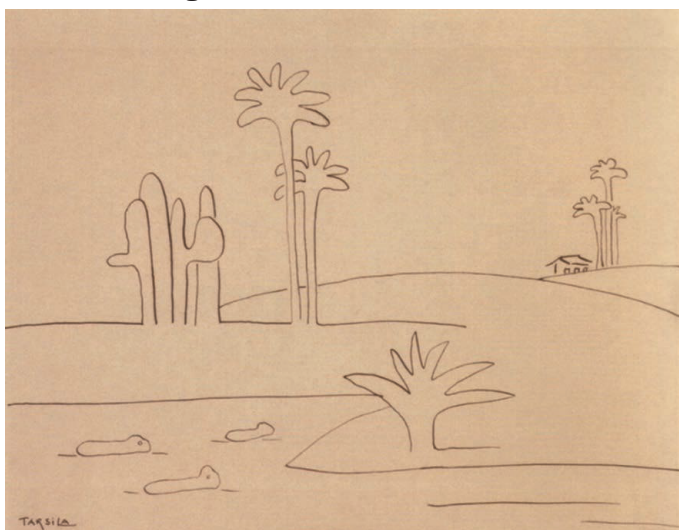
La producción de Tarsila estimuló a la literatura oswaldiana y sus derivas hacia la antropofagia. Movilizó la descolonización estética y el dislocamiento de los esquemas clásicos de poder, patentes en una sociedad decimonónica que condenó la moralidad asociada a la vida y las costumbres del indio o del negro. Su obra promovió los debates sobre la cultura local, habilitando un sentido proteico de identidad en una comunidad social con índices substanciales de mezclas étnicas. *Antropofagia* resumía una marca casi tautológica, es decir, el propio proceso de formación social nacional, la absorción del otro y de los otros a partir de un intercambio que postuló lo propio regional en la mixtura. Esta modalidad antropofágica adoptó componentes estéticos ajenos absorbidos, deglutidos y procesados, marcando un historial caracterizado por mecanismos complejos que atravesaron al Brasil desde la conquista europea hasta la contemporaneidad. La inflexión descolonizadora de *Antropofagia* se advierte en la afrenta estética que introduce respecto a la condición colonial, en el giro visual que inserta a partir de un dibujo conciso, concreto, plásticamente sugestivo. La audacia en los planos de color y el marcado nivel de síntesis hacen de esta pintura un ícono disruptivo, resultado de un proceso de transformación vanguardista en Brasil y en América Latina.

Durante 1929<sup>26</sup> Tarsila también realizaría una importante serie de *Dibujos antropofágicos* (Figura 9) con tinta china sobre papel, donde sintetizó aquello que Aracy Amaral expresaba en sus escritos de los 70 y Jorge Schwartz confirmó posteriormente, la “brasilidad” que aludía a la fusión de nacionalismo y renovación actual a partir de una iconografía resumida. La propia artista reconoció en una entrevista: “(...) si alguna cosa tengo de bueno, en mi arte, es su brasilidad espontánea de 1924 hacia acá, esto es, la fase que yo llamo Pau

26 Ese año llegó a São Paulo el poeta surrealista Benjamín Péret, quien dictó una conferencia donde postulaba un vínculo directo entre el surrealismo y la antropofagia, ambos conceptos entrelazados con la emancipación de las contenciones y represiones del hombre y con formas de restablecer la liberación psíquica.

Brasil y últimamente, la fase Antropofágica<sup>27</sup>. Enfatizar la operación descolonizadora de la propuesta estética de Tarsila do Amaral nos lleva a releer sus aportes desde la esfera visual en el marco de un proyecto dialógico, nacional y de permanente búsqueda de la identidad latinoamericana, tal como aconteció en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.

**Figura 9. Tarsila do Amaral**



Paisaje antropofágico IV, grafito sobre papel 1929.

## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo, “Modernismo”. En Altamirano, Carlos (director). *Términos críticos de Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Amaral, Aracy, “Antropofagia: No País de la Cobra Grande”. En: Amaral, Aracy. *Tarsila – Sua obra e seu tempo*, Vol. I. Arte. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

\_\_\_\_\_. “As ideais no contexto da Semana”. En Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma*

<sup>27</sup> Aracy Amaral, “Antropofagia...277.

*história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, Debates-Arte, 1979.

Antelo, Raúl, “Una enciclopedia modernista”. En: *Abraza Brasil. Hilos modernos y tramas contemporáneas, ramona n° 92, revista de artes visuales*. Buenos Aires: Fundación Start, 2009.

Da Matta, Roberto. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Petrópolis, Brasil: Editora Voçes Ltda., 1983.

Esquivel, Miguel Ángel, “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930”. En: Híjar, Alberto. *Arte y utopía en América Latina*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2000.

Ferreira de Almeida, María Cândida, “Só a antropofagia nos une”. En: Matto, Daniel (comp). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Colección Grupos de Trabajo. Buenos Aires: CLACSO Libros, 2005.

Herkenhoff, Paulo, “A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas”. En: *Núcleo histórico: Antropofagia é Histórias de Canibalismos, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal / Banco Santos, 1998.

Lucero, María Elena, “El Arte Latinoamericano como patrimonio cultural: sentidos y desplazamientos”. En: Campos Alicia y Rocchietti, Ana María (comp.). *Coloquio Binacional Argentino Peruano. Perspectiva Latinoamericana*. Buenos Aires: CIP-ISPJVG-DOCUPRINT, 2009.

Murilo de Carvalho, José. *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Buenos Aires: Colección Intersecciones, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Reeves Sanday, Peggy. *El Canibalismo como sistema cultural*. Barcelona: Editorial Lerna, 1987.

Roëls Jr, Reynaldo, “Lo moderno y el modernismo: 30 años de arte brasileño”. En: *Panorama del Arte del Brasil en el Siglo XX*. Colección Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ. Catálogo de Exposición. Buenos Aires: MAMBA, 1999.

Root, Deborah, “Devorando o caníbal: um conto de precaução da apropriação cultural”. En: *Sección Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, Catálogo XXIV Bienal de São Pablo*. São Paulo: Fundação Bienal / Banco Santos, 1998.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Setubal, María Alice, “A visão hegemónica da mídia: transmutações do caipira”. En: Setubal, Maria Alice, *Vivências caipiras. Pluralidade cultural e diferentes temporalidades na aterra paulista*. São Paulo: Coleção Terra Paulista, CENPEC, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2005.

Texeira de Barros, Regina, “Tarsila viajante”. En: AAVV, *Tarsila viajante-viajera, Catálogo de Exposición*. Brasil: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, 19 de janeiro a 16 março de 2008 / Buenos Aires: MALBA, Fundación Costantini, 27 de marzo al 2 de junio de 2008.

**Citar este artículo:**

María Elena Lucero, “Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética”, *Historia y Memoria* N°10 (enero-junio, 2015), 75-96.