



## TARSILA DO AMARAL: ANÁLISE DE IMAGEM DA OBRA 'A FEIRA I'

### *TARSILA DO AMARAL: IMAGE ANALYSIS OF THE PAINTING 'A FEIRA I'*

Rodolfo Jonasson de Conti Medeiros<sup>1</sup>

**RESUMO** – Este artigo explora a relevância de Tarsila do Amaral no cenário das artes plásticas no Brasil, no movimento de renovação das artes no decurso do Modernismo. Conjuntamente, descrever a qualidade singular desta artista na década de 1920 em nosso país, e ao final, desdobrar-se em uma análise imagética de sua obra intitulada A Feira I.

**PALAVRAS-CHAVE**- Tarsila do Amaral. Modernismo. Análise de imagem.

**ABSTRACT**- This article explores the relevance of Tarsila do Amaral in the plastic arts scene in Brazil, in the movement of arts in the Modernism period. In addition, it describes the singular quality of this artist in the 1920s in Brazil, and at the end, it presents an analysis of her painting entitled A Feira I.

**KEYWORDS**- Tarsila do Amaral. Modernism. Image analysis



### **Tradição aristocrata em São Paulo no fim do século XIX**

O fazendeiro fluminense é conservador; o paulista, influenciado, talvez, pelo exemplo do europeu que vem chegando cada vez em maior número, tem iniciativas audaciosas. (OLIVEIRA, 1942, p. 218)

Tarsila do Amaral é modelo exemplar do artista entusiasmado e desimpedido, e procura, sem preconceitos, outras maneiras na forma de expressão, sem se preocupar se o resultado qualitativo fosse menor em sua fase pau brasil, representa, importante atitude aberta às vertentes múltiplas que as artes plásticas apresentam a partir do Cubismo. (AMARAL, 1975).

Seu tempo, suas amizades, sua correspondência, seus objetos pessoais, seus quadros favoritos, seus manuscritos, suas gravuras: material precioso para levantamento de dados, foi considerado de extrema importância para constar neste trabalho.

Neta e filha de fazendeiros, Tarsila do Amaral, nascida em 1886 no interior do Estado de São Paulo, pertenceu a uma sociedade do fim do século XIX, fundada no poder da terra, de latifundiários, e, do ponto de vista político-social, patriarcal e autoritária. Neste cenário, da sociedade tradicionalista e poderosa, porém aberta às novas ideias do abolicionismo e a república, formou-se a artista, que

chegando à cidade de São Paulo, comungou com profissionais liberais, poetas, artistas, músicos, e que constituiu a elite intelectual do país.

Mesmo com a proclamação da República em 1889, esta sociedade de comportamentos tradicionais estava ansiosa para uma renovação, atitude esta que se manteve até meados dos anos 1930, quando começa a dissipar-se o “predomínio de uma elite de letrados, de diletantes do conhecimento, de amadorismo vago e dispersivo”. (AMARAL, 1975, p. 12)

A cidade de São Paulo do início do século XX, conduzida pelo pensamento ideológico dos fazendeiros, que por costume sentiam-se tradicionalmente ligados à terra, buscam ampliação de seus interesses e de outros horizontes que a fortuna então lhes permite. Desta forma, uma aristocracia rural e uma alta burguesia urbana atuou como uma autêntica aristocracia de espírito refinado, apta a contrariar os preconceitos do gosto policiado, e disposta a estimular as novidades e as audácias do pensamento que se transformava, visto que, já usufruía da ascensão.

Na aristocracia rural tem-se Olívia Guedes Penteado, incentivadora do modernismo no Brasil, e amiga de artistas-chave do movimento, como Anita Malfatti e Heitor Villa-Lobos, Rubens Borba de Moraes, bibliotecário, bibliógrafo, historiador e pesquisador brasileiro, foi um dos organizadores da Semana de Arte



Moderna, foi pioneiro da biblioteconomia no Brasil e diretor da biblioteca da Organização das Nações Unidas em Nova Iorque, Paulo Prado, foi um importante mecenas no Brasil, grande incentivador cultural e poeta e, Tarsila do Amaral. Já na alta burguesia urbana, tem-se Sérgio Milliet, escritor, pintor, poeta, ensaísta crítico de arte e literatura, sociólogo e tradutor brasileiro, foi diretor da Biblioteca Mário de Andrade, Oswald de Andrade, escritor, ensaísta e dramaturgo, foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna que ocorreu em São Paulo em 1922, tornando-se um dos grandes nomes do modernismo literário brasileiro, Guilherme de Almeida, advogado, jornalista, crítico de cinema, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro, também foi importante organizador da Semana de Arte Moderna de 1922, tendo criado em 1925 a conferência para difusão da poesia moderna intitulada 'Revelação do Brasil pela Poesia Moderna', sendo estes, grandes incentivadores do Modernismo no Brasil.

De sua base de formação artística, Tarsila do Amaral tem o modelo tradicional como essência: de seu princípio acadêmico parte o desejo de alteração. Seu aprendizado, alicerçado em mestres como William Zelig, que foi um escultor sueco fixado em São Paulo, Pedro Alexandrino, que foi pintor, desenhista, decorador e professor brasileiro e teve participação importante no movimento naturalista brasileiro no âmbito das artes plásticas e George Elpons, pintor e professor alemão que radicou-se em São Paulo, onde criou

uma das primeiras escolas de pintura da capital. Tarsila escreve sonetos, toca piano, aspira a pretensão de viajar depois de seu casamento desfeito, e tudo isto em si, já é uma inquietação frente à sociedade paulistana da época. (AMARAL, 1975)

### **Tarsila do Amaral: de São Paulo a Paris**

... De São Paulo, o que se considerava era a Cidade, era o Triângulo. 'Vamos à cidade', significava, 'Vamos para o Triângulo'. A Barra Funda, por exemplo, ia somente até o Grupo Escolar; o Higienópolis, até a Chácara de D. Veridiana Prado; o Braz era lugar longe, que não se conhecia bem. Havia comércio apenas no Triângulo e no Braz. As famílias viviam agrupadas ao redor de um centro muito acanhado. [...] Uma grande curiosidade pelo desconhecido, pela novidade, nos consumia. (MALFATTI, 1951)

Em 1913, Tarsila do Amaral encontra-se em São Paulo, hesitante quanto ao rumo que deseja seguir nas artes, fazendo investidas pela poesia, praticando piano e pintando. Entre 1918 e 1920 foram publicados alguns de seus sonetos, junto a outros colaboradores, dentre eles, o escritor e irmão de Mário de Andrade, Carlos Moraes de Andrade e Guilherme de Almeida na revista *Castália*.

Nesse tempo, a exemplo da experiência que teve em Barcelona entre 1898 a 1902, no Colégio *Sacré-Cœur de Jésus*, em que



debruçou interesse em arte ao copiar imagens do Sagrado Coração; fortalece essa experiência copiando santinhos e quadros de artistas anônimos acadêmicos italianos, e nasce o desejo de fazer arte, exercício que ajudaria como observância para a mistura de tintas e a experimentação de técnicas diferentes.

Por volta de 1919, o maestro, pianista e compositor brasileiro Souza Lima, casado com Maria Albertina do Amaral, tia de Tarsila, obteve uma bolsa de estudos e pode estabelecer-se em Paris entre 1919 a 1930. Nesta ocasião, Souza Lima teve a oportunidade de conhecer a *Académie Julian*, e estimulou Tarsila do Amaral a, definitivamente, mudar-se para Paris em 1920, a fim de aperfeiçoar sua arte. (AMARAL, 1975)

A *Académie Julian* foi uma escola privada de pintura e escultura, fundada em Paris em 1867 pelo pintor francês Rodolphe Julian. Tornou-se célebre pelo número e pela qualidade dos artistas que dali saíram durante o grande período de efervescência das artes plásticas que foi o início do século XX. Permaneceu ativa de 1867 a 1968

Em seu primeiro ano em Paris, Tarsila do Amaral mostra, evidentemente, seu desejo de mudança, e a não-aceitação do academicismo, como se mostra em uma carta enviada a Anita Malfatti:

Muita natureza morta, mas daquelas ousadas em cores gritantes e forma descuida. Muita paisagem impressionista, outras dadaístas. Conheces, certamente, o Dadaísmo. Eu, porém, vim a conhecê-lo agora. Esta

nova escola, da palavra *dada* que em francês significa na linguagem infantil, cavalo, tem por fim pintar com grande simplicidade e mesmo ingenuidade. Assim, está no salão um quadro onde se vêem escritas as palavras: '*ciel, terre, mer*' nos lugares correspondentes. [...] Este salão de outono é bastante livre: ouvi dizer que é uma fusão que fizeram com os independentes. Ainda não vi tudo. Deverei voltar. (AMARAL, 1920)

Embora na *Académie Julian* seu trabalho de início se restringisse a estudo de nu, e somente a desenhos, desde outubro de 1920, Tarsila manifesta seu desejo de recomeçar a pintar. Além dos desenhos típicos de academia dessa fase, suas primeiras pinturas foram diversas poses de um modelo masculino, além de vários estudos de modelo. Tarsila observa que o rigor da academia era tão grande que não se permitia ao aluno, fazer uma composição, mas apenas o estudo da figura.

Tarsila passaria depois, para a academia do pintor francês Emile Renard, um tutor menos rígido, cuja orientação faria os seus melhores trabalhos em sua estada em Paris "as cores menos terrosas emergindo não apenas os problemas de composição, como de profundidade e cor, assim como já se observa uma ligeira simplificação de formas em função da luz". (AMARAL, 1975, p. 38)

As notícias do Brasil chegavam por intermédio das cartas de Anita Malfatti, sua única ligação com o mundo artístico de São Paulo. Embora esparsas, essas cartas informavam brevemente o cenário paulistano, e que em carta enviada à sua



família, em abril de 1921, quando visitava sua filha, Dulce do Amaral, que frequentava o colégio interno em Londres, Tarsila evidencia sua melancolia em relação à maneira com que o Brasil se conecta a arte, e escreve:

... Quando vejo tanta grandeza por aqui, estes museus admiráveis, essas bibliotecas preciosas ao alcance do público mediante uma apresentação, tanta arte [...] tenho pena do nosso país tão rico, e tão pobre em tudo que diz respeito à vida intelectual. Há tanto dinheiro para se esbanjar em festas... Que incúria em tudo que se relaciona à arte! Que vem a ser o nosso Ipiranga e a nossa Pinacoteca? Não exijamos de São Paulo as magnificências de Londres ou Paris, sejamos justos: peçamos-lhe um pouco mais de critério. (AMARAL, 1921)

Tarsila tinha, portanto, ideias e notícias a respeito do cenário em arte em Paris e em São Paulo. Faltava, entretanto, algum elemento a ligá-la a essa renovação ou a envolvê-la em seu entusiasmo destrutivo em relação aos movimentos artísticos do passado. Até então, embora informada por Anita Malfatti, Tarsila permanecia fiel ao tradicionalismo da academia. Foi somente com a euforia de São Paulo de 1922, que a fariam, em definitivo, optar pelo novo paradigma, consciente então, através das discussões de que participaria, da opção que tomaria a partir daquele ano.

### **O Modernismo**

É o grito triunfante de São Paulo enriquecido pelo café, que joga fora a carapaça velha e provinciana para aparecer em seu aspecto de grande metrópole, rival de Paris, de Londres, de Nova Iorque. Hoje, os versos e a prosa dessa época, com suas caricaturas e suas piadas, suas imagens delirantes e o desejo de “épater le bourgeois”, podem parecer fora de moda, mas há em ambos tal alegria de viver, tal orgulho paulista, tal entusiasmo lírico, que esta crise de adolescência desperta afeição e simpatia. (BASTIDE, 1969, p. 224-225)

Foi em 27 de junho de 1922 que Tarsila voltou ao Brasil, e no mesmo navio, conheceu o pianista polonês Arthur Rubinstein, destacado como um dos maiores pianistas do século XX, que faria uma turnê pela América Latina. A presença de Rubinstein, marcaria, ainda que fora do contexto da Semana de Arte Moderna 1922 (acontecido em fevereiro do mesmo ano), o lançamento de uma obra do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, através da interpretação de Rubinstein, mais uma vez provaria que o talento nacional somente aqui é reconhecido quando aprovado pelo estrangeiro. Villa-Lobos tem destaque por ter sido o principal responsável pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira na música, sendo considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, compondo obras que possuem nuances das culturas regionais brasileiras, com os elementos das canções populares e indígenas. Na ocasião, o evento promoveu



o concurso Villa-Lobos, como pode ser verificado pelo cartaz do evento.



Figura 1

Cartaz da Semana de Arte Moderna de 1922.

Nessa época, Tarsila do Amaral foi apresentada por Anita Malfatti ao poeta Menotti del Picchia, ao escritor Mário de Andrade e, Oswald de Andrade, e de imediato, formou-se em seu ateliê, na Rua Vitória, em Higienópolis, o 'Grupo dos Cinco', um grupo lítero-artístico-musical que defendia as ideias da Semana de Arte Moderna de 1922, e toma a frente do movimento modernista do Brasil. (AMARAL, 1975)

Na ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922, Tarsila do Amaral, aclamada um dos grandes ícones do modernismo brasileiro, se encontrava em Paris e, diante disso, não participou do evento.

A Semana de Arte Moderna de 1922 retratou uma renovação de linguagem, na investigação do experimento, da liberdade criativa e interrupção com as ideias do passado. O acontecimento teve representatividade ao mostrar novas concepções artísticas, como a recitação de poesias, que antes somente se propagava



pela escrita; a música de concerto com cantores; e as artes plásticas expostas em telas, esculturas. Cada dia desta semana, que ocorreu entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, compreendeu um olhar cultural: a pintura, a escultura, a poesia, a literatura e a música, evidenciando o começo do modernismo no país e resultando em uma marca cultural do século XX.

Apesar disso, o acontecimento ocorreu em um período repleto de desordens econômicas, sociais, políticas e culturais. As novas vertentes estéticas despontaram e o mundo se surpreendeu com linguagens alheias à normas e preceitos. Foi o centro de julgamentos (em parte desconsiderada), a Semana de Arte Moderna de 1922 não foi bem compreendida em sua época.

O cenário da República Velha (1889-1930), conduzido por um pequeno grupo aristocrata rural de cafeicultores envolveu a Semana de Arte de 1922. Neste cenário do crescente capitalismo, em que se estabelecia a república e a classe nobre paulista, que recebia influência dos modelos estéticos europeus mais conservadores. (AMARAL, 1975)

O propósito da Semana de Arte Moderna de 1922 era sofisticar o âmbito cultural da cidade de São Paulo, revelando um foco atual a escultura, a música, a arquitetura e a literatura, como publicado no Correio Paulistano, de 29 de janeiro de 1922.

A Semana de Arte Moderna de 1922 não teve grande importância em sua época, porém ganhou valor histórico ao se projetar ideologicamente ao longo do século XX. Isso aconteceu devido a falta de uma ideologia comum a todos os participantes, no entanto, desdobrou-se em diversos movimentos diferentes, e todos eles levaram adiante sua herança modernista. A influência da Semana de Arte Moderna de 1922 alcança influência até a segunda metade do século XX, destacando-se o Tropicalismo e a Bossa Nova

Entre os movimentos artísticos que surgiram na década de 1920, destacam-se o Movimento Pau Brasil e o Movimento Antropofágico.

### **Movimento Pau-Brasil**

E porque Tarsila pode pintar São Paulo. Tem raça. Pintora fazendeira, veio da roça paulista para a cidade paulistana, a caminho de Paris. Da roça trouxe o gosto caipira das cores de baú de lata e das flores de papel de seda para o altar de São Benedito. Na cidade aprendeu que isto aqui é um “galicismo a berrar nos desertos da América”. De Paris voltou com vestidos de Poiret, a ensinar a gente a ser brasileira. [...] Esse brasileirismo de Tarsila não é uma atitude: é um imperativo do seu sangue, uma função natural do seu espírito e dos seus sentidos. Por mais que Tarsila queira “academizá-lo” na sua fase clássica, ou deformá-lo na sua fase “antropofágica”, ele se denuncia sempre sob o invólucro. Incólume, intacto, alérgico às modas. (ALMEIDA, 1950)

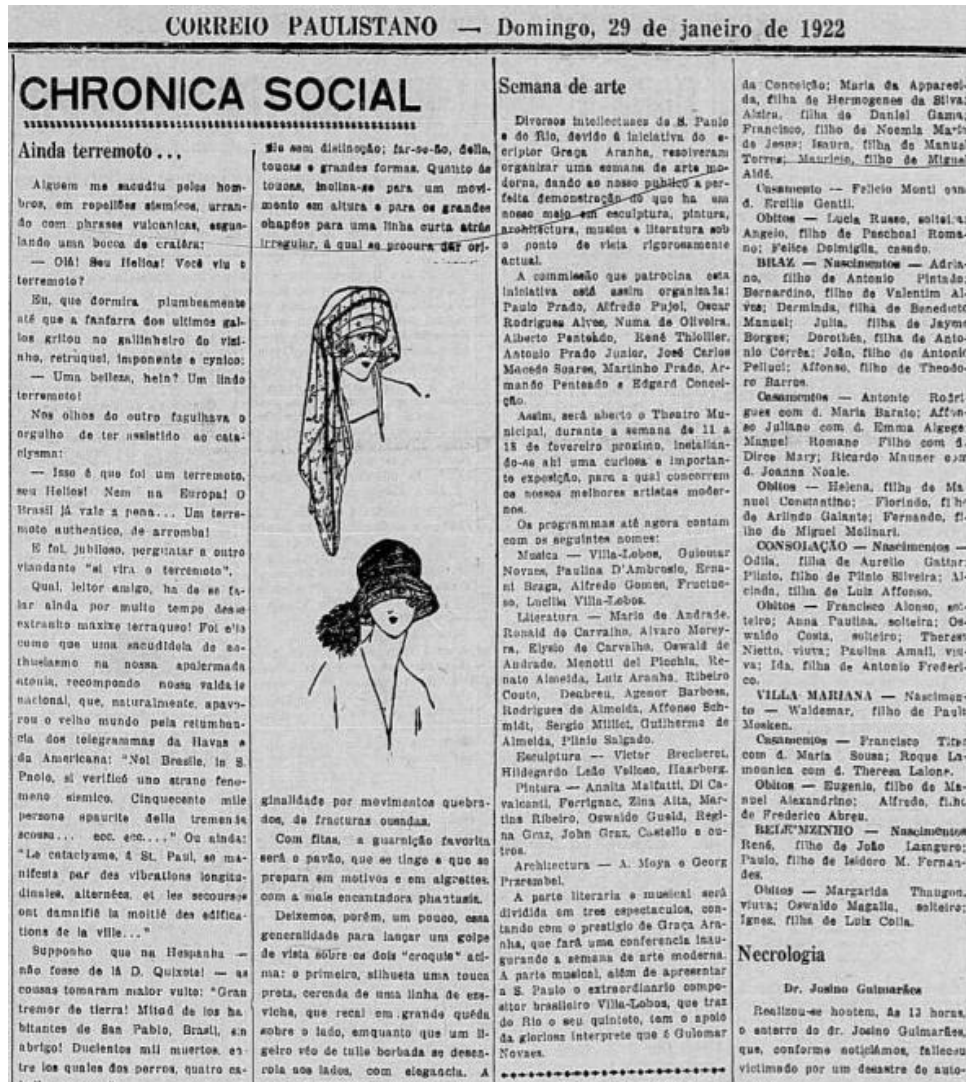


Figura 2

Notícia do jornal Correio Paulistano de 29 de janeiro de 1922.

Fonte: Correio Paulistano, 1922.

Poucos após retornar ao Brasil, começavam a dissipar do ateliê de Tarsila do Amaral, localizado em Higienópolis, as impressões de frequentadores atraídos pela personalidade da artista e por sua arte. A artista brasileira mostrava obras que precediam da experiência cubista, que até

então não era comentado e pouco conhecido no Brasil.

Tarsila do Amaral, em outra viagem a Paris em 1923, trouxera não apenas a apropriação dessa tendência, presente em sua própria pintura, como também trouxera obras de artistas contemporâneos, entre eles: o artista francês abstracionista e cubista Robert Delaunay, o pintor francês





cubista Fernand Léger, e o artista francês autoproclamado fundador do cubismo, Albert Gleizes.

Quando os modernistas paulistanos frequentavam a casa de Tarsila do Amaral, verificavam nessas obras o começo do Modernismo que já tinham ouvido falar. Ademais os das obras originais de artistas discutidos em Paris nessa época, Tarsila do Amaral também trouxe ao Brasil a música do compositor francês minimalista Erik Satie, não somente tocando, mas trouxe consigo as partituras. (AMARAL, 1975)

Por meio das obras de Tarsila do Amaral e de suas viagens, compreendemos que, ao propiciar esse entrelaçamento entre ser e mundo, a antropofagia convida pela experiência do corpo e seus sentidos a uma redescoberta do sensível, à medida em que o artista cria novas formas de sentir e ser através da sua arte, subvertendo a ordem por meio de sua criação, criando novos sentidos para pensar o mundo e o ser humano.

Suas viagens têm um papel importante nesse contexto antropofágico, pois, através delas Tarsila devora o Brasil e o mundo,

reinventando-os e criando, a partir do que apreendeu diante das novas descobertas.

Essa atitude constitui-se também um ato político ao considerar o corpo, a arte e o sensível como vetores para compreender a existência humana, a história, a linguagem e as relações sociais, instituindo modos de ser, gerando novas atitudes. (SOLCI, 2013).

Em consequência das viagens de Oswald de Andrade à Europa, o Brasil redescobriu-se na vanguarda europeia, desabrochando o Movimento Pau Brasil, movimento idealizado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral em 1924, coexistindo o primitivo e o moderno, o nacional e o internacional.

Manifesto da Poesia Pau Brasil, redigido por Oswald de Andrade, apresentou as noções estéticas que iriam nortear seu trabalho em poesia, assim como de outros modernistas brasileiros. Foi publicado no Correio da Manhã, em 18 de março de 1924, demonstrando que o Brasil acompanhava os movimentos das vanguardas europeias.

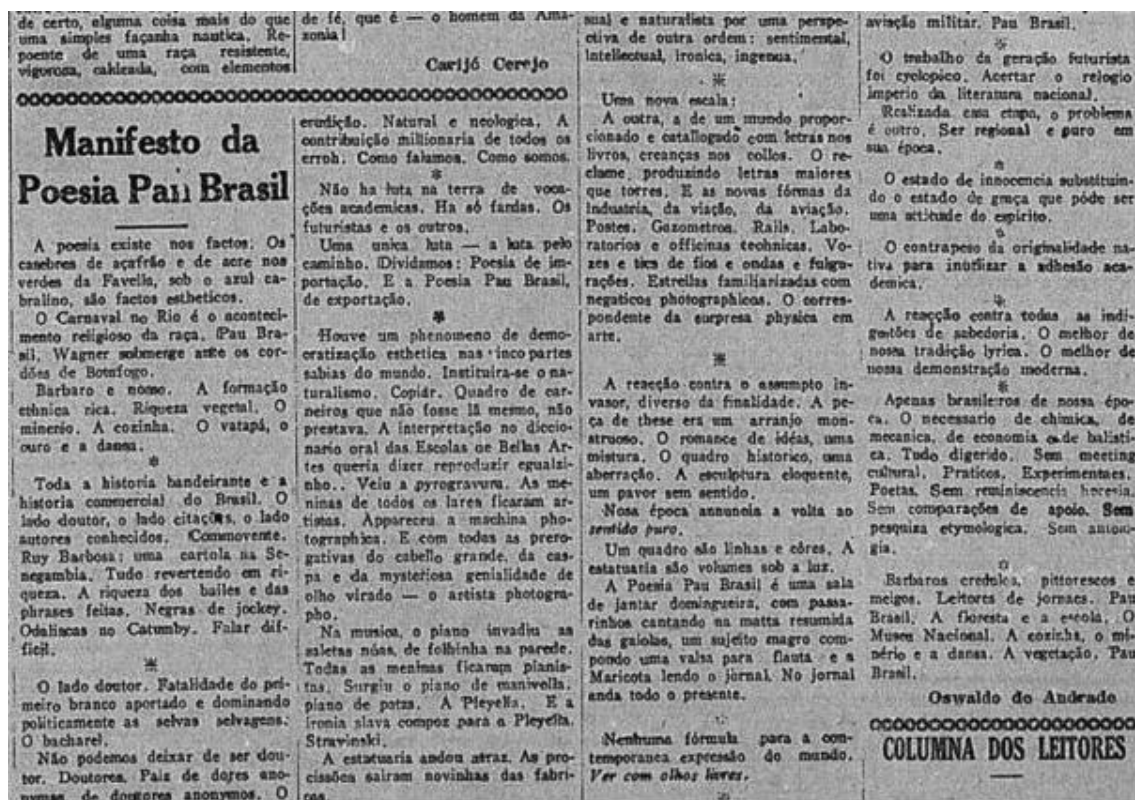


Figura 3  
Manifesto da Poesia Pau Brasil  
Fonte: Correio da Manhã, 1924

### Movimento Antropofágico

Somos todos canibais [...] A maneira mais simples de nos conhecermos através do outro é devorando-o. (LÉVI-STRAUSS)

Para Aracy Amaral, Oswald de Andrade

é muito mais que o aparente derrubador. É um revolucionário das ideias, simultaneamente fiel, profundamente, à sua sua geração. Neste, lança-se adiante e nessa limitação de seu tempo, reside também sua grandeza, que é o drama da

vanguarda de cada “ismo” deste século [século XX]” (AMARAL 1975, p. XX)

Tarsila do Amaral, apresenta uma maneira de ser bastante distinta com Abaporu, evidenciando um enlace entre o mundo e em que as oposições se desfazem, já que a plasticidade do corpo consente que não apenas com a boca podemos devorar o mundo, mas, por meio das experiências, das vivências, que existem nas relações distintas com o mundo. Abaporu, certamente, deve devorar com os pés. (SOLCI, 2013).



Figura 4

Reprodução da obra *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, 1928.

Os pés permitem movimentar-me pelo mundo, e exibe uma nova maneira de vivenciar e perceber o mundo. Dessa forma:

devorar o mundo, excretando caminhos inconclusos, inacabados, perspectivando trajetos novos. Nessa rítmica moderna, a antropofagia reinventa o corpo já não segundo a hierarquia da cabeça, mas por um tipo de pensamento que se concretiza e ancora-se no sensível, que engloba todos os seus sentidos, que

convida a uma abertura ao mundo, ao outro, à vivência da história e da cultura por meio da experiência vivida. (SOLCI, 2013, p. 63)

A plasticidade do *Abaporu*, sinalizada pelo grande pé e pela relação com a terra, trouxe à tona as ideias que Oswald de Andrade publicou em 1928, no Manifesto Antropófago.

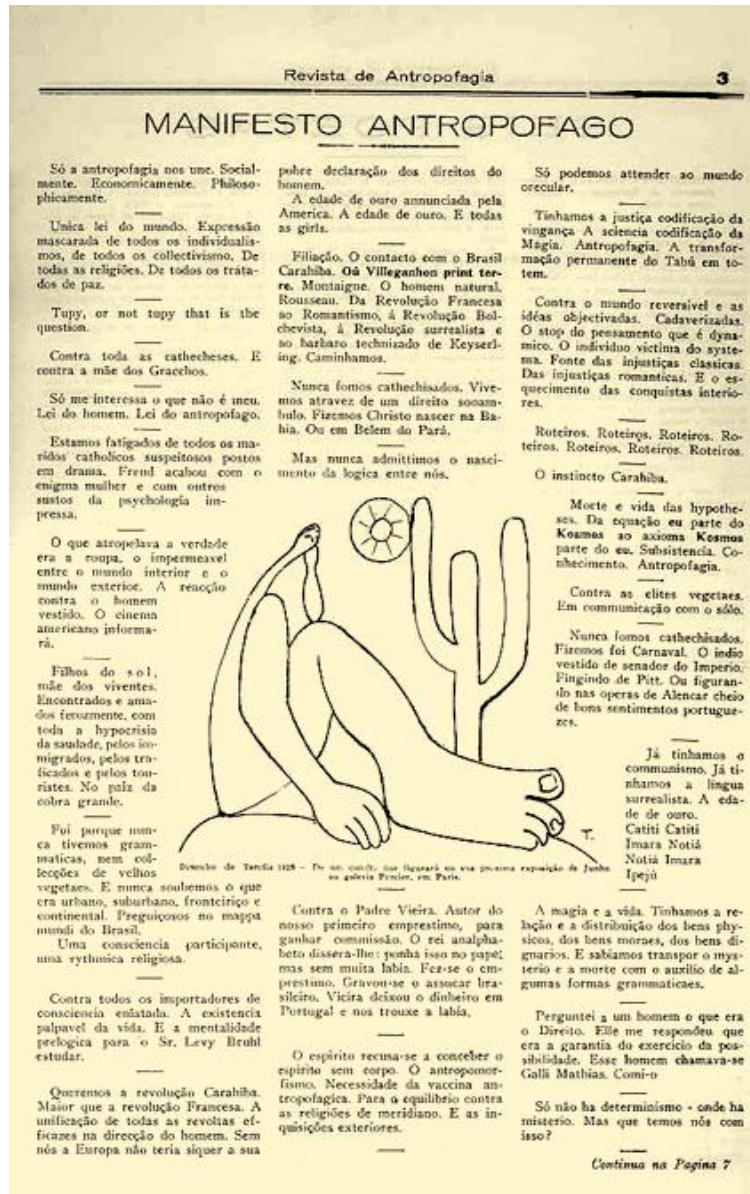


Figura 5  
 Manifesto Antropófago

O início do século XX marcou o Brasil pelo progresso e pelo crescimento econômico, e por outro lado, pelas greves de trabalhadores e pelo nascimento do comunismo, conseqüentes das mudanças sociais inspiradas em outras culturas. Neste

ponto, o Manifesto Antropófago instalou-se como uma via de expressão e pensamentos de uma arte que buscava novos caminhos diante desses acontecimentos.



### **Análise da imagem**

Em Tarsila, como aliás em toda a pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau-gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte. (AMARAL, 1975, p. XXI)

A imagem escolhida para a análise neste trabalho é, de Tarsila do Amaral, A feira I, uma pintura à óleo sobre tela, com datação de 1924, com dimensões 60,8 x 73,1 cm, com assinatura no canto inferior esquerdo “Tarsila”. A obra esteve na Coleção Willoughby em Paris, e posteriormente, foi adquirida pela família do jornalista e colecionador de obras de arte Pietro Maria Bardi, sendo esta a proprietária na atualidade.

Dentre as obras pictóricas inventariadas e presentes no catálogo publicado por

Aracy Abreu do Amaral em 1971, ao contrário de outras obras, não consta o decalque feito por Tarsila do Amaral, um hábito que aprendeu com seu professor Pedro Alexandrino

De Pedro Alexandrino lhe ficaria o hábito do decalque. O pintor tinha por costume, segundo Tarsila, decalcar a composição da obra, realizada entre de entregar o quadro a um comprador. Tarsila, sempre que possível, lhe seguiria o exemplo, guardando o ‘risco’, de várias de suas pinturas e desenhos, num sentido de trabalho manual de colégio de freiras. E mesmo não os utilizando posteriormente, explica: ‘Sempre é bom guardar. Depois um dia pode-se precisar...’ (AMARAL, 1975, p. XX)

No entanto, quando a obra retornou ao Brasil em decorrência de sua compra pela família Bardi, Tarsila do Amaral teve a oportunidade de fotografar a obra e emoldurar, e, esta reprodução feita pela própria autora, que permaneceu em seu quarto localizado na Rua Piauí em Higienópolis, será o objeto de análise neste trabalho.





**Figura 6**  
A Feira I, de Tarsila do Amaral

### Leitura iconográfica

Segundo Panofsky (2016, p.47), a iconografia “é um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma”. Conforme o dicionário Houaiss (2001) “é estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens, sem levar em conta o valor estético que possam ter. Ainda assim, a iconografia, conforme Panofsky (2016)

implica um método [...] puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. [...]

é portanto, a descrição e classificação das imagens. [...] é um estudo limitado, [...] que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. (p. 53)

Panofsky (2016) aponta os elementos de descrição pré-iconográfica, que estão no universo dos motivos. São caracterizados por linhas, cores, volumes, e que podem ser identificados pela base da experiência prática. Afirma que “qualquer pessoa pode reconhecer a forma e o comportamento dos seres humanos, animais e plantas”. (p.55)

Complementando o pensamento de Panofsky, Martine Joly (2007), apresenta



os quatro eixos plásticos iconográficos para a análise de um quadro, caracterizados pelas formas, as cores, a composição e a textura.

Nesta obra, predominam as formas geométricas, tais como os quadrados, os retângulos, os trapézios, os losangos, os hexágonos, os cilindros e as circunferências, que representam as frutas tropicais brasileiras como a banana, o abacaxi, o coco, o cacau, a mexerica, a abóbora-moranga, o pequi do cerrado. Ao centro temos seis circunferências coloridas, podendo tratar-se de diferentes estágios de amadurecimento do azedinho jenipapo, tão usado nas pinturas corporais e nas cerâmicas dos nossos indígenas.

Na feira estão à venda palmitos, representados por cilindros em tonalidades de verdes. Possivelmente vindo da Mata Atlântica, o palmito *Juçara*, pois na época ainda não havia chegado por aqui o popular *Açaí*.

Observa-se no primeiro plano, uma folhagem, um Antúrio ainda sem flores, que embora muito comum no Brasil, essa trepadeira é nativa das distantes Ilhas Salomão, no Oceano Pacífico. Verifica-se também uma árvore frutífera com frutos ainda verdes, e ao fundo três palmeiras.

À direita, apresenta-se a palmeira do Coco-da-Bahia, que não é exatamente brasileira: os holandeses, a partir de 1634, aqui plantaram em larga escala no âmbito da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais; a vertente capitalista contracenado com a centrada estatal portuguesa. A pista indicativa de se tratar

de um pé desse coco vem no formato tortuoso do tronco: palmeiras crescem eretas à procura do sol, às vezes se entortam para evitar a sombra, mas sobem verticalmente depois. Já o Coco-da-Bahia também se entorna, porém para se estruturar contra o vento.

Figuram também três bichos: um coelho, um galo e uma ave. Observa-se, contudo, que a artista idealizou um coelho branco, e também recorreu a um galo amarelo. Ambos vivem aqui, mas não são de origem brasileira. O coelho-brasileiro, por exemplo, é de cor pardo-amarelada, também chamado *tapiti*, no Tupi.

Ao fundo descentrado, encontra-se um casarão, e ao redor, outras casas. Vê-se apenas uma chaminé, uma alusão ao parque fabril que se expandia em São Paulo, possivelmente uma homenagem às Indústrias Reunidas Francesco Matarazzo, o maior complexo fabril da América Latina na época. Fundada em 1891, chegou a aglomerar mais de 350 empreendimentos nos mais diversos ramos fabris e também financeiros.

E finalizando, a céu é azul com algumas nuvens lembra bem o nosso, mas não é exclusividade nossa.

Todos esses elementos revelam uma influência do cubismo na geometrização, mas com tendência Pau Brasil, onde há uma pequena despreensão das formas em razão da luminosidade.

Referente a diversidade da flora brasileira, Oswald de Andrade escreveu o poema “Riquezas naturais”, pertencente ao livro Pau Brasil, de 1925



Muitos melões pepinos romans e figos  
De muitas castas  
Cidras limões e laranjas  
Uma infinidade  
Muitas cannas daçucure  
Infinito algodam  
Também há muito páo brasil  
Nestas capitánias

Também é oportuno evidenciar que no poema de Murilo Mendes, intitulado “Canção do Exílio”, da Antologia “Poemas” (1925-1931), também é possível observar a exuberância da diversidade da flora e fauna brasileira apresentada na obra de Tarsila do Amaral, e também sua ruidosa crítica àquilo que é estrangeiro, e também uma crítica à “Canção do Exílio” romântica de Gonçalves Dias.

Minha terra tem macieiras da Califórnia  
onde cantam gaturamos de Veneza.  
Os poetas da minha terra  
são pretos que vivem em torres de  
ametista,  
os sargentos do exército são monistas,  
cubistas,  
os filósofos são polacos vendendo a  
prestações.  
A gente não pode dormir  
com os oradores e os pernalongos.  
Os sururus em família têm por  
testemunha a Gioconda.

Eu morro sufocado  
em terra estrangeira.  
Nossas flores são mais bonitas  
nossas frutas mais gostosas  
mas custam cem mil réis a dúzia.

(Canção do Exílio - Murilo Mendes)

Quanto às cores, a obra A Feira I é repleta de cores vivas, e serve como vitrine

das riquezas do Brasil. Vê-se principalmente tons quentes como amarelo vivo e o laranja, assim como os tons frios, verde e azul. Outras cores distintas constituem a obra.

Referente à composição, as formas são dispostas separadas e com poucos elementos sobrepostos. Há três planos contíguos, porém, sem ponto de fuga: dois à frente representando a feira, e um ao fundo, representando a cidade, com poucas casas e apenas uma fábrica, representada pela chaminé vermelha.

Tocante à textura, o uso de tinta óleo permite a artista um leque de possibilidades para retocar e alterar o plano inicial, devido à lenta secagem. A tela original evidencia uma maneira uniforme, não influenciando no relevo da obra.

#### Leitura iconológica

A iconologia é, segundo Panofsky (2016),

um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, histórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (p. 54)

Observar esta obra de Tarsila do Amaral, assim como outras de suas obras da década de 1920, consideradas o apogeu de Tarsila, permitem

visualizar um tipo de pintura bem intimista, bem construída, numa estilização bem casada com o colorido





muito brasileiro do casario, da paisagem, dos temas da vida rural ou da cidade grande dos anos 1920 em São Paulo. É relembrar a deglutição das lições do Cubismo filtradas através de uma personalidade feminina, que compõe, em arranjos mágicos, atmosferas de sonho à racionalidade, em visões sem sombra, recortadas do mundo mas fora dele, ancestrais em sua relacionamento com a terra mas profundamente atuais no registro do seu tempo. (AMARAL, 1975, XX)

Alguns de seus críticos afirmam que na história da pintura brasileira, Tarsila do Amaral foi a primeira artista que alcançou a brasilidade em suas obras. O que é eminente em sua obra não é somente o colorido, nem o sentido geométrico, nem ainda sua imaginação poderosa, mas a sua identificação com o espírito da nossa terra.

A obra de Tarsila do Amaral desvela um pensamento e traz à tona uma sensibilidade para além da liberdade. A frugalidade das cores e das paisagens experienciadas na infância, a escolha da luminosidade e das

formas, foram inspirações devoradas antropofagicamente dos modernismos estrangeiros, com autonomia para conceber o novo.

A obra é caracterizada pela manipulação entre oposição e diferença. Os contrastes se mostram em novas cores, onde se evidencia a conexão entre dois contextos presentes na sociedade brasileira do início do século XX: um mercado urbano e suas implicações na economia rural. Tarsila do Amaral enfatiza nesta obra o início do processo de industrialização e sua subordinação ao campo, expondo os elementos da natureza. (MORAES, 2014)

A feira caracteriza-se como um ambiente social que concilia as pessoas. Esse ambiente potencializou e tornou sortido os costumes alimentares dos brasileiros, e também constituiu as feiras como uma expressão cultural desde o início do século XX no Brasil, retratando com brasilidade moderna e colorida.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALMEIDA, Guilherme. **O Diário**. Santos, 30 dez. 1950.

AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. 2v.

AMARAL, Tarsila do. [carta] provavelmente setembro de 1920, Paris. [para] MALFATTI, Anita. Brasil, s/i f. Sobre impressões referentes ao Salão de Artes de Outono em Paris.

AMARAL, Tarsila do. **A feira I**. 1924. 1 reprodução fotográfica da autora. Original da arte, óleo sobre tela, 60,8 x 73,1 cm

BASTIDE, Roger. **Brasil: Terra de contrastes**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969)

CORREIO DA MANHÃ. São Paulo: s/i. 18 de março de 1924. Disponível em:

<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842>. Acesso em 24 de junho de 2018.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo: s/i. 29 de janeiro de 1922. Disponível em:

<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano>. Acesso em 24 de junho de 2018.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

MALFATTI, Anita. **A Chegada da Arte Moderna ao Brasil**. Conferência proferida em 25 de outubro de 1951, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem**. 11. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

MORAES, Naymme Tatyane Almeida. **A paisagem como um discurso em Tarsila do Amaral, a construção de um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil: do Pau Brasil à Antropofagia**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná.

OLIVEIRA, Teixeira de. **Vida maravilhosa e Burlesca do Café**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.



SOLCI, Analwik Tatielle Pereira De Lima. **Somos Todos Canibais: Antropofagia, Corpo e Educação Sensível.** 2013. Tese. (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

---

<sup>i</sup> Mestre em Ciências Humanas.