
Exotismo enquanto item cultural de exportação

*Sílvia Marcus de Souza Correa**

Resumo: A partir de uma breve retrospectiva da iconografia europeia sobre a terra e as gentes do Brasil, o presente artigo trata de releituras do exotismo por artistas brasileiros na primeira metade do século XX. As condições históricas em que essas releituras ocorreram evidenciam um campo intercultural, no qual se engendra um hibridismo, cujos itens podem ser, eventualmente, *reexportados* para o seu lugar de origem. O escopo deste artigo é evidenciar o exotismo do pincel de Tarsila do Amaral e de Candido Portinari como item cultural de exportação de um Brasil, tanto no que tange às suas paisagens como às suas gentes.

Palavras-chave: exotismo, antropofagia, interculturalidade.

Abstract: From one soon retrospect of the European iconography on the land and the Brazilian people, the present article cares for readings over again of the exoticism for Brazilian artists in the first half of XX century. The historical conditions where these readings over again had occurred they attest an intercultural field, in which it produces a hybridism, whose items can be, eventually, re-exported for its original place. The purpose of this article is to evidence the exoticism of Tarcila do Amaral and Candido Portinari's brush as Brazil exportation's cultural item, so much it refers to its landscapes as to its people.

Key words: exoticism, anthropophagy, intercultural.

O exotismo brasileiro através do olhar europeu

A Natureza e as gentes do Brasil foram temas artísticos desde o século XVI. A primeira imagem do nativo da América portuguesa provém da “escola” de Viseu. O quadro anônimo intitulado “Adoração dos Reis Magos” foi pintado alguns anos depois da viagem da frota cabralina à Índia. A representação de um indígena tupi, em substituição ao tradicional rei etíope, sugere a integração do Novo Mundo à cristandade. Nesse quadro, tem-se um elo mitológico do gentio ao ecumenismo cristão que foi estabelecido

* Doutor em Sociologia pela Universität Münster (Alemanha); Professor no Departamento de História e Geografia da Unisc. *E-mail:* scorrea@unisc.br

pelos portugueses. A iconografia quinhentista portuguesa salienta não apenas o aspecto econômico, mas igualmente o religioso da expansão ultramarina.

Outro quadro anônimo português, datado de 1550, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, apresenta o demônio como um nativo do Brasil. Nele, a composição pictórica de um ritual satânico sugere uma cena de antropofagia. É mister salientar que o canibalismo dos nativos do Novo Mundo foi um *leitmotiv* da iconografia européia do século XVI. Dessa produção de imagens, destacam-se as ilustrações dos relatos de viagem de Hans Staden, André Thevet e Jean de Léry, entre outros.

Apesar de a iconografia quinhentista representar de forma eurocêntrica os costumes então “bárbaros” dos nativos do Novo Mundo, esses têm uma composição antropofísica sadia, contradizendo a torpeza atribuída ao pagão. Se a nudez dos nativos sugeria uma certa inocência e um estado de natureza próprio ao mundo adâmico, a deglutição dos primeiros conquistadores, inclusive espirituais como o Padre Sardinha, levou a uma ponderação da descrição amistosa de Pero Vaz de Caminha sobre aqueles habitantes.

Mas não foi apenas a imagem do nativo que suscitou uma dubiedade em sua representação pictórica. A Natureza do Novo Mundo foi vista, geralmente, de forma edênica. Contudo, o empreendimento colonizador, a partir dos meados do século XVI, se deparou com uma Natureza hostil à sua domesticação. Essa dificuldade contribuiu para uma certa relativização do caráter paradisíaco da Natureza americana. Como observa o autor de *Casa grande & senzala*,

enormes massas de água, é certo, davam grandeza à terra coberta de grosso matagal. Dramatizavam-na. Mas grandeza sem possibilidades econômicas para a técnica e [o] conhecimento da época. Ao contrário: às necessidades dos homens que criaram o Brasil aquelas formidáveis massas, rios e cachoeiras só em parte, e nunca completamente, se prestaram às funções civilizadoras de comunicação regular e de dinamização útil. (FREYRE, 1999, p. 25).

Se a imagem do Novo Mundo, devido à Natureza e às suas gentes, oscilou entre a representação do paraíso e do inferno, percebe-se que a linguagem escrita e visual dos europeus eram unânimes na confirmação do seu exotismo. Essa característica da produção pictórica estrangeira sobre o Brasil foi incorporada posteriormente por alguns artistas nacionais como Tarsila do Amaral e Candido Portinari.

O exotismo da antropofagia

Antes de discorrer sobre o exotismo do legado estrangeiro e a sua influência na arte nacional, cabe definir o seu conceito. Exotismo deriva de um termo grego alusivo ao estrangeiro, ou seja, aquilo que não pertencia à civilização helênica. Exótico, portanto, vem de terras longínquas. Depois da helenização de Roma e da cristianização do Império romano, a tradição cristã do Ocidente adotou a referência *exótico* a todos os que se encontravam para lá das fronteiras cristãs. Com a expansão, na Europa, do cristianismo durante a Idade Média, o exotismo era quase um apanágio oriental.

Mas, no final do século XV, o exotismo das terras e gentes do Novo Mundo aventa o espírito missionário do cristianismo ibérico. Nesse sentido, a fauna e a flora brasileiras, bem como as cores e a luminosidade de suas paisagens eram plenas de exotismo para o olhar europeu. Cabe destacar que a representação do exótico (= bárbaro) foi retomada durante o Renascimento tardio. A representação antropomórfica do ameríndio foi influenciada pela estética renascentista, especialmente nos Países Baixos e na França, e contribuiu para o interesse pela alteridade do Novo Mundo de humanistas europeus como Michel de Montaigne.

Figura paradoxal, o indígena do Brasil, através do olhar europeu, ganhou um corpo apolíneo e uma alma gentílica. O canibal, no entanto, tornou-se uma figura execrável. Em relação ao ameríndio, a concepção estética renascentista redundou no mesmo erro da concepção religiosa cristã ao partir de um modelo dado *a priori*. Ambas as orientações corroboraram para o “encobrimento do Outro”. (DUSSEL, 1992).

A antropofagia dos nativos era também exótica e se confundia com àquela de certos povos bárbaros descritos em literatura de viagem dos séculos XIII e XIV. Os relatos de Giovanni Carpini (*Kunde von dem Mongolen: 1245-1247*, texto traduzido para o alemão e seguido de comentários de Felicitas Schmieder, Freiburg: Jan Thorbecke Verlag & Sigmaringen, 1997), de Wilhelm von Rubruck (*Reisen zum Grosskhan der Mongolen: 1253-1255*, texto organizado por Hans Leicht, Stuttgart: Thienmanns Verlag, 1984) e de Odorico de Pordenone (*Die Reise des seligen Odorich von Pordenone nach Indien und China: 1314/18-1330*, texto traduzido para o alemão e seguido de comentários de Folker Reichert, Heidelberg: Manutius Verlag, 1987) contêm descrições e gravuras semelhantes àquelas relativas ao canibalismo americano.

Michel de Montaigne tentou, em seus *Essays*, relativizar o canibalismo do Novo Mundo e seu significado pejorativo como apanágio bárbaro. Ao criticar a carnificina resultante das guerras religiosas na Europa, Montaigne

acusou a contradição da bárbara e civilizada cristandade. Para ele, o canibal pagão se aproximava em sua barbárie dos intolerantes cristãos. Dessa forma, o exótico não resistia à argumentação do humanista, se tornando familiar. Abundante na iconografia do século XVI, a antropofagia – como costume bárbaro (= exótico) – desapareceu da produção pictórica a partir do século XVIII. As últimas evidências da antropofagia foram registradas por Albert Eckhout e Zacharias Wagner à época da presença holandesa no Brasil.

O pintor holandês Albert Eckhout (1610-1666) esteve no Brasil durante oito anos (1636-1644) sob o mecenato de Maurício de Nassau, para quem pintou vários quadros. Em 1654, o governador do Brasil holandês doaria ao rei dinamarquês Frederico III vários quadros de autoria de Albert Eckhout que se encontram atualmente, no Museu Nacional de Copenhague. O pincel de Eckhout registrou a riqueza da flora e da fauna brasileiras, bem como a diversidade étnica brasileira. Mameluco, mulato, negro, tapuia e gentio foram representados nas telas de Eckhout, sugerindo os elementos formadores de uma civilização tropical sob a administração batava.

O alemão Zacharias Wagner (1614-1668) veio ao Brasil em 1634 como soldado da *West Indish Company*. Porém, sua experiência técnica como desenhista e gravador permitiu seu ingresso no grupo científico de Nassau, com o qual colaborou para o *Atlas brasiliensis*, de Georg Marcgrav e para a cartografia do livro *Rerum per octennium in Brasilia...*, de Gaspar Barlaeus. A obra principal de Wagner é o *Thierbuch*, cujas ilustrações acusam uma autoria incerta.

A produção pictórica desses artistas retratou, entre outros aspectos do Brasil holandês, a figura antropofágica. Porém, a antropofagia registrada não foi a do grupo Tupinambá, predominante nas gravuras quinhentistas, mas a do grupo Tapuia. O exotismo dos costumes desses indígenas é concebido negativamente como se nota a partir da seguinte descrição:

Quando acontece morrer alguém entre eles, seja homem ou mulher, não sepultam o cadáver, mas o cortam e o dividem em muitos pedacinhos, parte dos quais devoram crua e parte assada, alegando que o seu amigo fica mais bem guardado dentro do seu corpo do que no seio da terra negra. (WAGNER, 1964, p. 323-324).

No século XVIII, a antropofagia caiu no esquecimento dos artistas e somente no século XX ela seria revisitada por Oswald de Andrade. No século XIX, um dos principais pintores da Missão Francesa, Jean Baptiste Debret, pintou a emergente civilização luso-brasileira e também usou de sua paleta multicolor para registrar as diversas tonalidades das gentes desse imenso Brasil. No fito de apontar para o futuro promissor da jovem Nação

americana, Debret pintou paisagens urbanas e “índios civilizados”. Porém, o pintor francês também representou botocudos em figuras quase simiescas que insinuam uma tradição antropofágica dos nativos brasileiros.

O estigma do selvagem rude e cruel coexistiu ao longo do oitocentos com a imagem romântica de Rousseau do *bon sauvage*. Ao contrário do selvagem hostil ao mundo que o português criou nos trópicos, o indígena cristianizado e, portanto, civilizado, foi visto, durante o Romantismo, como um modelo não apenas moral como também estético. Assim, o indianismo romântico foi um momento ímpar na história da arte brasileira, no qual idealizou-se a figura do nativo.

Se os livros *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, e *O Guarani e Iracema*, de José de Alencar foram as maiores obras da literatura indianista, na pintura cabe mencionar as obras “A Primeira Missa no Brasil” (1860) e “Moema” (1868), de Victor Meireles de Lima, “Iracema” (1881), de José Maria de Medeiros, e “O Último Tamoio” (1883), de Rodolfo Amoedo.

O indianismo no Brasil criou uma imagem do nativo, na qual não se encontram elementos exóticos no sentido literal, isto é, de bárbaro. As virtudes, a moral e a beleza indígenas que os artistas românticos brasileiros descreveram com suas plumas e pincéis, não causaram estranhamento à elite luso-brasileira. Pode-se dizer que lhe eram familiar. Nesse sentido, a construção romântica fez do índio um elemento civilizador em oposição àquele bárbaro, exótico, antropofágico. Nota-se, portanto, uma dicotomia entre o *bon sauvage*, amigo da civilização, e o selvagem hostil. Tal dicotomia foi expressa no “Manifesto do verde-amarelismo”, publicado no Correio Paulistano, em 17 de maio de 1929: “O tapuia isolou-se na selva para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo.”

Pode-se inferir que desde os pintores holandeses até a “Escola da Anta”, o tapuia foi associado ao bárbaro. No entanto, se os seus costumes demasiadamente exóticos eram reprovados, o seu *habitat* igualmente exótico parece ter seduzido o estrangeiro.

O exotismo na paisagem

Na produção artística européia sobre o Brasil, o exotismo não foi apenas ligado aos costumes de suas gentes. A Natureza brasileira também foi vista como exótica. No entanto, pode-se perceber uma distinção entre

ambas. Enquanto o caráter exótico dos habitantes foi considerado negativo, isto é, como apanágio bárbaro, o exotismo da Natureza era visto de forma positiva. O sentido depreciativo do termo exótico, atribuído àquele que vem de alhures, não valeu necessariamente aquilo que vem de longe. Essa distinção entre o exotismo do habitante e o do *habitat* ultramarino escamoteia o desejo de conquista e de exploração. A exuberância da Natureza tropical, ao contrastar com a barbárie de sua gente, incitava a colonização européia. Nesse sentido, o exotismo presente na produção pictórica estrangeira serviu como “propaganda” à expansão européia.

Apesar dos primeiros relatos de viagem sobre a fauna e a flora brasileiras do século XVI, a representação de paisagens brasileiras ocorreu apenas no século XVII a partir dos óleos sobre tela do pintor holandês Frans Post (1612-1680). O jovem pintor chegou ao Brasil em janeiro de 1637. Sob o mecenato de Maurício de Nassau, Frans Post recebeu uma série de encomendas, nas quais o exotismo da Natureza brasileira tornou-se sua marca inconfundível. Como ressalta Beatriz e Pedro Corrêa de Lago e Lago (1999, p. 240), o trabalho de Frans Post consistia na documentação pictórica das principais sedes holandesas no Nordeste, com o duplo fito de registro topográfico e de ornamento artístico para a residência de Maurício de Nassau.

Em 1644, Frans Post retornou à Holanda, onde pintou centenas de telas sobre a paisagem brasileira a partir de seus esboços realizados *in loco*. Atualmente, pouco mais de 150 óleos de Frans Post foram identificados, sendo que a grande maioria foi executada na Holanda. Sabe-se que durante sua estada de sete anos no Brasil, Frans Post pintou 18 telas, que provavelmente fizeram parte do lote de 42 quadros ofertados por Maurício de Nassau ao rei francês Luis XIV em 1679. Das 18 telas pintadas no Brasil, apenas sete delas foram localizadas. A saber: quatro no museu do Louvre, em Paris; uma no museu Mauristhuis, em Haia, e duas em coleções privadas, sendo que uma delas foi vendida em leilão de arte nos EUA, em 1997, por 4,5 milhões de dólares.

A Frans Post costuma-se atribuir a gênese de uma tradição paisagística que teve a Natureza brasileira como elemento inspirador. A concepção de paisagem, como elemento isolado e digno de representação, é relativamente recente na pintura européia. Se na pintura chinesa a Natureza era desde tempos remotos estilizada, a arte da paisagem emerge na Europa, somente no século XVII. Durante a Idade Média, a realidade exterior não mereceu registros pictóricos. Com o Renascimento, a Natureza serviu de cenário a cenas bíblicas e mitológicas; porém, ela ficou como *Hintergrund* de temáticas tradicionais.

Nos Países Baixos, houve um desenvolvimento *sui generis* da pintura que privilegiou a paisagem. A essa tradição artística se filia Frans Post. Como afirma um especialista,

as paisagens de Post, ainda que brasileiras, não deixam de ser holandesas e, suas obras, inquietantes e estranhas para um europeu de seu tempo, se cotejam e se aproximam formalmente das paisagens de Ruisdael, Hercules Segers, Philips Koninck, Herman Saftleven ou Jan Josephs van Goyen. (ORAMAS, 1999, p. 218).

Frans Post representou a Natureza brasileira por meio da arte da paisagem. Essa consistia em uma deformação do natural no fito de consertar a realidade externa. Significa que a arte da paisagem de Post não visava imitar a realidade, mas devolver sua originalidade alterada pelo próprio olhar do artista. A única forma de lograr a ilusão óptica, na qual a paisagem torna-se sinônimo de Natureza original, seria a composição do espaço pictórico. Para isso, Frans Post se valeu da concepção visual cartesiana para observar a Natureza. Os elementos naturais observados, estudados e reproduzidos por Frans Post em suas dezenas de paisagens ressaltam o caráter exótico da Natureza brasileira.

Alguns elementos da composição paisagística de Frans Post foram, inclusive, reaproveitados em outras reproduções iconográficas estrangeiras. O botânico bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius adotou elementos de duas telas de Frans Post (*Brasilianische Landschaft mit Gürteltier*, 1646, e *Brasilianische Landschaft mit Ameisenbär*, 1649) em sua obra *Historia naturalis palmarum*.

A viagem dos bávaros Philipp von Martius e Joahnn Baptist Spix ao Brasil resultou numa das mais importantes contribuições científicas do século XIX ao conhecimento da fauna e da flora brasileiras. Em termos artísticos, os desenhos, as pinturas e as gravuras, realizadas em função da publicação parcial dos resultados dessa expedição, revelam uma ênfase ao caráter exótico da Natureza brasileira já evidenciada pelo estilo de *landscape* de Frans Post. É mister salientar que Philipp von Martius conhecia não apenas a obra de Piso e Marcgrav, sobre a qual escreveu um artigo (*Versuch eines Commentars über die Pflanzen in den Werken von Marcgrav und Piso*. Denkschriften der Königlich-Bayerischen Akademie XXVIII, 1853), como também óleos sobre tela de Frans Post, do acervo da *Schleissheimer Galerie* e da *Alten Pinakothek*, de Munique.

Apesar da importância científica dos trabalhos de Philipp von Martius, salientada por Alexander von Humboldt e Johann Wolfgang Goethe, o exotismo de algumas ilustrações acusa uma certa subjetividade romântica,

embora essa não tenha tolhido a objetividade pretendida na representação da realidade exterior. O que se verifica, no entanto, ao examinar as ilustrações do *Atlas*, de J. B. Spix e de Martius, e da *Historia naturalis palmarum*, de C. F. P. von Martius, é o efeito típico à paisagem realizada *a posteriori*, ou seja, a *metapaisagem* que, como observa Luiz Pérez Oramas (1999, p. 201), encontra-se presente na composição pictural de Frans Post. Essa metapaisagem é “obra do descompasso” entre a experiência sensível e a representação. Nesse processo posterior de execução, em que se recorre constantemente à memória, os elementos e sua disposição na composição da paisagem são selecionados de forma completamente subjetiva. Uma vez passada a relação sujeito-objeto da experiência sensível, da qual o único resultado material são apenas esboços, a realidade exterior (objeto) é totalmente manipulável pelo artista (sujeito) no processo de sua representação.

O processo de reprodução *a posteriori* da paisagem, enquanto representação da Natureza brasileira, tem em Rugendas um outro bom exemplo. Johann Mauritz Rugendas foi um artista alemão, cuja produção pictórica ressaltou o exotismo da flora, da fauna e das gentes do Brasil. O jovem Rugendas veio ao Brasil, pela primeira vez, em 1822, como desenhista da expedição russa sob a responsabilidade de G. H. von Langsdorff. Dessa experiência, malgrado em termos, Rugendas publicou posteriormente sua *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835).

Uma segunda viagem de Rugendas ao País ocorreu em 1846. Entre a sua primeira e a segunda viagens ao Brasil, Rugendas percorreu vários países da América Latina. Do pincel desse artista/viajante resultou um rico mosaico temático sobre a Natureza e as gentes do continente americano. Na sua produção artística, destacam-se a orientação republicana, bem como o exotismo romântico. Animais de enaltecida nobreza e árvores exuberantes estão presentes na obra de Rugendas e sugerem uma aproximação a temas diletos do pintor francês Eugène Delacroix.

O exótico presente nas obras de pintores como Frans Post, Albert Eckhout, Jean Baptiste Debret e Johann Mauritz Rugendas influenciou gerações de artistas europeus e brasileiros. Da produção artística nacional da primeira metade do século XX, dois pintores descobriram o legado estrangeiro ao abordar o exotismo. Tarsila do Amaral desvelou as formas e as cores exóticas da paisagem brasileira, Candido Portinari, o exotismo da antropofagia.

A lente made in France para enxergar o exótico

Em 1928, a antropofagia foi reinventada por Oswald de Andrade e outros modernistas. O efêmero movimento, na sua primeira e segunda detições, buscou reforçar, nas artes do Brasil, uma concepção estética marcada por uma positiva identidade brasileira. Nela, contudo, emerge um exotismo já elaborado na fase Pau-brasil. O exotismo não é, portanto, mais relativo ao Outro, e sim, associado a si mesmo. Trata-se de atribuir uma conotação positiva àquilo que faz parte da brasilidade. Algo que se impõe à civilização ibero-cristã. Como escreveu Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago” (1928): “Não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo.”

Cabe salientar que o exotismo, como legado estrangeiro, havia sido encoberto pelo Barroco, pelo Arcadismo e pelo Classicismo da elite artística luso-brasileira. Foi somente com Tarsila do Amaral que o caráter exótico da matéria-prima plástica brasileira foi descoberto. Descoberto porque ela resgatou uma subjacente tradição pictórica sobre a Natureza brasileira, que remete ao pioneirismo, como já foi dito anteriormente, de Frans Post.

De volta à Paris em 1923, Tarsila iniciou seus estudos de pintura na Academia de André Lothe e, no mesmo ano, estudou com Albert Gleizes e frequentou o atelier de Fernand Leger. Com eles, apreendeu a técnica do Cubismo. Nesse ano, conheceu também Blaise Cendrars que lhe apresentou a diversos membros do campo artístico parisiense. Data de 1923 a obra “A Negra”. Durante esse período, o seu atelier serviu de ponto de encontro dos intelectuais e artistas brasileiros em Paris, bem como dos artistas de vanguarda da capital francesa. Villa-Lobos, Souza Lima, Rego Monteiro, Sergio Milliet e Ronald de Carvalho foram alguns dos brasileiros que frequentaram seu atelier, assim como Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Brancusi, Eric Satie e Marie Laurencin. Em seu atelier, o clima brasileiro (= exótico) era reforçado pela feijoada, caipirinha e pelo cheiroso café, provavelmente dos cafezais paulistas de sua família.

Nesse ambiente cosmopolita de Paris, Tarsila percebeu o potencial plástico da Natureza brasileira. Desse modo, a própria definição de sua linguagem pictórica, enquanto expressão “genuinamente” brasileira, foi influenciada pelo campo artístico parisiense. Pode-se inferir que a grande parte da sua produção artística dos anos 20 foi orientada por e para aquela estética de vanguarda *made in France*, na qual o exótico era extremamente valorizado. Como ela mesmo escreveu em carta aos pais de 19 de abril de 1923:

Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista [sic] aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense.

Em 1924, Tarsila do Amaral iria acompanhar seu amigo suíço Blaise Cendrars em viagem por Minas Gerais. A presença de Cendrars no Brasil motivou os intelectuais e artistas do círculo de Tarsila do Amaral. Nesse mesmo ano, se encontrava em gestação o movimento Pau-brasil, cuja influência do escritor helvético seria reconhecida também por Paulo Prado, em seu prefácio ao livro de poemas de Oswald de Andrade, publicado em 1925, na França e com ilustração de Tarsila do Amaral. Era a realização artística do casal *Tarsiwald*, que ficaria conhecida como fase Pau-brasil.



Em 1926, aproveitando a tinta Pau-brasil, Tarsila do Amaral fez a sua primeira exposição individual em Paris. As pinturas expostas, nessa primeira exposição individual, foram 17 do período entre 1923 e 1926. Nessa exposição, o público parisiense teve contato com o elemento mágico, com a relação com o surreal – sobretudo em “A Cuca” – e com a paisagem tropical colorida do Brasil, como p. ex., em “Vendedor de Frutas” (quadro que seria oferecido ao russo Serge Romoff) e “Morro da Favela” (obra favorita de Cendrars).

Apreciado pelo público vanguardista europeu, o exotismo, em sua versão brasileira, foi apresentado por Tarsila do Amaral de forma já digerida para o mesmo, ou seja, mediante uma composição influenciada por Léger, que permitiu pontos de referência ao público. A combinação do binômio racional-fantástico (tão própria à obra de Tarsila do Amaral) foi a chave do sucesso dessa primeira mostra individual. Porém, o exotismo impresso em suas telas foi igualmente importante. Ele revela, outrossim, uma redescoberta, ou seja, a partir do legado estrangeiro, a “caipirinha vestida por Poiret” se insere na tradição pictórica que retrata a paisagem brasileira valendo-se de seus elementos exóticos. Assim, se Frans Post pintou paisagens brasileiras *à la holandaïse*, Tarsila do Amaral as pintou *à la française*.

O exótico que o Outro não viu

Desde o movimento antropofágico oswaldiano, houve uma incessante deglutição de elementos alienígenas sem pretensões estéticas ligadas ao princípio da *mimesis*. Ao incorporar guitarras elétricas e misturá-las ao som dos atabaques, a Tropicália também dava prova de uma fagocitose cultural brasileira. Mas algumas décadas antes de os Doces Bárbaros devorarem os Beatles e de a Bossa Nova consumir com o Jazz, houve uma insólita incursão pictórica ao tema da antropofagia. Trata-se da série de desenhos e aquarelas feita por Candido Portinari para uma edição norte-americana do livro de Hans Staden.

George Macy, por sugestão do editor brasileiro José Olympio, tinha interesse em publicar em inglês o relato de Hans Staden com ilustração de Candido Portinari. Macy conhecia o trabalho do pintor brasileiro desde 1939, quando visitou a Feira Mundial de New York, onde Portinari participara do pavilhão brasileiro. Em 1940, o editor americano fez um convite ao pintor brasileiro e recebeu os trabalhos quase um ano depois. Seu parecer sobre os mesmos foi expresso em uma carta a Portinari:

Quando examinei pela primeira vez esse pacote de desenhos, pensei que o senhor estava tentando fazer pinturas que se pareceriam com as pinturas feitas pelos canibais que Hans Staden encontrou. [...] Penso que o senhor deu ênfase demasiada à carnificina e à brutalidade do livro; o livro não é totalmente repleto desse tipo de horror. [...] Eu estava esperando receber algumas paisagens simples do país no qual Hans Staden se encontrava quando foi capturado pelos canibais, e alguns desenhos simples ou litografias dos índios daqueles dias.



As sugestões do editor norte-americano não foram aceitas por Portinari que, de forma intransigente, não refez os desenhos. Depois de uma troca de correspondência infrutífera, o projeto acabou não se realizando. Somente em 1997, ditos desenhos foram publicados numa edição em português do livro de Hans Staden. A recusa de George Macy em publicar os desenhos de Portinari, todavia, aponta para uma concepção *light* do exotismo, talvez puritana, com a qual Portinari, provavelmente, não concordava. Como observa Olívio Tavares de Araújo (1997, p. 137), Macy queria uma leitura idealizada, talvez um pouco exótica, para americano ver, mas sem conflitos. Eis, portanto, uma diferença crucial entre o exotismo brutal de Portinari e o afrancesado das paisagens de Tarsila do Amaral. Enquanto ela recodificou a paisagem brasileira em função do olhar europeu, Portinari radicalizou a antropofagia, tornando-a provavelmente insuportável

aos olhos puritanos dos norte-americanos. De uma maneira diferente de Tarsila, Portinari mostrou que a percepção estética delimita a fruição do exotismo.

A reexportação do exotismo brasileiro

Por meio de suas obras de estilo acadêmico, as missões artísticas holandesa e francesa exportaram, respectivamente, nos séculos XVII e XIX, a paisagem tropical brasileira e suas gentes como elementos exóticos, portanto, distintos da paisagem e das gentes européias. As gentes brasileiras de Albert Eckhout e as paisagens rurais e urbanas de Frans Post acusavam, tanto o/a brasileiro/a quanto suas vilas como produto da mestiçagem e do hibridismo cultural. A fusão de elementos ameríndios, africanos, ibéricos e holandeses se expressava plasticamente nas casas, nas vestimentas, no corpo e no comportamento daquelas gentes, oriunda da diversidade cultural dos trópicos.

Comprometida com a construção de uma imagem oficial do Brasil, a missão francesa já apontou para a civilização que se desenvolvia nos trópicos, e alguns de seus artistas continuariam, à época do Império, a produzir uma imagem de exportação da jovem nação brasileira. Ainda no século XIX, artistas e naturalistas alemães exportaram o exotismo brasileiro por meio de uma estética romântica. Uma elite intelectual e artística nacional foi responsável por um *remake* – aliás muito criativo – do Romantismo, cuja fase mais conhecida foi a indianista.

O indianismo de uma fração da elite romântica é um bom exemplo da convergência de modelos, valores e interesses exógenos com endógenos e que resultam num produto artístico-cultural novo e híbrido. A circulação de elementos artísticos e de valores estéticos entre as tradicionais academias européias e a jovem academia de Belas Artes no Brasil se torna mais complexa quando se considera uma outra circularidade: ou seja, a dos valores entre os grupos sociais. Cabe lembrar que, na circularidade cultural, ocorre um fenômeno similar ao de refração. Peter Burke (2003, p. 94) lembra que a metáfora da circularidade trata de adaptações de itens culturais estrangeiros, cujo resultado pode, às vezes, ser reexportado para o lugar de origem.

No caso do exotismo, a leitura que Tarsila do Amaral faz das paisagens e das gentes do Brasil um processo perceptivo e estético de estranhamento do familiar. Diferentemente dos europeus, Tarsila do Amaral teve que, primeiramente, estranhar o familiar para que ele surgisse como exótico ao seu ponto referencial eurocêntrico. O que se passou com Tarsila do Amaral

pode ser exatamente aquilo que Freud apontou em seu clássico ensaio sobre o estranho (*das Unheimliche*).

Para Freud, o estranhamento pode ser uma sensação frente ao secretamente familiar, posteriormente reprimido. No caso de Tarsila, sua educação sentimental e artística *européizante* lhe permitiu tomar de empréstimo o exotismo brasileiro e o reexportar à década de 20 sob uma estética moderna.

Os desenhos e aquarelas de Candido Portinari para a ilustração do livro de Hans Staden já acusam uma “tradução cultural” que não domesticou o antropófago ao ponto idealizado por quem encomendou o trabalho. Sua percepção estética da antropofagia não convergiu com aquela do editor George Macy. Significa que o artista traduziu um determinado item (a antropofagia) de uma cultura *exótica* sem levar em conta o ponto de vista dos receptores, isto é, os leitores a quem George Macy visava com a edição americana do livro de Hans Staden.

No que tange aos campos artísticos europeu e norte-americano da primeira metade do século XX, o exotismo *made in Brazil* – tanto de Tarsila do Amaral quanto de Candido Portinari – demonstra que a reexportação de itens de uma cultura *exótica* depende de uma tradução adaptativa, ou seja, da reconstrução de uma alteridade sem muito estranhamento. Em suma, *bizarro ma non troppo...*

Referências

- ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropológico. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio de 1928.
- ARAÚJO, Olívio T. de. Pequeno ensaio pró-Portinari. In: Portinari devora Hans Staden. São Paulo: Terceiro Nome, 1998.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.
- DIENER, Pablo; COSTA, Maria de F. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Kosmos, 1999.
- DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche* [1919] In: *Psychologische Schriften*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag (Limitierte Sonderausgabe), 2000.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Senac, 1998.
- HELBIG, Jörg (Org.). *Brasilianische Reise (1817-1820): Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag*: Himer Verlag München, 1994.
- LAGO, Beatriz C. do; LAGO, Pedro Corrêa do. Os quadros de Post pintados no Brasil. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *O Brasil e os holandeses. 1630-1654*. Rio de Janeiro: GMT, 1999.
- ORAMAS, Luis Perez. Frans Post: invenção e “aura” da paisagem. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *O Brasil e os holandeses: 1630-1654*. Rio de Janeiro: GMT, 1999.
- TELES, Gilberto Mendonça: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- WAGENER, Zacharias. *Zoobibliion. Brasiliensia Documenta*. São Paulo, v. IV, 1964.
- ZERRIES, Otto (Org.). *Unter Indianern Brasiliens: Sammlung Spix und Martius. 1817-1820*. Frankfurt: Innsbrück, 1980.