

Maryellen Ignacio Petrucci

**UM OLHAR A PARTIR DAS OBRAS DE TARSILA DO
AMARAL: O DESENVOLVIMENTO DE UMA COLEÇÃO DE
ESTAMPAS COM ENFOQUE NA BRASILIDADE.**

Projeto de Conclusão de Curso
submetido ao Curso de Design da
Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do Grau de Bacharel
em Design.

Orientador: Prof. Dr. Rochelle Cristina
dos Santos.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ignacio Petrucci, Maryellen

Um olhar a partir das obras de Tarsila do Amaral : o desenvolvimento de uma coleção de estampas com enfoque na brasilidade / Maryellen Ignacio Petrucci ; orientador, Rochelle Cristina dos Santos, 2019. 83 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Design, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Design. 2. Estamparia. 3. Tarsila do Amaral. 4. Brasilidade. 5. Arte. I. dos Santos, Rochelle Cristina. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Design. III. Título.

Maryellen Ignácio Petrucci

**UM OLHAR A PARTIR DAS OBRAS E TARSILA DO AMARAL: O
DESENVOLVIMENTO DE UMA COLEÇÃO DE ESTAMPAS COM ENFOQUE
NA BRASILIDADE**

Este Projeto de Conclusão de Curso (PCC) foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Design e aprovado em sua forma final pelo Curso de Design da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 15 de julho de 2019.

Prof.^a. Marília Matos Gonçalves, Dra. Coordenadora do Curso de Design UFSC

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Rochelle Cristina dos Santos (Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof.^a Dra. Rosana Andrade Dias do Nascimento (Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof. Msc. Felipe Kanarek Brunel (Universidade Federal de Santa Catarina)



Professora Doutora Orientadora
Rochelle Cristina dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho à minha mãe,
meu exemplo de dedicação e força.

AGRADECIMENTOS

À minha querida mãe, que mesmo ausente possibilitou que eu me mantivesse em uma universidade e pudesse ter uma graduação.

Ao meu pai que me apoiou e lembrou os motivos pelos quais escolhi fazer design.

A todos os professores que tive a honra de conhecer e que me proporcionaram o conhecimento que hoje carrego. Em especial a minha orientadora Rochelle Santos, que me guiou durante todo o processo de forma excepcional e se colocou presente em todos os momentos que precisei.

A todos os amigos que fiz durante a graduação, que cresceram junto comigo e me proporcionaram tantos dias maravilhosos.

Por fim agradeço ao design, por me proporcionar liberdade para criar e transformar o universo ao meu redor.

*“Uma coisa que realmente não existe é aquilo
a que se dá o nome de Arte. Existem somente
artistas.”*

(Ernst Hans Gombrich, 1950)

RESUMO

Este trabalho relata o desenvolvimento de uma coleção de estampas inspirada nas obras de Tarsila do Amaral. Essa criação representa a transferência de conteúdo artístico para a moda, possibilitando a popularização da arte e a ressignificação de conceitos. Dessa forma, a fundamentação do projeto foi baseada na análise da produção artística de Tarsila durante o período antropofágico e nas características desse movimento. Esse estudo expressou a importância do entendimento das noções de brasilidade e permitiu a revisão da mesma, apresentada por meio da retratação da cultura brasileira através da seleção de elementos característicos das regiões geográficas brasileiras. A elaboração das estampas foi realizada por meio de módulos, posteriormente transformados em estampas corridas. Apesar do projeto possuir caráter autoral, buscou-se conservar elementos presentes nos quadros de Tarsila, como uma reminiscência do trabalho da artista. A utilização do design e da metodologia de Burdek proporcionou um processo de criação consciente, onde foi possível adicionar significado e embasamento teórico na construção de estampas.

Palavras-chave: 1. Tarsila do Amaral 2. Estamparia 2. Padronagem 4. Arte 5. Antropofagia 6. Brasilidade

ABSTRACT

This essay reports the development of a print collection inspired by Tarsila do Amaral. Therefore, this work performs a transfer of meaning from art to fashion, enabling the popularization of artistic concepts and their reframing. In this way, the basis of this project is founded by the analysis of Tarsila artistic production during anthropophagy period, in addition to the movement characteristics. The understanding provided by the anterior study evidenced the importance of understanding the Brazilian valorization concepts and allowed their revision, achieved through the selection of Brazilian regional elements. The designing of the prints was done by the creation of modules, that were afterwards transformed into patterns. Although the aim of the project is an copyright work, it was also pursued to preserve elements used in Tarsila's paintings, as a reminiscence of her work. The knowledge of design concepts and the use of Burdek methodology, provided a process of conscious creation where was possible the addition of meaning and theoretical foundation in the prints construction.

Keywords: 1. Tarsila do Amaral 2. Prints 3. Patterns 4. Art 5. anthropophagy

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Método de Bernhard E. Burdek	29
Figura 2 - As vantagens de ser uma artista mulher	33
Figura 3 - As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu de arte de São Paulo?.....	34
Figura 4 - Almost everyone appreciates the best	36
Figura 5 - A Coca-Cola por Andy Warhol	37
Figura 6 - A canção Lindonéia	38
Figura 7 - A fase sambista.....	39
Figura 8 - O “Sagrado Coração de Jesus” de Tarsila	42
Figura 9 - O Lago de Tarsila do Amaral	42
Figura 10 - A negra de Tarsila do Amaral	45
Figura 11 - Abaporu.....	47
Figura 12 - Urutu	49
Figura 13 - A Lua	49
Figura 14 - Abaporu, Antropofagia, Sol Poente	51
Figura 15 - Floresta e Distância.....	52
Figura 16 - A Lua e O sono	53
Figura 17 - O Lago e Urutu.....	54
Figura 18 - Cena do filme "Entre a Loura e a Morena".....	55
Figura 19 - Palmeira de Açai.....	57
Figura 20 - Pé de Caju.....	58
Figura 21 - Negra tatuada vendendo cajus, Jean-Baptiste Debret.....	59
Figura 22 - Pé de Goiaba.....	61
Figura 23 - O pequi.....	62
Figura 24 - Pé de Pitanga	64
Figura 25 - Folha do Cajueiro.....	66
Figura 26 - Caju.....	66
Figura 27 - Alternativa 1	67
Figura 28 - Elementos circulares em "Sol Poente"	67
Figura 29 - Alternativa 2	68
Figura 30 - Alternativa 3	68
Figura 31- Alternativa final do fruto Caju.....	69
Figura 32 - Quadro "Floresta"	69
Figura 33 - Alternativa final, Açai	70
Figura 34 - Alternativa final, Caju	71
Figura 35 - Alternativa final, Goiaba	71
Figura 36 - Alternativa final, Pequi	72
Figura 37 - Alternativa final, Pitanga	72
Figura 38 - Módulo da estampa de Pitanga	73
Figura 39 - Estampa corrida de Pitanga	73
Figura 40 - Saida de Praia e Biquíni Açai	74
Figura 41 - Saida de Praia e Biquíni Caju	75

Figura 42 - Saida de Praia e Biquíni Goiaba	75
Figura 43 - Saida de Praia e Biquíni Pequi	76
Figura 44 - Saida de Praia e Biquíni Pitanga.....	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MOMA – Museu de Arte Moderna de Nova York

MASP – Museu de Arte de São Paulo

SEAPA – Secretaria de Estado da Agricultura, Pecuária e
Abastecimento

CONAB – Companhia Nacional de Abastecimento

SECEX – Secretaria de Comércio Exterior

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	25
1.1.1 Objetivo Geral	26
1.1.2 Objetivos Específicos	26
2 JUSTIFICATIVA	27
3 METODOLOGIA PROJETUAL	29
3.1 Problematização	30
3.2 Análise da Situação Corrente	30
3.3 Definição do problema	30
3.4 Construção de Alternativas.....	30
3.5 Planejamento e Desenvolvimento	30
4 DESENVOLVIMENTO DO PROJETO.....	32
4.1 PROBLEMATIZAÇÃO	32
4.1.1 A mulher na arte	32
4.1.2 A Arte e a Cultura.....	35
4.2 ANÁLISE DA SITUAÇÃO CORRENTE.....	40
4.2.1 O movimento antropofágico e a brasilidade na moda	40
4.2.2 O trabalho de Tarsila na fase antropofágica	45
4.3 DEFINIÇÃO DO PROBLEMA	50
4.3.1 O estilo de Tarsila.....	51
4.3.2 Os elementos escolhidos.....	55
4.3.2.1 Açaí – Região Norte	56
4.3.2.2 Caju – Região Nordeste.....	58
4.3.2.3 Goiaba - Região Sudeste	60
4.3.2.4 Pequi - Região Centro-Oeste	62
4.3.2.5 Pitanga - Região Sul	63
4.4 CONSTRUÇÃO DE ALTERNATIVAS	65
4.4.1 Açaí – Quadro “O Lago”	70
4.4.2 Caju – Quadro “Floresta”	71
4.4.3 Goiaba – Quadro “Sol Poente”	71
4.4.4 Pequi – Quadro “O Sono”	72
4.4.5 Pitanga – Quadro “Distância”	72

5 CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	78

1 INTRODUÇÃO

Na América do Norte, a Associação de Design de Superfície tem uma definição, que explica:

Design de superfície engloba a coloração, padronização e estruturação de fibra e tecido. Isso envolve a exploração criativa de processos como tintura, pintura, estamperia, costura, embelezamento, acolchoamento, tecelagem, tricot, feltro e a fabricação de papel (BRIGGS-GOODE, 2011, p. 90)

Renata Rubim, autora de um dos primeiros livros com esse tema no Brasil, explica a complexidade dessa definição quando afirma que “às vezes, o design de superfície fica numa fronteira bem delicada entre a arte e o design” (DESIGNBRASIL, 2007).

De acordo com Flusser (2007), a cultura moderna apresentou uma separação entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas. Isso fez com que a cultura de um modo geral fosse dividida em dois ramos, sendo um deles o científico que é quantificável e "duro", e outro o ramo estético, qualificador, "brando".

Entretanto, com o passar do tempo, o design evoluiu e a definição de seu conceito tomou novo contexto, sendo sua atividade uma espécie de brecha entre esses dois mundos. Isso acontece porque o design significa a fusão entre técnica e arte, onde os conhecimentos valorativos e científicos são utilizados de forma conjunta com pesos equivalentes e estabelecem uma nova forma de cultura (FLUSSER, 2007).

Considerando a estamperia como parte da moda refletimos que ela também participa do conceito de cultura, já que "é competência do sistema de moda executar a transferência de significado de um mundo culturalmente construído para os bens de consumo" (MCCRACKEN, 2007, p. 90). Sendo assim, mesmo que indiretamente a produção de padronagens participa de simbolismos e representa valores culturais, sociais, históricos e econômicos.

Um exemplo prático são os tecidos Kente da África Ocidental, tramas produzidas através de tiras estreitas que possuíam estilos variados de desenho, composição e cor. Esses tecidos eram feitos apenas por homens e suas padronagens eram consideradas artigos de luxo reservados às elites, confirmando o poder do usuário, sua riqueza e ascensão social. Os tecidos Kente possuem valor estético, mas também compreendem

outros aspectos que só são perceptíveis quando a sua produção e utilização são estudados (FOGG, 2013).

O design atua então como instrumento de significação, em que o uso de uma metodologia permite a integração de valor percebido e de contexto cultural em um produto. No trabalho a seguir, o método de Burdek será utilizado na construção de uma coleção de estampas em obras de Tarsila do Amaral.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Valorizar a cultura brasileira através de uma coleção de estampas inspiradas na obra de Tarsila do Amaral.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Estudar o movimento antropofágico e suas características;
- Estabelecer relações de significado entre os padrões produzidos neste trabalho e o seu contexto cultural e histórico;
- Apresentar teste e opções de aplicação das estampas.

2 JUSTIFICATIVA

Desde 2017 a pintora Tarsila do Amaral tem sido motivo de atenção e suas obras têm tido destaque no cenário artístico. Citada pela Vogue como "a mulher que ajudou a formar o modernismo brasileiro" (CHAMIS, 2017), as obras de Tarsila participaram de uma mostra na América do Norte e foram utilizadas em uma coleção-cápsula da Osklen, criada como desdobramento da mesma.

Além disso, nos meses de abril e junho de 2019 São Paulo recebeu a exposição *Tarsila Popular*, uma mostra de 120 obras da artista, incluindo o Abaporu, um de seus trabalhos mais famosos. "Segundo os curadores, *Tarsila Popular* articula quase cinco décadas da produção de Tarsila com questões políticas, sociais e raciais da cultura brasileira e do modernismo - oferecendo ao público uma nova visão sobre a trajetória, obra e legado da artista" (TERTO, 2019). O interesse em seu trabalho também motivou a recente compra do quadro "A Lua", que de acordo com a matéria do jornal Estadão foi vendido ao Museu de Arte Moderna de Nova York pelo valor aproximado de US\$ 20 milhões (GONÇALVES FILHO, 2019).

Contudo, apesar do alto custo em investimento é sabido que a exposição de obras de arte depende da disponibilidade de espaço físico nos museus e também das tendências artísticas, visto que a escolha das obras depende dos critérios estabelecidos pela curadoria de suas instituições. O próprio Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) por exemplo, possui 1.221 obras de Pablo Picasso, porém somente 24 podem ser vistas no momento presente pelos visitantes (BRADLEY, 2015).

A dificuldade de acesso a arte também é um cenário comum no Brasil, segundo Ana Mae Barbosa, "visitas a exposições são raras e em geral pobremente preparadas. A viagem de ônibus é mais significativa para as crianças do que a apreciação das obras de arte" (BARBOSA, 1989, p.172). A pesquisa "Cultura das Capitais" investigou 12 das capitais mais populosas do Brasil e comprovou que esse problema não atinge apenas a infância, mostrando que das 10.630 pessoas entrevistadas com mais de 12 anos, cerca de um terço nunca foi ao teatro ou a um museu (2017).

Entretanto a transferência de conteúdo artístico para a moda é um fenômeno relativamente comum. Yves Saint Laurent construiu coleções influenciado pela paleta de Botticelli e Valentino bordou padrões geométricos dos artistas vienenses Josef Hoffmann e Koloman Moser em seus vestidos (BOODRO, 1990). Um exemplo interessante dessa tradução é a colaboração de Marc Jacobs com o artista Stephen Sprouse em

2006. A "Graffiti Collection", apresentou uma estampa de cores neons que resultou edições esgotadas no mundo todo e ocasionou a demanda de produtos semelhantes, valorizando o trabalho gráfico do artista (COCHRANE, 2013).

Esse tipo de colaboração também ocorreu no Brasil, quando Tarsilinha, sobrinha-neta homônima de Tarsila do Amaral escolheu a Osklen para o desenvolvimento de uma coleção de moda (GQ, 2017). Segundo ela, esse tipo de parceria é uma conquista e faz com que as pessoas tenham mais contato com o trabalho de sua tia-avó. Ela explica que "Sei que os historiadores e críticos têm uma relação purista com as obras, mas a gente tem que popularizar a arte. Minha Tia está também se tornando um ícone por causa deste tipo de trabalho (MENA, 2019)".

Ainda que a iniciativa tenha boas intenções, a forma como a arte é interpretada também deve ser considerada. Citando como exemplo a coleção realizada pela Osklen, na maioria das estampas seu trabalho foi reproduzido de forma literal sendo as imagens compostas por um rearranjo de suas obras. O diferencial proposto neste trabalho está exatamente na ressignificação do trabalho de Tarsila, onde a representação não só é baseada no estilo plástico da artista mas também nos conceitos apresentados por ela. Através do uso da metodologia de Burdek, serão expostos o movimento antropofágico, as obras da artista e a sua relação com a brasilidade.

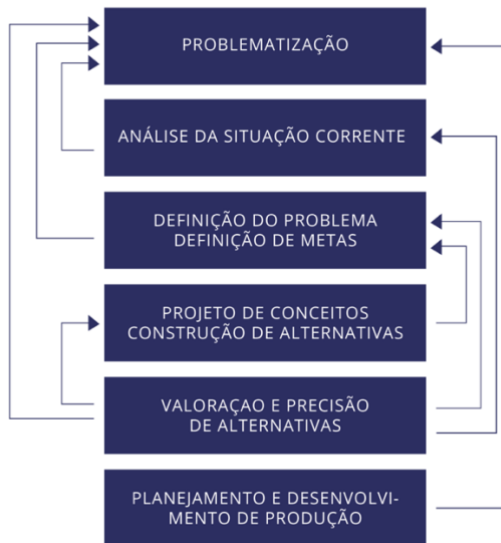
A coleção autoral de estampas aqui exibida procura realizar a "deglutição" presente no período antropofágico apresentando referências da cultura brasileira. Ainda que a coleção construída neste trabalho não seja realmente comercializada, ela pode ser considerada uma forma de incentivo para futuros designers que pretendem atuar no ramo da moda e contribuir com a produção de artigos inspirados no Brasil.

3 METODOLOGIA PROJETUAL

Para a metodologia foi escolhido o método de Bernhard E. Burdek, por se tratar de um modelo dedutivo que compreende os aspectos gerais de um problema até a sua definição por completo. Além disso, esse modelo é aplicável a projetos relacionados à moda porque entende que os problemas não necessariamente se limitam à forma, mas também podem ser relativos ao significado do objeto.

A figura abaixo exemplifica o conteúdo de cada fase desta metodologia:

Figura 1 - Método de Bernhard E. Burdek



Fonte: LIVRO HISTORIA, TEORIA E PRATICA DO DESIGN DE PRODUTOS - 2ªED.(2010)

Um resumo das etapas da metodologia é apresentado a seguir:

3.1 Problematização

O problema de projeto será exposto em dois tópicos, onde os assuntos discutidos serão: a posição da mulher na arte e a conexão entre arte e cultura. O primeiro tópico expressa a importância da valorização do trabalho artístico feminino e de seu reconhecimento, afirmando a importância de Tarsila do Amaral no meio artístico. O segundo tópico aponta a relação entre o mundo e a cultura, explicando a comunicação existente nesses dois meios e a importância da análise da arte.

3.2 Análise da Situação Corrente

A partir do momento que se escolhe Tarsila como tema, precisa-se selecionar a fase artística na qual o projeto será inspirado, sendo assim a análise da situação corrente, investigou o modernismo e a relação do movimento com a brasilidade. Esse estudo apresentou a relação da artista com a brasilidade e possibilitou a escolha do nicho de mercado em que as estampas seriam aplicadas.

3.3 Definição do problema

Essa etapa apresenta a ligação entre o problema de projeto e a análise da situação corrente. Ela compreende o estudo do estilo plástico de Tarsila e a seleção de elementos para as estampas. Foram examinados os quadros do período antropofágico produzidos pela artista, onde foram investigados: cor, composição e estilização. A seleção de elementos considerou os estereótipos brasileiros e estabeleceu ligação com a cultura do país.

3.4 Construção de Alternativas

A construção de alternativas apresenta a parte criativa do projeto, onde é criado um padrão visual a ser aplicado nas 5 estampas. Como houve a elaboração de um padrão, nessa etapa também foi realizada a valoração de alternativas.

3.5 Planejamento e Desenvolvimento

Ainda que a ideia do projeto não seja a aplicação das estampas, essa etapa apresentou uma pequena explicação sobre a criação de módulos e sobre o processo escolhido para impressão. Para melhor visualização da coleção também foram apresentados mock ups de produtos moda praia.

4 DESENVOLVIMENTO DO PROJETO

4.1 PROBLEMATIZAÇÃO

4.1.1 A mulher na arte

Em 2013, a Folha lançou uma coleção de 28 livros intitulada "Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros". Nessa coleção foram selecionados nomes que contemplam a pintura acadêmica, moderna e contemporânea. "Dessa forma, numa leitura cronológica, podem-se conhecer as transformações que ocorreram na pintura brasileira, em diálogo com a pintura internacional, desde os tempos da academia até os movimentos da contemporaneidade (FOLHA DE S.PAULO, 2013)". Apesar da excelente iniciativa, dos 28 pintores selecionados para a amostra somente 4 mulheres (Tarsila do Amaral, Adriana Varejão, Anita Malfatti e Beatriz Milhazes) foram escolhidas.

Tomando como base o exemplo acima pode-se acreditar que a carência de artistas mulheres denuncie a falta de engajamento feminino nessa área, entretanto o problema reside na invisibilidade. Um exemplo dessa afirmação envolve dois protagonistas ativos no início do abstracionismo no Brasil das décadas de 1950 e 60, Samson Flexor e Yolanda Mohaly. Apesar do esquecimento de Mohaly, foi publicado um livro sobre Flexor. Ana Mae Barbosa explica que isso ocorreu ainda que Mohaly fosse considerada melhor artista do que Flexor, opinião expressada pelos 20 críticos de arte entrevistados informalmente pela pesquisadora (Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios", 2010).

Além disso, Barbosa também expõe o desprezo em relação ao trabalho de Abigail de Andrade, artista brasileira que apesar de representar o Brasil na na Exposição Universal de Paris de 1889, conta com apenas três obras reconhecidas de sua autoria. A discriminação fica mais evidente quando se tem ciência de que as informações sobre seu trabalho só foram conhecidas porque Abigail era amante de Ângelo de Agostinho que escreveu vários textos em sua memória (Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios", 2010).

Infelizmente a representatividade feminina dentro de um sistema artístico predominantemente masculino não é um problema exclusivamente brasileiro, sendo a exposição dessa desigualdade uma das missões do coletivo Guerrilla Girls desde 1985. O grupo feminista é anônimo e foi composto por mais de 55 pessoas ao longo de sua história,

sendo sua anonimidade mantida através de máscaras de gorilas. Outra característica de seu estilo é o uso de "fatos, humor e visuais ultrajantes para expor preconceitos de gênero e étnica, bem como corrupção na política, arte, cinema e cultura pop" (GUERRILLA GIRLS, 1985). Seu principal foco é utilizar o feminismo no combate à "discriminação e apoio aos direitos humanos para todas as pessoas e todos os gêneros". Entre os trabalhos realizados pelo grupo, estão: projetos de rua, cartazes, adesivos além de projetos e exposições em museus (GUERRILLA GIRLS, 1985).

A peça apresentada na figura 2 faz parte das críticas do grupo, exposta através do título irônico "As vantagens de ser uma artista mulher". Na peça estão listadas situações representativas de machismo que acontecem no cotidiano de uma mulher artista na sociedade.

Figura 2 - As vantagens de ser uma artista mulher

AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

Trabalhar sem a pressão do sucesso
Não ter que participar de exposições com homens
Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer
Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos
Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina
Não ficar presa à segurança de um cargo de professor
Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros
Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade
Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos
Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova
Ser incluída em versões revistas da história da arte
Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio
Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila

UMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS **GUERRILLA GIRLS** CONSCÊNCIA DO MUNDO DA ARTE

Fonte: Site do coletivo Guerrilla Girls, pôster realizado para a exibição do MASP

Em 2017, o coletivo também analisou o Museu de Arte de São Paulo, exemplificando que apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos. A obra inclusive passou a participar da coleção permanente do museu.

Figura 3 - As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu de arte de São Paulo?



Fonte: Site do coletivo Guerrilla Girls, parte do portfólio exibido no MASP

Considerando as dificuldades impostas às mulheres no meio artístico, "na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes" (NOCHLIN, 2016, p.28).

Ainda que a invisibilidade feminina na arte seja um problema recorrente, isso não impossibilita a utilização desse meio como recurso para revisão de padrões sociais. Quando consideramos as ideias propostas pelo modernismo, por exemplo, entendemos a capacidade de revisão de paradigmas através das diretrizes de um movimento artístico. Ana Mae Barbosa expõe que ao questionar os ideais coloniais, o modernismo propiciou a reflexão de outros valores como a igualdade de gênero, de raça e os códigos culturais. Essa possibilidade pode ter sido o principal motivo pelo qual a Semana de Arte Moderna reconheceu e valorizou o trabalho de duas artistas mulheres: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral (ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 2010).

4.1.2 A Arte e a Cultura

A utilização do termo arte é derivada do latim, proveniente do grego cuja definição compreende a arte manual, ofício e a habilidade, onde em um entendimento geral está relacionada a atividade humana e suas regras (O OLHO DA HISTÓRIA, 2005). Gombrich (2000) argumenta que o entendimento da arte está associado ao ser humano e afirma que arte com A maiúsculo não existe, defendendo em seus estudos que o "valor" da arte não está no seu reconhecimento mas sim em sua análise, sendo esta individual e intransferível. Em sua visão não existe diferença de valor entre a arte pré histórica e a arte moderna, sendo a diferença entre as duas residente apenas na diferença de seus contextos.

Gombrich não apoiava as explicações baseadas nas teorias do “desenvolvimento histórico”, mas entendia a importância do conceito de cultura e da história cultural (SÃO PAULO, 2012).

Analisando a relação entre o artista e sua obra, entendemos que:

o pintor aprendeu a codificar suas vivências, seus reconhecimentos e valores em superfícies coloridas. O código foi transmitido de geração em geração, ao lado de outros (por exemplo, o alfabeto ou os tons musicais): o pintor navega em uma história. Ele se esforça em seu espaço privado para juntar a esse código geral, intersubjetivo, aquilo que é específico para ele (suas próprias vivências etc). Por meio desse "ruído" o código é enriquecido, e essa é a sua contribuição para a história (FLUSSER, 2007, p.183)

A citação acima esclarece a transformação de arte em sistema cultural, onde a interpretação do local social e do momento histórico permitem ao artista criar algo significativo para a sociedade. A relação entre arte e cultura pode ser evidenciada no trabalho de Andy Warhol através da Pop Art, um movimento que recusa a separação entre arte e vida. Ao utilizar em suas obras elementos e figuras da estética popular, Warhol criticava a sociedade materialista e consumista que se formava em 1950.

Figura 4 - Almost everyone appreciates the best



Fonte: Google images

A imagem acima mostra um dos exemplos de propaganda utilizados pela Coca-Cola nesse período. Com o título "quase todo mundo aprecia o melhor" a marca incitava o consumo, se posicionando como o melhor refrigerante existente no mercado. Um dos símbolos participantes da cultura de massa se torna arte quando a figura de sua garrafa em preto e branco é utilizada como um dos primeiros ícones da Pop Art. Em entrevista, Warhol esclarece o uso da marca, dizendo "O que é incrível neste país é que a América começou a tradição onde os consumidores mais ricos compram essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres... Todas as Coca-Colas são a mesma e todas as Coca-Colas são iguais. Liz Taylor sabe isso, o Presidente sabe, o sem-abrigo sabe, e tu sabes." (Warhol, 1975, pg. 100).

Figura 5 - A Coca-Cola por Andy Warhol

ANDY WARHOL'S *COCA-COLA*, 1962

CHRISTIE'S

Fonte: Google images

Ele também confirma a aproximação da arte do cotidiano quando afirma dizendo "eu só pinto coisas que sempre achei bonitas, coisas que usamos todos os dias sem pensar sobre" (THE ART STORY FOUNDATION, 2019). A transmissão de cultura popular através de imagens também acontece no âmbito da moda, quando os conceitos escolhidos para coleções refletem valores públicos. Em 2007 Ronaldo Fraga lançou uma coleção inspirada em Nara Leão, um dos ícones da bossa-nova, importante movimento musical da década de 60.

De acordo com Rochelle Santos (2012), na formação cultural, a memória tem o papel de produzir referências que possibilitam ao sujeito a identificação e a sensação de pertença. Entretanto, ela esclarece que para que isso aconteça é importante a criação de suportes de memorização, sendo esses muitas vezes considerados um patrimônio cultural.

Neste caso a coleção trata a biografia de Nara como patrimônio imaterial, trazendo a passarela uma interpretação visual e pessoal de sua vida através do trabalho de Ronaldo Fraga. O desfile trouxe a atualidade

não só as músicas de Nara Leão, que foram apresentadas em show ao vivo pela cantora Fernanda Takai, mas também exibiu fases de sua vida nas estampas. Sua fase tropicalista foi exposta através de uma estampa digital com recortes de jornal sobre a canção "Lindonéia" (figura 6), assim como sua fase sambista (figura 7) apareceu através de uma estampa com fotos do morro (EZABELLA, 2007).

Figura 6 - A canção Lindonéia



Fonte: TRAMAS DA MEMÓRIA SOCIAL: A POÉTICA DE RONALDO FRAGA E A COLEÇÃO DE MODA NARA LEÃO 2007/2008

Figura 7 - A fase sambista



Fonte: TRAMAS DA MEMÓRIA SOCIAL: A POÉTICA DE RONALDO FRAGA E A COLEÇÃO DE MODA NARA LEÃO 2007/2008

O desfile teve boa aceitação e emocionou o público, Ronaldo Fraga chorou e os modelos dançaram ao som de "Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos", de Roberto Carlos (VASONE, 2007).

Em todo tipo de representação quando se procura pela aceitação do público, é necessário o entendimento a importância do estudo de tendências. Sendo assim

a definição das cores, dos tecidos, dos temas e das formas é estipulada a partir de pesquisas que orientam o desenvolvimento da coleção. Elas indicam os vetores daquilo que será mais bem aceito e consumido. As produções que já trazem em sua temática assuntos presentes nas pautas sociais podem ter melhores chances de sucesso e aceitação, pois os temas propostos estão de acordo com aquilo que já está propenso a ser aceito (Rochelle Santos, 2012, p. 39-40)

Esse processo de pesquisa de tendências faz parte da criação de significado de um produto, onde o contexto cultural deve ser levado em consideração. Na criação de uma coleção, McCracken (2007) explica que o sistema de moda cria novos estilos de roupas e os associa com princípios culturais pré estabelecidos, transferindo o significado de um mundo culturalmente constituído para um bem de consumo.

Como citado anteriormente, o nome de Tarsila Amaral tem repercutido em 2019 sendo alvo de interesse, com suas obras procuradas para a venda, exposição em mostras e inspiração para coleções de moda. Pode parecer coincidência, mas na verdade a posição da artista no mercado é fruto do movimento realizado por Tarsilinha, sua sobrinha-neta que também é responsável por seu espólio.

Em 2006 Tarsilinha iniciou a produção do catálogo raisonné, uma publicação que compilava as obras conhecidas de Tarsila e que poderia ser apresentada para futuras parcerias. Depois disso foi a vez de Tarsilinha entrar em contato com museus, mostrando a vontade de exibir o trabalho de sua tia-avó. Em 2017 e 2018 as obras de Tarsila finalmente foram expostas, participando de uma mostra em Chicago e outra em Nova York (MENA, 2019). Essa movimentação ocasionou uma mudança no mercado, popularizando sua obra tanto nacionalmente como internacionalmente. Dessa forma, o legado de Tarsila pôde se tornar uma tendência, onde suas obras ganham novas interpretações e significados em diferentes meios.

Nesse contexto, compreendemos que a utilização do nome de Tarsila do Amaral é não só uma valorização da produção artística feminina mas também do patrimônio cultural brasileiro. A sua posição enquanto tendência facilita sua promoção como tema e proporciona maior aceitação mercadológica, tornando possível a comercialização dos produtos criados.

4.2 ANÁLISE DA SITUAÇÃO CORRENTE

4.2.1 O movimento antropofágico e a brasilidade na moda

Inaugurando oficialmente da Semana de Arte Moderna, o manifesto antropofágico criado por Oswald de Andrade, publicado na primeira edição da revista de Antropofagia estabeleceu novos direcionamentos para a cultura brasileira. Os artistas modernistas buscavam “colocar a cultura brasileira coerente com a nova época, além

de torná-la um instrumento de conhecimento efetivo de seu país” (ZILIO, 1997, p.40).

Essa nova constituição se daria através do movimento antropofágico que tem nascimento com a tela Abaporu (Aba: homem, poru: que come) nome retirado do dicionário tupi-guarani de montoya, herdado por Tarsila (PAIVA, 2006). O ato de comer carne humana, prática encontrada em alguns rituais indígenas é uma simbologia onde a carne representava as características do inimigo. Nesse cenário, as características seriam incorporadas pelo indivíduo que se alimentou, em uma espécie de assimilação. Entretanto no campo cultural essa palavra apresenta uma definição diferente, sendo o "comer" figurativo. No movimento antropofágico, as formas importadas são deglutidas para que se possa produzir algo genuinamente nacional, se diferenciando da antiga relação modelo/cópia que estava presente na arte do período colonial e na arte brasileira acadêmica no século XIX e XX (ANTROPOFAGIA, 2019).

A figura 8 por exemplo, é a imagem de um dos primeiros quadros que Tarsila pintou onde está explícita a relação de cópia europeia. O “Sagrado Coração de Jesus” foi pintado em 1904 enquanto a artista estudava em um colégio interno em Barcelona (AMARAL, 2019). Já a figura 9 representa a evolução de seu trabalho autoral. “O lago”, quadro pertencente da fase Antropofágica (1928 – 1930), representa a sua busca por inspirações no seu imaginário e a utilização de cores vivas compondo uma imagem de fantasia.

Figura 8 - O “Sagrado Coração de Jesus” de Tarsila



Óleo sobre tela, 101,8x76 cm (P01), Coleção particular, Campinas, SP

Figura 9 - O Lago de Tarsila do Amaral



Fonte: Site Tarsila do Amaral

A diferença de coloração, tema e formas entre as obras exprime a essência do movimento antropofágico, no qual a procura pela identidade brasileira é mais importante do que as referências externas. O "deglutir"

está justamente no processo de assimilação consciente das influências colonialistas e o estímulo de uma visão crítica sobre a real cultura brasileira.

Frases presentes no manifesto escrito por Oswald de Andrade (1928) mostram a aversão a aceitação de padrões impostos colonialmente: "Contra a Memória fonte do costume" como é o caso de "A experiência pessoal renovada." e "A nossa independência ainda não foi proclamada" (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1928). Oswald propõe uma espécie de retorno ao chamado "primitivo", a pureza do Brasil antes da influência da colonização.

Considerando a preocupação modernista em relação às influências colonialistas, podemos pressupor que a procura pela identidade brasileira na moda apresenta valores similares aos antropofágicos em relação à influência europeia sobre o universo da moda. O documentário de longa metragem História da Moda no Brasil (2013), mostra a opinião de personalidades brasileiras em relação à brasilidade e a forma como a moda brasileira é vista internacionalmente. O projeto de autoria do jornalista Luís André do Prado e do estudioso de moda João Braga, conta com nomes como Glória Kalil, Regina Guerreiro, Lino Villaventura, Tufi Duek e Jum Nakao.

Em entrevista, Jum Nakao expõe de forma clara a relação de dependência internacional dizendo que a moda é importada, formatada pelos grandes veículos de massificação e comunicação, onde o espaço dos estilistas brasileiros de mostrar sua identidade costuma não acontecer (HISTÓRIA... 2013). Lino Villaventura reafirma essa posição dizendo que para que o seu trabalho seja levado em consideração, é necessário a comprovação de um vínculo exterior, como expor que se compra "tudo de Paris".

Paulo Borges, criador e organizador da São Paulo Fashion Week, chama a atenção para o uso de estereótipos quando o tema é brasilidade. Em entrevista a Marina Rossi (2014) ele explica que:

De fato, nós somos um país muito privilegiado. Porque não temos guerra, nem temperaturas extremas, somos um país tropical, temos uma mistura de raças que provoca um jeito único de ser, somos alegres, brincalhões, felizes, abraçamos, beijamos. E as pessoas esperam um pouco disso da moda: Que ela seja colorida, estampada, que ela traga um papagaio ou um abacaxi na estampa. Mas o Brasil é muito mais

que isso. Esse é o Brasil que as pessoas ouviram falar 20, 30 anos atrás.

A fala acima reflete alguns dos estereótipos relacionados ao Brasil, dois deles expostos através de imagens como "abacaxi" e "papagaio", por exemplo. A figura do papagaio inclusive foi utilizada na criação de um personagem carregado de estereótipos: o Zé Carioca. Elaborado por Walt Disney após visitar o Brasil como parte de uma coletiva de boa vizinhança, o personagem representava o "típico" carioca, que tinha como principal traço a malandragem (SGORLA, 2016).

Esse exemplo mostra bem como a criação desses padrões acontece, onde o contato "de diferentes grupos a partir de deslocamentos de ordem geográfica, religiosa, cultural, racial, sexual, genérica etc" proporciona contexto para a criação de representações (BRITO; BONA, 2014, p. 16). Jameson explica que um estereótipo, é "um "tipo social", uma representação comum posta em larga circulação, mas que não necessariamente faz jus à realidade: ela existe somente enquanto representação social de um dado real (BRITO; BONA, 2014, p. 18)".

Considerando a limitação de significado presente em um estereótipo, é importante observar que a sua produção e reprodução são realizadas de acordo com um objetivo. As características que compõem a personalidade do personagem do Zé Carioca, por exemplo, criam situações engraçadas o suficiente para que a aproximação entre os Estados Unidos e os países da América Latina seja bem-sucedida, mas, ao mesmo tempo apresentam uma visão americana distorcida sobre o povo brasileiro. A associação do personagem com mentiras, trapaças e a aversão ao trabalho mostram os aspectos negativos dessa ilustração (SGORLA, 2016).

Ainda assim, vale ressaltar que o emprego de estereótipos não necessariamente está relacionado apenas a situações negativas, onde a sua importância não está na definição, mas sim na forma "como o processo de estereotipagem afeta a vida social e a interação entre grupos (BRITO; BONA, 2014, p. 21)". De acordo com a pesquisadora Vivien Kogut Lessa de Sá, uma das visões que marcaram a forma como o Brasil é interpretado pelo resto do mundo foi a nudez do indígena, sendo a América relacionada ao despudor. Entretanto, o mesmo conceito que carrega um valor negativo também pode ter sido o que auxiliou o Brasil no desenvolvimento de um mercado de moda praia, onde apresenta posição de excelência.

Segundo o Global Market Review of Swimwear and Beachwear, dos 12 bilhões de dólares movimentados anualmente no mundo todo, o Brasil lidera o ranking da moda praia onde produz 1,5 bilhão de dólares

por ano (VAZ, 2010). Apesar da invenção do biquíni ter origem europeia, por volta de 1946, é de comum conhecimento que uma peça parecida fazia parte do vestuário da população indígena muito antes da descoberta de Pedro Álvares Cabral. Em seu livro "O Biquíni Made In Brasil", Lilian Pacce (2016) afirma a relação entre a tanga e a população indígena pré-colonial e explica que a nudez era considerada natural, sendo a imposição de padrões de vestuário uma posterior assimilação da cultura europeia.

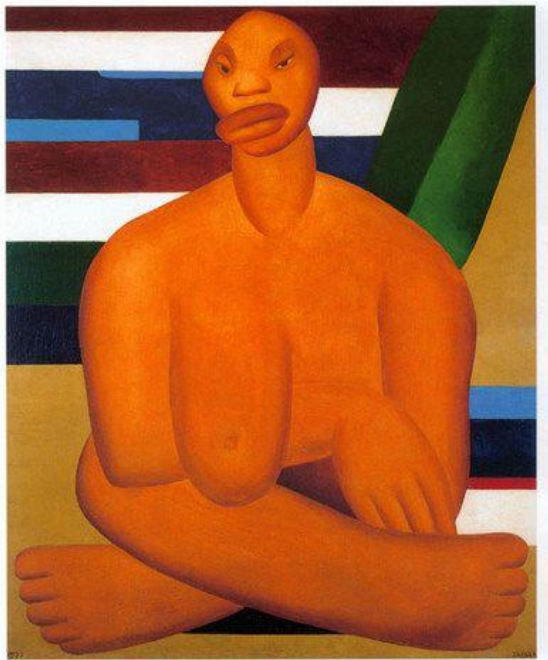
Sendo assim, o biquíni, de certa forma, participou das raízes brasileiras e pode ser considerado parte do universo "primitivo" buscado pelo movimento antropofágico. Então, em uma análise autoral pode-se dizer que o biquíni em sua essência passou por um processo de deglutição, onde sua modelagem foi transformada, obtendo características nacionais. Confirmando esse pensamento, a jornalista de moda Regina Guerreiro afirma que o biquíni é a peça que os brasileiros fazem melhor e brinca: "nós roubamos da tanga do índio, mas pelo menos difundimos mundialmente" (HISTÓRIA DA MODA NO BRASIL, 2013).

Considerando a necessidade da definição do escopo do projeto e da apresentação das estampas finais em mock-ups, a moda praia foi escolhida para a inserção das estampas já que abrange conceitos importantes à temática do projeto.

4.2.2 O trabalho de Tarsila na fase antropofágica

De acordo como Aracy Amaral, a "pintura no Brasil, ou o Brasil visto ou sentido, como imagens através de pintores brasileiros, através de uma emoção brasileira, sem falsos regionalismos ou posições, começou realmente com Tarsila do Amaral (AMARAL, 1930, p. 29).

Nascida no interior de São Paulo, Tarsila passou a infância na fazenda de seus pais, fato que proporcionou grande inspiração para obras futuras. Quando estava estudando em Paris, a artista pintou "A negra", quadro que foi considerado antecessor da fase antropofágica e que configurou a artista um lugar pioneiro na arte brasileira (AMARAL, 2019).



A NEGRA, 1923, óleo sobre tela, 100cm x 81,3cm, MAC USP, São Paulo, Brasil

O destaque para a mulher negra e para uma temática aliada a escravidão, trouxe para a arte um retrato da real sociedade brasileira. Em entrevista a *Veja*, Tarsila explica a sua inspiração:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama A Negra. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas ("O QUE SERÁ AQUELA COISA?", 1972).

Em sua fase antropofágica, Tarsila segue a mesma linha de pensamento, retratando temas do seu imaginário e imagens de sua infância presentes no seu subconsciente. Em relato a Sofia Cavernassi Villalva a artista expôs que as suas telas antropofágicas eram uma lembrança de seus pesadelos, onde as figuras correspondem a imagens do subconsciente e estórias que ela ouvia quando criança (AMARAL, 1967).

O quadro "Abaporu" foi um presente da artista para o marido Oswald de Andrade e foi ele quem, baseado no quadro, escreveu o embasamento teórico para o Manifesto Antropofágico. Dessa forma,

quando Oswald de Andrade estabeleceu os pressupostos do movimento antropofágico, criticando os valores da cultura ocidental de cultura e, privilegiando uma forma de organização social aos moldes tribais, estava influenciado, confessadamente, pela obra *Abaporu*. Essa tela o inspirou nessa crítica e a obra de Tarsila até hoje inspira a uma reflexão sobre a realidade brasileira, despertando seus fruidores para o elemento "brasilidade" (SILVA, 2015, p.122-123).

Tanto em "A negra" quanto em "Abaporu", Tarsila usou do gigantismo para ressaltar a mensagem transmitida. No *Abaporu* a deformação do pé da figura, pode ser uma forma de exprimir a relação com a terra nativa e a valorização da temática brasileira. As cores parecem remeter a bandeira brasileira, sendo compostas por verde, amarelo e azul. Apesar disso, a obra atualmente não se encontra no Brasil, participando da coleção do Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.



ABAPORU, 1928, óleo sobre tela, 85x73 cm, (P101), Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina

Em 1924, em uma viagem para Ouro Preto com o grupo da Semana de Arte Moderna, Tarsila acredita ter redescoberto as cores brasileiras. As cores vibrantes se tornaram um diferencial em seu trabalho, como expõe Amaral (1930) quando explica que Tarsila foi a primeira a projetar uma pintura com "gosto de café".

Amaral (1967) também destaca o "cerebralismo" de sua pintura, pelo equilíbrio exato de suas composições, a preocupação do acabado, a precisão da linha, ou na aplicação da tinta. Através dessa fala, ela expõe o perfeccionismo da pintora, já presente em Sagrado Coração de Jesus logo no início de sua carreira.

Uma das obras antropofágicas, Urutu apresenta a cobra urutu com o poder de deglutição e o ovo simbolizando a gênese (AMARAL, 2019).

Figura 12 - Urutu



Óleo sobre tela, 60x72 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, RJ

Acredita-se que a obra tenha inspiração no trabalho de Raul Bopp, que escreveu na mesma época o poema intitulado "Cobra Norato". A narração mitológica se passa nas selvas amazônicas e também reflete os princípios antropofágicos quando o personagem encarna em pele de cobra em busca da mulher desejada. Essa obra mostra as influências da antropofagia na escrita e demonstra a importância do conhecimento popular, já que Cobra Norato também participa do folclore da região norte do Brasil.

Figura 13 - A Lua



Óleo sobre tela, 110x110 cm, (P100), Coleção Particular, SP, SP

A tela "A Lua"(figura 13), em 2019 atingiu o status de obra mais cara já vendida de um artista brasileiro. Obra preferida de Oswald de Andrade, ela é um ótimo exemplo da capacidade de estilização da pintora, sendo a sensação de "sonho" uma espécie representação surrealista. O quadro apresenta cores fortes e um mandacaru estilizado, "aqui na versão de um corpo que conjuga animal e vegetal em uma só figura surrealista" (OLIVEIRA, 2019).

Em resumo, Tarsila, em sua trajetória como artista, cumpriu seu desejo de "a caipirinha de São Bernardo" quando conseguiu em seu estilo "um colorido bem "brasileiro" (notáveis seus tons "caipiras", rosas, verdes e azuis) a um geometrismo formal de origem cubista mas retrabalhado intimamente para expressar temas capazes de refletir paisagens subconscientes" (PRADA, 2016).

4.3 DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

4.3.1 O estilo de Tarsila

Como exposto anteriormente, a proposta deste trabalho é apresentar uma coleção de estampas que evidencie a cultura brasileira e valorize o trabalho feminino. Para isso o nome de Tarsila foi escolhido, considerando a sua importância como participante do movimento modernista e a relação de seu trabalho com a brasilidade. É válido também esclarecer que as obras de Tarsila servirão como inspiração, sendo a criação das estampas feita de forma autoral através da utilização de novos elementos. A escolha de diferentes elementos propicia uma nova perspectiva sobre seu trabalho além de abrir espaço para uma visão atual dos significados antropofágicos.

Entretanto para que o estilo de Tarsila ainda seja representado, é necessário que se analise não só o contexto em que as obras foram produzidas mas também o estilo exposto na fase antropofágica. Para isso, foram desconsideradas obras que são associadas às fases de transição da artista, sendo escolhidos 9 quadros cujo estilo é marcado como antropofágico. Os quadros foram separados através da semelhança nas composições, com foco principalmente na combinação de cores e seus significados. Esse enfoque se justifica pelo fato de que a maior parte dos comentários relacionados ao trabalho de Tarsila está no seu pioneirismo em relação a descoberta da cor tipicamente brasileira (AMARAL, 1998).

Nos quadros Abaporu, Antropofagia e Sol Poente ocorre a predominância de tons amarelo-alaranjados. Essas cores apresentam uma ligação entre as obras, além de estarem presentes nos elementos mais importantes representados.

Figura 14 - Abaporu, Antropofagia, Sol Poente



ABAPORU, 1928, óleo sobre tela, 85x73 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Fundación Costantini, Buenos Aires;
 ANTROPOFAGIA, 1929, óleo sobre tela, 79x101 cm, Fundação José e Paulina Nemirovsky, SP, SP;
 SOL POENTE, 1929, óleo sobre tela, 54x65 cm, Coleção Geneviève e Jean Boghici, RJ, RJ

Pode-se fazer também uma relação entre as cores apresentadas e a bandeira do Brasil, já que todas as composições possuem azul e verde mesmo que em diferentes tonalidades. Outra característica é o fato de que, ao invés de valorizar a perspectiva, a desproporção dos objetos tem como prioridade a sensação de surrealidade.

Figura 15 - Floresta e Distância



FLORESTA, 1929, óleo sobre tela, 64x62 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP, SP
 DISTÂNCIA, 1928, óleo sobre tela, 65x74,5 cm, Coleção Particular

Em Floresta e Distância, as cores utilizadas seguem uma paleta bem definida apresentando verde, azul e rosa. O cenário é representado em sua maioria por tons escuros, onde a escolha de cores complementares (verde/rosa) oferecerem contraste a pintura. Os quadros apresentam tonalidades parecidas assim como a presença de elementos circulares, na primeira através dos ovos e na segunda através da textura do solo. Outra semelhança está na exposição vertical dos elementos da natureza, sendo as formas parecidas mas alternadas nos quadros entre frente e fundo.

Figura 16 - A Lua e O sono



A LUA, 1928, óleo sobre tela, 110x110 cm, Coleção Particular, SP, SP
 O SONO, 1928, óleo sobre tela, 60,5x 72,7 cm, Coleção Geneviève e Jean Boghici, RJ, RJ

Outro item existente no trabalho de Tarsila é a repetição, ela está exposta em *A Lua e O Sono*, acontecendo ou no cenário ou na figura principal. As duas obras apresentam um elemento da natureza exposto de forma estilizada, na primeira um cacto e na segunda um coqueiro. O formato circular também aparece nas obras, criando um espaço delimitado no solo.

Figura 17 - O Lago e Urutu



O LAGO, 1928, óleo sobre tela, 75,5x93 cm, Coleção Hecilda e Sergio Fadel, RJ, RJ

URUTU, 1928, óleo sobre tela, 60x72 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, RJ

Os quadros *O Lago* e *Urutu* são obras onde a liberdade quanto a cor é maior. Nessas duas obras, tonalidades antes não apresentadas são inseridas na paleta, como o rosa pastel, o vinho e o laranja-avermelhado. Apesar da diferença de contraste entre elas, as cores vibrantes ainda aparecem de forma pontual em *O Lago*, o vinho no arbusto da direita e o laranja-avermelhado no arbusto ao fundo.

Além da distintiva paleta de cores, podemos tomar como base alguns fundamentos para definir o estilo de Tarsila. Em resumo, seu trabalho tem traços surrealistas evidenciados na maioria da suas obras através da representação não-literal de seus elementos. Entretanto o "surrealismo de Tarsila" é único, porque a artista expressou imagens de seu subconsciente (como é o caso do *Abaporu*) mas não deixou de retratar sua pátria (presente nas cores, temática e formas) valores que iam contra o surrealismo francês. Podemos, de certa forma, dizer que a pintora utilizou da antropofagia para modificar os valores surrealistas a sua própria realidade, apresentando uma estética singular.

Apesar da subjetividade presente em seu trabalho, Tarsila foi capaz de retratar o Brasil de forma geral quando exibiu temas como a escravidão em *A Negra* e o folclore brasileiro em *Urutu*.

4.3.2 Os elementos escolhidos

No estilo de Tarsila assim como nas representações relacionadas ao Brasil, é possível perceber o uso de elementos pertencentes a fauna e flora. Esse tipo de interpretação costuma acontecer por conta da relação da América Latina com o clima tropical, visão essa exposta desde a carta de Pero Vaz de Caminha relatando as características paradisíacas do Brasil (CARVALHO, 1998).

Essa visão dos estrangeiros sob o chamado "Novo Mundo", auxiliou na construção do estereótipo Brasil-Paraíso, que assimila a importância do país a natureza, suas belezas naturais e principalmente as praias (VILELA-ARDENGI; MOTTA, 2013). O mesmo conceito foi expressado através da atriz Carmem Miranda, que assim como o personagem Zé Carioca, participou da política de boa vizinhança, programa que auxiliou na composição de uma imagem do Brasil para exportação.

A construção de significado em torno de Carmem Miranda, fez de sua figura uma espécie de representação da mulher brasileira, onde o tropicalismo nacional era exposto através do samba, das letras de música, das suas vestimentas e dos adornos. A imagem abaixo mostra parte de seu vestuário, com destaque para o característico arranjo de frutas na cabeça, sua marca registrada.

Figura 18 - Cena do filme "Entre a Loura e a Morena"



Fonte: CARMEN MIRANDA, INDUMENTÁRIA E IDENTIDADE CULTURAL

Através de sua carreira podemos entender um pouco sobre a construção da imagem brasileira no exterior como terra paradisíaca. Um exemplo que esclarece esse contexto, é uma cena que Carmem atua do filme "Entre a Loura e a Morena" onde o cenário era composto por

paisagens luxuriantes, nas quais aparecem elementos de fácil assimilação com os trópicos, como macacos, bananas, morangos, praias e coqueiros são constantes no filme, em uma verdadeira profusão de elementos visuais, criados para representar a América Latina (STEINKE, LOPES, 2008, p.13).

O tipo de representação exposta através desses filmes foi o que os caracterizou posteriormente como "filmes banana", onde essa produção artística era direcionada para as "repúblicas das bananas", ou seja, os países sob o sul da fronteira (MACEDO, 2014). O historiador Luis Ortega, professor da Universidade de Santiago do Chile esclarece que, a princípio, o termo "república das bananas" estava associado às plantações de banana em série realizadas pelas empresas americanas durante o século 19 e começo do século 20. Entretanto ele explica que seu significado mudou durante o tempo, onde o termo passou posteriormente a designar "repúblicas" que dependiam economicamente da exportação de um único produto e seus governos possuíam ditaduras ou instituições corruptas (MUNDO, 2016). Ainda assim, analisando esse contexto é possível perceber a simplificação exposta por um estereótipo e a sua interpretação unilateral, já que as plantações de bananas foram instaladas de acordo com interesses estrangeiros sendo os seus governos beneficiados.

Considerando os conceitos antropofágicos já apresentados, este trabalho busca realizar uma nova interpretação sobre produção de frutas inspirada no país e sua relação com a cultura e economia. A escolha de elementos efetuada neste trabalho considerou o Brasil primitivo através da escolha de 5 frutas nativas pertencentes às regiões geográficas do mapa brasileiro. Dessa forma, os conceitos de brasilidade podem ser reavaliados, sendo as escolhas apresentadas uma possibilidade de representação local.

4.3.2.1 Açaí – Região Norte

Figura 19 - Palmeira de Açaí



Fonte: Google images

O açaizeiro é uma palmeira nativa da Amazônia, seus frutos produzem o suco de açaí, alimento de fonte natural para os habitantes da região norte do Brasil, já que ocorre de forma espontânea nos estados do Pará, Amazonas, Maranhão e Amapá. Para entender a importância do açaí na cultura da população do norte, é preciso observar a relação artesanal associada ao consumo do fruto. A retirada dos cachos é feita de forma manual, onde o coletador amarra no próprio pé um laço de folha de açaí que o auxilia na subida ao topo da palmeira (NOGUEIRA, CARVALHO, MÜLLER, 1995). Essa relação também é comum no processamento do fruto, onde as famílias "amassam" e "batem" o açaí para consumo diário, prática que muitas vezes é passada de geração em geração. Ao exemplo de Manuel Pires, que tem 60 anos e desde os 13 anos vende açaí no Mercado Ver-o-Peso, no centro de Belém auxiliado pelos seus sete filhos, assim como era com seu pai (MILHORANCE, 2014).

A proximidade com o fruto remonta dos povos indígenas, sendo a sua descoberta parte de uma lenda, que dentre as muitas versões, uma delas é a história de uma tribo localizada na região do Pará que ao enfrentar a escassez de alimentos decidiu executar os recém-nascidos a partir daquele momento. Quando a filha do cacique Iaçã, engravidou, a criança não foi poupada e também foi morta. A lenda conta que no local onde o corpo do bebê foi enterrado nasceu uma palmeira esguia, cujos frutos eram alimento para os pássaros e, por esse motivo, poderiam também alimentar os homens. Dessa forma, o fruto foi entendido como presente dos deuses para que se extinguisse o sacrifício das crianças, sendo batizado como "Açaí" (Iaçã invertido). Essa lenda também reafirma a relação do fruto com a fome, já que na região Norte nas décadas do

século XX o açaí teve grande importância na alimentação da população. De acordo com a historiadora Leila Mourão cuja tese de doutorado compreende a história do açaí, na época o Estado não podia assegurar um alimento que se equivalesse aos básicos arroz, feijão e macarrão (MILHORANCE, 2014).

A relevância do fruto na alimentação está no valor nutricional que em sua composição possui proteínas, açúcares, ferro, potássio, cálcio, vitamina B1 e antocianinas, cujo percentual varia de acordo com a forma de consumo. O costume nortista de consumir o açaí no complemento das refeições, em conjunto a uma proteína animal tem também embasamento nutricional já que a sua quantidade proteica é relativamente baixa quando comparada a outras frutas. A disseminação do açaí também ocorreu através das suas propriedades nutricionais, onde o apelo de alimento saudável proporcionou a sua disseminação para as regiões Sul e Sudeste (REVISTA TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS, 2010).

O maior produtor é o Pará, responsável por 95% do açaí do Brasil o que representa mais de 1,2 milhão de toneladas do fruto. O segundo maior produtor é o Amazona com 52 mil toneladas e o terceiro é Roraima com 3,5 mil toneladas, de acordo com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (SAUMA; MAIA, 2019).

4.3.2.2 Caju – Região Nordeste

Figura 20 - Pé de Caju



Fonte: Google images

O cajueiro é uma planta nativa do nordeste brasileiro, muito familiar aos indígenas que habitavam o Brasil antes da colonização. O nome caju foi criado através da língua tupi, sendo a sua grafia derivada da palavra *acaiu* que significa noz que produz. Uma informação interessante está no uso do fruto pelos tupis para a marcação de tempo, onde na tradução oral *acayu* ou *aca-iu* refere-se a ano. Outro exemplo está na formação do nome de Aracaju (capital de Sergipe), composto através de uma expressão indígena *ará acaiu*, que quer dizer cajueiro dos papagaios (GOMES, 2010).

De acordo com Henrique Carneiro, no início da colonização brasileira os cajus estavam presentes em grande parte do paisagem do litoral brasileiro nordestino mas foram substituídos pelos coqueiros no final do século 17. Ainda assim, o fruto continuava presente no cotidiano da sociedade e até foi exposto em obras de arte, como é o exemplo da representação de Jean-Baptiste Debret em "Negra tatuada vendendo caju" (GOMES, 2010).

Figura 21 - Negra tatuada vendendo cajus, Jean-Baptiste Debret



Fonte: Os frutos sociais do Caju

Sua presença no Nordeste está intimamente relacionada com a cultura, onde o fruto está presente

na literatura, na poesia, no artesanato, nos ditos populares, na pintura, na fala, na música, na dança, nos jogos infantis, nas credices, nos costumes, no folclore, na medicina, nas artes decorativas, no mobiliário e, é claro, na culinária nordestina (GOMES, 2010, p. 26).

Além disso, o cajueiro é proveitoso como um todo, essa informação foi expressa no romance de Renato José Costa Pacheco, *A oferta e o Altar*:

Do cajueiro tudo é útil ao homem. Desde as folhas até o lenho. O caldo com aguardente é aperitivo estimulante. O doce é excelente. O maturi, a castanha (assada com muita cautela, pois até a fumaça é cáustica), fornece amêndoa que rivaliza com a do Pará. O bagaço exprimido serve para alimentar animais domésticos. A casca do tronco, em maceração dá gorda para curtir peles de pequenos roedores (...) as folhas perfumam compartimentos mal ventilados, ou onde há doentes. A madeira bem seca serve para fabricar paus de tamancos. Da resina faz-se cola. Qual outra árvore tão útil ao homem? (GOMES, 2010, p.30)

De acordo com os dados atualizados do IBGE (2015), Conab (2015) e Secex (2014), nos últimos anos o maior produtor de cajueiros tem sido o Ceará, responsável por quase 50% do total de castanha-do-caju produzida no Brasil. A sua representatividade também é um fator considerável, já que sua produção é realizada por aproximadamente 195 mil produtores, onde cerca de 75% deles são de pequenos porte com áreas inferiores a 20 hectares. Ademais, a sua colheita é feita na entressafra das culturas anuais de subsistência, proporcionando cerca de 250 mil empregos empregos diretos e indiretos (SERRANO; PESSOA, 2016).

4.3.2.3 Goiaba - Região Sudeste

Figura 22 - Pé de Goiaba



Fonte: Google images

A goiabeira (*Psidium guajava* L.) é uma árvore nativa da América do Sul que foi espalhada mundo afora através dos navegantes europeus, sendo encontrada em quase todas as regiões tropicais (BARBOSA; LIMA, 2010). Sua proliferação se deve a sua adequação a climas variados e a sua propagação natural, sendo as suas variedades mais cultivadas a Paluma e Pedro Sato (SILVA, 2015).

Além de ser consumida in natura, a goiaba é utilizada na indústria de processamento de sucos, néctares, polpas, sorvetes, geleias e compotas, bem como serve de ingrediente na preparação de iogurtes, gelatinas e, recentemente, de molho agridoce (guatchup) (BARBOSA; LIMA, 2010, p. 11).

Os valores nutricionais da goiaba também são relevantes, já que o fruto possui altos teores de açúcares, bem como vitaminas A e B, fósforo, potássio, ferro, cálcio e fibras. Um exemplo dessa importância, está na utilização do fruto como suplemento durante a Segunda Guerra, onde sua alta concentração de vitamina C ajudou no aumento da resistência na proteção de infecções do aparelho respiratório (SILVA, 2015).

Uma relação interessante da fruta com o Sudeste está na criação da personagem Chico Bento, por Maurício de Souza, realizado através da observação do ilustrador sob o homem do campo paulista. O nome da personagem foi emprestado de um tio-avô do ilustrador e as aventuras de Chico Bento se baseiam em histórias que Maurício ouviu da avó. Na

história em quadrinhos, Chico vive aventuras no interior frequentemente roubando as goiabas do seu vizinho Nhô Lau (CURIOSIDADES, 2019).

De acordo com o IBGE (2017), as duas maiores regiões produtoras de goiaba são o Nordeste e Sudeste sendo em 2017 a quantidade produzida em toneladas de 214.478 e 210.860 para cada estado respectivamente. Entretanto, de acordo com a Secretaria de Estado de Agricultura, Pecuária e Abastecimento (Seapa), a previsão para a safra de 2018 é de crescimento, o que já vem acontecendo em Minas Gerais nos últimos 12 anos através de um crescimento de mais de 200% e em São Paulo, cujo plantio de goiaba abrangeu inclusive os espaços onde antes o cultivo era destinado à cana de açúcar e laranja (REBOUÇAS et al., 2018).

4.3.2.4 Pequi - Região Centro-Oeste

Figura 23 - O pequi



Fonte: Google images

Apesar do nome popular variar de acordo com a região, sua denominação mais conhecida tem origem na língua indígena Tupi, onde "py" significa pele e "qui" espinhos, por causa de seu caroço espinhoso (OLIVEIRA; SCARIOT, 2010).

O pequi (*Caryocar brasiliense* Camb.), conhecido também como amêndoa de espinho, amêndoa do Brasil, grão de cavalo, pequerim, pequiá, pequiá-pedra, piqui, piquiá, piquiá-bravo ou suari, é cultivado em todo o Cerrado, que inclui os Estados da Bahia, Ceará, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Piauí, Rio de Janeiro e São Paulo (RIBEIRO, 2000).

Sua presença espontânea em todos os estados da região Centro-Oeste, estabeleceu uma relação de importância com o fruto, como pode

ser representado através do Projeto de Lei nº 1519/16 criado em 2017, caracterizando o fruto como símbolo do cerrado no estado de Goiás pelo seu valor para a manutenção da fauna nativa e imprescindível valor simbólico cultural ao povo goiano. Ainda considerando o seu valor cultural, entre as justificativas apresentadas nesse projeto podemos ressaltar a utilização do pequi para origens terapêuticas e sua relevância para a culinária regional (BRASIL, 2016).

O fruto também esteve presente em um episódio do programa MasterChef Brasil onde deveriam ser realizados pratos típicos do Centro-Oeste, onde a chefe de cozinha Mara Alcamin apresentou um prato que continha frango caipira, arroz, creme de milho e pequi (ANDRADE; RUSKY, 2019). Quando utilizado na culinária, os pratos são preparados com a polpa que, além do sabor específico, "possui muita vitamina A e carotenóides, importantes para prevenir doenças associadas com a visão e outras relacionadas com o avanço da idade (OLIVEIRA; SCARIOT, 2010, p.30)". Além disso, a Universidade de Brasília (UnB) estudou o óleo extraído da amêndoa do pequi e constatou que ele tinha propriedades antioxidantes e anti-inflamatórias (ANDRADE; RUSKY, 2019).

Uma informação interessante está na questão da colheita, que é feita quando os frutos já caíram do pé, já que o amadurecimento do fruto se completa após três dias da queda. Os frutos que não são colhidos proporcionam a propagação da planta, o que pode ser o motivo da grande quantidade nativa encontrada (OLIVEIRA; SCARIOT, 2010).

No município de Ribeirão Cascalheira em Mato Grosso, por exemplo, em uma área de aproximadamente 300 hectares com o cultivo do pequi, 80% são de árvores nativas sendo apenas 20% plantados pelos produtores. Por ser um produto extrativista, o técnico agrícola da Empaer, Carlos Alberto, explica que o fruto é uma alternativa econômica para os agricultores. Segundo ele, uma árvore de pequi produz em média dois mil frutos por colheita e apresenta grande resistência às intempéries facilitando sua venda (PERSONA, 2018).

Apesar do extrativismo predominante acontecer em Minas Gerais, o Estado de Goiás tem mostrado bons números posicionando-se como segundo maior produtor. De acordo com a Produção da Extração Vegetal e Silvicultura em 2017, Goiás produziu 2,6 toneladas de pequi, apresentando uma produção 94,4% maior que a de 2016 (SEIXAS, 2018).

4.3.2.5 Pitanga - Região Sul

Figura 24 - Pé de Pitanga



Fonte: Google images

Seu nome é derivado da língua indígena Tupi onde *pi'tãg* significa vermelho, em ligação a cor predominante da fruta (ESPÉCIES FRUTÍFERAS NATIVAS DO SUL DO BRASIL, 2004). Esse nome pode variar, sendo aplicado de acordo com a região ou país onde a fruta se encontra, podendo ser ele pitanga, pitango, cereja brasileira, cereja pitanga, ibitanga, pitangatuba, ginja, nangapiry, cereja cayena, cereja do Suriname, cerejeira kanak, cerejeira de Cayenne, cerejeira de Maré e boobo (2015).

O nome Pitanga também foi usado para denominar uma cidade do estado no Paraná, fundada em 1944 que de acordo com dados do IBGE, alcançou em 2018 a população de 32.638 pessoas (PARANÁ, 2019). Outra informação interessante está na sua utilização na literatura, onde a fruta aparece nos textos em expressões associadas a sua cor vermelha, estando presente em *Quincas Borba*, de Machado de Assis, *Iracema*, de José de Alencar e *Sagarana*, de Guimarães Rosa (2019). Quando analisamos a participação da fruta no contexto linguístico, temos contato também com a expressão "chorar pitangas" que é interpretada de acordo com o uso local, pode ser explicada de forma bem simplificada pela relação do vermelho da fruta com os olhos de quem chora muito (RODRIGUES, 2019).

A pitangueira é uma árvore frutífera brasileira que, apesar de estar distribuída por todo o território brasileiro, é nativa da região Sul. Sua capacidade de adaptação aos diferentes solos e climas, propicia sua disseminação como produto (ESPÉCIES FRUTÍFERAS NATIVAS DO SUL DO BRASIL, 2004). Seu valor comercial está relacionado com a

produtividade da sua polpa que possui alto teor de vitamina A, sendo esse rendimento associado a sua composição, já que seu fruto é apresenta aproximadamente 66% de polpa e 34% de semente (EMPRESA PERNAMBUCANA DE PESQUISA AGROPECUÁRIA - IPA, 2007). Além disso, "estudos preliminares indicam que a pitanga pode reduzir a proliferação de alguns tipos de câncer, como o cólon-retal, de pulmão, renal, de mamas e de ovário (BARBIERI et al., 2012, p. 5)".

O principal potencial de exploração agroindustrial da pitangueira é a produção de frutos para obtenção da polpa integral congelada e suco engarrafado, além da utilização da polpa na fabricação de sorvete, picolé, licor, geléia, vinho e cosméticos (Donadio, 1983; Ferreira et al., 1987; Lederman et al., 1992).

Apesar da falta de dados oficiais referentes a produção e comercialização da pitanga, acredita-se que o Brasil seja o maior produtor do fruto mundialmente (EMPRESA PERNAMBUCANA DE PESQUISA AGROPECUÁRIA - IPA, 2007).

4.4 CONSTRUÇÃO DE ALTERNATIVAS

A construção de alternativas se baseou nos quadros da fase antropofágica de Tarsila do Amaral, tendo como objetivo a criação de um estilo próprio que pudesse ser aplicado posteriormente nos 5 elementos escolhidos. Ainda que as estampas tenham caráter autoral, existe a preocupação de traduzir e relacionar a coleção ao trabalho de Tarsila do Amaral. Essa criação buscou observar suas obras, com enfoque na apresentação de elementos da natureza de forma estilizada.

Dessa forma, as frutas escolhidas foram desenhadas com base em imagens, priorizando o formato e a simplicidade.

Figura 25 - Folha do Cajueiro



Fonte: Compilação elaborada pela autora, Google images

Figura 26 - Caju



Fonte: Compilação elaborada pela autora, Google images

A partir disso, algumas alternativas foram exploradas sendo o primeira composta pela junção de elementos circulares, recurso utilizado em alguns quadros de Tarsila.

Figura 27 - Alternativa 1



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 28 - Elementos circulares em "Sol Poente"



Fonte: Fonte: Elaborada pela autora

Entretanto, ainda que o módulo apresentasse a união de elementos importantes, a separação ocasionada pelos arcos tornava a estampa mais rígida afastando-se da estética proposta pela artista. A partir dessa interpretação, uma outra possibilidade foi considerada onde os elementos seriam expostos em formas arredondadas, com a intenção de trazer a sensação surreal exposta nos quadros da artista.

Figura 29 - Alternativa 2



Fonte: Fonte: Elaborada pela autora

Entretanto, essa disposição ocasionou a formação de camadas trazendo novamente a impressão de separação. Sendo assim, percebeu-se a necessidade de criar um layout que fosse plano onde os elementos pudessem interagir entre si.

Figura 30 - Alternativa 3



Fonte: Elaborada pela autora

Dessa forma, foi realizado um arranjo constituído por dois planos onde o fundo complementa os espaços entre os elementos. No entanto, a opção ainda apresenta falhas, já que a presença de linhas difere da aparência representativa do período antropofágico.

Apesar disso, essa opção possibilitou a visualização de uma alternativa onde componentes dos quadros de Tarsila pudessem participar das estampas. Assim a presença de elementos arredondados, fator importante no trabalho de Tarsila, foi transferida para a composição de forma estilizada.

Figura 31- Alternativa final do fruto Caju



Fonte: Fonte: Elaborada pela autora

Figura 32 - Quadro "Floresta"



Fonte: Fonte: Elaborada pela autora

A alternativa final para a estampa de caju foi inspirada nas formas presentes no quadro "Floresta" que ao serem destacadas do contexto, não são facilmente reconhecíveis. Utilizando dessa alternativa de estilo, as estampas poderiam expor partes dos quadros da artista como

uma reminiscência de seu trabalho. Como a análise aqui exposta considerou 9 obras da artista e a proposta da coleção é a criação de apenas 5 estampas, a seleção dos quadros foi feita de forma intuitiva.

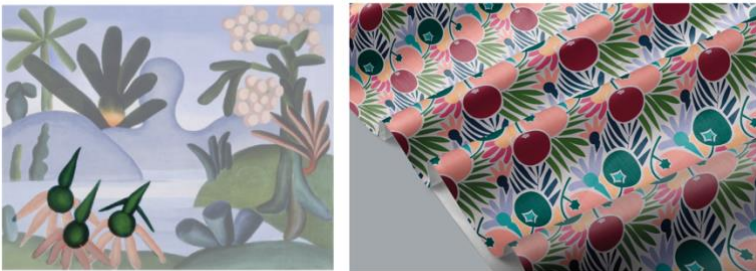
Além disso, para representar a deformação de objetos dos quadros de Tarsila, foram utilizados espaços na delimitação dos componentes da estampa. Esse "contorno" também proporciona a sensação de união, já que um elemento não se destaca mais do que o outro.

Uma observação relevante está na cor, visto que todas as estampas possuem tons verdes e azuis assim como os quadros de Tarsila. O uso de tons quentes está relacionado com as cores tipicamente brasileiras, fator característico de suas obras. Outra similaridade está no uso do contraste, onde a interação das cores procura ressaltar a importância das frutas.

A seguir, serão apresentados as alternativas finais em conjunto com o quadro de Tarsila relacionado, o elemento utilizado está em destaque.

4.4.1 Açai – Quadro “O Lago”

Figura 33 - Alternativa final, Açai



Fonte: Elaborada pela autora

4.4.2 Caju – Quadro “Floresta”

Figura 34 - Alternativa final, Caju



Fonte: Elaborada pela autora

4.4.3 Goiaba – Quadro “Sol Poente”

Figura 35 - Alternativa final, Goiaba



Fonte: Elaborada pela autora

4.4.4 Pequi – Quadro “O Sono”

Figura 36 - Alternativa final, Pequi



Fonte: Elaborada pela autora

4.4.5 Pitanga – Quadro “Distância”

Figura 37 - Alternativa final, Pitanga



Fonte: Elaborada pela autora

Esse tipo de repetição está presente na configuração de estampas corridas, que podem ser impressas por diferentes meios: quadro, cilindro, sublimação e digital. Considerando os objetivos específicos expostos nesse trabalho, as estampas serão feitas através da impressão digital já que esse processo permite a fabricação em pequena escala. Outra vantagem da impressão digital é que o processo permite alta qualidade, sem aumento do custo em relação ao número de cores (NUNES, 2017).

Para que seja possível a visualização do produto final foram realizados mock ups. As figuras abaixo apresentam a aplicação das estampas:

Figura 40 - Saida de Praia e Biquíni Açai



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 41 - Saida de Praia e Biquíni Caju



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 42 - Saida de Praia e Biquíni Goiaba



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 43 - Saida de Praia e Biquíni Pequeni



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 44 - Saida de Praia e Biquíni Pitanga



Fonte: Elaborada pela autora

5 CONCLUSÃO

Produzir uma coleção de estampas inspiradas na obra de Tarsila do Amaral acarretou uma nova visão sobre a produção criativa, acompanhada da compreensão de que por mais que toda criação possua um estilo pessoal, também é preciso entender o significado por trás da imagem representada.

Ao estudar Tarsila, observa-se mais do que o Abaporu, onde seu trabalho representa a importância do encontro das cores brasileiras e uma visão do panorama da arte no Brasil. Tal percepção é possível em razão do processo denso de estudo e pesquisa, em que o entendimento do objeto de inspiração é feito tanto visualmente quanto contextualmente. Essa análise possibilitou que o desenvolvimento desse projeto abordasse questões relacionadas a brasilidade, relacionando a escolha de elementos aos conceitos expostos pelo movimento antropofágico.

Através dessa seleção as noções de brasilidade foram expandidas, onde a escolha de frutas nativas evidenciou a essência brasileira, exposta através da relação dos frutos com a população nativa do país. Além disso, essa temática chama atenção para o entendimento dos estereótipos brasileiros, mostrando a importância do conhecimento efetivo do país e de suas peculiaridades.

Sendo assim, a criação das estampas possibilitou uma revisão do Brasil tropical, mas mais do que isso, proporcionou uma nova visão sobre a estampa e seus significados. Portanto entende-se que a aplicação de uma metodologia e a utilização do design como meio, foram fatores decisivos para que se estabelecesse um caminho para a construção das padronagens. Mais do que isso, o olhar do design sobre a concepção de estampas faz com que o processo seja realizado de forma consciente, onde o valor estético compreende também o simbólico.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. Arte no Brasil. **Arte em Revista**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.29-30, maio 1930.

AMARAL, Aracy. **O surreal em Tarsila**. Mirante das Artes, São Paulo, v. 3, p.23-25, maio 1967.

AMARAL, Tarsila do. **Obras: Conheça as obras de Tarsila do Amaral**. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/primeiros-anos-1904-1922/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AMARAL, Tarsila do. **Obras: Conheça as obras de Tarsila do Amaral**. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/inicio-do-cubismo-1923/>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

ANDRADE, Juliana; RUSKY, Renata. **O pequi, o ouro do cerrado, pode fazer muito bem para a sua saúde**. Disponível em <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/revista/2019/02/10/interna_revista_correio,736344/conheca-as-propriedades-do-pequi-que-sao-beneficas-para-a-saude.shtml>. Acesso em: 28 mai. 2019.

ANTROPOFAGIA . In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>>. Acesso em: 26 de Abr. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BARBIERI, Rosa Lia et al. **RECURSOS GENÉTICOS DO BIOMA PAMPA**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE RECURSOS ENERGÉTICOS, 2., 2012, Belém. Anais. Brasília: Embrapa Clima Temperado, 2012. p. 1 - 10.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras**. Estudos Avançados, [s.l.], v. 3, n. 7, p.170-182, dez. 1989. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40141989000300010>.

BARBOSA, Flávia Rabelo; LIMA, Mirtes Freitas (Ed.). **A cultura da goiaba**. 2. ed. Brasília: Embrapa Informação Tecnológica, 2010. 180 p. Coleção Plantar, 66.

BÔAS, Eduardo Vilas. **O que é o Rapport?** 2016. Disponível em: <<https://www.audaces.com/o-que-e-o-rapport/>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BOODRO, Michael (Ed.). **Art and Fashion**. In: WELTERS, Linda; LILLETHUN, Abby. *The Fashion Reader*. New York: Berg, 2007. p. 3-118.

BRADLEY, Kimberly. **Obras-primas que os grandes museus não exibem (e por quê)**. 2015. Texto da BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150204_vert_cul_ar_te_escondida_ml>. Acesso em: 05 fev. 2015.

BRASIL (Estado). Constituição Estadual nº 1519/16, de 10 de dezembro de 2016. . Goiás, 2016

BRIGGS-GOODE, Amanda (Ed.). **What is Surface Design?** In: BRIGGS-GOODE, Amanda; TOWNSEND, Katherine (Ed.). *Textile Design: Principles, Advances and Applications*. 112. ed. Sawston, Reino Unido, Cambridge, Reino Unido: Woodhead Publishing, 2011. p. 90. (Woodhead Publishing Series in Textiles).

BRITO, Danilo Lopes; BONA, Fabiano dalla. **SOBRE A NOÇÃO DE ESTEREÓTIPO E AS IMAGENS DO BRASIL NO EXTERIOR**. Revista Graphos, Paraíba, v. 16, n. 2, p.15-28, maio 2014.

CARVALHO, José Murilo de. **O MOTIVO EDÊNICO NO IMAGINÁRIO SOCIAL BRASILEIRO**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 13, n. 38, p.111-128, out. 1998.

CHAMIS, Raquel. **É tempo de Tarsila do Amaral**. 2017. Matéria da Vogue Brasil. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/Inspire-se/noticia/2017/09/e-tempo-de-tarsila-do-amaral.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

Cinco curiosidades sobre a pitanga. Disponível em: <<https://saberhortifruiti.com.br/curiosidades-da-pitanga/>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

COCHRANE, Lauren. **Marc Jacobs at Louis Vuitton: top 10 moments - in pictures.** 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2013/oct/02/marc-jacobs-louis-vuitton-top-10-moments>>. Acesso em: 02 out. 2013.

Curiosidades. Site oficial da Turma da Monica. Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/chico-bento/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

DESIGN BRASIL (Brasil). Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior (Ed.). **“Às vezes, o design de superfície fica numa fronteira bem delicada entre a arte e o design”.** 2007. Entrevista a Renata Rubim. Disponível em: <<http://www.designbrasil.org.br/entrevistas/renata-rubim/>>. Acesso em: 06 dez. 2007.

EMPRESA PERNAMBUCANA DE PESQUISA AGROPECUÁRIA - IPA (Recife). **PITANGUEIRA.** Recife:2007. 87 p.

ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 19., 2010, Cachoeira, Bahia, Brasil. **UMA QUESTÃO DE POLÍTICA CULTURAL: MULHERES ARTISTAS, ARTESÃS, DESIGNERS E ARTE/EDUCADORAS.** Cachoeira: Anpap, 2010. 10 p. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/anna_mae_tavares_bastos_barbosa.pdf>. Acesso em: 25 set. 2010.

WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again.** New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pg. 100)

ESPÉCIES FRUTÍFERAS NATIVAS DO SUL DO BRASIL. Pelotas: Embrapa Clima Temperado, 2004. Documentos 129.

EZABELLA, Fernanda. **Nara Leão vira estampa em desfile-show de Ronaldo Fraga.** 2007. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/nara-leao-vira-estampa-em-desfile-show-de-ronaldo-fraga-4181906>>. Acesso em: 01 maio 2019.

FLUSSER, Vilém. **Sobre a palavra design**. In: FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOGG, Marnie (Ed.). **Tecidos kente da África Ocidental**. In: FOGG, Marnie. Tecidos kente da África Ocidental. Rio de Janeiro: Gmt Editores, 2013. p. 134-135.

FOLHA DE S. PAULO (São Paulo). Empresa Folha da Manhã S/a (Ed.). **Coleção Folha: Grandes Pintores Brasileiros**. 2013. Disponível em: <<http://pintores.folha.com.br/colecao.html>>. Acesso em: 05 de abril de 2013.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Ltc, 2000. 714 p.

GOMES, Jeter (Org.). **Os frutos sociais do caju**. Brasília: N T Mendes Editora, 2010. 203 p.

GONÇALVES FILHO, Antonio. **MoMA compra quadro de Tarsila do Amaral**: A tela 'A Lua', de 1928, mesmo ano em que a histórica 'Abaporu' foi pintada, passa a fazer parte do acervo do museu americano. 2019. Texto publicado no jornal Estadão. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,moma-compra-uma-tarsila-da-fase-antropofagica,70002736845>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

GQ, Redação. **Osklen cria coleção-cápsula inspirada em Tarsila do Amaral**. 2017. Disponível em: <<https://gq.globo.com/Estilo/Moda-masculina/noticia/2017/08/osklen-cria-colecao-capsula-inspirada-em-tarsila-do-amaral.html>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

GUERRILLA GIRLS. **Our Story**. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/our-story>>. Acesso em: 01 jan. 1985.

HISTÓRIA da Moda no Brasil. Direção de Luís André do Prado, Tatiana Lohmann. 2013. Son., color. Série 4.

IBGE. **Produção Agrícola Municipal**. 2017. Tabela 5457. Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/5457#resultado>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

JLeiva Cultura & Esporte (Org.). **Como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte.** 2017. Disponível em: <<http://www.culturanascaipais.com.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **Carmen Miranda em Hollywood : filmes para uma boa vizinhança.** 2014. 245 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Cinema e História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MCCRACKEN, Grant (Ed.). **The Fashion System.** In: WELTERS, Linda; LILLETHUN, Abby. *The Fashion System.* New York: Berg, 2007. p. 90. Publicado originalmente como G. McCracken (1986).

MENA, Fernanda. **Negócios com obras de Tarsila do Amaral ganham força com fama global.** 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/negocios-com-obras-de-tarsila-do-amaral-ganham-forca-com-fama-global.shtml>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

MILHORANCE, Flávia. **Com farinha ou tapioca, açaí é o fruto da identidade paraense.** 2014. O globo, sociedade. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/com-farinha-ou-tapioca-acai-o-fruto-da-identidade-paraense-12950599>>. Acesso em: 27 maio 2019.

Ministério da Saúde e Anvisa (Org.). **MONOGRAFIA DA ESPÉCIE Eugenia uniflora L. (PITANGUEIRA).** Brasília, 2015. 81 p. Fonte do Recurso: Ação 20K5 (DAF/ SCTIE/ MS)/2013.

MUNDO, Bbc. **Qual a origem do termo ‘república de bananas’, usado pelo 'Guardian' para se referir ao Brasil?** 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160428_republica_bananas_origem_fn>. Acesso em: 28 abr. 2016.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** 2. ed. São Paulo: Edições Aurora, 2016. 28 p. Tradução autorizada por Linda Nochlin.

NOGUEIRA, Oscar Lameira et al. **A cultura do açaí.** Brasília: Embrapa. Centro de Pesquisa Agroflorestar da Amazônia Oriental (belém, Pa), 1995. Coleção plantar ; 26.

NUNES, Julian. **Estamparia: prós e contras de cada técnica.** 2017. Disponível em: <<https://www.designerd.com.br/estamparia-pros-e-contras-de-cada-tecnica/>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

O OLHO DA HISTÓRIA: A perda do conceito original de arte. Bahia: Oficina Cinema- História, n. 8, 2005. Adriana Tabosa. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.ufba.br>>. Acesso em: 03 maio 2019.

OLIVEIRA, Joana. **‘A Lua’, de Tarsila do Amaral, chega ao MoMA e consagra brasileira no panteão modernista:** A obra, considerada um marco da afirmação da pintura antropofágica, foi comprada por 20 milhões de dólares. MASP inaugura mostra retrospectiva da artista em abril. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/27/cultura/1551291870_688892.html>. Acesso em: 13 maio 2019.

OLIVEIRA, Washington Luis de; SCARIOT, Aldicir. **Boas práticas de manejo para o extrativismo sustentável do pequi.** Brasília: Embrapa Recursos Genéticos e Biotecnologia, 2010. 84 p.

"O QUE SERÁ AQUELA COISA?". São Paulo: Abril, 23 fev. 1972. Semanal.

PACCE, Lilian. **O Biquíni Made In Brazil.** Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2016. 341 p.

PAIVA, Claudia de Mattos. **A consciência crítica da criação:** em crônicas selecionadas de Tarsila do Amaral. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PARANÁ. IBGE. **Pitanga.** Censo da cidade de Pitanga. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/pitanga/panorama>>. Acesso em: 29 maio 2019.

PERSONA, Rosana. **Produção de pequi gera renda para agricultores familiares.** 2018. Site do Governo de Mato Grosso. Disponível em: <<http://www.mt.gov.br/-/10661923-producao-de-pequi-gera-renda-para-agricultores-familiares>>. Acesso em: 24 mai. 2019.

PRADA, Cecília. **“A pintora da minha terra”**. 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9826_A+PINTORA+DA+MINHA+TERRA>. Acesso em: 10 maio 2019.

REBOUÇAS, Abel et al. **Goiaba vence a crise e conquista o mercado**. 2018. Disponível em: <<https://saberhortifruiti.com.br/goiaba-conquista-mercado/>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: [s. n.], 1928-1929. 26 fasc. 2ª. Dentição (n. 1-16) publicada em uma página no Diário de São Paulo. ISSN: 0102-5104

REVISTA TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS. Mato Grosso, v. 3, n. 2, dez. 2010. Semestral.

RODRIGUES, Sérgio. **De onde veio a expressão ‘chorar pitanga’?** Matéria da Veja Abril. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/de-onde-veio-a-expressao-chorar-pitanga/>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

ROSSI, Marina. **“A moda no Brasil é mais do que estampas de papagaio”**. 2014. Entrevista com Paulo Borges. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/07/cultura/1396827900_179493.html>. Acesso em: 18 abr. 2019.

SANTOS, Rochelle Cristina dos. **TRAMAS DA MEMÓRIA SOCIAL:: A POÉTICA DE RONALDO FRAGA E A COLEÇÃO DE MODA NARA LEÃO 2007/2008**. 2012. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

SAUMA, Jorge; MAIA, Caio. **Caminhos do açaí: Pará produz 95% da produção do Brasil, fruto movimentou US\$ 1,5 bi e São Paulo é o principal destino no país**. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/03/15/caminhos-do-acai-para-produz-95-da-producao-do-brasil-fruto-movimentou-us-15-bi-e-sao-paulo-e-o-principal-destino-no-pais.ghtml>>. Acesso em: 27 maio 2019.

SÃO PAULO. Unesp Nead Redefor. Secretaria Estadual da Educação de São Paulo (Org.). **Arte como cultura: Concepções e problematizações**. São Paulo: Redefor, 2012. 55 p.

SÃO PAULO. UNESP/REDEFOR. . **Arte como cultura: concepções e problematizações**. 2. ed. São Paulo: Nead - Unesp e Redefor, 2012.

SEIXAS, Wandell. **Extração de pequi cresce 100% em Goiás**. 2018. Disponível em: <<http://www.dm.com.br/cotidiano/2018/09/extracao-de-pequi-cresce-100-em-goias.html>>. Acesso em: 28 maio 2019.

SERRANO, Luiz Augusto Lopes; PESSOA, Pedro Felizardo Adeoadato de Paula. **Aspectos econômicos da cultura do cajueiro**. Embrapa Informação Tecnológica, Brasília, v. 2, n. 1, p.2-10, jul. 2016. Disponível em:

<https://www.spo.cnptia.embrapa.br/conteudo?p_p_id=conteudoportlet_WAR_sistemasdeproducaolf6_1galceportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_status=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&p_r_p_-76293187_sistemaProducaoId=7705&p_r_p_-996514994_topicoId=10308>. Acesso em: 15 maio 2019.

SGORLA, Kristian. **O PERSONAGEM ZÉ CARIOCA E A AUTOCRÍTICA DE UM ESTEREÓTIPO NACIONAL**. Revista Trama, Cascavel, v. 12, n. 25, p.177-204, 2016. Quadrimestral.

SILVA, Alessandro Alvarenga Pereira da. **ESTUDO DA VIABILIDADE TÉCNICA E ECONÔMICA DO CULTIVO DA GOIABEIRA NA AGRICULTURA FAMILIAR**. 2015. 31 f. TCC (Graduação) - Curso de Engenheiro Agrônomo, Universidade Federal de São João del Rei, Sete Lagoas, 2015.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. **TARSILA DO AMARAL – A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA SOBRE “BRASILIDADE”**. Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis, [s.l.], v. 12, n. 2, p.116-126, dez. 2015. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/1807-1384>.

STEINKE, Rosana; LOPES, Valnia Clélia Crês. **CARMEN MIRANDA, INDUMENTÁRIA E IDENTIDADE CULTURAL: algumas considerações para o ensino de história**. In: PARANÁ. Secretaria de

Estado da Educação. Superintendência de Educação. O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense, 2008. Curitiba: SEED/PR., 2011. V.1. (Cadernos PDE). Disponível em: <www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=20>. Acesso em DD/MM/AA. ISBN 978-85-8015-039-1.

TERTO, Amaury. **'Abaporu', de Tarsila do Amaral, estará em exposição inédita do Masp dedicada à pintora:** Obra mais famosa da pintora paulista retorna ao País emprestada pelo Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires.. 2019. Matéria de Huffpost da área de entretenimento. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/abaporu-masp-tarsila_br_5c9e7b63e4b00ba6327d0774?ncid=fcbklnkbrhpmg00000004&fbclid=IwAR9QU8nKRvJ3kttg5y099dT-F8gvFcdrTeVzN6LevYqdhTvVvQ-CTiGyY8>. Acesso em: 29 mar. 2019.

THE ART STORY FOUNDATION (New York). **Andy Warhol:** American Painter, Draftsman, Filmmaker, and Printmaker. Disponível em: <<https://www.theartstory.org/artist-warhol-andy-artworks.htm>>. Acesso em: 26 maio 2019.

VASONE, Carolina. **Ronaldo Fraga homenageia Nara Leão em desfile emocionado.** 2007. Disponível em: <<https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2007/06/17/ronaldo-fraga-homenageia-nara-leao-em-desfile-emocionado.htm>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

VAZ, Tatiana. **A guerra dos biquínis no maior mercado do mundo.** 2010. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/negocios/a-guerra-dos-biquinis-no-maior-mercado-do-mundo/>>. Acesso em: 05 maio 2019.

VILELA-ARDENGLI, Ana Carolina; MOTTA, Ana Raquel. **Brasil-paráiso:** estereótipo e circulação. Delta: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 29, n. , p.381-404, set. 2013.

ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil:** a questão da Identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. 2. Ed. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997. http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm

