

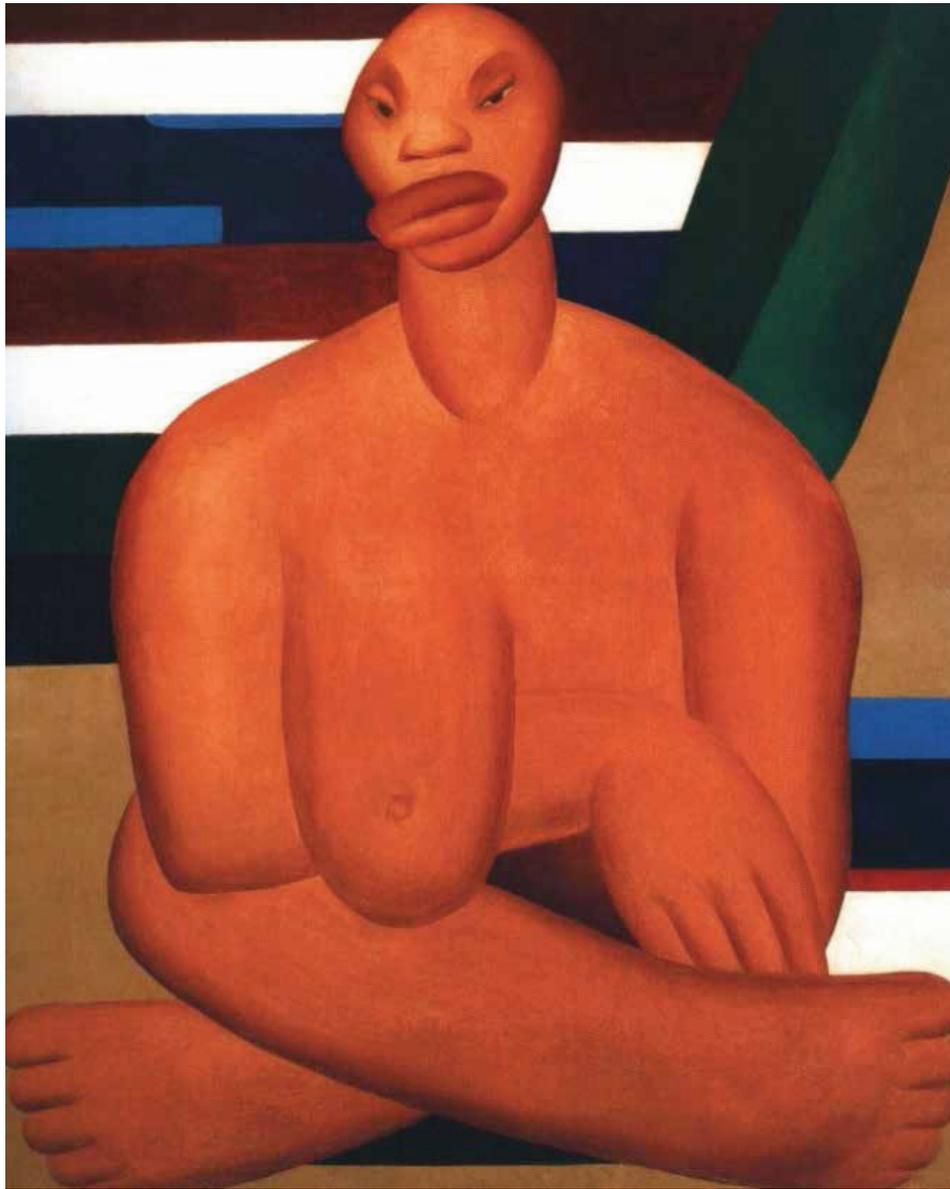
## 4. CRÓNICAS VISUALES

A partir del cuerpo de conceptos estipulados, desplegaré una serie de interpretaciones sobre *A Negra* (1923), *Abaporú* (1928), *Antropofagia* (1929) y los *Dibujos antropofágicos* (1929).

En *A Negra* (Fig. 22) se observan dos dimensiones explícitas en el plano visual: la actualización plástica a través de un lenguaje artístico moderno proveniente del escenario parisino y la confirmación de un abordaje figurativo sobre la negritud, revelando una postura ética y estética. La búsqueda sintética se exteriorizó en los volúmenes netos y en las circularidades que acompañaron el cuerpo pintado de la protagonista principal en su totalidad, enmarcándose en un fondo abstracto que deviene en un paisaje geometrizable. Tarsila emplazó una interferencia desde el recurso estético revirtiendo la representación tradicional, el estereotipo femenino fue reelaborado en esta imagen voluptuosa que increparía la casi totalidad del espacio gráfico<sup>41</sup>.

---

41 Anteriormente, la alegoría republicana del siglo XIX se identificaba con la virgen-madre, emblema de la humanidad y origen de todos sus hijos sin la participación masculina. Ahora el esquema se reconstruyó en trazos firmes y apariencia compacta, donde la ingestión y maceración del imaginario femenino antes establecido, potencializó la figura.



.....  
**Fig. 22.** Tarsila do Amaral  
*A Negra, óleo sobre tela*

1923

Cortesía de Tarsila do Amaral

La negritud, aquí exaltada, habría despertado polémicas en el ambiente intelectual conservador de Brasil en la etapa decimonónica. Anteriormente el francés Benedicto Morel vinculaba el clima del trópico con la moral de sus habitantes afrobrasileños, aduciendo un deterioro de la civilidad, y hasta comienzos del XX, bajo la presidencia de Rodríguez Alves, todavía se aspiraba al blanqueamiento racial. Los cuerpos femeninos brasileños se describían como objetos de deseo pero también de rechazo en relación a la idiosincrasia católica. La mirada europea era, en esta dirección, masculina, de control, frente a una feminización indefensa. Desde una perspectiva de confrontación, *A Negra* transgredió los modos de representación instituidos, valorizando la etnia africana como aporte fundamental para la sociedad brasileña, con un protagonismo actual y concreto en la constitución poblacional.

Más allá del matiz peyorativo perpetrado en ciertos momentos históricos, el término “negro” no se ha definido adecuadamente como un aspecto medular de un universo cultural en el marco del éxodo africano. Aunque esta experiencia hizo de la negritud una “identidad proteica” y una “presencia social preactiva” (Powell, 1998: 12) solo algunos intelectuales de peso, entre ellos Franz Fanon, insistieron en su herencia en el terreno moderno y posmoderno. En el caso de intelectuales centroamericanos, “... la negritud en Césaire y Fanon representaba más que nada una construcción histórico-cultural cuya naturaleza arrojaba luz al carácter contingente, dislocado y mestizo (...) de la identidad negra...” (Mellino, 2008: 59). La herencia afro-brasileña fue un punto de reflexión en las manifestaciones artísticas de Brasil, tanto en la etapa de experimentación vanguardista de los años 20 como en las décadas de los 60 y 70, donde determinados aspectos de ese acervo cultural irrumpieron en el ámbito cotidiano. En el mismo legado africano se desplegaría un imaginario ligado a un primitivismo refuncionalizado como componente étnico, connotando un escenario previo al proyecto colonial civilizatorio, distanciado cultural y geográficamente aunque resurgido en la modernidad del siglo XX. Lo primitivo en *A Negra* aparecía no sólo en la figura misma sino en ese “dejar ver” un mundo que la trascendía y acompañaba más allá de la misma superficie pictórica, en las formas

abreviadas, resumidas y geométricas. Estos rasgos primitivistas provenían de determinados ingredientes culturales que, mestizados con el tiempo, afloraron en un proyecto nacional. A diferencia de *African Woman with Child* (Fig. 7) de Albert Eckhout, plasmada desde una óptica holandesa, minuciosa, detallista y a la vez distanciada, y de la litografía *Negra tatuada vendiendo cajú* (Fig. 9) de Jean Baptiste-Debret a fines del siglo XIX que exhibía la nostalgia y melancolía de un grupo social marginal, *A Negra* exponía su condición desafiando la mirada del espectador. La cabeza pequeña que asomaba desde una superficie corporal impactante sería un recurso elaborado por la pintora que resurgirá en obras posteriores, una re-formación expresiva de cuño primitivista que dinamitaba el perfil clásico. Tarsila había tomado como referente la fotografía de una empleada doméstica que asistía a la familia Amaral. La pose de la mujer con su brazo en ángulo y su mirada sosegada reaparecía en la pintura. Cabe recordar que en aquel momento había surgido un periodismo alternativo a la prensa oficial que defendía y valoraba la negritud, promoviendo asociaciones cívicas en pro de nuevas políticas culturales. Aun así, en 1922 la *Gazeta de Notícias* alertó sobre un caso de discriminación pública cuando un grupo de músicos negros llamados *Oito Batutas* se presentaron en una avenida carioca a tocar ritmos brasileiros. Más tarde en 1924 se fundaría el diario *Clarim d'Alvorada*, con la posterior creación del grupo político *Frente Negra Brasileira* de São Paulo, el cual generó actividades de reclamos y demandas sobre los derechos del individuo afrobrasileño de 1931 a 1938, siguiendo más tarde bajo el nombre de *União Negra Brasileira* (Ferreira de Almeida, 2005).

El racialismo como ideología sostuvo un pensamiento direccionado desde Europa. En el “triángulo de las tres razas” delineado por Gobineau y luego señalado por Roberto Da Matta, el negro ocupaba uno de los ángulos inferiores. En ese aspecto la pintura de Tarsila reinstaló el problema de la negritud, sustentando un esquema que enfrentaría la concepción colonialista. La construcción occidental sobre la sociedad americana estableció la condición periférica de ciertos grupos poblacionales, nativos indios o esclavos africanos. La reivindicación étnica el

campo pictórico proyectaría una visualidad positiva, coincidiendo con un planteo seminal de la antropología brasileña que es el compromiso político y social en el plano humano, posibilitando otra manera de leer el mundo comunitario independientemente de pensamientos doctrinarios funcionales al plano hegemónico<sup>42</sup>.

Por otro lado, la desnudez de *A Negra* recuerda la distinción respecto a *nakedness* y a *nudity* según John Berger (2001). El primer término remite al estar sin ropa, en cambio el segundo, al desnudo en tanto formalidad artística. Tarsila desestructuró la belleza tradicional del desnudo femenino como convención artística. Las curvaturas marcadas oscilaban entre la sensualidad y la delimitación pétrea de su cuerpo, con una intensa exaltación del volumen. El gesto de sus labios carnosos acentúa el tono brasileño en una formulación vanguardista. La imagen articulaba el ser negro/negra con las bases del ideario regional aproximándose a la problemática nacional<sup>43</sup>. Así, desde una retórica vanguardista se proyectaba la tensión hacia la novedad estética junto al recupero de una zona del pasado actualizada en la inserción de un programa artístico moderno. De este modo Tarsila, trabajando en París, percibió la complejidad de la construcción social configurando una síntesis icónica en esta impactante figura. *A Negra* resumía de este modo una confrontación ética y estética respecto a los prejuicios racialistas de décadas anteriores.

Cinco años después Tarsila pintó *Abaporú* (Fig. 23), un punto de inflexión fundamental en su recorrido pictórico, una sinopsis formal incuestionable que reactivaría el tropo antropófago. Tras la imagen inaugural plasmada por la artista, Oswald de Andrade añadirá su nominación textual, esto es, llevaría al terreno de la escritura aquello que la pintora brasileña anticipaba en el plano visual. Tras un viaje a París, en 1926 Tarsila y Oswald

---

42 La estructura racista del colonialismo dejó marcas en la mentalidad de la etnia negra en América. No sólo extrajo o usurpó bienes sino que reorganizó economías y estructuras sociales. Indujo a una organización económica y política que denigró o ridiculizó las prácticas locales, inculcando al negro el deseo de ser blanco e incitando a una especie de neurosis en la negación de las propias raíces identitarias. En el escenario brasileño, esta pintura traspone la ambigüedad que suponía otrora el ser negro y reafirma su posición.

43 En una sociedad de importantes niveles de mixtura étnica, Brasil asistía a una serie de interacciones conflictivas, frente a lo cual en el campo del arte se intenta definir qué era el ser brasileño.

arribaron a São Paulo. He citado que en el *Diário da Noite* se editaron las crónicas de *Hans Staden entre os Selvagens do Brasil*. La temática del canibalismo comenzaba a diseminarse por la actividad literaria modernista y la retórica del salvaje recobraría su lugar anterior a la instrucción judeo-cristiana occidental, rehabilitado en el plano social y político. *Abaporú* marcó el inicio de la etapa antropofágica de la artista, recuperando aspectos ya planteados en *A Negra*. El lazo con el *hábitat* se instituía desde ciertas analogías antropomórficas y vegetales que colocaban en un mismo soporte la ecuación hombre/naturaleza. La figura principal se erigía en un cuerpo que aglutinaba extremidades y cabeza en un todo orgánico, repitiendo la desintegración del canon clásico para ser rearmado en una sola entidad. La pintora incorporó esa silueta al Manifiesto oswaldiano, en el cual el otro-antropófago configuraba la alteridad étnica vinculada al indígena Tupí<sup>44</sup>.

---

44 El intercambio entre conocimiento etnográfico y literatura se sintetizó en la mención de Oswald sobre el antropólogo Lévy-Bruhl, aludiendo a la “Ley de los antropófagos” o “Ley de participación” entre los nativos. La Revista de Antropofagia provocó una leve confusión de tipografía haciendo hincapié en la ambigüedad antropofagia/antropología. Oswald tenía acceso a textos de antropología, un hecho visible en sus diálogos de oratoria en relación a Montaigne y los relatos pre-antropológicos de Staden, circunstancias que rodean la circulación y recepción de *Abaporú*.



.....  
**Fig. 23.** Tarsila do Amaral  
*Abaporú, óleo sobre tela*  
1928

Cortesía de Tarsila do Amaral

La artista ha asociado la aparición de esa solitaria y casi monstruosa silueta a las historias que de niña le fueron contadas, donde en los relatos irrumpía ese ser gigantesco, presa de la tierra o parte de ella. Un abordaje del tropicalismo austero, despojado (aunque con dimensiones ampulosas tal como el cactus y el sol) quebraba el metarrelato canónico sobre las tierras brasileñas. Así, la búsqueda estética respondía al interrogante por el ser nacional, una preocupación característica de los movimientos plásticos latinoamericanos de los años 20, frente a la cual Tarsila proyectaría esta simbiosis de protagonista antropófago y resolución visual modernista. La recuperación de ese espacio mítico y seminal inducía a un momento previo a la implantación de códigos sociales o antropológicos occidentales. Rojas Mix (2006) se ha interrogado por qué esta mujer desmesurada es el emblema del Manifiesto antropofágico oswaldiano, y por lo tanto, qué lugar ocupaba en el imaginario latinoamericano. Esa misma desmesura recreaba la idea de deglución crítica, conceptual y visual. Tarsila reunió aspectos estéticos de vanguardia procesados en esta morfología peculiar en conjunción con el ideario antropófago de los Tupiguaraníes. La supuesta anomalía corpórea connotaría un acento primitivista, se escurría del dibujo académico del clasicismo enfatizando la sinopsis constructiva. De este modo, dejaba abierta la brecha de la diferencia y anunciaría el movimiento antropofágico, vital para la modernidad brasileña. Dentro del campo artístico de fines de la década del 20, *Abaporú* constituyó una zona de "...lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones" (Einstein en Didi-Huberman, 2006: 232), una imagen-combate que registró conflictos formales y discursivos. Uno de los interrogantes que puede generar la obra es la posible correspondencia entre el nombre y el motivo representado en la tela.

Gonzalo Aguilar (2010) destacó que si bien la palabra *abaporú* provenía del diccionario del padre Montoya que tenía el padre de Tarsila, curiosamente la pintura no era descriptiva, no se veía a un hombre comiendo a otro hombre. Y tampoco la figura posee boca, ni rostro. Llama poderosamente la atención del dedo gordo del pie. Entonces ¿Cómo leer esta inflexión, por qué

Oswald y Raúl Boop se inspiraron en la obra para inaugurar un movimiento de vanguardia? *Abaporú* sería un retrato anti-humanista, un cuerpo en el límite con la esfera de lo animal, en la confusión mimética con lo natural para convertirse en otra cosa donde el hombre se despojaría de su humanidad para construir algo nuevo. Tarsila quebró el supremacía otorgada a la cabeza en la tradición pictórica occidental: “*Abaporú* compone un nuevo cuerpo no sin antes borrarlo y desnudarlo” (Aguilar, 2010: 37) en un movimiento inverso donde la mirada no se dirigía del rostro al cuerpo sino del cuerpo a la cabeza. Asimismo, en esta pintura sobresalían diferencias significativas con las representaciones nativas de Albert Eckhout y Debret. *Tapuya Women (Mujer Tapuya)* (Fig. 6) de 1641, pintada por Eckhout, portaba un conjunto de hojas en el pubis, una cesta que contenía un miembro inferior mutilado y sosteniendo una mano también fraccionada, lo que insinuaba el acto caníbal o asesinato de la víctima. Su afán por la minuciosidad respondía a los designios del régimen escópico de la pintura holandesa del siglo XVII, inclinado por la descripción y la superficie visual: “El arte holandés, en cambio, dirige su ojo atento a la superficie fragmentada, detallada y ricamente articulada de un mundo que se contenta con describir antes que explicar” (Jay, 2003: 232). Los debates en relación a las características positivas o negativas de los nativos y su otredad ya afloraron en el siglo XVIII, alimentados por las descripciones que tanto viajeros como misioneros religiosos efectuaron en aquel momento. En contrapunto Tarsila sentaría indicios de un/una nativo/nativa en consonancia con su entorno: si existía algún residuo de acción antropófaga ya había sido incorporado, no se exhibían muestras de fragmentos humanos tal cual lo recalcaría Eckhout. En este sentido, esta pintura funcionaría como elemento de la descolonización en el lenguaje visual. La fisonomía del indígena fue reinterpretada en un cuerpo fusionado y compenetrado con el paisaje deslizándose del prototipo arbitrario de los repertorios visuales anteriores.

El enraizamiento vanguardista en América Latina llevó a los artistas a bucear en las fuentes no sólo culturales, que incluían las producciones simbólicas de los mismos indígenas antes

y luego de la etapa colonial, sino naturales. Tanto los paisajes del interior del país, la zona de la Amazonía y su ciclópea vegetación o los morros de las favelas periféricas fueron reelaborados como signos plásticos, componentes diferenciales apreciados desde este otro que era 'el mismo'. La plataforma de experimentación visual permitió promover nuevos enunciados de modo paralelo al recupero del acervo sociohistórico específico. *Abaporú* concedía un espacio vívido al entorno natural que se amalgamaba con el personaje en primer plano en una seña de renovación estética respecto a otras obras plásticas del campo. En la penetrante relación con el ámbito natural, se involucraban las percepciones cotidianas y las imágenes que se desprendían de la espesura reflexiva, imbricando la preocupación nacional como el cosmopolitismo en el terreno visual. La exaltación de lo popular en sus colores *caipiras* avanza se movilizaba desde la periferia hacia lo central, confrontando la institución arte desde las márgenes. En *Abaporú* la inflexión vanguardista se cimentó de manera relacional, la obra puede ser incluida en una proposición de renovación respecto a otros actores del campo cultural por entonces. En ese sentido, albergaba el acervo indígena procurando una amalgama de significaciones que excedieron una lectura unívoca, extendiendo el núcleo antropológico de la contribución Tupí en un escenario de mezclas e hibridaciones que caracterizaron la modernidad del siglo XX en Brasil. Así, originó una vía reflexiva respecto a la identidad del ser nacional como epítome de modernidad y tradición, en tanto exploración del imaginario nativo otrora descalificado.

En *Antropofagia* de 1929 (Fig. 24) se evidenciaría el corolario plástico de un proceso de modulación estética iniciado con *A Negra* y *Abaporú*, cuyos personajes protagónicos compartían aquí un mismo escenario. *Antropofagia* aludía al mecanismo de absorber y asimilar las virtudes del enemigo, una práctica aberrante para los europeos. El canibalismo fue considerado por Reeves Sanday como un sistema cultural que superaría las nociones de vida o muerte, donde el canibalismo ritual contenía estructuras ontológicas equivalentes a un modo particular de estar-en-el mundo. Tarsila apeló a la palabra antropofagia resignificando el acto caníbal, acentuando el procesamiento y la absorción simbó-

lica o real como factor de resistencia a la hegemonía europea. De hecho, ella y Oswald tuvieron acceso a las traducciones sobre las historias de Staden, íntimamente relacionadas con los grabados del siglo XVI de Théodore de Bry. En esas descripciones gráficas se reiteraban las escenas de Tupís tomando entre varios a prisioneros y desmembrándolos para ser colocados en una olla hirviendo, ejecutando víctimas con una actitud de voracidad, asando trozos de cuerpos humanos ingeridos por ellos mismos. Dichas representaciones han promovido un constructo parcial, despótico, funcional al proyecto civilizatorio y por lo tanto rebatible, que a su modo, la *Antropofagia* de Tarsila interpela. En esta dimensión, Débora Root (1998) señaló la banalización y simplificación sobre el canibalismo, al describir cómo la cultura occidental colonial reificó los objetos rituales Kwakiutl quitándolos de contexto y concibiendo sus prácticas caníbales como monstruosas. Así, el indígena fue descrito a modo de caníbal perverso cuando muchas veces los rituales suponían una antropofagia alegórica y no real. Tanto la apropiación descontextualizante que describía Root, como la visión virulenta sobre el nativo se desestructuraban en la propuesta antropofágica de Tarsila, desde *Abaporú* hasta los *Dibujos Antropofágicos*.

En *Antropofagia* la selva recreaba una versión del tropicalismo como espacio de fortaleza o sinergia en una atmósfera local, reconstruyendo una visualidad vigorosa que confrontaría la invención habitual sobre el escenario americano. Los ecos tridimensionales o esféricos de los cuerpos humanos en los volúmenes vegetales entablaban un juego de perfiles donde la desnudez física integraba el medio ambiente. El paisaje brasileño fue representado inicialmente de un modo aséptico, de hecho Frans Post en el siglo XVII tradujo climas reales de voluptuosidad y exuberancia en tranquilos escenarios lejanos y distantes quizás como ficciones destemporalizadas. Esos espacios visuales aplanaron la sustantividad de la geografía americana. La obra de Tarsila traspasó la representación de la alteridad desde el ideario occidental en el cual se homologaba la geografía paradisíaca de los trópicos con la sexualidad desenfrenada, y propuso nuevos íconos distintivos de la identidad nacional. Fue la culminación de una fase

pictórica que abría interrogantes sobre el carácter genuino de la cultura brasileña concibiendo el ejercicio antropofágico como instrumento de anti-jerarquía, como promotor de una valoración étnica y poética indisociable de la conciencia de Oswald y de las interpretaciones figurativas de Tarsila.



.....  
**Fig. 24.**

***Tarsila do Amaral***

*Antropofagia*, óleo sobre tela

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

Fue tras la circulación de noticias sobre la existencia de grupos antropófagos en la zona del Amazonas, que en 1928 se produjo un giro semántico focalizado en la canibalización de la

cultura, activándose el mecanismo que revertía la ecuación colonizador/colonizado. Cuando el discurso colonizador intentó aplacar las diferencias y neutralizar las alteridades en pos de una tarea de blanqueamiento, no sólo político sino eminentemente físico y racial, la antropofagia cultural fue la contra-respuesta a las tácticas hegemónicas. *Antropofagia* disolvía las nociones de tiempo y espacio occidentales, recordando el tiempo inicial del Matriarcado de Pindorama, anticipado por las premisas del antropólogo Bachofen, la Tierra de Palmeras, el territorio no colonizado. La dominancia del pensamiento racista se articuló con la colonialidad del saber. La dudosa “ideología científica de lo popular” cuestionada por Da Matta instaló por largo tiempo las nociones de raza y racismo. En tanto la antropología brasileña proponía una visión amplia y plural en lo que respecta a la etnicidad y la interculturalidad, el concepto de antropofagia reforzaba los cuestionamientos acerca de la relación América/Europa. En la ecuación local/universal, *Antropofagia* asumía un tinte cosmopolita que, en clave de vanguardia reafirmaba un posicionamiento frente al colonizador<sup>45</sup>. Desde otro ángulo, *Antropofagia* socavó los cimientos de los códigos visuales clásicos instituidos desde las propias formas y la apertura de un territorio recuperado desde la experimentación vanguardista para arribar a la sustantividad del Brasil indígena, resumiendo una marca casi tautológica: el propio proceso de formación social nacional, la absorción del otro y de los otros a partir de un intercambio que postula lo propio regional en la miscelánea misma.

Los *Dibujos antropofágicos* también de 1929 fueron el resultado de las búsquedas de Tarsila en sus viajes por el interior de Brasil, registrando escenas, páramos, sitios insospechados. El cuaderno de apuntes la acompañaba tal como en al antropólogo en su investigación de campo, con el objetivo de inscribir sus visiones sobre otros horizontes, diferentes a la urbanidad paulista. *Paisaje antropofágico* (Fig. 18) y *Paisaje antropofágico IV* (Fig.

---

45 El modernismo cultural de los años 20 en Brasil recurrió al pasado nativo, restituyendo las virtudes del indígena. Instaló un cambio en el orden conceptual y en el abordaje plástico creando una imagen peculiar enmarcada en el contexto brasileiro, manejando un abanico herramental que incorpora recursos de la vanguardia y dejaría entrever la confluencia de los procesos de modernización y el paisaje local.

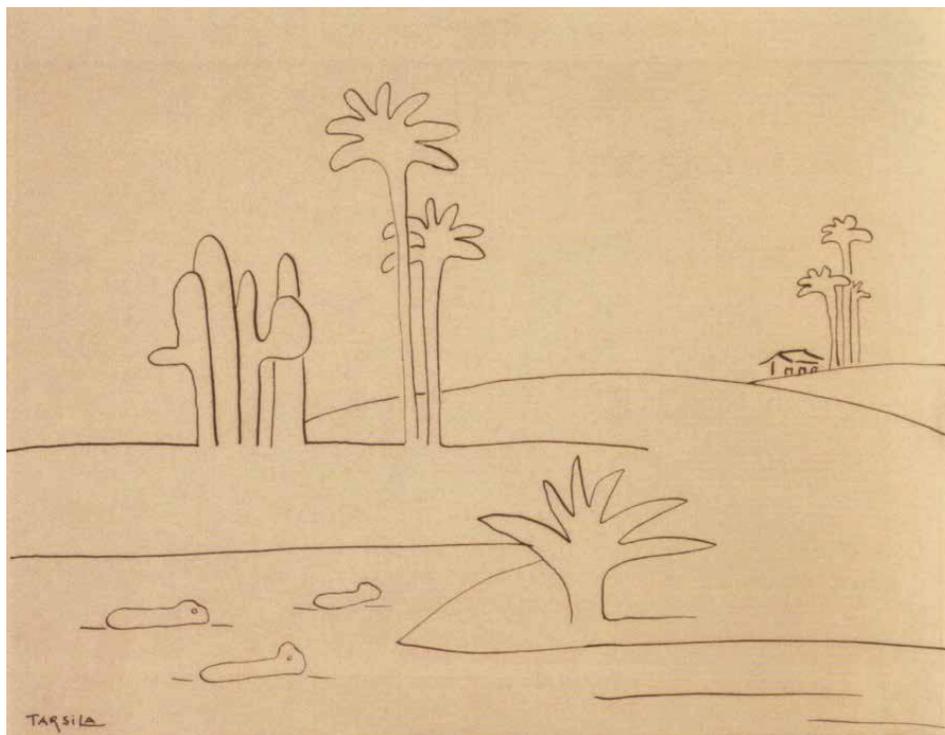
25), ambos de 1929, comparten numerosos detalles con las anteriores formulaciones visuales, agregando un *plus* de síntesis en la economía de medios. Si Post incorporó en sus cuadros del siglo XVII un metalenguaje que obedecía a los códigos de la pintura holandesa, Tarsila elaboró en el siglo XX un imaginario decididamente antropófago que concentró con simples trazos la condición vital del panorama brasileño. Este abordaje visual se distanciaba de la visión holandesa. En *Brazilian Landscape with Dancing Natives and a Chapel* (Fig. 3) el escenario era domesticado, travestido de una falsa e inexistente alegría expresada por esclavos negros sonrientes que cantaban o danzaban, cuando en rigor de verdad participaban en las labores más duras y forzadas. Tarsila suprimió la anécdota y desestructuró el paisaje local. Los *Dibujos antropofágicos* sintetizaron la brasilidad, desmontando el repertorio europeizante de Frans Post y vinculándose a un espacio inserto en las preocupaciones estéticas vanguardistas a partir del enraizamiento. Son apuntes gráficos de rapidez gestual que recuerdan el trabajo etnográfico del antropólogo, signos que reemplazaron a la palabra escrita, portando el registro del contexto local y la especificidad topográfica<sup>46</sup>.

En el primer *Paisaje antropofágico*, un conjunto de cilindros reemplazaban a la vegetación originaria en una operatoria sucinta sobre el ambiente, árboles-troncos que mutarían en torres concebidas desde la misma naturaleza. Se complementaron con la incorporación de un animal terrestre y tres acuáticos. La reducción a la pureza formal los convertía en puros signos visuales que podrían descifrarse de variadas maneras. Una libertad expresiva que nuevamente planteaba una ruptura con el imaginario colonial reafirmando atributos propios de la realidad brasileña, quebrando el canon formal arraigado desde las visiones de Post o en las escenografías ambientales escrupulosamente plasmadas alrededor de los indígenas o africanos en las telas de Albert Eckhout. Algo similar ocurrió en *Paisaje antropofágico IV*. Aquí se sumaban las grafías de cinco palmeras, un cactus identificado

---

46 Tarsila en 1924 se trasladó a Rio de Janeiro y a Minas Gerais con sus amigos escritores e intelectuales y tomó apuntes rápidos de los diferentes panoramas de la periferia, asombrosos por el fuerte cromatismo de la exterioridad de las viviendas.

en *Antropofagia* del mismo año, una pequeña mata de arbustos y una lejana casucha, tal como Oswald nominó a las viviendas lugareñas en el *Manifesto Pau Brasil*. Las figuras que se movilizaban en el agua se reiteran. Un panorama lacónico. Climas de levedad que conllevarían a la aparición expectante o sorpresiva, a la inmensidad desértica. Líneas ascéticas, ligereza en la composición. El reconocimiento de un pasado se vislumbraba en la contribución primitivista a partir del despojo, en la exclusión de lo adicional. Se abrían otros horizontes, bosquejados con curvas y semicírculos, cómplices de la plenitud de la tierra brasileña, sin colonias, sin conquistadores, zona previa a la prédica evangelizadora. Austeridad muda que solo admitía unos pequeños seres vivos en áreas extendidas con profundidad y distancia. Pureza y claridad tonal en un tratamiento gráfico de tinte antropológico, en tanto relevo paisajístico y tentativa de registro. Cada diseño en solitario simulaba una especie de magma lineal sobre fondos color arena. Los *Dibujos antropofágicos* revelaban una alta carga sintética, quebrando los lineamientos básicos de la organización heredada del modelo europeo clásico. Lejos de priorizar un punto de vista, se abría el panorama a diversos enfoques y zonas donde se posa la mirada del espectador.



.....  
**Fig. 26.** Tarsila do Amaral  
***Paisaje antropofágico IV, grafito sobre papel***  
1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

Finalmente, las pinturas como *A Negra*, *Abaporú* o *Antropofagia* sumadas a los *Dibujos antropofágicos* cerraron un ciclo de producciones con epicentro en la antropofagia como subversión cultural frente al dominador. En *A Negra* y *Antropofagia* subyace una direccionalidad que anulaba las diferencias, tendiente a un estado superador de las dualidades, mítico, sin divisiones, de unidad y atemporalidad. La injerencia de los conceptos de canibalismo y antropofagia connotaron la ruptura de la primacía de las corrientes dominantes.

Aplicando la estrategia comparativa que estableció Da Matta en sus reflexiones antropológicas, es posible cotejar la representación femenina decimonónica y la obra de Tarsila, quien ha rebatido dos estereotipos:

1. El de la fémína negra como ser erótico ligado al tropicalismo y a la sexualidad desenfrenada, plasmando *A Negra* desde parámetros ligados a la presencia real en la sociedad brasileña, superando el cerco racialista propio de un pasado colonial que, junto al tráfico esclavo como sostén de las plantaciones azucareras, colaboraron con la denostación de la subjetividad negra;
2. El de una figuratividad impuesta que respondía al canon neoclásico, introduciendo variantes sustanciales en la sinopsis volumétrica que, más allá de tomar préstamos de la vanguardia europea, restauró una cadena de significaciones en relación a la cotidianeidad local<sup>47</sup>.

---

47 En otro comparativo, Tarsila comenzó un derrotero diferente de Anita Malfatti o de Lasar Segall. Con Anita compartieron estudios y luego integraron junto a Mário, Oswald y Menotti el Grupo de los 5 en 1922. Sin embargo, mientras Malfatti se volcó hacia una imagen de cromatismo expresivo, sumido en grafismos de fuerte intensidad linear, Tarsila exploraría los tonos caipiras del paisaje rural y de las “casuchas de azafrán” verbalizados en el Manifiesto Pau Brasil, profundizando una dimensión contextual que desembocaría en su fase antropofágica de 1928-1929. En relación a Lasar Segall, el pintor lituano conservó sus composiciones de angulosidades y colores de tinte expresionista que con su prolongada estancia en Brasil van adoptando otra temperatura, evidente en *Niño con lagartijas* de 1924. En cambio Tarsila suavizó los contornos y agudezas, insistiendo con rosados y azules cerúleos, engrosando y afinando volúmenes para dar sitio al hombre plantado en el suelo brasileño que se hace uno-mismo con la tierra que lo sostiene.