

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KALANI PAMPUCH CAMARGO MACHADO

A FANTASMAGORIA DO ABAPORU: A RESSIGNIFICAÇÃO DA BRASILIDADE  
MODERNISTA NO SÉCULO XXI A PARTIR DAS CRÍTICAS À OBRA DE TARSILA  
DO AMARAL NAS REDES SOCIAIS

CURITIBA

2025

KALANI PAMPUCH CAMARGO MACHADO

A FANTASMAGORIA DO ABAPORU: A RESSIGNIFICAÇÃO DA BRASILIDADE  
MODERNISTA NO SÉCULO XXI A PARTIR DAS CRÍTICAS À OBRA DE TARSILA  
DO AMARAL NAS REDES SOCIAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História (PPGHIS), pela linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA), da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosane Kaminski

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Machado, Kalani Pampuch Camargo

*A Fantasmagoria do Abaporu* : a resignificação da brasilidade modernista no século XXI a partir das críticas à obra de Tarsila do Amaral nas redes sociais. / Kalani Pampuch Camargo Machado. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosane Kaminski.

1. Amaral, Tarsila, do, 1886-1973. 2. Abaporu (Pintura) – Séc. XXI. 3. Modernismo (Arte). 4. Ciberespaço. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **KALANI PAMPUCH CAMARGO MACHADO**, intitulada: **A FANTASMAGORIA DO ABAPORU: A RESSIGNIFICAÇÃO DA BRASILIDADE MODERNISTA NO SÉCULO XXI A PARTIR DAS CRÍTICAS À OBRA DE TARSILA DO AMARAL NAS REDES SOCIAIS**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 11 de Novembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

12/11/2025 09:37:02.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

11/11/2025 20:33:19.0

ALICE FERNANDES FREYESLEBEN

Avaliador Externo (SEM VÍNCULO)

Assinatura Eletrônica

12/11/2025 12:04:19.0

KATIUCYA PERIGO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - UNESPAR)



## AGRADECIMENTOS

Este trabalho não é apenas fruto de estudo e pesquisa; ele nasceu, cresceu e ganhou vida graças às pessoas que me apoiaram ao longo deste caminho.

Agradeço, primeiramente, aos meus pais. À minha mãe e Mestre Silvana L. D. Pampuch, que sempre foi artista e professora — antes mesmo de ter um diploma —, artesã, criadora de beleza com as próprias mãos, e que despertou em mim, desde cedo, a sensibilidade para a arte e a história. Tudo o que faço tem um pedacinho dela.

Ao meu pai, Cícero C. C. Machado, que talvez não leia todas estas páginas, mas cujo orgulho me acompanha de perto. Sei que ele torce pelo melhor a cada passo meu, acreditando no meu crescimento e na minha capacidade de seguir em frente e melhorar cada vez mais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, principalmente das linhas de pesquisa Arte, Memória e Narrativa e Intersubjetividade e Pluralidade, aos quais tive o prazer de cursar disciplinas importantíssimas para o meu desenvolvimento. Agradeço também aos professores da graduação em História da Universidade Estadual do Paraná, em Paranaguá, que, ao longo dos anos, plantaram em mim o gosto pela pesquisa e pela História: sem vocês, eu não teria me tornado a pesquisadora que sou. Em especial, agradeço à Profª Drª Liliane da Costa Freitag, ao Prof. Dr. Marcelo Carreiro e à Profª Drª Ingrid K. Frandji.

Às professoras que compõem esta banca, cuja trajetória admiro profundamente, e que estiveram presentes, de diferentes modos, nos momentos formativos da minha vida acadêmica, oferecendo orientações valiosas ao longo do processo de escrita. À Profª Drª Alice Freyesleben, uma professora querida, que integrou a banca do meu trabalho de conclusão da graduação — quando esta pesquisa ainda era apenas um esboço —, obrigada pelo incentivo e pelas indicações de leitura. À Profª Drª Katiucya Perigo, agradeço imensamente pela oportunidade de acompanhar suas aulas de História da Arte, onde aprendi muito, e por ter permitido e acompanhado a minha primeira experiência docente em um curso de graduação — lembrança que guardarei com carinho.

À minha orientadora, Profª Drª Rosane Kaminski, a quem tenho admiração imensa. Agradeço pela inspiração, pelo acolhimento e pela paciência em todos os

momentos, inclusive nos meus silêncios e ausências. Sua compreensão e seu respeito me permitiram seguir, mesmo quando parecia difícil continuar.

Aos meus avós, que sempre me deram ar e espaço para existir. Nas idas e vindas da vida, foram porto seguro, cuidado e abrigo. Em especial ao meu avô, seu Adão Pampuch, que não está mais aqui, mas desejava ver-me escrevendo um livro. Bem, ainda não é um livro, mas talvez um dia seja. Foi dele que herdei a vontade de persistir e de concluir este trabalho.

Aos amigos e colegas de trabalho que caminharam ao meu lado, suportando meus momentos de ansiedade, minhas dúvidas e meus surtos criativos, ouvindo sobre esta pesquisa quando eu mesma já estava exausta de falar dela. Vocês foram refúgio e alívio nos dias mais pesados.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio concedido por meio do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) durante parte do período de realização desta pesquisa.

Ao meu companheiro, Luiz Guilherme da Silva Junges, meu “LGzinho”, muito obrigada por ser não apenas um companheiro, mas um alicerce. Pelo amor, pelo apoio e pela presença em cada passo deste caminho. Se hoje este texto existe, é porque você esteve comigo — me segurando quando eu não podia mais, acreditando em mim quando eu mesma duvidava. Te amo.

Por fim agradeço aqueles que não podem ler essas palavras mas sentem e sentiram o meu amor todos os dias da minha existência, aos meus animais: sem vocês, eu não apenas teria deixado de concluir esta pesquisa — eu não seria quem sou. Meus bichos, com sua companhia e seus olhares de amor, me ensinaram a cuidar, a respirar e a encontrar paz.

A todos vocês, meu amor, meu respeito. Minha sensibilidade, minha força e minha vontade de continuar nasceram de vocês. A todas as pessoas, citadas ou não, que me ajudaram até aqui, eu sou profundamente grata.

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os  
coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

*Tupy, or not tupy that is the question.*

— Oswald de Andrade, 1928

## RESUMO

Esta dissertação investiga as ressignificações culturais da obra *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, analisando sua trajetória histórica e simbólica desde o modernismo paulista até sua circulação nas redes digitais contemporâneas. A pesquisa parte do pressuposto de que a obra, além de ícone estético do modernismo brasileiro, tornou-se um marcador identitário em disputa, cuja interpretação reflete as tensões políticas, culturais e ideológicas do país, especialmente a partir do contexto de polarização que se intensificou nas eleições de 2018. A fundamentação teórica articula autores como Denys Cucche, Francisco Alambert, Annateresa Fabris, Aracy Amaral e Maria José Justino, entre outros, discutindo conceitos como cultura e identidade nacional, arte moderna, artificação e fantasmagoria. A metodologia adota uma abordagem histórico-cultural e discursiva, centrada na análise qualitativa de memes e postagens nas redes sociais Facebook e Twitter/X e artigos da produtora Brasil Paralelo, publicados entre os anos de 2018 e 2022, observando como o *Abaporu* é reinterpretado e ressignificado no Ciberespaço (Lévy), tendo em vista questões como negacionismo e crise dos peritos, conceitos trabalhados à luz de Cesarino, Napolitano e Szwako e Hollanda. Os resultados indicam que a obra é frequentemente apropriada por discursos que extrapolam o campo da estética, funcionando como arena de disputas ideológicas sobre brasilidade, modernidade e pertencimento cultural. Conclui-se que o *Abaporu* permanece um artefato vivo e polissêmico, cuja “fantasmagoria” revela as ressignificações e as atualizações do modernismo na cultura e nas narrativas identitárias do Brasil contemporâneo.

**Palavras-chave:** Modernismo. Tarsila do Amaral. *Abaporu*. Brasilidade. Ciberespaço.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the cultural re-significations of *Abaporu* (1928), by Tarsila do Amaral, examining its historical and symbolic trajectory from São Paulo modernism to its circulation in contemporary digital environments. The study assumes that the painting, beyond its status as an aesthetic landmark of Brazilian modernism, has become a contested identity marker whose interpretation reflects the political, cultural, and ideological tensions of the country, particularly within the climate of polarization intensified during the 2018 elections. The theoretical framework draws on authors such as Denys Cuche, Francisco Alambert, Annateresa Fabris, Aracy Amaral, and Maria José Justino, among others, engaging with concepts of culture and national identity, modern art, artification, and phantasmagoria. Methodologically, the research adopts a historical-cultural and discursive approach, based on qualitative analysis of memes and posts on Facebook and Twitter/X, as well as articles published by the media company Brasil Paralelo between 2018 and 2022. The examination focuses on how *Abaporu* is reinterpreted and re-signified within Cyberspace (Lévy), considering issues such as denialism and the crisis of expertise, as discussed by Cesarino, Napolitano, and Szwako & Hollanda. The results show that the work is frequently appropriated by discourses that extend beyond the aesthetic field, functioning as an arena for ideological disputes over Brazilian identity, modernity, and cultural belonging. The study concludes that *Abaporu* remains a living and polysemic artifact whose “phantasmagoria” reveals the ongoing re-significations and updates of modernism in contemporary Brazilian culture and identity narratives.

**Keywords:** Modernism. Tarsila do Amaral. *Abaporu*. Brasilidade. Cyberspace.



## RESUMEN

Esta disertación investiga las resignificaciones culturales de la obra *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, analizando su trayectoria histórica y simbólica desde el modernismo paulista hasta su circulación en los entornos digitales contemporáneos. La investigación parte del supuesto de que la obra, además de constituirse como un hito estético del modernismo brasileño, se ha convertido en un marcador identitario en disputa, cuya interpretación refleja las tensiones políticas, culturales e ideológicas del país, especialmente a partir del contexto de polarización intensificado durante las elecciones de 2018. El marco teórico articula autores como Denys Cucho, Francisco Alambert, Annateresa Fabris, Aracy Amaral y Maria José Justino, entre otros, abordando conceptos como cultura e identidad nacional, arte moderno, artificación y fantasmagoría. La metodología adopta un enfoque histórico-cultural y discursivo, centrado en el análisis cualitativo de memes y publicaciones en las redes sociales Facebook y Twitter/X, así como de artículos de la productora Brasil Paralelo publicados entre 2018 y 2022. Se observa cómo el *Abaporu* es reinterpretado y resignificado en el Ciberespacio (Lévy), considerando cuestiones como el negacionismo y la crisis de los expertos, conceptos trabajados a la luz de Cesarino, Napolitano y Szwako y Hollanda. Los resultados indican que la obra es frecuentemente apropiada por discursos que exceden el campo de la estética, funcionando como un espacio de disputa ideológica en torno a la brasilidad, la modernidad y el sentido de pertenencia cultural. Se concluye que el *Abaporu* permanece como un artefacto vivo y polisémico, cuya “fantasmagoría” revela las resignificaciones y actualizaciones del modernismo en la cultura y en las narrativas identitarias del Brasil contemporáneo.

**Palabras clave:** Modernismo. Tarsila do Amaral. *Abaporu*. Brasilidad. Ciberespacio.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - E. F. C. B. - Estrada de Ferro Central do Brasil (1924) de Tarsila do Amaral	42
Figura 2 - Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral.....	44
Figura 3 - Manifesto Antropofago (1928) em Revista de Antropofagia.....	45
Figura 4 - Religião Brasileira (1927) de Tarsila do Amaral.....	46
Figura 5 - A Negra (1923) de Tarsila do Amaral.....	48
Figura 6 - Distância (1928) de Tarsila do Amaral.....	49
Figura 7 - A Lua (1928) de Tarsila do Amaral.....	49
Figura 8 - Floresta (1929) de Tarsila do Amaral.....	50
Figura 9 - Antropofagia (1929) de Tarsila do Amaral.....	51
Figura 10 - Auto-retrato I (1924) de Tarsila do Amaral.....	52
Figura 11 - Os Operários (1933) de Tarsila do Amaral.....	55
Figura 12 - 2ª Classe (1933) de Tarsila do Amaral.....	56
Figura 13 - Olympia (1863) de Édouard Manet.....	77
Figura 14 - O Desespero (1843-1845) de Gustave Courbet em Brasil Paralelo.....	102
Figura 15 - La Sainte-Chapelle em Brasil Paralelo.....	105
Figura 16 - Tributo à Shakespeare em Brasil Paralelo.....	112
Figura 17 - O Nascimento de Vênus (1484-1486) de Sandro Botticelli em Brasil Paralelo.....	117
Figura 18 - Operários (1933) de Tarsila do Amaral em Brasil Paralelo.....	120
Figura 19 - A Criação de Adão (1511) de Michelangelo em Brasil Paralelo.....	131
Figura 20 - “Arte Transgressora” - Comedian (2019) de Maurizio Cattelan em Brasil Paralelo.....	132
Figura 21 - Os Retirantes (1944) de Candido Portinari em Brasil Paralelo.....	135
Figura 22 - Assumption of the Blessed Virgin Mary (Polônia) em Brasil Paralelo....	139
Figura 23 - Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (Brasília, 1970) por Oscar Niemeyer em Brasil Paralelo.....	140
Figura 24 - Untitled (2013) Maurizio Cattelan.....	142

Figura 25 - Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral em Brasil Paralelo.....	144
Figura 26 - Performance La Bête (2017) de Wagner Schwartz em Brasil Paralelo.	146
Figura 27 - Performance Macaquinhos (2014).....	146
Figura 28 - La Bête em Paris (fotografia: Benoit Cappronnier).....	148
Figura 29 - As Meninas (1656) de Diego Velázquez em Brasil Paralelo.....	149
Figura 30 - Um Carvalho (1973) de Michael Craig-Martin.....	152
Figura 31 - My Bed (1998) de Tracey Emin.....	152
Figura 32 - Fountain (1917) de Marcel Duchamp (Fotografia de Alfred Stieglitz)....	165
Figura 33 - Pietà (1499) de Michelangelo em Brasil ParaleloFonte: Reprodução Brasil Paralelo.....	167
Figura 34 - Rodrigo Gurgel em Brasil Paralelo.....	171
Figura 35 - Obrigado menos a você, você não é arte coisa nenhuma.....	186
Figura 36 - Glorificação de Nossa Senhora entre anjos músicos de Mestre Ataíde.....	187
Figura 37 - Mestre Ataíde - Glorificação de Nossa Senhora - Igreja de São Francisco fotografia de Ricardo André Frantz.....	188
Figura 38 - Cena Histórica de Teófilo de Jesus.....	190
Figura 39 - O Rapto de Helena de José Teófilo de Jesus.....	190
Figura 40 - Primeira Missa no Brasil (1860) de Vitor Meirelles.....	191
Figura 41 - Tiradentes Supliciado (1893).....	193
Figura 42 - Independência ou Morte (1888) de Pedro Américo.....	196
Figura 43 - Moema (1866) de Vitor Meireles.....	197
Figura 46 - A Batalha Naval do Riachuelo. Cópia do original de Victor Meirelles por Oscar Pereira da Silva.....	199
Figura 47 - Abaporu é Criticado, e apreciadores de Tarsila do Amaral dão aula sobre Arte no Twitter (2019) em UOL.....	203
Figura 48 - Batalha do Avaí vs Abaporu (2019) Publicação do Twitter.....	204
Figura 49 - Batalha do Avaí (1874-1877) de Pedro Américo.....	205
Figura 50 - Detalhe da obra Batalha do Avaí (1874-1877), de Pedro Américo (detalhe do canto inferior esquerdo).....	205

Figura 51 - Detalhe da obra Batalha do Avaí (1874-1877), de Pedro Américo (detalhe do canto inferior direito).....	206
Figura 52 - A incrível arte de Kentaro Miura VS a aberração do Abaporu.....	212
Figura 53 - Publicação sobre O Sagrado Coração de Cristo (1904) de Tarsila do Amaral.....	213
Figura 54 - Dragão de Berserk por Kentaro Miura.....	214
Figura 55 - Abaporu vs Dragão de Bersek [sic].....	215
Figura 56 - A incrível arte de Kentaro Miura VS a aberração do Abaporu em Facebook.....	216
Figura 57 - Ta mas ja viram a arte desse cara?.....	217
Figura 58 - E a incrível arte corporal do Murata.....	218
Figura 59 - A incrível arte do Dragão do Berserk Dragopuru.....	220
Figura 60 - Artista desconhecido.....	221
Figura 61 - Griffith segurando um Behelit em Berserker.....	222
Figura 62 - A incrível arte do Dragão do Berserk Miuraporu.....	223
Figura 63 - Luto oficial.....	224
Figura 64 - Abaporu sentiu um vazio imensurável.....	224
Figura 65 - Kurapika está imerso num vazio imensurável.....	225
Figura 66 - Aparência original e genérica do Wojak.....	226
Figura 67 - Wojak chorando vs. Chad fã da Tarsila.....	227
Figura 68 - Arte é subjetiva é meu pau envergado (Venom).....	228
Figura 69 - Arte é subjetiva é meu pau envergado (Michelangelo).....	229
Figura 70 - Virgin Abaporu vs Chad Miyamoto Musashi.....	231
Figura 71 - Imagem da capa de Abaporu VS Dragão de Bersek.....	233
Figura 72 - Chupa cu Abaporu vs Dragão de Berserk.....	236
Figura 73 - Gigante Tarsila da UFPR em Abaporu vs Dragão de Bersek.....	238
Figura 74 - Mindinho de Michelangelo melhor que Abaporu.....	240
Figura 75 - Tarsila antes da federal // Tarsila depois da federal.....	242
Figura 75 - Gigante Tarsila UFPR.....	250
Figura 76 - Modesty (1752) de Antonio Corradi.....	252

Figura 77 - Piss Christ (1987) de Andres Serrano.....	260
Figura 78 - Virgin in a Condom (1992) de Tania Kovats.....	260



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 1 A Invenção de um Brasil Moderno.....</b>	<b>28</b>
1.1 Modernidade e Modernismo.....	28
1.2. Modernismo Brasileiro.....	32
1.3 A Semana de Arte Moderna de 1922.....	34
1.4 Movimento Pau-Brasil.....	39
1.5 O Abaporu e o Movimento Antropofágico.....	44
1.6 A modernidade artística após a década de 1930.....	53
<b>CAPÍTULO 2 Artificação e Recepção Crítica: O Caso do Abaporu na Construção do Modernismo Brasileiro.....</b>	<b>64</b>
2.1 Reações à Modernidade e à Obra de Tarsila em seu Tempo.....	68
2.2 A Modernidade “Degenerada” e “Desumanizada”.....	76
<b>CAPÍTULO 3 A Ressignificação da Brasilidade Modernista no século XXI.....</b>	<b>85</b>
3.1 Potencialidades e Impacto Duradouro da Obra de Tarsila do Amaral.....	89
3.2 O conceito de Arte e Belo para a Brasil Paralelo.....	94
Fonte 1: “O que é a Síndrome de Stendhal? Entenda a estranha doença das pessoas abaladas com obras de arte” (2 de setembro de 2021).....	101
Fonte 2: “As Sete Artes — conheça a beleza da vida” (6 de setembro de 2021).....	103
Fonte 3: “O que é poética na arte? Conheça os objetivos e os tipos de artes narrativas segundo Aristóteles” (15 de outubro de 2021).....	111
Fonte 4: “Características do Renascimento — conheça a nova cosmovisão criada pelo movimento” (28 de outubro de 2021).....	116
Fonte 5: “Primeira fase do modernismo — conheça a 1ª geração do modernismo” (27 de janeiro de 2022).....	119
Fonte 6: O que a arte deve comunicar? Duas correntes principais tentam definir qual é o conceito de “Arte”. (28 de janeiro de 2022).....	130
Fonte 7: “Segunda Fase do Modernismo - consolidação e desenvolvimento do pensamento modernista no Brasil” (1 de fevereiro de 2022).....	134

Fonte 8 e 9: Conheça a Arquitetura Moderna — prédios, concreto e movimentos sociais-políticos (8 de fevereiro de 2022) e Conheça a arquitetura barroca — adornos, excessos, curvas e ouro reunidos com uma intenção (10 de fevereiro de 2022).....	138
Fonte 10: “O que é arte contemporânea? Entenda o conceito e a história da arte da experiência” (15 de fevereiro de 2022).....	141
Fonte 11: “As 10 obras de arte mais famosas do mundo e suas localizações” (25 de fevereiro de 2022).....	149
Fonte 12: Artigo de Opinião - Ê Arte Rréia Pai-d’Égua, Sô (Elton Mesquita, 24 de março de 2022).....	150
Fonte 13: “Releitura de obras de arte — destruição ou construção? Veja os exemplos” (05 de abril de 2022).....	155
Fonte 14: Artigo de opinião - “Por que a Beleza Importa?” (Rasta, 12 de julho de 2022).....	158
Fonte 15: “Um sinal de esperança! Semana de Artes Clássicas 2022”.....	166
Fonte 16: “O professor Rodrigo Gurgel comenta os impactos da Semana de Arte Moderna na cultura brasileira” (16 de agosto de 2022).....	170
3.3 A interpretação conservadora da arte e do pensamento clássico na Brasil Paralelo.....	176
3.4 A circulação do Abaporu no ciberespaço e sua dimensão ideológica.....	180
Fonte 17: Glorious Brazilian Memes (Facebook).....	185
Fonte 18: Abaporu vs Batalha do Avaí vs Berserker (UOL, 2019).....	202
Fonte 19: Abaporu vs Dragão de Bersek (Página do Facebook, 2021-2022).....	215
Fonte 19.1.....	216
Fonte 19.2.....	217
Fonte 19.3.....	219
Fonte 19.4.....	220
Fonte 19.5.....	222
Fonte 19.6.....	225
Fonte 19.7.....	228

Fonte 19. 8.....	230
Fonte 19.9.....	232
Fonte 19.10.....	233
Fonte 19.11.....	235
Fonte 19.12.....	237
Fonte 19.13.....	238
Fonte 19.14.....	239
Fonte 19.15.....	241
Fonte 20: Internauta diz que Abaporu ‘não é arte’ e Twitter entra em guerra (Catraca Livre, 2021).....	243
Fonte 21: Abaporu degenerado e a roupa invisível do rei (Facebook, 2022).....	245
Fonte 22: Gigante tarsila - UFPR (Facebook, 2022).....	249
3.5 A Recusa da Brasilidade modernista e o anti-intelectualismo nas artes.....	254
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>270</b>
<b>LISTA DE FONTES.....</b>	<b>278</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>284</b>

## INTRODUÇÃO

O primeiro contato com as fontes que compõem este trabalho remonta a 2018, período marcado por intensa polarização política no Brasil, diante da possibilidade de eleição de Jair Messias Bolsonaro para a presidência, em disputa com Fernando Haddad, após a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Nesse contexto, quando ainda cursava o terceiro ano do ensino médio em um Colégio da Polícia Militar do Paraná, as redes sociais configuraram-se como espaço de circulação intensa de discursos políticos e ideológicos. Inserida em um ambiente no qual muitos colegas e suas famílias possuíam vínculos com o meio militar, observava-se ampla circulação de postagens em apoio a Bolsonaro. Ao mesmo tempo, manifestações contrárias também ganhavam força.

A partir desse período, tornou-se perceptível a mim um crescimento nas publicações referentes ao *Abaporu*, pintura de autoria de Tarsila do Amaral datada de 1928 e, de modo mais amplo, às exposições artísticas de caráter moderno ou contemporâneo. Essas obras, por sua natureza estética e conceitual, frequentemente provocam incômodo, estranhamento ou desconfiança, exigindo do público uma bagagem cultural e reflexiva para sua fruição. Trata-se de uma característica já conhecida da arte moderna, mas o que se evidenciava era que essas reações não se limitavam mais ao campo individual do gosto, e sim começavam a ser inseridas no cenário da polarização política que se acentuava no Brasil. Símbolos nacionais e culturais passaram a ser disputados como emblemas de identidades e posicionamentos ideológicos.

Nesse sentido, a reflexão de Denys Cuche sobre cultura e identidade oferece um referencial teórico crucial para compreender o papel das expressões culturais na construção e manutenção de identidades nacionais. Para o autor, a cultura não se limita à mera adaptação ao meio ou à transmissão de hábitos e costumes; ela atua como um instrumento crítico e transformador, capaz de modificar a realidade e de legitimar visões de mundo (Cuche, 1999, p.10-11). A identidade, por sua vez, é intrinsecamente relacional: consolida determinados grupos, ao mesmo tempo em que exclui outros, operando através de oposições simbólicas que definem fronteiras de pertencimento e distanciamento social (Cuche, 1999, p.176-177). Esse caráter socialmente construído da cultura implica que nem todos os agentes têm o poder de

nomear ou se nomear; somente aqueles dotados de autoridade legítima conseguem impor classificações que fixam posições e hierarquias sociais (Cuche, 1999, p.186).

Aplicando essa perspectiva ao contexto brasileiro recente, observa-se que elementos simbólicos — como a bandeira nacional, o hino, figuras históricas como Dom Pedro II, personagens militares ou, de modo contraposto, a imagem de Marielle Franco e movimentos culturais periféricos — tornam-se arenas de disputa política e cultural. A apropriação, ressignificação ou rejeição desses símbolos evidencia a operação simultânea de inclusão e exclusão, ao mesmo tempo em que mobiliza a cultura como instrumento de poder, reafirmando projetos de país divergentes. Nesse sentido, o debate sobre o *Abaporu* e outras expressões artísticas não se limita à esfera estética ou histórica, mas insere-se em uma dinâmica de construção de identidade nacional, na qual a cultura funciona como patrimônio simbólico estratégico e campo de disputa discursiva, muitas vezes permeada de um discurso anti-discurso.

Essas disputas, que se estenderam ao ambiente digital, revelam um processo mais amplo de tensionamento da cultura enquanto campo de afirmação política e social. Nesse contexto, o *Abaporu* surge como um objeto privilegiado para análise, pois em seus quase cem anos de existência, a obra mantém sua potência de ruptura, sendo constantemente reapropriada e ressignificada para dar forma a diferentes discursos. A permanência de seu caráter “fantasmagórico”, capaz de suscitar espanto e discussão, sustenta a ideia de que o modernismo, longe de estar encerrado em seu tempo, continua a reverberar no imaginário coletivo, num “longo modernismo” assumindo novos sentidos à medida que se atualizam os conflitos e disputas da sociedade brasileira.

A vivência nesse espaço digital permitiu contato direto com diferentes perspectivas, já que o algoritmo das plataformas, ao mesmo tempo em que refletia as inclinações sociais e culturais da pesquisadora — voltadas a pautas de caráter mais ecológico, social e cultural —, também entregava conteúdos e memes de grupos de orientação oposta. Essa experiência foi decisiva para despertar o interesse pela análise da circulação de obras de arte ressignificadas em ambientes digitais.

Em 2019, já no início da graduação em História, o interesse pelo cruzamento entre arte e história se intensificou, culminando, em 2022, na produção do trabalho de conclusão de curso na Universidade Estadual do Paraná. Esse artigo, embora



limitado em extensão e escopo, já esboçava parte das questões retomadas na presente dissertação, porém nunca foi publicado, reduzindo seu impacto ao não chegar de fato à extensão pública da pesquisa. Nele, alguns memes que serão analisados novamente neste trabalho foram discutidos de forma inicial, chegando-se à interpretação de que o rechaço ao *Abaporu*, frequentemente expresso em comentários e memes, correspondia a uma rejeição simbólica da brasilidade ali representada. Ainda que essa leitura não se mostrasse equivocada, ela era incompleta, sobretudo diante da ausência de um aprofundamento teórico-metodológico. O ingresso no mestrado permitiu expandir essas análises, dialogar com muitos novos referenciais bibliográficos e compreender como as ressignificações do *Abaporu* dialogam não apenas com a crítica cotidiana de internautas, mas também com discursos políticos e culturais mais amplos, como os propagados por grupos midiáticos como a Brasil Paralelo aos quais são relacionados nesta pesquisa.

A delimitação e seleção do corpus da pesquisa sobre a circulação digital do *Abaporu* nas redes sociais seguiu algumas etapas. Inicialmente, foram analisados episódios de grande visibilidade no Twitter, identificados a partir de notícias em portais digitais, sem preocupação com levantamento quantitativo. Em seguida, a pesquisa incluiu memes e comentários no Facebook (2018–2022) que transformavam a obra em humor ou piada, focando em postagens de relevância qualitativa. A metodologia não buscou contabilizar todas as ocorrências, mas sim realizar uma análise discursiva e cultural, centrada nas ressignificações atribuídas à obra, seu alcance e recepção, privilegiando contextos interpretativos em vez de abrangência total. Dentro desse contexto temporal concluiu-se a necessidade de analisar também a origem de certos valores estéticos perceptíveis nas postagens, e decidiu-se avaliar os discursos da empresa Brasil Paralelo difundidos no contexto digital. Assim, em meio às análises das fontes, percebeu-se certas repetições de narrativas tanto da produtora quanto dos usuários das redes, principalmente no que diz respeito à rejeição das características estéticas de *Abaporu*, de sua capacidade de representar uma brasilidade, bem como nas críticas à sua relevância e beleza.

Embora um dos objetivos desta dissertação seja explorar como alguns questionam sua essência artística — apoiando-se em críticas que são majoritariamente estéticas e não históricas, e muitas vezes amadoras —, a criação do *Abaporu* transcende tais julgamentos. Concebida como um presente de Tarsila do

Amaral para Oswald de Andrade, a obra não se limita às pinceladas que lhe deram forma e se ergue como símbolo do modernismo paulista até os dias atuais, como resultado de um processo histórico que valorizou, ao longo de cada nova década, as ações do grupo envolvido na realização da Semana de 1922, assunto tratado no texto de Francisco Alambert (2013) sobre a “fantasmagoria da Semana”. Buscamos evidenciar que o debate sobre *Abaporu* nas redes sociais, observável desde 2018, também traz questões de “briga política” além de estética e gosto, visto que as postagens rechaçam a obra de Tarsila pelo fato de ela ser “defendida” e “apresentada” por pessoas e grupos de esquerda.

O debate frequentemente culmina em especulações *ad hominem* sobre a natureza e os motivos daqueles que defendem o valor canônico da obra, refletindo uma clivagem social e cultural onde o gosto é mobilizado como um marcador de pertencimento ou estranhamento a um grupo. Porém não podemos negar que outras diversas vezes não se discute o objeto em questão, não se discute a obra, nem a identidade, nem questões estéticas, é só um ataque de natureza política e rasteira, no qual o *Abaporu* em sua longa jornada vira meme. Todas essas constatações apoiam esse estudo, que busca observar a ressignificação da obra ao longo da sua existência.

A problemática central desta pesquisa concentra-se em compreender de que maneira o *Abaporu*, enquanto obra modernista e símbolo emblemático da cultura brasileira, tem sido ressignificado ao longo da sua existência num sentido amplo e identitário, da sua criação em 1928 ao ambiente digital contemporâneo, assumindo funções de marcador identitário que articulam dimensões políticas, estéticas e culturais. Esse questionamento orienta toda a investigação, articulando a análise histórica do modernismo paulista com a observação da circulação digital da obra e com os embates ideológicos que atravessam a sociedade brasileira nas últimas décadas.

Pintada por Tarsila do Amaral em 1928, a tela *Abaporu* é considerada um marco visual e simbólico do modernismo brasileiro. Sua iconografia disruptiva sintetiza as discussões estéticas e identitárias centrais do movimento, mas também revela as fissuras em torno do que seria uma arte ‘legitimamente brasileira’. Representando não apenas uma renovação estética no estilo da artista, mas também um direcionamento ideológico, esta obra reflete a busca por uma expressão

autenticamente brasileira, ao mesmo tempo em que absorve e adapta as influências das vanguardas europeias, tornando-se o símbolo do Movimento Antropófago.

Dessa maneira, esta pesquisa propõe-se inicialmente a uma análise das ressignificações culturais de *Abaporu*, contextualizando a obra dentro das dinâmicas complexas do modernismo paulista, um movimento que buscava afirmar uma brasilidade nacional, mas que se estruturava sobre bases regionais específicas e marcadas pela ambiguidade entre inovação e tradição.

Em seguida, a pesquisa se dedica à análise das críticas dirigidas à obra, tanto em seu período de criação quanto em momentos contemporâneos, mostrando como processos de rejeição e legitimação foram decisivos para a construção do *Abaporu* como paradigma artístico e ícone do modernismo brasileiro.

Ao longo dessa análise, propõe-se a noção de “Fantasmagoria do *Abaporu*” como uma adaptação do conceito de Francisco Alambert sobre a “fantasmagoria da Semana” de 1922. Assim, a pesquisa evidencia como a obra não se limita ao contexto histórico de sua criação, mas persiste no imaginário coletivo, sendo continuamente reinterpretada e apropriada em novos cenários socioculturais e políticos. Essa permanência não apenas reafirma o valor simbólico do *Abaporu*, mas também demonstra o papel central das redes sociais na reconfiguração de símbolos culturais, revelando as complexas relações entre arte, memória, identidade nacional e polarização política na contemporaneidade brasileira.

Conceitos fundamentais como modernismo e brasilidade (Fabris, 2001; Napolitano, 2022a, 2022b; Simioni, 2014, 2022; Amaral, 2003; Ortiz, 1985; Moraes, 1978, Justino, 2002), arte e artifização (Argan e Fagiolo, 1992; Shapiro e Heinich, 2013), cultura e identidade nacional (Cuche, 1999; Hobsbawn, 1990; Anderson, 2008; Burke, 2008), ressignificação simbólica (Mendonça, 2016) e circulação digital da arte (Levy) onde também trabalhamos questões como negacionismo, pós verdade (Cesarino, 2021, 2022; Szwako e Hollanda, 2023) estruturam o eixo teórico desta pesquisa, sendo discutidos a partir do diálogo entre diferentes autores que contribuem para compreender a complexa trajetória de *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e suas múltiplas atualizações culturais.

O primeiro capítulo examina as raízes do modernismo no Brasil, situando-o como uma resposta crítica e, ao mesmo tempo, dialógica ao modernismo europeu. Para isso buscamos uma contextualização da modernidade nos países europeus, abordando suas balizas estéticas e temporais e demonstrando como o conceito de

progresso e a crença na ciência moldaram as aspirações artísticas do período. Essa modernidade, com suas promessas e contradições, permeou a construção de uma visão de mundo que influenciou o modernismo brasileiro.

Partindo dessa premissa, a dissertação se debruça sobre o movimento modernista em São Paulo, considerado o epicentro da renovação artística e intelectual brasileira nas primeiras décadas do século XX, particularmente com a emblemática Semana de Arte Moderna de 1922. Embora a Semana seja frequentemente sacralizada como um evento fundador da modernidade artística brasileira, essa narrativa mitificada ofusca os múltiplos modernismos que coexistiram no Brasil e minimiza as outras vozes e geografias que contribuíram para o modernismo além do eixo Rio-São Paulo.

Essa interpretação será fundamental para entender as nuances da recepção de *Abaporu* e dos ideais antropofágicos que marcaram a produção de Tarsila e o grupo modernista.

Em consonância com essa abordagem, é essencial considerar as críticas de negação e rejeição ao moderno, discutidas na obra de Annateresa Fabris (2001), que explora o conceito de degeneração nas artes desde o século XIX, o que será melhor desenvolvido no capítulo dois desta pesquisa. Essas críticas evidenciam as complexidades do modernismo brasileiro e ilustram as reações polarizadas à fase antropofágica de Tarsila, tanto em seu tempo quanto no cenário contemporâneo do Brasil.

No contexto brasileiro, o modernismo assume um caráter peculiar. Diferentemente do que ocorre na Europa, a modernidade no Brasil não segue um caminho único e linear; ela é fragmentada e parcialmente incorporada ao cotidiano social e econômico do país, como sugere Renato Ortiz em suas análises sobre a industrialização e a urbanização tardias no Brasil. A segunda fase do modernismo, tal como caracterizada por Eduardo Jardim de Moraes (1978), se volta para a elaboração de um projeto cultural nacional, um projeto que reconhece e ressignifica a brasilidade. *Abaporu*, nesse contexto, torna-se o símbolo de um movimento antropofágico que visa "devorar" as influências externas, transformando-as em expressões culturais brasileiras.

O segundo capítulo dedica-se à análise crítica de *Abaporu* e da fase antropofágica de Tarsila do Amaral, focando nas críticas jornalísticas — apresentadas por Aracy do Amaral em “Tarsila: Sua obra e seu tempo” (2003) — de

seu período de criação (1928). Apesar de *Abaporu* ser citado pontualmente nesse contexto, outras obras da fase antropofágica, como *Antropofagia*, que dialoga com *A Negra* e *Abaporu*, são incorporadas na análise, permitindo uma visão mais abrangente sobre a recepção da produção de Tarsila durante esse período. Essa abordagem amplia a compreensão sobre como as obras foram interpretadas no âmbito da crítica especializada e da construção de um imaginário artístico nacional.

Dentre os conceitos trabalhados no segundo capítulo, surgiu a necessidade de explicar que, além da existência de uma obra, ela deve ser legitimada como arte. Em meio às discussões sobre a legitimidade ou não de *Abaporu*, esse trecho aparece como uma oportunidade de reforçar o caráter artístico da obra de Tarsila e de outros cânones.

Ao traçar essa relação, a proposta central é demonstrar como as avaliações críticas iniciais moldaram a noção de arte moderna no Brasil e influenciaram a forma como a obra e seu legado são atualmente interpretados. Para discutir a formação de paradigmas artísticos e como o *Abaporu* consolidou-se como obra de arte, recorro ao conceito de *artificação* proposto por Heinich e Shapiro (2013). As autoras questionam: “Como objetos ou práticas passam a ser reconhecidos como arte?” em um processo que depende não apenas da intenção do artista, mas da mediação crítica, da recepção pública e de instituições culturais. Na presente pesquisa, essa abordagem dialoga com Argan e Fagiolo (1992), para quem o valor artístico é historicamente construído: a arte existe quando uma “consciência externa” (seja a crítica, o museu ou o discurso acadêmico) a legitima como parte de uma narrativa cultural. Assim, a análise do *Abaporu* exige entender tanto seu contexto de criação quanto as camadas de significação que o transformaram em um paradigma artístico.

A análise presente no segundo capítulo também incorpora as reações de rejeição às vanguardas modernistas e as respostas das próprias vanguardas, ampliando a discussão para a função da crítica de arte como mediadora na atribuição de significado e validação do valor artístico. Conceitos como “arte degenerada” e “desumanização da arte” são explorados a partir dos estudos de Annateresa Fabris (2001), Peter Adam (1992), Hinz (1991), Barron (1991), Goggin (1991) e Ortega y Gasset (2005), situando essas ideias no contexto das transformações culturais e políticas que marcaram o início do século XX. Assim, é possível entender por que a arte modernista foi inicialmente impopular perante o grande público do início do século XX, destacando como essas reações intensas,



tanto de admiração quanto de rejeição, delinearam as fronteiras de um movimento que dependia de uma elite cultural para sua legitimação.

Nesse sentido, a análise do impacto histórico do Grupo dos Cinco — do qual Tarsila e Oswald de Andrade faziam parte — revela como suas produções transcenderam o contexto imediato e moldaram debates culturais por décadas. Muitas vezes, essas reverberações atualizam a “fantasmagoria da Semana”, como propõe Alambert.

O terceiro capítulo, propõe-se a continuar essa narrativa temporal da Fantasmagoria, pretendendo elaborar como a obra *Abaporu* transcende seu contexto histórico e modernista para se reinscrever no imaginário popular contemporâneo, iniciando com uma retrospectiva da análise de Roxane de Mendonça que segue de 1995 a 2015, e partindo especialmente no ambiente das redes sociais dos anos de 2018 à 2022.

Iniciamos com a análise do impacto duradouro da obra de Tarsila, como *Abaporu* se consolidou como ícone do modernismo brasileiro por meio de ressignificações. A partir da tese de Mendonça (2016), mostra-se como a venda recorde da tela, em 1995, catalisou sua transformação em objeto transmidiático, apropriado tanto por instituições culturais (na lógica da sacralização) quanto pelo mercado (via produtos como Havaianas e Nestlé). Essa dupla dinâmica — explorada por meio do conceito de “dispositivos de memória” — evidencia como o capitalismo artístico opera com anacronismos estratégicos: desloca a obra de seu contexto original (vinculado ao Manifesto Antropofágico), recodificando-a como símbolo atemporal da brasilidade, frequentemente associada, de modo impreciso, à Semana de 1922. Essa pesquisa oferece um referencial essencial para compreender a intensificação do valor simbólico da obra como ícone da memória e do consumo cultural brasileiro nos últimos anos.

A análise evidencia ainda os mecanismos desse ciclo memorial, no qual valor simbólico e comercial se realimentam. Por fim, discute-se como essa construção afeta a recepção crítica da artista, entre o elitismo inicial e sua posterior democratização — paradoxo que reflete as tensões do modernismo como projeto cultural.

Ao cruzar a recepção crítica inicial com os estudos de recontextualização posteriores, é possível mapear como *Abaporu* se insere, e é continuamente ressignificado, na história da arte brasileira. O que permite a conectar os discursos

da crítica especializada com as manifestações culturais contemporâneas em plataformas digitais, buscando evidenciar a relevância contínua de Tarsila como figura central na articulação de uma identidade artística brasileira, refletindo a complexidade e a riqueza do legado modernista.

Partindo da abordagem de Stuart Hall (1997) sobre a centralidade da cultura na formação das identidades, a análise se debruça sobre a relação entre a brasilidade, o projeto modernista e o impacto da globalização na definição de um espaço cultural brasileiro. A obra de Tarsila é, aqui, entendida como um ponto de convergência entre memória cultural, projeções de futuro e tensões identitárias em um mundo cada vez mais interconectado e polarizado.

A partir das reflexões de Benedict Anderson (2008) e Eric Hobsbawm (1990) sobre nação e comunidade imaginada, o terceiro capítulo investiga como o passado simbólico compartilhado se torna uma base para a autoestima cultural, especialmente em um cenário de transformações econômicas e sociais. Esse contexto é marcado por um sentimento de nostalgia por um passado mítico, que se reflete na forma como a obra de Tarsila aparece ressignificada nas redes sociais por usuários que discutem, reinterpretam e redefinem seu valor enquanto símbolo de uma "boa" cultura brasileira.

Do ponto de vista metodológico, o terceiro capítulo adota uma abordagem cronológica, analisando interações digitais e críticas relacionadas ao *Abaporu* entre 2018 e 2022.

Além disso, para contextualizar os impactos das redes sociais na recepção e circulação de *Abaporu*, o capítulo pretende dialogar com o texto “Pós-Verdade e a Crise do Sistema de Peritos: uma explicação cibernética” (2021) e o livro “O Mundo do Averso – Verdade e Política na Era Digital” (2022), de Letícia Cesarino, que exploram como as plataformas digitais promovem a fragmentação de realidades e a disseminação de "verdades alternativas" que frequentemente favorecem a polarização. Outro texto útil é “Cibercultura” (1997) de Pièrre Lévy, em que o conceito de “Ciberespaço” é trabalhado. Acreditamos que juntamente com as discussões de Kellner (2001), Jenkins (2014), Napolitano (2023) e Szwako e Hollanda (2023) pretendemos demonstrar como a lógica dos algoritmos, voltada ao engajamento, sensacionalismo, negacionismos e anti-intelectualismos, impactam a circulação de narrativas.

Buscando embasar o que está se buscando nas discussões sobre beleza, relevância, esvaziamento da obra, são analisadas 16 produções escritas, em formato de artigo, produzidas e contidas pela Brasil Paralelo em seu site oficial, dos anos de 2021 e 2022, devido ao recorte da pesquisa. observando como ressignificações estéticas e políticas se articulam em ambientes de alto engajamento, produzindo tensões entre tradição, modernidade, identidade nacional e ideologia.

Por fim, ao analisar as postagens nas redes sociais que depreciam a obra de Tarsila do Amaral, nota-se que além das críticas estéticas à beleza de *Abaporu*, a associação de Tarsila do Amaral com a esquerda política faz com que a artista, suas obras e seus “defensores” sejam rotulados como “socialistas degenerados” e distantes dos símbolos religiosos. *Abaporu* é muitas vezes vista como uma aberração, associada ao comunismo ou ao “perigo do comunismo”, e isso reflete a postura de comentadores de orientação política de direita ou extrema-direita. Assim, esta dissertação busca oferecer uma análise profunda e interdisciplinar do papel de *Abaporu* na articulação entre tradição, globalização, anti-intelectualidade e novas formas de produção cultural no Brasil contemporâneo.

## CAPÍTULO 1 A Invenção de um Brasil Moderno

A gênese do engajamento, no sentido moderno da palavra, entre os artistas e intelectuais brasileiros, buscou legitimar-se como uma espécie de “missão estética e moral” junto à nacionalidade como um todo, marcas do primeiro modernismo, antes de assumir tarefas propriamente políticas de construção de uma consciência reformista e revolucionária. Se arte e política estiveram juntas desde o século XIX, na perspectiva conservadora e elitista, é inegável que no século XX o artista intelectual engajado queira produzir uma nova identidade nacional, a partir de uma mediação entre formas eruditas, de vanguarda e populares. (Napolitano, in: Egg, Freitas, Kaminski, 2014, p.XVII).

### 1.1 Modernidade e Modernismo

Este capítulo busca contextualizar o movimento modernista e o *Abaporu*, tela pintada por Tarsila do Amaral no ano de 1928. Para compreender seu significado, o objetivo é destacar a inserção da obra e de Tarsila no Modernismo paulista, um movimento que construía-se como nacional, porém era fruto de um regionalismo marcante que reforçava uma determinada construção identitária. Nesse percurso busca-se desenvolver uma explicação sobre o mito de criação do movimento modernista a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, refletindo sobre a simbologia que tem sido valorizada ao longo das décadas subsequentes, tema que será trabalhado com o auxílio do conceito de Fantasmagoria da Semana apresentado no texto homônimo de Francisco Alambert (2013).

Antes de adentrarmos especificamente no caso brasileiro, é fundamental iniciar uma análise contextualizada da Modernidade nos países europeus. Nesse sentido, busca-se compreender seus marcos temporais e estéticos, caracterizando, portanto, os movimentos que favoreceram a efervescência modernista no cenário brasileiro.

Como observa Carlos Zílio (1997), o surgimento da arte moderna na Europa implica um conflito contínuo entre diversas ideologias presentes no âmbito artístico, evidenciado pelas variadas concepções do mundo que se materializam numa nova configuração da distribuição dos elementos no “espaço”<sup>1</sup> da tela. A transição para o Espaço Moderno se inicia com a ruptura da temática clássica renascentista, protagonizada pelo movimento Romântico, ainda na primeira metade do século XIX,

---

<sup>1</sup>Conceito aqui usado por Zílio (1997) apropriando-se do conceito de “destruição de um espaço plástico” de Pierre Francastel, é relativo à ruptura estética/ideológica com o Renascimento que inicia-se no século XIX. Ele se refere à forma como o espaço é representado na superfície da tela, seja criando ilusão de profundidade (o espaço renascentista), seja evidenciando a superfície plana da tela (espaço moderno).

até as transformações mais radicais da segunda metade do século, quando, na França, a transição se acentua quando o Realismo buscou romper com a tradição no que diz respeito ao conteúdo, e em especial com o Impressionismo que desafiou regras rigorosas da perspectiva:

Seu espaço [impressionista] se afasta dos cânones renascentistas com a desobediência às regras estritas da perspectiva. [...] primeiramente começam a se interessar pelos detalhes, abandonando os grandes conjuntos capazes de reunir numa só tela todos os elementos de determinado tema. Posteriormente, ao direcionarem sua atenção para o detalhe, os impressionistas voltam-se, sobretudo, para a captação dos efeitos da luz, resultando em uma nova distribuição da cor na tela. [...] a representação das distâncias e da quantidade de luz passa a ser feita através de cores frias e quentes. A consequência é a eliminação do efeito de coincidência entre a linha e a cor, conferindo autonomia à cor, que passa a ganhar nitidez no contorno e proporciona uma atmosfera própria ao Impressionismo. O Romantismo opõe às regras a subjetividade do artista. O Realismo, por sua vez, põe fim ao universo simbólico indiferenciado representado pela mitologia clássica e, ao voltar-se para o cotidiano, propõe o vivido como alternativa. (Zílio, 1997, p.26-27).

Essa transformação da linguagem pictórica não foi meramente uma revolução estética isolada. Ela emergia de profundas mudanças na estrutura da sociedade europeia, onde os avanços científicos e industriais alteraram radicalmente a percepção do espaço, do tempo e da própria realidade.

As condições propícias para o surgimento da Arte Moderna têm origem no contexto europeu de revolução industrial e política desde o século XVII. Como aponta Cattani (2011) esse período é caracterizado pela aceleração tanto da produção quanto da vida cotidiana, e pode-se voltar ainda mais cronologicamente, ao pensar o notável o papel precursor do Iluminismo, difundido de maneira fundamental nas revoluções Inglesa (1640 a 1668) e Francesa (1789). Nesse contexto, a autora destaca a ascensão de colecionadores particulares encarregados de adquirir obras já concluídas, a realidade circundante permeada por máquinas, descobertas científicas relacionadas às cores e sua decomposição, além dos avanços no entendimento do inconsciente e seu papel na sexualidade.

Ao fim do século XIX, a Europa experimentava a agitação decorrente da multiplicidade de valores, sobretudo provenientes da redescoberta de outras culturas e dos avanços advindos da ciência e da filosofia. Esses fatores levaram este continente a questionar a integridade de sua tradição, especialmente em face dos

princípios relativistas que emergiram, conforme destacado por Maria José Justino (2002, p.10).

O século XIX consolidou a ideia de progresso como sinônimo de ciência, reverenciada tanto por acadêmicos quanto pelo público, conforme descreve Berman (1986, p. 14-23). O progresso sustentava uma crença ainda em formação sobre a modernização, marcada pela transição de um mundo em mudança e pela disseminação das ideias de modernismo e desenvolvimento. Surgiu então uma nova paisagem altamente industrializada, com engenhos a vapor, fábricas automatizadas e ferrovias, além de extensas zonas industriais. Invenções tecnológicas, como a eletricidade, o telefone e o telégrafo, conectaram pessoas a distâncias antes inimagináveis. Os transportes — notadamente trens, bondes e automóveis — revolucionaram a mobilidade, facilitando o deslocamento entre bairros, cidades e até países. Com a chegada do século XX, o progresso passou a ser ainda mais associado à tecnologia, impulsionando a industrialização e a produção em massa. A infraestrutura urbana acompanhou essas inovações, incorporando redes de saneamento, iluminação pública e novos espaços de lazer, como parques e praças. Esse ambiente fomentou o desenvolvimento de um comportamento urbano europeu moderno, com as cidades se consolidando como centros da vida social e do consumo. Nesses espaços, os cidadãos se reuniam em locais que refletiam uma nova cultura de interação e lazer.

A nova paisagem, com suas invenções tecnológicas e transformações urbanas, fomentou comportamentos modernos e novas formas de interação social. Contudo, essa modernização não foi um processo homogêneo.

No caso brasileiro, como observa Rocha (1997, p. 55), esse desenvolvimento criou uma visão de “civilização” baseada em sua autopercepção ocidental, que enaltece sua tecnologia, cultura científica e esse modo de vida como um modelo superior, justificado pelo impulso de expandir esses valores pelo mundo. Esse ideal de civilização sustentou a expansão colonial, enquanto objetos tecnológicos cotidianos, como o automóvel, simbolizavam a modernidade e atraíam grande investimento industrial, reforçando o imaginário da modernização e do progresso.

Nesse contexto, Annateresa Fabris ressalta o terreno fértil para o surgimento das vanguardas. Ela destaca que as vanguardas não são o mesmo que modernismo mas também são impossíveis de serem pensadas fora desse contexto, pois surgem conscientes de seu papel histórico, contestando a estrutura pela qual a arte está

sendo produzida e tornando-se autocríticas (Fabris, 1994, p. 18-19). Para ela, as vanguardas eram rejeitadas porque a nova arte colocava em xeque crenças consolidadas e se afastava da arte oficial, considerada pseudo-realista, apologética e celebrativa (Fabris, 2001, p. 19).

As vanguardas só poderiam surgir nas sociedades modernas: com o conceito de tempo linear e a ideia de progresso (que permitiam a criação, constantemente renovada, do novo e do original); com a separação da arte e da produção industrial em série (que levava à criação de obras únicas, sem modelos precedentes); com o novo conceito de subjetivo, individual e livre. (Cattani, 2011, p. 21).

Apresentando diferentes significados de "Moderno" na arte, para alguns intelectuais, a autora apresenta diversos possíveis momentos que podem ter marcado o início do movimento modernista nas artes ocidentais.

Para Joseph Kosuth, norte-americano artista e teórico da Arte Conceitual, o momento inaugural da arte moderna está na obra de Marcel Duchamp, com seu "*Ready-Made*"<sup>2</sup>, que promoveu uma mudança significativa no entendimento da arte, transformando-a de uma questão de morfologia para uma questão de função (Fabris, 1994, p. 12). Alguns intelectuais apontam Édouard Manet, impressionista do século XIX, como este precursor. O seu rompimento com a tradição, investindo numa autonomia presentista, e um realismo anti-burguês fez com que suas obras fossem duramente criticadas sob o signo do ridículo e da degeneração. Werner Haftmann, prussiano, autor e entusiasta da história da arte moderna, por sua vez, não hesita em fazer de Gustave Courbet o iniciador da arte moderna em virtude de seu realismo vigoroso, que rejeita toda ideia preconcebida (tradição renascentista) e marca "o advento de um novo modo de ver, liberto da história, do embelezamento idealista, ou de velhos hábitos" (Fabris, 2001, p. 20-23).

A autora explora em seus textos as complexidades subjacentes ao estudo da modernidade, destacando que esse período foi moldado por seus próprios protagonistas, criando uma representação mística de si mesmos. Ponto que perceberemos também no estudo do modernismo brasileiro, que foi escrito por seus próprios participantes.

---

<sup>2</sup>O termo "Ready-Made" (ou "objet trouvé" em francês) refere-se a objetos comuns e ordinários, geralmente objetos manufaturados de uso diário, que Duchamp escolhia e apresentava como arte, sem realizar qualquer modificação física neles. Um exemplo famoso de "Ready-Made" de Duchamp é a obra intitulada "Roda de Bicicleta", criada em 1913.



Esse contexto histórico permitiu o surgimento de movimentos como Cubismo, Expressionismo, Fauvismo, Surrealismo, Dadaísmo, entre outros, que contribuíram para a diversidade da estética da arte moderna. Essa amplitude e complexidade só foram possíveis nas sociedades modernas e nesse período resultaram em uma grande variedade de estilos e abordagens artísticas que culminaram na produção de diversos manifestos. Essa explosão criativa, como veremos a seguir, ecoaria de maneira peculiar no Brasil, onde encontraria novas ressonâncias e significados.

## **1.2. Modernismo Brasileiro**

Aproximando-se do tema central da pesquisa, o modernismo nas primeiras décadas do século XX no Brasil, aparece em um contexto das comemorações do centenário da Independência, materializando-se no crescimento das obras urbanas em São Paulo.

Dessa forma, essa cidade testemunhou um notável crescimento, referente a uma expansão natural de uma economia em desenvolvimento, proveniente dos negócios em torno do café e com uma sede de erudição condizente com a modernidade que se aproximava.

Ao lado das mais provincianas tradições, a cultura mais ou menos europeizada (erudita, pedante e conservadora), acumulada em torno da Faculdade de Direito, e o clima trazido pela modernização técnica e urbana (e seus milhares de imigrantes vindos de todas as partes do mundo) criaram em seu entrechoque uma nova geração de intelectuais e artistas dispostos a transformar radicalmente o panorama cultural da República. (Alambert, p. 110, 2012).

Esse entrechoque gerou uma nova geração de artistas e intelectuais determinados a transformar o panorama cultural da República Velha. Contudo deve-se ter cuidado com o conceito de vanguarda da modernidade brasileira ao que a primeira, diferentemente das vanguardas européias, surge de um momento inicial da industrialização de algumas poucas capitais como São Paulo e Rio de Janeiro. Amaral (1972, p. 43) aponta que em São Paulo “o nativismo que se desenvolveria com a guerra, através dos resultados da industrialização paulista, somados à inexistência de escolas oficiais de arte, constituíram um ambiente propício para fazer da capital paulista um centro de renovação cultural”. Já no Rio de Janeiro, existia a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), de perfil acadêmico.



Porém, entende-se a dificuldade da modernidade brasileira de apresentar-se como símbolo da inovação nessa industrialização tardia e na complexidade dessas ideias em encontro com as classes populares.

A arte modernista dos anos 1920, então, que pretendia representar o Brasil e o povo Brasileiro sofria com uma modernidade instaurada de maneira seletiva, abrangendo apenas alguns aspectos, sem penetrar profundamente nas esferas econômica, política, social e cultural do país. O contexto brasileiro ainda era oligárquico, e a condição de grande analfabetismo representava um desafio significativo para a disseminação de ideias e informações na sociedade.<sup>3</sup>

Desde os anos 1920 os artistas-intelectuais modernos viam-se como arautos e artífices da nacionalidade brasileira, vista como um processo descontínuo e em construção, que exigia a convergência de esforços entre artistas, intelectuais, líderes políticos, educadores e, obviamente, as classes populares. O problema central dessa primeira geração modernista era como produzir uma cultura, ao mesmo tempo, “universal” (i.e, parte reconhecida da cultura ocidental moderna) e “brasileira” (falar um idioma cultural reconhecido por todas as classes e regiões e não apenas pela elite europeizada). (Napolitano, 2014, p. 22-23).

Para os próprios modernistas, o movimento deveria representar mais do que uma simples imitação das vanguardas europeias; tratava-se, no plano do discurso, de “filtrar” essas influências e convertê-las em matéria de uma cultura supostamente nacional. O material ideológico explorado pelo modernismo europeu já estava presente na cultura brasileira, mas sua difícil ampliação para além dos círculos letrados indicava que a modernidade brasileira não seguia o mesmo sentido “modernizante” idealizado por essa elite artística. Essa dupla demanda – ser, ao mesmo tempo, reconhecimento internacional e prova de autenticidade nacional – resultou no característico “mal-estar” modernista brasileiro, isto é, uma tensão entre projetos civilizatórios importados e as realidades locais (Napolitano, 2014, p. XXII), sempre filtradas pelo olhar de uma fração específica da classe dominante. Não por acaso, a Semana de 22 coincidiu com as comemorações do Centenário da Independência: os modernistas buscavam ressignificar o próprio conceito de independência cultural. Contudo, como adverte Amaral (1972, p.72), os prenúncios

---

<sup>3</sup>Para Cattani (2011), nos países latino-americanos ocorre uma modernização e uma democratização para as minorias, bem como uma renovação das ideias, mas com baixa eficácia nos processos sociais, sendo que os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia (p.27). Referenciando Renato Ortiz (1998) a autora indica um número de analfabetos atingindo 75% da população em 1920 e reduzindo-se para 57% em 1940, como uma característica marcante desse período.

desse movimento só se tornaram visíveis em 1917, com a polêmica exposição de Anita Malfatti — marco que preparou o terreno para a radicalidade posterior do Abaporu e do movimento antropofágico.

### **1.3 A Semana de Arte Moderna de 1922**

Ao fim do século XIX, enquanto o Brasil permanecia imerso na concordância acadêmica em suas produções artísticas, começava a surgir uma aura de mudanças, impulsionada tanto pela valorização do passado quanto pela exaltação do país diante das expectativas para o novo século. Esse clima de transição revelava tensões entre tradição e modernidade, que aos poucos abriam espaço para novas linguagens e questionamentos no campo artístico. Nesse contexto, a exposição de Anita Malfatti em 1917 funcionou como catalisador de um movimento renovador. A partir dela, formou-se em São Paulo um grupo inquieto de intelectuais comprometidos com um projeto artístico consciente de subversão estética e cultural, que culminaria num marco simbólico da ruptura com os padrões acadêmicos e da afirmação de uma arte moderna brasileira.<sup>4</sup>

A Semana de Arte Moderna de 1922 ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo e constou de uma exposição de pintura de 13 a 18 de fevereiro de 1922, sendo que nos dias 13, 15 e 17 houveram três espetáculos com atividades variadas: conferências, leituras de poemas, danças, recitais e concertos musicais. O objetivo do grupo era claro: a derrubada de todos os cânones que, até então, legitimam a criação artística no país, e dessa forma diversos artistas se mobilizaram para este feito.

Se a heterogeneidade de estilos — do neo-impressionismo de Brecheret ao expressionismo de Malfatti — poderia sugerir falta de direção, essa própria fragmentação era sintomática do desejo de romper com qualquer modelo preestabelecido. Como destacaria Fabris (1994, p.23), mais importante que definir um estilo único era "denunciar a presença do passado na produção cultural de uma cidade materialmente moderna, propor os núcleos possíveis de uma poética urbana, apontar para a necessidade de um código novo no qual a modernização e o

---

<sup>4</sup>O principal grupo da Semana de Arte Moderna, foi conhecido como "Grupo dos Cinco". Esse grupo era composto por artistas e intelectuais que desempenharam um papel central na promoção das ideias e manifestações artísticas modernistas no Brasil. Os membros do Grupo dos Cinco eram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Ressalta-se que Tarsila do Amaral não participou diretamente da Semana.

modernismo se encontrassem para forjar a modernidade". As esculturas arcaizantes de Haarberg e as telas vigorosas de Anita, muitas já expostas em 1917, chocavam deliberadamente o público acostumado ao academicismo dominante.

Com exceção da 'futurista', várias eram as tendências que poderíamos assinalar nos trabalhos expostos na semana de 1922, do neo-impressionismo pontilhismo às estilizações pronunciadas de Brecheret em seus trabalhos realizados em S. Paulo, do expressionismo transfigurado de John Graz ao "falso moderno" confessado de Yan de Almeida Prado e Paim Vieira. Às telas vigorosas de Anita (muitas das quais tinham sido expostas em 1917), onde o expressionismo de seus Mestres alemães dava a nota forte, aparecia a escultura de bloco, sintética e arcaizante de Haarberg. O objetivo era deliberadamente o chocar. Não havia diretrizes, nem certeza, ao contrário as oscilações eram muitas. Mas, em apresentando a trabalhos que contradiziam aquilo que as Exposições regularmente mostravam na S. Paulo pacata, o objetivo estava alcançado [...] (Amaral, 1972, p. 137).

Essa diversidade proposital, refletia o espírito de um movimento que privilegiava a ruptura sobre a uniformidade. Como sintetiza Amaral (1972, p.137), o objetivo era 'chocar' a São Paulo pacata, apresentando trabalhos que contradiziam frontalmente as exposições tradicionais.

Mário de Andrade (1942, p. 26-29) justifica a escolha de São Paulo como o coração do movimento. Para ele, em comparação com o Rio de Janeiro, por exemplo, São Paulo despontava como o principal centro irradiador do modernismo, não apenas por sua efervescência econômica advinda do ciclo do café e da industrialização, mas também por uma disposição espiritual mais aberta ao novo. Ainda que conservasse traços provincianos, era a cidade que mais se conectava com a atualidade mundial — tanto técnica quanto intelectualmente. Em suas palavras o modernismo, por sua vez, apresentava traços aristocráticos e excludentes: “pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito.” (1942, p.28-29). Seu tom elitista causava resistência entre as classes burguesas, que viam nele um risco às convenções estabelecidas.

Personalidades como Paulo Prado, pertencente à aristocracia tradicional paulista, foram fundamentais para sustentar e impulsionar esse projeto, assumindo os riscos culturais e políticos da empreitada. Esse tipo de engajamento, para Andrade, seria impensável no Rio de Janeiro, onde a ausência de uma aristocracia histórica e o predomínio de uma elite burguesa econômica tornavam o terreno

menos propício à ousadia intelectual e estética que o modernismo exigia (Andrade, 1942, p. 26-29).

Importa ressaltar, porém, que o modernismo brasileiro não se reduzia ao eixo paulista, por mais que esse seja o enfoque da pesquisa. O Movimento Modernista deve ser visto como uma conjunção de diversos "Modernismos" que ocorreram ao longo de uma longa duração<sup>5</sup>, com diferentes formações culturais e em diversos espaços geograficamente, cada um com seus próprios projetos estéticos e ideológicos (Abreu et al., 2022). Apesar das diferenças, todos esses modernismos compartilhavam a intenção de criar um "objeto nacional", rompendo com o academicismo artístico e o provincianismo, buscando assim uma ruptura na concepção estética vigente no Brasil e uma revolta contra o que era considerado a "Inteligência Nacional"<sup>6</sup> da época.

Não por acaso, nesse contexto também ocorria a fundação do Partido Comunista, em 1922 com a participação direta de Oswald de Andrade. Esse partido surge como consequência das lutas operárias que aumentaram no país desde 1917 com a revolução bolchevique na Rússia. As deliberações do PCB evidenciaram a necessidade de uma etapa de cunho democrático-burguês no contexto da revolução brasileira.<sup>7</sup>

A greve de 1917 certamente é uma fase dessa modernização, agora no campo político-econômico. Setenta mil operários lutando por melhores condições de trabalho: 20% de aumento salarial, diminuição da jornada de trabalho e melhorias para o trabalho feminino e para as crianças. É importante lembrar que, nessa época, a jornada de trabalho do operário brasileiro atingia até 14 horas. Uma cidade que comporta uma greve dessa amplitude começa a quebrar a sua fisionomia provinciana (Justino, 2002, p. 13).

Essa convergência entre arte e política tornaria mais nítida, nos anos seguintes, o que se demonstra na divisão proposta por Eduardo Jardim de Moraes

---

<sup>5</sup>Essa construção nacional perdura ao longo das décadas até 1970, conforme Napolitano (2022a) observa, caracterizando um "longo modernismo". Ele destaca que "muitos debates e projetos culturais brasileiros dialogaram com as equações e impasses gerados pelo Movimento Modernista de 1922, revisando-os e calibrando suas perspectivas ideológicas." (Napolitano, 2022a, p. 8)

<sup>6</sup>De acordo com Mário de Andrade, um dos participantes do Evento e mente por trás da organização do mesmo, o modernismo no Brasil foi "uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional" (Andrade, 1942. p. 235).

<sup>7</sup>Além disso, tais acontecimentos destacaram a importância da coalizão política entre o proletariado e a pequena burguesia radicalizada, simbolizada pelo movimento tenentista, considerado um grupo inclinado a adotar a luta contra o imperialismo e a busca pela superação dos obstáculos semicoloniais ou semifeudais que permeavam a realidade nacional evidenciando os vislumbres do que a esquerda brasileira tinha em mente como projeto de país.

(1978) do modernismo brasileiro em duas fases: Na primeira (1917 a 1924), os participantes estavam preocupados principalmente com questões estéticas, buscando romper com tradições passadas e absorver as influências das vanguardas europeias. Já na segunda fase, à partir de 1924, há uma reorientação em direção à elaboração de um projeto de cultura mais amplo, com a questão da Brasilidade<sup>8</sup> assumindo um papel central.

A análise do movimento modernista brasileiro, realizada por Ronaldo Brito e citada por Annateresa Fabris, apresenta um paradoxo fundamental: se as vanguardas europeias buscavam dissolver identidades nacionais, os brasileiros as usavam justamente para construir sua própria identidade cultural. A inteligência nacional brasileira buscava fazer assimilação das técnicas teórico-artísticas das vanguardas europeias, precursoras da Arte Moderna, enquanto sentiam a necessidade de expressar a Brasilidade em suas obras. Enquanto as vanguardas europeias buscavam dissolver identidades culturais e derrubar ícones tradicionais, os artistas brasileiros esforçaram-se em criar uma identidade nacional e reforçar o "ser brasileiro", limitando suas criações modernistas ao tema indispensável da Brasilidade (Fabris, 1994, p. 15).

Importa enfatizar que, ao longo deste capítulo, o termo "brasilidade" não é utilizado como sinônimo de uma essência estável ou homogênea da nação, mas como categoria histórica e disputada. Trata-se de um conceito produzido e apropriado por grupos específicos – no caso do modernismo paulista, uma elite intelectual branca, urbana e letrada – que reivindicaram para si o papel de intérpretes autorizados do "povo brasileiro". Em vez de tomar esse discurso como espelho fiel da sociedade, interessa aqui analisar os modos pelos quais ele construiu imagens de Brasil, selecionando algumas experiências e silenciando outras.

E por conta disso, o processo que culmina no reconhecimento da obra de Tarsila do Amaral como uma representação significativa da brasilidade nos discursos modernistas paulistas está intrinsecamente ligado ao entendimento do evento seminal conhecido como a "Semana de 22".

---

<sup>8</sup>Busca-se entender a 'Brasilidade' para os modernistas como um conceito próximo de nacionalismo, porém diferente, ao que a brasilidade para eles "afirma o regional (singular) sem abandonar a universalidade. Mário de Andrade repudia qualquer nacionalismo: "Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade precária como inteligência" (Andrade, M. 'O Banquete', 1937, p. 60 apud. Justino, 2002, p.20).

Em seu artigo "A fantasmagoria da Semana" (2013), Alambert destaca a importância contínua desse evento ao longo dos anos, ao abordar as comemorações decenais da Semana de 22 desde sua origem, ressaltando sua característica mitológica que persiste e continua a influenciar as leituras acerca do evento ao longo de quase um século.

Diz então em seu texto:

A Semana é o mais importante "fato" histórico do Brasil moderno, do ângulo da história da cultura. Por ser esse fato, ela ganha outra existência, uma existência histórica. [...] Praticamente ninguém, sobretudo os próprios participantes, nega o fato de que a Semana nasceu para ser mito, para ser criada e recriada, para ter caráter marcante e transformador. (Alambert, 2013, p.168).

Se a Semana plantou as sementes da renovação artística, seria através de Tarsila do Amaral que esse projeto encontraria sua expressão mais forte. Nascida em família cafeeira paulistana em 1886, sua formação entre o interior brasileiro — que ela descrevia como vivido "entre rochas e cactos"<sup>9</sup> — e os ateliês parisienses a tornava personagem ideal para mediar essas contradições. A Semana de 22 havia sido concebida como mito fundador, e Tarsila soube como ninguém dar expressão artística a esse projeto. Buscando ter reconhecimento em Paris, Tarsila já estava expondo suas obras no *Salon Officiel des Artistes Français* em 1922.

Suas obras passaram a ser lidas como materialização dessa suposta síntese entre vanguardas europeias e identidade nacional, leitura que revela menos uma "essência brasileira" e mais as expectativas de uma crítica engajada na construção de um cânone moderno para o país. A mitologia por trás da Semana de Arte Moderna paulista de 1922 acompanharia a cultura popular como um fantasma, tendo seu espaço de extrema relevância na arte inspirando diversos movimentos, sendo questionado em outros instantes, mas constantemente sacralizado como evento-símbolo da mentalidade renovada e moderna no Brasil (Alambert, 2013).

Tarsila consolidou sua carreira como pintora através de uma série de inovações progressivas, revelando-se como uma artista de técnica - consequência de seus anos de estudo em Paris — porém curiosa, que explorava os métodos da Vanguarda Europeia em busca de uma identidade profundamente brasileira. Sua

---

<sup>9</sup>Para uma biografia mais detalhada de Tarsila do Amaral ver: GOTLIB, Nádia Battella. **Tarsila do Amaral A Musa Radiante**. Editora Brasiliense. Coleção Encanto Radical. São Paulo. 1983. e AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 34 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

abordagem única lhe rendeu o título de "pintora brasileira que pinta em brasileiro", conforme anunciado por uma revista dos anos 20 (Gotlib, 1983, p.9).

Diferente do que ocorreu com outros movimentos de vanguarda, como indicado por Simioni (2022), a modernidade Brasileira teve como pilares duas artistas mulheres — fato singular num período ainda marcadamente patriarcal.<sup>10</sup> Como registrou Mario da Silva Brito (Apud: Gotlib, 1983, p. 21): “Pode-se dizer que a pintura de vanguarda, no Brasil, enquanto luta e polêmica, tem seu ponto de partida numa mulher e o de chegada em outra. A sua conquista de compreensão e a imposição de sua legitimidade, como expressão nova de arte, começam e terminam, respectivamente, em Anita Malfatti e Tarsila do Amaral”.

Assim, a trajetória de Tarsila do Amaral cristaliza o paradoxo fundador do modernismo brasileiro: enquanto as vanguardas europeias dissolviam identidades nacionais, os artistas do Brasil, sobretudo os paulistas, as forjaram como projeto estético-político. Se a Semana de 22 se ergueu como mito fundador, ou como um "fantasma" a assombrar a cultura brasileira, nas palavras de Alambert (2013), Tarsila materializou-lhe o espírito, convertendo-o em formas visuais que transcendem o manifesto e que possibilitam a atual pesquisa. É nesse solo fértil, entre mito e materialidade, que germinou o Manifesto Pau-Brasil, ponto importante na história da construção da Antropofagia numa linguagem propriamente nacional.

#### 1.4 Movimento Pau-Brasil

Se a Semana de Arte Moderna de 1922 buscou romper com o provincialismo através da assimilação das vanguardas europeias, o Movimento Pau-Brasil propunha um movimento inverso e complementar: o retorno às fontes antropológicas brasileiras.

O Movimento estético Pau-Brasil, encabeçado por Tarsila do Amaral com representação literária em Oswald de Andrade, apresenta-se principalmente no emblemático "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", publicado em 18 de março de 1924 no jornal “Correio do Amanhã”, e representou uma tentativa vigorosa de integrar visualmente o primitivismo e a modernidade, inspirado, em parte, pelas obras de Tarsila do Amaral, uma figura contemporânea proeminente na época (Cattani, 2011, p. 45).

---

<sup>10</sup> Sobre o tema ver SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres modernistas**. São Paulo: Edusp, 2022.



Um dos principais objetivos desse movimento era subverter posturas solenes e uma linguagem culta, criticando o passadismo e buscando abolir as fronteiras tradicionais entre poesia e prosa. Valorizava-se a inovação na expressão artística e literária. O Manifesto da Poesia Pau-Brasil também propunha uma língua desprovida de arcaísmos e erudição, uma linguagem natural e neológica, incorporando os erros e a riqueza linguística da fala cotidiana, refletindo a busca por uma expressão autêntica e verdadeira.

Enquanto a Semana de Arte Moderna, manifestação concebida por um pequeno grupo de intelectuais e artistas, pretendia romper com o provincianismo que predominava no meio artístico-intelectual do país e libertar a arte e a literatura brasileiras das tradições acadêmicas, incorporando as inovações formais da vanguarda européia, o Manifesto Pau-Brasil pregava o retorno ao primitivo, às fontes antropológicas nacionais, exaltando o conhecimento intuitivo e rejeitando todo o processo de transplantação cultural.” (Couto, 2004, p.22).

Oswald de Andrade, figura central desse movimento, acreditava na fusão do internacionalismo e o nativismo. Suas constantes viagens a Paris com Tarsila do Amaral o colocaram em contato com a "modernidade", absorvendo o ritmo vertiginoso do viver moderno e contribuindo para uma sincronia com o momento cultural em geral. A tensão entre as obras de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade era palpável, impregnada de uma dinâmica entre elementos contrastantes. Essa dinâmica sugeria a possibilidade da criação de novas concepções da identidade nacional brasileira, tornando-se marcos da Modernidade no país no século XX.

Esse projeto estético desenvolvia-se num cenário de intensa ebulição política. Reforçando o caráter extremo dos conflitos político-sociais da época, especialmente em São Paulo, epicentro dos acontecimentos do modernismo, é essencial destacar um episódio significativo na história paulista: a Revolução de 1924<sup>11</sup>. Este foi um conflito violento que se estendeu dos dias 5 de julho a 28 de julho, envolvendo diversos coletivos, como tenentistas, liberais, comunistas e anarquistas, unidos pelo objetivo comum de derrubar o governo e promover reformas políticas e sociais. Este movimento abarcava uma gama variada de ideais, desde a defesa do voto secreto até a abolição da Lei de Imprensa, o direito de livre

---

<sup>11</sup>Para mais informações sobre a Revolução de 1924 ver: COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo: a revolução de 1924**. UNESP, 2007.



reunião, a restauração dos valores morais proclamados na República, reformas no sistema eleitoral e o combate à corrupção governamental (Cohen, 2007).

Esses anseios por mudança refletiam as tensões e insatisfações da sociedade paulista da época, clamando por uma reestruturação profunda do sistema político e social. A Revolução de 1924 foi, conseqüentemente, um capítulo marcante na história de São Paulo e do Brasil, demonstrando as rupturas enfrentadas pelo país em seu processo de consolidação como uma nação moderna e democrática.

Em 1924, Tarsila do Amaral viaja com Oswald de Andrade, Blaise Cendrars e amigos pelo Rio de Janeiro e, em seguida, pelas cidades históricas de Minas Gerais. No Rio, ela registra cenas do Carnaval, que inspiram obras como *Carnaval em Madureira*, *Morro da Favela* e *E. F. C. B.*. Já em Minas, Tarsila se encanta com a paisagem, a arquitetura colonial e as esculturas de Aleijadinho, produzindo inúmeros desenhos e estudos que dariam origem ao conjunto de obras conhecido como fase Pau-Brasil. A viagem mineira teve papel essencial na formação estética desse movimento, pois foi lá que a artista absorveu elementos da tradição barroca e da cultura popular local, reinterpretando-os de forma moderna, com cores intensas — as chamadas “cores caipiras” — e influências cubistas. Essa síntese entre o moderno europeu e o autêntico brasileiro inspirou também Oswald de Andrade a escrever o Manifesto Pau-Brasil, que propunha uma arte genuinamente nacional. Assim, a inspiração mineira foi decisiva para consolidar tanto a estética pictórica de Tarsila quanto a base conceitual do movimento modernista Pau-Brasil (Barros, 2011, p.91-92).

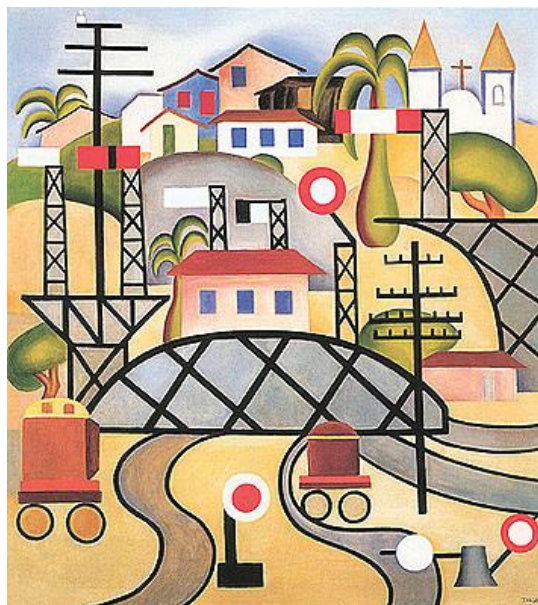
Em 12 de junho de 1924, Tarsila expôs o seu acervo de arte que trouxe de Paris, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde exibiu principalmente sua obra *E. F. C. B* ou *Estrada de Ferro Central do Brasil*. A tela, que sintetiza influências cubistas com temas locais, exemplifica o programa pau-brasil: modernizar o olhar sobre o Brasil sem descaracterizar seu substrato cultural.

Em *E. F. C. B.* Tarsila do Amaral retrata uma cidade indeterminada, onde insere a Estrada de Ferro Central do Brasil como emblema do progresso industrial, contrastando-o com modestas habitações e uma igreja branca ao fundo.

Conforme Mendonça (2013) analisa, a introdução das ferrovias no Brasil provocou transformações urbanas significativas, documentadas por fotógrafos como Augusto Malta e Marc Ferraz no Rio de Janeiro do início do século XX. Contudo, esse progresso também gerou reações críticas: o poeta Emílio Menezes satirizou em

1911 a rigidez dos horários ferroviários e sua relação com a lógica capitalista, reflexo do ceticismo da boemia carioca frente à modernização imposta. Tarsila, porém, influenciada pela estética industrial de Fernand Léger — referência europeia no tema das locomotivas —, reinterpreta esses símbolos modernos com uma paleta vibrante e abordagem otimista. Seu quadro transforma a ferrovia em metáfora de um progresso integrador, que alcançaria todos os cantos do Brasil, distanciando-se tanto da sátira quanto da mera documentação fotográfica. Essa visão sintetiza o projeto modernista brasileiro: articular a modernização técnica com uma linguagem artística singular, onde formas geométricas e cores planas constroem uma narrativa visual sobre a identidade nacional em transformação (Mendonça, 2013).

Figura 1 - E. F. C. B. - *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924) de Tarsila do Amaral<sup>12</sup>



Fonte: Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

Esta obra já dava os primeiros indícios artísticos que culminariam na arte que inspiraria o Manifesto Antropofágico (1928). Nessa pintura, a modernização é reinterpretada por meio de uma paleta de cores tropicais e formas geométricas que dialogam tanto com o cubismo europeu quanto com expressões da estética Pau-Brasil. Se, em um primeiro momento, o projeto pautava-se pela construção de

---

<sup>12</sup>Tarsila do Amaral. **E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil)**. Óleo sobre tela, c.i.d. 142,00 cm x 126,80 cm, 1924. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em; <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82323-estrada-de-ferro-central-do-brasil>> . Acesso em: 10 de fev. 2025.

uma imagem modernizada do Brasil destinada à importação cultural internacional, em 1928, os artistas passaram a elaborar uma linguagem que subvertia a lógica colonialista, apropriando-se criticamente de referências estrangeiras para afirmar uma identidade cultural autônoma. Dessa maneira, *Abaporu* (1928), radicalizaria essa abordagem, consolidando uma estética distintamente antropofágica.

## 1.5 O *Abaporu* e o Movimento Antropofágico

Figura 2 - *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral<sup>13</sup>



Fonte: Reprodução de Google Arts and Culture.

A pintura *Abaporu*, obra de Tarsila do Amaral, foi esboçada em 11 de janeiro de 1928 e dada de presente a Oswald de Andrade em seu aniversário naquele mesmo ano. A obra é descrita pela artista como “uma figura solitária, monstruosa, de pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado, repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cactus explodindo numa flor absurda.” (Amaral, 1939, p. 39).

Diz a artista que essa pintura foi inspirada pelas imagens de seu subconsciente, sugeridas por histórias que ouvira quando criança. Amaral (2003, p. 280) descreve essas histórias como aquelas contadas pelas “pretas velhas e misturadas à lembrança inapagada dos servidores de cor, divulgando seus medos, lendas e superstições”.

O *Abaporu* levou Oswald de Andrade, na época companheiro de Tarsila, e seu amigo Raul Bopp para além da pintura. A figura monstruosa, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago. Eles vislumbraram nela uma potencialidade mobilizadora e decidiram criar um movimento

---

<sup>13</sup>Tarsila do Amaral. **Abaporu**. 1928; Óleo sobre tela, 85,0 x 72,8 cm; Coleção Malba; Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/abaporu-0001/TQHAp-91XGmWhg?hl=pt-BR>.> Acesso em: 11 de dez. 2024.

em torno dessa obra 'esquisitíssima'. Assim, o *Abaporu* foi ilustrado na primeira página da Revista de Antropofagia em maio de 1928 (Amaral, 2003, p. 279).

Figura 3 - *Manifesto Antropofago (1928)* em Revista de Antropofagia<sup>14</sup>



Fonte: Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.<sup>15</sup>

Esta obra é a primeira da sua fase antropofágica. Nela, Tarsila apropria-se de seu esquema compositivo, conferindo-lhe um "ar local" com cromatismo vibrante e introduzindo referências à paisagem brasileira. Maffi Neckel (2007) destaca que o *Abaporu*, em especial, explora o imaginário do Brasil indígena e da natureza em suas cores e formas, questionando até que ponto a obra ancora movimentos brasileiros e europeus em busca de uma identidade nacional.

Justino diz que essas formas de modernidade são claramente visíveis em Tarsila principalmente nas fases de *Religião Brasileira (1927)* e *Abaporu* ao que a sua obra "ultrapassa as influências da Vanguarda europeia e, ao mesmo tempo, dos elementos autóctones, impondo uma identidade na ruptura." (Justino, 2002, p. 25).

<sup>14</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofago. In: **Revista de Antropofagia**. 1 Ed. 1928. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 20 de jan. 2024.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35538/manifesto-antropofago>>. Acesso em: 11 de fev. 2025.



Figura 4 - *Religião Brasileira* (1927) de Tarsila do Amaral<sup>16</sup>



Fonte: Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural

O movimento Antropófago é uma peça central no movimento modernista brasileiro, refletindo a intensa busca por uma identidade cultural nacional autêntica e inovadora. Oswald, um intelectual de grande rebeldia estética, estava imbuído da ambição de ampliar o projeto nacional para além da Poesia Pau-Brasil. Segundo o "Manifesto Antropofago" de Oswald, "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente. Única lei do mundo." Essa união é compreendida como a possibilidade de unir a sociedade brasileira em amplos aspectos por meio do movimento artístico, político e filosófico em questão (Andrade, 1928).

A famosa frase "*Tupy or not Tupy, that's the question*", uma referência à famosa linha de Hamlet de Shakespeare, resume a essência do manifesto, colocando em questão a adoção ou rejeição de elementos estrangeiros pela cultura brasileira, propondo a antropofagia como uma resposta radical e criativa (Andrade, 1928).

A sua interação com o que era tido como primitivo, e que era inspiração para esse ser Antropofago, era um primitivo nativo, buscando sua natureza, mas tendo em vista as interpretações que perpassam a igualdade do homem com a natureza, ao mesmo tempo que esse homem sofre com a desigualdade social. Inspirada por uma adesão mais sentimental do que ideológica ao comunismo, a autora traz o

---

<sup>16</sup>Tarsila do Amaral. **Religião Brasileira**, 1927. óleo sobre tela, c.i.e.63,00 cm x 76,00 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82331-religiao-brasileira>>. Acesso em: 17 de fev. 2025.

seguinte trecho de Oswald de Andrade: “A ciências da codificação da Magia (...). Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias” (Andrade, 1928. Apud: Justino, 2002, p. 81).

Dessa forma, no interior da narrativa modernista e de parte da historiografia da arte, as principais obras do Modernismo brasileiro foram e ainda são consideradas artefatos materiais capazes de, simbolicamente, cristalizar uma cultura nacional de valor internacional. À obra *Abaporu*, em particular, foram atribuídos não apenas valores artísticos, mas também sentidos culturais e políticos mais amplos, que a transformaram em símbolo identitário (Simioni, 2014, p. 1). Mais do que comprovar uma brasilidade “existente”, esse processo revela como certos objetos são investidos de funções representativas e elevados à condição de emblemas nacionais, em meio a disputas de poder e de memória.

Em toda sua antropofagia “a passagem pelo cubismo, a viagem pelo primitivismo, as experiências tocando a interpretação surreal, que levaram Tarsila a metamorfosear as pedras-plantas-bichos, as serpentes enroladas em ovos, os cactos solitários, os sóis-laranja-fruto, fizeram a artista aportar na brasilidade.” (Justino, 2002, p. 91).

Podemos também pensar a obra *A Negra* (2023) como uma precursora do que viria a ser o primitivismo consolidado com a Antropofagia.

Figura 5 - *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral<sup>17</sup>



Fonte: Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

Esta obra marcou o início de uma fase artística inovadora e provocativa da artista, nela havia um contraste mais acentuado entre os pés e as mãos, enormes, e a cabecinha minúscula, no alto. O verde de *A Negra*, na folha de bananeira, contrastava com faixas geométricas, ao fundo. Agora a cor de rosa da figura contrasta com o céu bem azul e o sol-laranja-flor tangenciando à direita um solitário cacto verde. "O cacto é selvagem, tem uma presença muito forte...", afirma Tarsila (Gotlib, 1983, p.64):

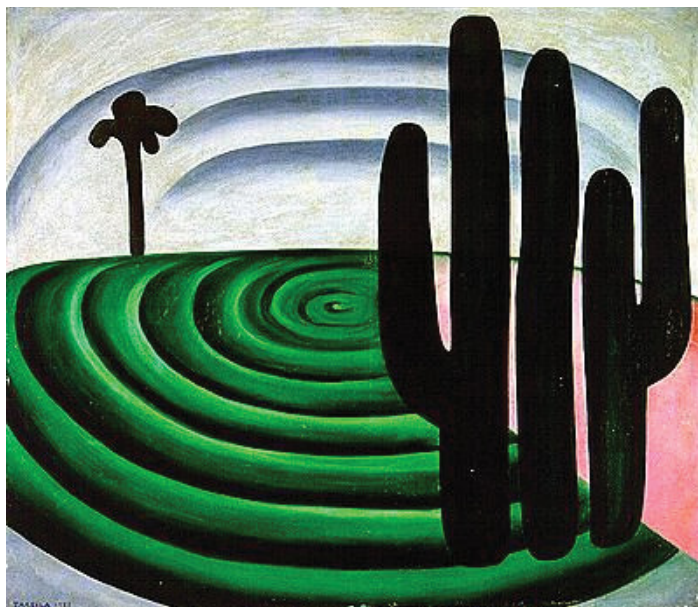
Consciente ou inconscientemente as soluções formais utilizadas por Tarsila em ambas as obras (*A Negra* e *Abaporu*), seja na estilização do desenho e, seja no modelado. Evidentemente, à preocupação geometrizar de 1923, presente no fundo da tela desse ano substitui-se uma liberdade maior em 1928 quando, à vontade, numa economia de cores e formas apõe um cacto e um sol-flor estilizado, sobre um fundo azul-Tarsila (que se alteraria gradativamente, Aliás, como cor, a partir de 1929, pelos azuis intensos, verdes-escuros e roxos presentes em *Distância*, *A Lua* e *Floresta*). (Amaral, 2003, p. 281).

---

<sup>17</sup>Tarsila do Amaral. **A Negra**, 1923. Óleo sobre tela, c.i.d. 100,00 cm x 80,00 cm, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82977-a-negra>>. Acesso em 11 de fev. 2025.



Figura 6 - *Distância* (1928) de Tarsila do Amaral<sup>18</sup>



Fonte: Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 7 - *A Lua* (1928) de Tarsila do Amaral<sup>19</sup>



Fonte: Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

<sup>18</sup> Tarsila do Amaral. **Distância**, 1928. óleo sobre tela, c.i.e. 65,00 cm x 74,50 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83129-distancia>. Acesso em: 02 de julho de 2025.

<sup>19</sup> Tarsila do Amaral. **A Lua**, 1928. óleo sobre tela, c.i.d. 110,00 cm x 110,00 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83130-a-lua>. Acesso em: 02 de julho de 2025

Figura 8 - *Floresta* (1929) de Tarsila do Amaral<sup>20</sup>



Fonte: Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

O trabalho de análise das obras de Tarsila realizado por Mendonça (2016) revela que o *Abaporu* não emerge isoladamente, mas como ápice de uma tríade iniciada com *A Negra* (1923). Esta obra, conforme Tarsila na Revista Anual do Salão de Maio (RASM) de São Paulo (Amaral, 1939, p. 44), já anunciava o "antropofagismo" ao explorar o gigantismo corporal, referências à cultura negra e uma figura materna mítica em uma alegoria da "Grande Mãe brasileira".

A Negra talvez seja, ao lado de *Abaporu*, uma das imagens mais fortes e mais carregadas de significado mítico da produção de Tarsila e, pode-se dizer, do modernismo brasileiro. A figura feminina que habitava o território brasileiro antes da colonização era uma criatura pré-moderna, um ser-natureza, alheio à civilização e seus desdobramentos. A Negra é uma alegoria da figura da Grande Mãe mítica, como uma deusa primitiva da fertilidade, de seio agigantado, pesadamente assentada na terra, com a qual parece compartilhar cor e matéria (Barros, 2011<sup>21</sup>, p. 19 apud Mendonça, 2016, p.309).

Outra citação que complementa essa alegoria e trás as representações também de *Abaporu* e *Antropofagia* (1929) em Milliet:

<sup>20</sup>Tarsila do Amaral. **Floresta**, 1929. óleo sobre tela, c.i.d. 63,90 cm x 76,20 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83131-floresta>. Acesso em: 02 de julho de 2025.

<sup>21</sup>BARROS, Regina Teixeira de (curadoria). **Tarsila e o Brasil dos modernistas**: na Casa Fiat de Cultura. Nova Lima, MG: Casa Fiat de Cultura, 2011. Disponível em: <http://www.casafiat.com.br/wp-content/uploads/2014/05/Cliqueaquipara-baixar4.pdf>. Acesso pela autora em: 11 jan. 2012

Na visão de Milliet (2011)<sup>22</sup>, *A Negra* (1923), também imagem do inconsciente de Tarsila, poderia ainda ser vista como a representação da deusa mãe, Abaporu (1928) a versão masculina dessa divindade e *Antropofagia* (1929) a união do casal mítico. Neste terceiro quadro, as figuras ainda mais esquemáticas apresentavam-se entrelaçadas, sem as feições dos rostos, a vegetação mais exuberante e híbrida, unindo o cacto do Abaporu e a folha de bananeira de *A Negra*. (Mendonça, 2016, p. 312)

Figura 9 - *Antropofagia* (1929) de Tarsila do Amaral<sup>23</sup>



Fonte: Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

Dessa forma compreendemos a antropofagia como parte dessa segunda onda modernista, a partir de 1924, quando uma nova questão é incorporada ao movimento: o nacionalismo literário, ou a busca pela "brasilidade" como temática central (Moraes, 1978, p. 65).

A partir dos primeiros anos de produção modernista, intensifica-se esse reforço na busca por uma expressão estética e cultural "verdadeiramente nacional".

Seguindo a perspectiva de Raymond Williams e seu conceito de movimento cultural como formação social e "estrutura de sentimento", Napolitano (2022b), ao propor o conceito de "Longo Modernismo" discorre sobre ideais dispersos que, não necessariamente com intenção, acabam guiando a consciência social:

O modernismo, como "formação complexa" erigiu uma "estrutura de sentimento" em torno de um projeto de nação disputado à direita e à

<sup>22</sup>MILLIET, Maria Alice. **Tarsila: os melhores anos**. São Paulo: M10, 2011. 273p.

<sup>23</sup>Tarsila do Amaral. **Antropofagia**, 1929. óleo sobre tela, c.i.d. 126,00 cm x 142,00 cm. Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82340-antropofagia>. Acesso em: 02 de julho de 2025.

esquerda, criando uma esfera pública conflitante e multifacetada, mas nunca caótica ou fragmentada, que norteava os debates e lutas culturais em meio a um processo de afirmação da modernidade e de modernização. (Napolitano, 2022b, p. 3)

A Semana não é apenas um fato histórico ou evento isolado, mas sim um mito que tem a capacidade de ser reinventado ao longo do tempo. Essa perspectiva mitológica contribui para a compreensão do impacto duradouro e da relevância histórica da Semana de Arte Moderna de 1922, com obras como o *Abaporu* sendo intrinsecamente conectadas a essa narrativa cultural significativa.

Em fevereiro de 1925, a artista retorna ao Brasil, mas, em 1926, viaja pelo Oriente Médio e retornando à Paris faz sua primeira exposição individual, na *Galerie Percier*, ao qual apresenta seu *Auto-retrato I*.

Figura 10 - *Auto-retrato I* (1924) de Tarsila do Amaral<sup>24</sup>



Fonte: Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

O catálogo desta exposição, escrito por Blaise Cendrars, foi uma ode à cidade de São Paulo, exotizando Tarsila ao mesmo tempo em que a situava em seu ambiente de origem, despertando a curiosidade do espectador e conferindo um

---

<sup>24</sup>Tarsila do Amaral. **Auto-Retrato I**, 1924. óleo sobre papel-tela, c.i.e.38,00 cm x 32,50 cm Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82981-auto-retrato-i>>. Acesso em: 10 de fev. 2025.



sentido intimista às suas obras<sup>25</sup>. Assim, o caráter popular de suas artes emergia de uma estética consciente e profundamente enraizada em sua experiência pessoal e cultural.

Pode-se entender essa segunda fase do movimento artístico modernista como um projeto de invenção de um certo Brasil moderno, formulado por uma parcela específica da elite intelectual urbana. O projeto de identidade, enquanto construção simbólica, foi imaginado por artistas e intelectuais modernistas como se fossem porta-vozes da nação, forjando uma ideia de identidade nacional que dialogasse com as vanguardas europeias e, ao mesmo tempo, fosse apresentada como singularmente brasileira. Mais do que espelhar a sociedade como um todo, tal projeto ressignificava o passado colonial e projetava um futuro de modernidade “autêntica”, ainda que essa autenticidade se apoiasse em fortes operações de seleção, silenciamento e hierarquização de experiências culturais.

O desenvolvimento urbano de São Paulo, assim como a emergência de uma arte que pretendia representar o “povo brasileiro”, refletiam a busca por um futuro comum, materializado no espaço urbano e no cenário artístico. Contudo, a dificuldade de penetração dessas ideias nas camadas populares revelava a fragilidade dessa construção, muitas vezes restrita às elites intelectuais. Apesar disso, o Modernismo legou uma narrativa de brasilidade que, ainda hoje, influencia a maneira como a nação se pensa e se projeta no mundo, demonstrando o poder duradouro dessas construções simbólicas na formação de identidades coletivas.

## **1.6 A modernidade artística após a década de 1930**

A partir da década de 1930, os artistas passaram a se preocupar mais com a função sociopolítica de sua arte, buscando refletir a realidade local.

Os tempos mudam. O final da década de vinte é marcado por mudanças políticas bem profundas. O Brasil não escapou à crise de 1929. São Paulo, em vias de industrialização, atravessa a crise do café, com um movimento operário que se expande, visivelmente influenciado pelos acontecimentos da URSS. Na arte, essa cidade é palco de um verdadeiro furacão entre os

---

<sup>25</sup>Concorda-se com Simioni (2022) ao que a autora interpreta que o destaque do poema “São Paulo” no catálogo escrito por Cendrars, [além do destaque na obra “Morro de Favela”, não no catálogo, mas na exposição] configuram um movimento pensado, em que, tanto Tarsila como por Blaise, projetavam a artista como uma “pintora da sua terra”. Refletindo sobre a distribuição das obras no espaço dessa mesma exposição, Simioni complementa essa ideia: “é possível depreender que há uma construção dialógica entre as duas linguagens, a escrita e a visual, voltada a configurar Tarsila como uma artista que retrata coisas simples, puras, primitivas”. (Simioni, 2022, p. 133).

modernistas, que se dividem em duas vertentes: uma se curva na direção de um nacionalismo radical, enquanto a outra, sem abrir mão das conquistas estéticas, inclina-se para o comunismo. Tarsila se situa nesta última. Com todos esses acontecimentos, os anos trinta começam com os ventos soprando para a arte social. Parece vital aos artistas, naquele momento, unir ética e estética, na direção de uma arte de engajamento e de combate, visivelmente atraída pela dimensão política. (Justino, 2002, p. 94).

Na trajetória de Tarsila do Amaral, essa intenção se torna evidente, especialmente no contexto brasileiro da época, marcado por aspirações populistas. Contudo, a inserção de Tarsila nesse movimento não ocorreu de forma natural, devido à sua origem não proletária e ao distanciamento das experiências de discriminação e luta social.

A crise econômica de 1929 deflagrou o endividamento dos cafeicultores e determinou uma contenção geral de despesas nos círculos de elite em que se movimentavam os artistas modernistas, em especial Tarsila e Oswald de Andrade. Numa conjuntura em que se avolumam os sinais de ameaça à continuidade do poderio oligárquico paulista, afinal desalojado pela Revolução de 1930, Tarsila foi obrigada a hipotecar sua fazenda no mesmo momento em que desfez seu casamento com Oswald. Daí por diante, o trabalho inovador dessa bonita sinhá pintora sofreu momentos progressivos de estancamento e até mesmo de retrocesso em sua força criativa: ela passa a produzir réplicas quase decalcadas de originais consagrados, o que torna evidente o quanto o esvaimento de seu vigor de invenção plástica estava estreitamente associado à perda do parceiro de romance e de trabalho. (Miceli, 2013, p. 92, apud Simioni, 2022, p. 249)

Os eventos da década de 1930 que marcam a trajetória de Tarsila do Amaral incluem sua viagem à União Soviética, entre 1931 e 1932, com seu segundo marido, Osório César, e a conferência que proferiu em 1933 no Clube de Arte Moderna em São Paulo, sobre a situação da arte no país. Durante um ano, o casal viajou pela Europa, passando por países como Alemanha, França e a União Soviética, com o suposto objetivo de realizar uma exposição no Museu de Artes Ocidentais de Moscou em junho de 1931 (Gotlib, 1983, p. 81).

O envolvimento de Osório César com o marxismo e sua simpatia pelo Partido Comunista culminaram na publicação do livro "Onde o Proletariado Dirige", ilustrado por Tarsila. A obra retrata de forma positiva as experiências do casal em museus, escolas e hospitais na União Soviética. Entretanto, após a publicação, ambos foram detidos, resultando na prisão de Tarsila por dois meses no Presídio Político do Paraíso e sua investigação pela Delegacia de Ordem Social (Simioni, 2022, p. 250).

A hipótese para a progressiva exclusão de Tarsila dos círculos artísticos não se relaciona apenas a uma suposta decadência artística, mas também à percepção,

na época, de sua aproximação ao comunismo. Essa situação de marginalidade artística intensificou-se com a consolidação da Era Vargas.

Diante desse cenário, Tarsila poderia optar por seguir os preceitos da estética do pau-brasil ou da estética antropofágica, ou ainda explorar novas realidades. É nesse período que sua obra passa a evidenciar uma preocupação social, como é notado em pinturas como "Os Operários" e "2ª Classe", onde novas abordagens ressoam claramente em suas criações.

Figura 11 - *Os Operários* (1933) de Tarsila do Amaral<sup>26</sup>



Fonte: Reprodução fotográfica de Fábio Praça em Enciclopédia Itaú Cultural.

---

<sup>26</sup>Tarsila do Amaral. **Operários**, 1933. Óleo sobre tela, c.i.d. 150,00 cm x 230,00 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1635/operarios>>. Acesso em: 11 de fev. 2025.

Figura 12 - 2ª Classe (1933) de Tarsila do Amaral<sup>27</sup>



Fonte: Reprodução fotográfica Romulo Fialdini em Enciclopédia Itaú Cultural.

Roxane de Mendonça (2016) ao analisar o legado de Tarsila do Amaral como objeto de memória em sua Tese de Doutorado — e reforçada pelo texto de Amaral (1969) indica que houve um declínio da imagem de Tarsila, após seu período áureo na década de 1920, por diversos motivos:

Conforme diz a historiadora, a artista recolheu-se de suas atividades, primeiramente, após o colapso da bolsa de Nova York e ainda mais diante das revoluções de 1930 e 1932, eventos que impactaram significativamente a economia do país, com severas consequências sociais, inclusive para a família de Tarsila. Outros fatores para essa descontinuação incluem a ascensão de Portinari nas décadas seguintes, tornando-se pintor oficial do governo e a escassez de obras da artista em poucos museus brasileiros. A falta de divulgação de sua obra contribuiu para que ela caísse no esquecimento durante as décadas de 1930, 1940 e 1950 (Mendonça, 2016, p. 111).

Nos anos seguintes, conforme apontado por Aracy Amaral (2003), Tarsila demonstra uma forte inclinação para romper de forma vigorosa com os limites estéticos de sua obra. A artista adentra uma fase marcada por pinceladas menos definidas e uma paleta de cores menos vívidas, indicando uma evolução em sua expressão artística e um mergulho em novas experimentações.

---

<sup>27</sup>Tarsila do Amaral. **2ª Classe**, 1933. Óleo sobre tela, c.i.e. 110,00 cm x 151,00 cm, 1933. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2484/2-classe>>. Acesso em: 11 de fev. 2025.



Somente a partir de 1951 - depois de sua grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e talvez, precisamente por essa razão, tendo-se visto, retrospectivamente - É que Tarsila tornaria aos poucos às cenas de paisagens interioranas cada vez mais regressando à cor e às soluções para o Brasil.” (Amaral, 2003, p. 382)

Na década de 1940, Tarsila encontrou-se em um período de diversificação técnica, expandindo ainda mais suas experimentações artísticas e consolidando sua posição como uma das figuras mais importantes da arte brasileira do século XX. Assim, seu percurso artístico não apenas reflete as mudanças sociopolíticas do Brasil, mas também sua constante busca por novas formas de expressão e experimentação estética.

A brasilidade foi então de suma importância para o reconhecimento da importância da obra de Tarsila do Amaral pelos literatos que estavam envolvidos no movimento moderno paulista dos anos 1920, sendo a pintora considerada por Amaral (1969), já na década de 1960, a pioneira da brasilidade. No entanto, isso não impediu que, após a crise econômica que afetou a aristocracia cafeeira, grande patrocinadora das artes modernas no país, a figura de Tarsila fosse gradativamente sendo apagada (Mendonça, 2016).

Durante o período dos anos 50, um período de remodelação da cultura, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros<sup>28</sup> (ISEB) analisou o conceito de cultura sob uma perspectiva filosófica e sociológica, atribuindo à ação social um papel fundamental como elemento de transformação social.

Nesse contexto, as reflexões de Renato Ortiz emergem como uma crítica necessária às narrativas eurocêntricas da brasilidade. Ele expressa um incômodo

---

<sup>28</sup>O papel do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) é destacado por Ortiz (1985) como fundamental para repensar a identidade nacional, promovendo uma visão mais progressista e inclusiva. Ele questiona a essencialização da brasilidade, defendendo que a identidade é uma construção simbólica que se faz em relação ao Brasil como referente, e não como uma essência fixa. O ISEB reuniu uma série de intelectuais, acadêmicos, políticos e artistas que compartilhavam a preocupação com a construção de uma consciência nacional e com a superação das desigualdades sociais no Brasil. Entre os temas abordados pelo instituto estavam a formação histórica do país, a questão agrária, a industrialização, a cultura popular e as relações internacionais. Esse Instituto teve influência significativa ao promover debates e estudos que dialogavam com as manifestações artísticas e literárias da época. Os intelectuais associados ao instituto buscavam compreender a produção cultural brasileira em suas múltiplas dimensões, desde suas raízes populares até suas expressões mais contemporâneas. Ele também foi alvo de críticas e polêmicas, especialmente por parte de setores conservadores da sociedade brasileira e do governo. Sua atuação foi interpretada por alguns como uma tentativa de disseminar ideias consideradas subversivas ou contrárias aos interesses do regime vigente. Muitos dos intelectuais associados ao ISEB, como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, compartilhavam influências intelectuais com os modernistas, como as correntes de pensamento européias do início do século XX, incluindo o pensamento antropofágico de Oswald de Andrade.

com as discussões sobre brasilidade que se baseiam em conceitos europeus do século XIX, propondo um conceito de identidade mais amplo, embasado na alteridade, que foge da dicotomia entre autenticidade e inautenticidade. Segundo Ortiz (1985), o pensamento do ISEB é relevante no entendimento da brasilidade exatamente porque não se configura como uma "fábrica de ideologia" do governo de Juscelino Kubitschek. Era uma "Intelligentsia" visando o nacional-desenvolvimentismo. Para os Isebianos, a independência do Brasil ainda não havia reunido as condições necessárias para se articular de forma suficiente e constituir um povo brasileiro coeso e definido.

O governo Kubitschek (1956-1961) é caracterizado por uma internacionalização da economia brasileira, em um momento em que se buscava promover um ideário nacionalista para enfrentar e solucionar os problemas do país. No governo de Kubitschek, é o momento da construção contrastante com Brasília nos moldes do modernismo e o descaso com o Nordeste. Um exemplo da modernização "nacional" que não chega a todos, que em meio a um pensamento conservador fez a questão nacional ser assumida como um valor em si.

Nesse contexto, a influência do ISEB vai além do âmbito da cultura popular, Roland Corbisier, Isebiano, filósofo e político brasileiro dizia que "até a Semana de Arte Moderna existia no Brasil uma pré-história". Mas a partir da industrialização e da urbanização brasileira, assim como da revolução de 30, o passo da história caminha cada vez mais para a constituição de um elemento novo: o advento do povo brasileiro. (Ortiz, 1985, p. 63)

Sendo assim, a contribuição dos intelectuais Isebianos fala a partir de uma realidade política e social onde a nação brasileira não é algo que se encontra situado no futuro, pelo contrário a existência de uma sociedade civil atesta que ela é uma realidade presente mas que não se encontra ainda plenamente desenvolvida. (Ortiz, 1985, p. 65)

Nesse mesmo período surge o movimento concretista no Brasil, que foi influenciado pelas ideias vanguardistas e experimentais dos modernistas. No entanto, os concretistas buscaram ir além das propostas estéticas e literárias dos modernistas, ressignificando as ideias e técnicas desses que os inspiraram. Os concretistas destacaram a importância da experimentação formal, da linguagem objetiva e da interação entre texto e imagem. Eles romperam com as estruturas convencionais da poesia, buscando formas de expressão mais dinâmicas e

inovadoras. Essa abordagem refletia não apenas uma continuidade da busca por uma identidade cultural brasileira, iniciada pelos modernistas, mas também uma reinterpretação desses ideais à luz das transformações sociais e culturais de sua contemporaneidade. Além disso, os concretistas contribuíram para a rememoração dos modernistas, principalmente o de Oswald de Andrade, após o seu falecimento em 1954.

Para a otimista geração dos anos 60 a resposta era clara: Oswald, entendido agora como o “Che Guevara do Modernismo brasileiro”, recuperando os termos otimistas de sua conferência de 1944 e transformando-os conforme a brisa fresca do Brasil desenvolvimentista, às portas do golpe militar, representava. Juscelino, o modernizador, agora de novo se misturava com as estripulias de Oswald, ex-comunista, que se tornaria herói tanto dos modernizadores quanto dos novos vanguardistas primeiros concretistas, depois os tropicalistas.” (Alambert, 2013, p. 173)

Anos depois o movimento Tropicália toma força como uma expressão cultural multifacetada que emergiu no final da década de 1960 no Brasil, especialmente durante os anos de 1967 e 1968. Ele se desenvolveu em um contexto de intensa efervescência política e social, marcado pela ditadura militar no país e pela influência das correntes contraculturais internacionais, como o movimento hippie e o rock'n'roll.

O tropicalismo só pode ser compreendido quando situado no contexto histórico em que emergiu, pois estava profundamente enraizado nesse período, diferindo da visão parcial que a esquerda possuía da realidade brasileira e internacional. Esta, por sua vez, mostrou-se incapaz de assimilar movimentos revolucionários, como as vanguardas artísticas e as reivindicações de maio de 68. O enraizamento histórico do tropicalismo permitiu que ele lançasse bases para entender outros momentos históricos, ao captar uma característica essencial da sociedade brasileira: a combinação entre o arcaico e o moderno, retomando, assim, o caminho traçado pelos modernistas da década de 1920, como Mário e Oswald de Andrade. Embora essa combinação entre o arcaico e o moderno assumia formas distintas nos anos 1920, 1960 e na “Nova República” dos anos 1980, o entendimento da sociedade brasileira depende do reconhecimento desse traço, que atravessa seus períodos históricos, e da capacidade de demarcar as diferenças e semelhanças em cada período específico. (Coelho, 1989, p. 173)

O Tropicalismo nas artes plásticas emergiu como herdeiro de correntes vanguardistas, em especial do Neoconcretismo (1959), que propunha uma arte baseada na experiência sensível e na desconstrução da arte como instituição burguesa. Rejeitando tanto a pedagogia política da arte engajada (comum na esquerda nacionalista) quanto o ideal construtivista de “elevar” o gosto popular, os

tropicalistas adotaram uma postura crítica em relação ao papel do artista como intelectual coerente e à própria noção de arte como veículo de mensagens ideológicas semelhantes. Essa abordagem influenciou não apenas as artes plásticas, mas também as formas de arte de grande público, como o teatro e a música popular. Nessas linguagens, o choque do novo diante de um público que buscava entretenimento e catarse teve um impacto ainda mais contundente. A Tropicália, portanto, não apenas dialogava com as vanguardas modernistas e concretistas, mas também as reinterpretava de forma livre e criativa, incorporando elementos da cultura de massa e da tradição popular. (Napolitano, 2001, p. 63-70)

Além disso, o movimento pode ser entendido como uma resposta à crise das propostas do “nacional-popular” sobre as formas de engajamento cultural, que, após o golpe militar de 1964, viam-se progressivamente assimiladas pela indústria cultural e distanciadas do contato direto com as massas. Ao invés de resistir à massificação ou buscar uma pureza ideológica, a Tropicália abraçou a contradição, misturando alta e baixa cultura, erudito e popular, em uma síntese que redefiniu o experimentalismo artístico no Brasil.

Além disso, o movimento Tropicália adotou uma postura crítica em relação às convenções sociais e políticas da época, questionando tanto os valores conservadores da ditadura militar quanto às formas tradicionais de expressão cultural. Essa atitude contestatória e transgressora, aliada à sua estética inovadora e plural, fez da Tropicália um dos momentos mais marcantes e influentes da cultura brasileira do século XX. Ele deixou um legado duradouro, influenciando gerações subsequentes de artistas e contribuindo para a construção de uma identidade cultural brasileira mais aberta, híbrida e cosmopolita.

No contexto desse movimento a valorização das obras de Tarsila se dão gradativamente ao que a artista vai participando em diversas mostras de arte, culminando em 1969.

A obra principal de Amaral (2010), "Tarsila: sua obra e seu tempo", originalmente publicada em dois volumes em 1975, foi a primeira biografia e catalogação abrangente da obra de Tarsila, lançada pouco tempo após o falecimento da artista em 1973. Desde então, essa obra foi reeditada em três ocasiões subsequentes: em 1986, 2003 e 2010. A segunda edição, em particular, foi uma versão especial lançada no ano do centenário de nascimento da pintora. Segundo Amaral (2010), nas duas primeiras edições, Tarsila ainda não desfrutava do mesmo reconhecimento que possui hoje. Na análise da historiadora, embora a valorização da obra da artista tenha começado em 1969, com a retrospectiva "Tarsila: 1918-1968", foi somente

com a venda da tela "Abaporu" para o argentino Eduardo Constantini, em 1995, fundador do Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que o interesse pela obra da artista despertou de forma significativa no mercado de arte e entre colecionadores. (Mendonça, 2016, p. 32-33)

Amaral (2010), na 4ª edição de "Tarsila: sua obra e seu tempo", confirma que a valorização da obra da artista foi gradativa desde a retrospectiva de 1969 (Catálogo Tarsila: 50 anos de Pintura, MAM- RJ).

Quatro anos depois, Tarsila faleceu no Hospital da Beneficência Portuguesa, em São Paulo (Gotlib, 1983. p. 99). Um destaque relevante em sua volta aos holofotes, postumamente, ocorreu em novembro de 1995, quando o quadro Abaporu foi arrematado por US\$ 1,35 milhão no leilão da Christie's em Nova York pelo colecionador argentino Eduardo Costantini, que posteriormente doou a obra ao Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA). Na época, esse valor representou o montante mais alto já pago por uma pintura de artista brasileiro.

À medida que a valorização da obra de Tarsila do Amaral oscilava ao longo de sua trajetória, também se intensificavam os questionamentos sobre o legado da Semana de Arte Moderna. Assim, a recepção da artista esteve diretamente vinculada às diferentes releituras desse evento fundacional do modernismo brasileiro.

Segundo Alambert (2013), os chamados "Ecos da Semana" revelam que, especialmente a partir de 1982, emerge um discurso anti-Semana de Arte Moderna, voltado a problematizar a hegemonia paulista e a denunciar as "modernidades esquecidas" — vozes e experiências que ficaram à margem da narrativa oficial centrada no eixo paulista e posteriormente ampliada para o Rio de Janeiro. Esse movimento crítico propõe revisões historiográficas e a possibilidade de reconhecer outros projetos modernistas, anteriormente silenciados.

O autor conclui que, naquele contexto (2013), o mito modernista necessitava ser reinventado mais uma vez, evidenciando sua plasticidade histórica e sua constante disputa simbólica. É justamente a partir dessa necessidade de reinvenção que se abre espaço para a presente investigação: se a Semana já demandava novas interpretações há uma década, seus ecos no século XXI se tornam ainda mais complexos diante da cultura digital e da circulação massiva de imagens.

Assim, a ideia de “fantasmagoria” que orienta esta dissertação — como sugerido no título *A fantasmagoria do Abaporu* — surge como um desdobramento contemporâneo dessa reinvenção do mito modernista, agora marcada por disputas simbólicas travadas em redes sociais, memes e reações online.

Cronologicamente deslocando a discussão para a contemporaneidade, e aproximando-se do objeto principal desta pesquisa — os comentários e reações referentes à receptividade do Abaporu e dos signos modernos de brasilidade a ele intrínsecos — torna-se necessário compreender como as manifestações de brasilidade se resignificaram no contexto da globalização e da cultura digital.

Stuart Hall (1997), renomado teórico cultural, propõe uma abordagem que destaca a centralidade da cultura na formação das identidades e nas dinâmicas de poder. Suas pesquisas ressaltam como as lutas de poder são internalizadas pelas necessidades de representação nas mídias, destacando os problemas para um processo homogeneidade cultural. É importante entender que para ele esse processo é plural, tem diferentes ritmos, é disperso, além de que não é pacificamente recebido nas sociedades do mundo.

Sendo assim, um ponto importante de análise apontado por ele são as lutas de poder. Segundo Hall, elas geram resistências que moldam as dinâmicas culturais. A assimilação da cultura em comunidade é percebida como um processo diferenciado, onde a homogeneidade é tanto desafiada quanto reforçada.

Quanto à centralidade da cultura, sua dimensão global evidencia que as ações sociais são codificadas por sistemas simbólicos sempre situados em relações de poder. Assim, toda prática social é cultural e portadora de significado, mas esses significados são disputados, negociados e, por vezes, resistidos. Geograficamente, percebe-se que a mídia, ponto chave para a propagação da cultura, promove uma dimensão cada vez maior da formação da infraestrutura da sociedade moderna, ao que a mídia encurta as distâncias entre as imagens, pessoas e suas ideias, o que, de acordo com Hall, pode estar causando deslocamentos culturais e permitindo uma interconexão global.

Nesse sentido, ao observar a circulação contemporânea do Abaporu nas redes, torna-se evidente que essas disputas simbólicas descritas por Hall manifestam-se por meio de reações estéticas e narrativas que oscilam entre a celebração e a desqualificação da obra. Diversos comentários e memes revelam um julgamento pautado por parâmetros eurocêntricos de beleza — frequentemente



associados à tradição neoclássica e a uma imagética branca e idealizada — que posicionam o Abaporu como uma arte “feia”, “infantil” ou “não legítima”. Em contrapartida, outras releituras operam na chave da ressignificação, inserindo a obra em universos imagéticos distintos, como no caso do meme que a compara ao “dragão de Berserk”, evocando uma estética sombria e fantasiosa típica da cultura pop. Essas reapropriações não apenas tensionam os sentidos de brasilidade que atravessam o quadro, como também evidenciam que as manifestações culturais, na era digital, são marcadas por negociações constantes e por um embate contínuo entre memória, identidade e pertencimento — elementos centrais para a ideia de “fantasmagoria” mobilizada nesta pesquisa.

Dessa maneira, buscou-se neste capítulo deixar claro que o modernismo da Semana e o legado significativo atribuído a ela recaem sobre *Abaporu*, que não é uma produção de 1922, mas sim de 1928. No decorrer da história, foram atribuídas às principais obras do Modernismo Brasileiro não apenas valores artísticos, mas também valores culturais e políticos mais amplos, como o de símbolos de identidade. Essa modernidade, que generalizadamente era evocada como nacional, na verdade era aquela almejada pela elite Modernista paulista, que se esforçou para definir a Semana de Arte de 1922 como o evento símbolo da mentalidade renovada e moderna brasileira.

O objetivo foi apresentar um panorama histórico e teórico para análise das fontes principais desta pesquisa, com relação à receptividade de *Abaporu* e seus ideais de brasilidade, num mundo movido pela potencialidade das disputas de poder e do papel dos intelectuais na concretização desses movimentos, sendo um contexto necessário para a discussão a seguir acerca das reações de negação e rejeição ao moderno, especialmente no que diz respeito à obra de Tarsila do Amaral. Será examinado o conceito de degeneração nas artes desde o século XIX que aparece na pesquisa de Annateresa Fabris, e serão apresentadas análises das críticas presentes nos materiais jornalísticos em relação a *Abaporu* e à fase antropofágica de Tarsila, especialmente em sua própria época.

Sendo assim, no capítulo 2, examinaremos as resenhas e debates jornalísticos contemporâneos à obra, com base no levantamento de fontes realizado por *Aracy Amaral em Tarsila: Sua obra e seu tempo* (2003). Essa abordagem permitirá mapear como a recepção inicial de *Abaporu* e da fase antropofágica contribuiu para a formação de um cânone artístico nacional, além de revelar os



conflitos ideológicos que cercaram sua interpretação. Essa discussão será basilar para ampliar a discussão para a contemporaneidade no capítulo 3, primeiramente refletindo os usos de Tarsila como artista e sua obras como produtos culturais de consumo, via análise de Roxane Sidney de Mendonça, que analisa a artista do ano 1995 a 2015, em seguida, pretendemos investigar como o *Abaporu* é ressignificado no cenário atual, chegando especialmente nas redes sociais, onde os "ecos da Semana" continuam a ser disputados por novos agentes culturais. Ao confrontar as críticas originais com as leituras atuais, busca-se elucidar os mecanismos pelos quais o Modernismo é constantemente reativado como instrumento de legitimação artística e política.

## **CAPÍTULO 2 Artificação e Recepção Crítica: O Caso do *Abaporu* na Construção do Modernismo Brasileiro**

*Abaporu* é, sem dúvida, uma obra de arte.

Embora um dos objetivos desta dissertação seja explorar como alguns questionam sua essência artística — apoiando-se em críticas que são majoritariamente estéticas e não históricas, e muitas vezes amadoras —, a criação do *Abaporu* transcende tais julgamentos. Concebida como um presente de Tarsila do Amaral para Oswald de Andrade, a obra não se limita às pinceladas que lhe deram forma e se ergue como símbolo do modernismo paulista até os dias atuais ao que apresenta-se como uma peça da 'Fantasmagoria da Semana'.

Não apenas *Abaporu*, mas também as outras realizadas anos antes dela, e apresentadas na Semana de Arte de 1922, bem como as personalidades que fizeram parte desse evento, buscavam representar uma nova identidade artística, uma tentativa de ruptura com a tradição academicista brasileira.

Para entender esse processo precisamos ter em mente que o modernismo brasileiro surge em meio ao nacionalismo emergente pós-Primeira Guerra Mundial e do processo de industrialização do país, especialmente em São Paulo, somado ao entusiasmo pelas comemorações do Centenário da Independência, impulsionou um grupo de jovens intelectuais, influenciados pela exposição de Anita Malfatti (1917-18), a questionar os cânones artísticos vigentes. Como destacou Mário de Andrade, o movimento buscava não apenas a destruição de modelos ultrapassados, mas também o "direito permanente à pesquisa estética", a atualização da

inteligência artística nacional e a consolidação de uma consciência criadora brasileira (Amaral, 1988, p. 13).

Dias antes da inauguração do evento no Theatro Municipal de São Paulo, Oswald de Andrade refletiu sobre o apoio da alta sociedade ao patrocínio dessa manifestação artística:

[...] Terra incerta, de formação heterogênea e recente, sem a organização das velhas sociedades que sempre tiveram em alta estima o talento dos seus artistas, aqui se impõe a palavra dos homens cultos e inteligentes para o estabelecimento afinal de uma corrente de apoio e carinho entre os intelectuais isolados e agentes que os circunda. A esse grupo de pessoas acatadas por todos os motivos, competia de fato pôr paradeiro à apreciação desenfreada da ignorância local que pretendia fazer de um movimento de reação intelectual uma grosseria atroada de cabotinismo. [...] E a semana de arte moderna virá mostrar como esses espíritos de vanguarda são apenas os guias de um movimento tão sério que é capaz de educar o Brasil e curá-lo do analfabetismo letrado em que lentamente vai para trás” (Andrade, 1922, apud. Amaral, 1988, p. 140-142).

O grupo que compunha a inteligência modernista paulista era parte da elite intelectual e econômica do país. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, por exemplo, possuíam fortunas substanciais provenientes da produção cafeeira e do capital imobiliário de suas famílias. Ambos circulavam ativamente nos círculos intelectuais internacionais, com destaque para os de Paris, onde absorveram as influências das vanguardas artísticas europeias. Além de serem reconhecidos como um grupo artístico inovador, contavam com o apoio de patrocinadores.

Apesar de inseridos nos círculos artísticos internacionais e respaldados pela elite e pela crítica local, os modernistas brasileiros enfrentavam o desafio de criar uma arte genuinamente nacional.

Essa busca por renovação conjugava nacionalismo e universalismo, dessa forma, ao mesmo tempo que os modernistas voltavam-se para as raízes culturais do país, buscavam dialogar com as vanguardas internacionais. A Semana de 22, embora rejeitasse o rótulo de "futurista", compartilhava certas afinidades com o movimento de Marinetti, sobretudo na rejeição ao tradicionalismo. Além disso, sua crítica artística ecoava os anseios político-sociais da época, como as revoltas contra o paternalismo da Primeira República, culminando na Revolução de 1930. Embora São Paulo ainda estivesse distante dos centros culturais europeus, a importância da Semana residia em seu caráter disruptivo. Como observou Paulo Prado, o essencial era o evento em si, que simbolizou a ruptura com o academicismo e a abertura para

novas linguagens. Esse impulso já se manifestava antes da Semana, como no artigo de Oswald de Andrade (1912), que defendia uma arte com características nacionais, distante dos moldes acadêmicos europeus (Amaral, 1988, p. 13-49).

Paralelamente, a busca por renovação formal levou muitos artistas a se inspirarem nas metrópoles estrangeiras, especialmente Paris. Contudo, como apontam os manifestos modernistas, a apropriação dessas influências visava justamente a superar a visão colonialista, permitindo que o Brasil fosse "visto desde dentro", e não através de modelos importados. Em suma, o modernismo brasileiro articulou nacionalismo e internacionalismo como partes de um mesmo projeto de emancipação artística e intelectual. A intenção era romper com o passadismo e afirmar uma identidade que dialogasse tanto com as raízes locais quanto com o espírito cosmopolita que circulava no cenário cultural da época. Mesmo impregnado por influências internacionais, o movimento representou um despertar da consciência nacional no campo das artes. Esse despertar ganhou força com as agitações políticas do período e, já na década de 1930, começou a emergir um novo tipo de criador nos grandes centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tratava-se do artista que se via responsável por compreender a realidade social e que enxergava na arte uma potência de transformação, assumindo um engajamento direto com as questões sociopolíticas de seu tempo (Amaral, 1988, p. 13-49).

Maria José Justino faz uma observação contundente ao afirmar que a pintura brasileira carece da tradição milenar da Europa, apresentando o que ela descreve como uma "tradição de outra estirpe" (2002, p. 9). Para a autora, essa ausência de uma tradição basilar erudita no Brasil levou a uma desconexão com os movimentos europeus e suas vanguardas, como o surrealismo e o simbolismo, que lá foram explorados com profundidade e intensidade.

O conceito de "moderno" no Brasil, portanto, confunde-se com a ausência de uma sólida base histórica tradicional para se opor. Surge, assim, a questão de como estabelecer uma modernidade em um campo artístico ainda em formação e sem nem mesmo uma modernidade bem elaborada. Enquanto a Europa experimentava uma pluralidade de estilos e uma busca por rupturas, os artistas brasileiros ainda estavam vinculados a um academicismo enraizado, exemplificado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, que representava o modelo oficial de ensino e produção artística.

Nesse cenário de construção de uma modernidade brasileira, o trabalho de Almeida Júnior torna-se emblemático.

Embora atrelado ao academicismo formal, ele abordou de maneira pioneira a questão da identidade nacional, temática que foi predominante no século XIX e se estendeu ao regionalismo do século XX. Suas pinturas capturavam a vida do interior de São Paulo, com personagens simples e anônimos, representando a cultura caipira de forma autêntica (Cattani, 2011, p.30). Essa abordagem contrastava com a monumentalidade e idealização da academia, aproximando-se do naturalismo e do realismo de artistas como Gustave Courbet e Jean-François Millet, ao mesclar o cotidiano intimista com a formalidade acadêmica. No entanto, mesmo tendo explorado aspectos identitários de forma sensível e pioneira, sua obra ainda estava ancorada em uma estética conciliadora. A modernidade que se anunciava nas décadas seguintes exigiria um passo além.

Justino argumenta que o expressionismo trazido por Segall é mais que um estilo; é uma atmosfera complexa que demandava um preparo conceitual e emocional que o Brasil de 1912 ainda não possuía para enfrentar plenamente. Como a autora observa, o país não estava maduro para a complexidade das questões existenciais e sociais trazidas pelo expressionismo alemão (Justino, 2002, p. 13).

Dessa forma, o modernismo brasileiro teve recepções variadas, dependendo da abordagem e da linguagem de cada artista. Por exemplo, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, com suas experiências em Paris, puderam trazer ao Brasil uma interpretação modernista influenciada pelo cubismo e expressionismo, desafiando o academicismo e introduzindo a experimentação formal e o nacionalismo estético (Simioni, 2022, p.18).

O próprio Mário de Andrade conclui, em Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, sobre os três princípios que para ele foram resultado desse movimento.

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva. (Andrade, 1942, p.45)

Essas distintas traduções modernistas revelam a complexidade e a diversidade de respostas artísticas no Brasil, cada uma refletindo um modo particular de lidar com o legado europeu e a busca por uma identidade nacional. Dessa forma, o modernismo brasileiro não apenas renovou as linguagens artísticas, mas também redefiniu a relação entre cultura e identidade nacional. Ao conciliar o olhar para dentro, valorizando as raízes nativistas, a busca pela brasilidade, com o diálogo com as vanguardas globais, ele buscou estabelecer as bases para uma “arte verdadeiramente brasileira”, porém inserida no panorama mundial. Esse legado moderno influenciou profundamente a maneira como o país se auto-representou artisticamente nesse período e esse cenário é fundamental para compreender como *Abaporu* se tornou um ponto de inflexão dentro dessas tensões modernistas.

Com base nesse enfoque, este capítulo buscou incorporar críticas jornalísticas dirigidas a *Abaporu* e à fase antropofágica de Tarsila, particularmente em sua própria época (1928). Essa análise visa demonstrar que, para entender a recepção contemporânea de *Abaporu* em fontes digitais produzidas por não especialistas, é essencial compreender como a obra foi recebida pela crítica especializada em seu período de criação e a influência duradoura dessa crítica na definição do conceito de arte. Essa discussão é perpassada pelos trabalhos de Argan e Fagiolo (1992), Heinich e Shapiro (2013).

Além disso, buscou-se examinar as reações de rejeição em relação às vanguardas modernistas, bem como as reações das próprias vanguardas. Esse exame permite ampliar a discussão até a função da crítica de arte na atribuição de sentido e na validação do valor artístico.

Para isso, serão analisados os conceitos de “arte degenerada” e “desumanização da arte”, utilizando os trabalhos de autores como Annateresa Fabris (2001), Peter Adam (1992), Hinz (1991) e Barron (1991) para o primeiro, e Ortega y Gasset (2005) para o segundo.

## **2.1 Reações à Modernidade e à Obra de Tarsila em seu Tempo.**

Sendo claro a função de arte de *Abaporu*, permite-se a problemática de “quando há Artificação?” (Shapiro, Heinich, 2013), refletindo sobre a importância das críticas especializadas e a recepção do público no “tornar-se Arte” de uma peça.

Busca-se compreender o tipo de arte que as pessoas apreciavam e apreciavam, explorando a questão central: "Como, por meio de um nexo de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradualmente passam a ser definidas como obras de arte?".

O processo de Artificação, conforme Shapiro e Heinich (2013), implica uma transformação social dinâmica na qual práticas ou objetos adquirem status artístico por meio de redes institucionais (museus, críticas, academias) e discursos especializados. Trata-se de um fenômeno mais amplo que a mera legitimação: envolve a criação de novos significados simbólicos e a reconfiguração de relações de poder no campo artístico. A legitimação é, assim, uma etapa desse processo, não seu objetivo final (p. 14-18)

As autoras, enfatizando situações concretas, delineiam os processos constituintes da Artificação. O surgimento de biografias de pintores, críticas de arte e a história da arte acadêmica intensificaram a tendência crescente de intelectualização na relação entre espectadores e pintores em relação às obras.

Tendo isso em mente, a construção das obras Modernistas como Arte confirmam-se em meio a abordagem modernista na pretensão de de seus autores em ser a expressão da Arte, incorporando a totalidade dos signos visíveis de sua unidade, reflete que os modernistas viam-se não apenas como representantes de uma corrente artística, mas também como porta-vozes de uma totalidade cultural brasileira.

Argan e Fagiolo em *Guia de História da Arte* (1992), trabalham que o conceito de arte não é definido por categorias de coisas, mas sim por um tipo de valor ligado a um trabalho humano que envolve uma atividade mental é uma atividade operacional. O valor artístico aparece na forma, no significado por trás dessa forma, e esse significado apenas existe através de um valor unificante dado por uma consciência externa à obra. "A história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor." (1992, p.14). Argan informa que esses valores artísticos mudaram de sentido ao longo do tempo. Antes, a obra de arte era reconhecida como algo que possuía valores como o culto ao divino, a memória dos mortos, a autoridade do Estado e uma importância histórica. Acontece que a crítica, principalmente a partir do século XVII, surge como uma maneira de apreciar a situação artística daquela época, manifestando a intenção de apoiar ou rejeitar certas formas de arte.



Mais adiante, no século XVIII, o papel do crítico torna-se fundamentalmente justificar cientificamente suas escolhas, transformando-o em um perito no reconhecimento de obras de arte, estudando-as de maneira direta e analítica, entendendo-as como documentos primeiros e essenciais da história da arte.

Desde o século XIX com a fundação da instituição museu, este período vai presenciar o aparecimento de diversas instituições que iriam formar um novo sistema de arte. Este conjunto passa a compreender, além do artista e do espectador, o museu, as galerias, as coleções privadas, a crítica de arte, os mass-media e o ensino da arte. A ideia de transmitir valores dentro dos limites de um grupo é ressaltada. Isso implica na valorização das fontes formadoras da cultura brasileira, refletindo a busca por uma expressão artística que estivesse enraizada nas tradições e na identidade do país.

As condições propícias para a Artificação incluem atividades de luxo e de classe alta que resultam em objetos facilmente transportáveis, aprimoram a individualidade e garantem a autonomia de quem os fabrica. Isso é evidenciado em práticas como a pintura de cavalete e a moda de luxo. Para as práticas artísticas nas camadas mais populares, parece haver uma rede fortemente unida de cooperação entre organizações coletivas e um corpo de discurso crítico. O apoio governamental e político-cultural de longo prazo consolida o processo de artificação. (Shapiro; Heinich, 2012, p. 14-18)

No caso do modernismo brasileiro, a artificação de obras como *Abaporu* dependeu não apenas do capital cultural da elite paulista, já que Tarsila e Oswald, por exemplo eram herdeiros da oligarquia cafeeira, mas também da estratégia de inserção em circuitos internacionais, como as exposições em Paris, e da criação de um discurso crítico local como os manifestos.

A partir do que se entende no texto de Argan, a obra de arte é considerada arte justamente porque possui um valor histórico, e isso faz com que ela tenha valor artístico. O crítico-historiador tem a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como um agente da história, localizando a obra em seu tempo e espaço.

Para Argan e Fagiolo (1992), a arte só adquire valor quando reconhecida como parte de uma tradição histórica. O crítico, nesse sentido, atua como um historiador que situa a obra em seu contexto, transformando-a em documento de uma cultura artística (p.19).

Os pareceres críticos também são pareceres de juízo histórico. Em suas reflexões, os autores definem o papel do crítico de arte como alguém que não apenas avalia obras, mas contextualiza e interpreta o seu valor histórico e estético. Para eles, o crítico é um mediador entre a obra de arte e o público, ajudando a construir o entendimento da arte em seu tempo e espaço. Entende-se com isso que a crítica não é meramente subjetiva; ela envolve análise e conhecimento profundo, e o valor artístico de uma obra se manifesta na forma e no significado que ela comunica ao longo da história.

À luz dessas considerações, torna-se evidente que não basta analisar *Abaporu* apenas em seus aspectos formais ou iconográficos. Se o valor artístico de uma obra é constituído historicamente, na relação entre tradição, crítica e público, então os juízos emitidos sobre Tarsila e sua fase antropofágica passam a integrar a própria “biografia histórica” do quadro. É nessa perspectiva que se orienta a investigação a seguir.

Neste capítulo, volta-se a atenção aos comentários pós-produção da obra *Abaporu*, direcionando a atenção para a fase Antropofágica de Tarsila do Amaral. O texto de Aracy do Amaral, “Tarsila: Sua obra e seu tempo” (2003), atua como uma fonte crucial, compilando excertos de comentários e críticas sobre as exposições de Tarsila, desde sua estreia no Brasil em 1929. Dentre a fonte escolhida o *Abaporu* aparece citado apenas uma vez, no primeiro comentário a ser analisado, desta maneira incorporam-se nas análises as críticas voltadas para obras período antropofágico, como “Antropofagia” — que incorpora elementos de “A Negra” e “*Abaporu*”. Essa abordagem visa enriquecer a análise, fornecendo informações sobre a recepção e a interconexão das criações de Tarsila do Amaral ao longo desse período.

Inicia-se com a análise apresentando alguns comentários relativos à Exposição de 1929, sua primeira individual, realizada no Rio de Janeiro e São Paulo.

A pintura antropófaga faz o seu *vernissage*<sup>29</sup> em Paris. Uma revista conservadora publica um Clichê do *Abaporu* sugerindo que ele procure um pedicure... Mas será no Brasil a prova de fogo de uma nova escola pictórica. Primeiro no Rio, onde o escândalo é total. A intervenção da polícia secreta se espalha pelo público a fim de evitar “cenas antropofágicas” entre as partidárias e opositores da artista. Não menos barulhenta é a repercussão da amostra de quadros quando apresentada em São Paulo. Os alunos da Escola de Belas-Artes - previnem à pintora - pretendiam rasgar as suas telas. Compareceram mesmo ao salão, mas, dando com Tarsila, cuja

---

<sup>29</sup>Referente à pré-estreia ou pré-abertura.

presença não esperavam, comportaram-se como "bons rapazes..." acadêmicos. (Brito<sup>30</sup>, 1969. apud Amaral, 2003, p. 462).

Ao que aponta o comentário de Brito, as reações à fase Antropofágica da artista foram diferentes no Brasil e na Europa. Outro comentário sobre a exposição discorre

[...] De sorte que são imagens brasileiras toda aquela coleção de figuras monstruosas, peças de anatomia conservadas em álcool e retiradas dos seus recipientes para as telas da Sra. Tarsila. [...] Não gostar da arte da Sra. Tarsila, é arriscar-se a gente a muito: é querer passar por atrasado, conhecedor infeliz da evolução, retrógrado. E, como argumento máximo, arrasante, essa frase final: "Veja o que escreveram os críticos da Europa". [...] (Jornal do Comércio, 1929<sup>31</sup>. apud Amaral. 2003, p. 431).

Muitos dos críticos de 1929 leram a pintura antropofágica sob o prisma do deboche, como se as figuras deformadas e o cromatismo vibrante fossem caricaturas destinadas a provocar riso. Essa reação não pode ser vista apenas como rejeição estética, mas como sintoma de uma dificuldade mais ampla de legitimar o moderno como "alta cultura" no Brasil da época. A insistência em comparar as telas a "partes de corpo", "pernas de porco" ou "cabeças de alho" demonstra que a deformação proposta por Tarsila era interpretada não como inovação formal, mas como grotesco inaceitável dentro do cânone acadêmico. Esse jogo entre humor e seriedade revela o quanto a Antropofagia desafiava as expectativas da época. Ela podia ser vista com desconfiança, mas foi justamente essa estranheza que abriu uma brecha para repensar o que poderia ser entendido como arte no Brasil.

Além disso, a resenha publicadas no Brasil, recorrendo ao argumento de autoridade das críticas europeias para legitimar (ou ridicularizar) a obra de Tarsila. Isso revela um duplo movimento em que, de um lado, buscava-se amparo na chancela internacional; de outro, havia resistência em aceitar que a inovação radical pudesse nascer em território nacional. A invocação da "Europa" como parâmetro de validação reforça que a produção artística brasileira precisava se medir com o olhar externo para conquistar legitimidade — mesmo com a obra se propondo ao contrário. Nesse sentido, o *Abaporu* e as telas da fase antropofágica foram recebidas por alguns menos como pintura autônoma e mais como função de provar a capacidade do Brasil de produzir vanguarda.

---

<sup>30</sup>BRITO, Mário da Silva. **Itinerário de Tarsila**. Catálogo Tarsila: 50 Anos de Pintura, MAM-RJ, 1969).

<sup>31</sup>JORNAL DO COMÉRCIO. **Exposição Tarsila**. Rio de Janeiro, 28 de jul. 1929.

O crítico, então, comenta sobre o quadro *Antropofagia* (1929), chamando de conjunto de membros amputados e criticando a anatomia da figura.

todo colorido dos trabalhos é, mais ou menos, compatível com as idéias e desenhos que a Sra. Tarsila, num momento de bom humor e desejosa de fazer rir a nossa cidade, apresenta, com credenciais de coisa séria, no grande salão do Palace hotel; (Jornal do Comércio, 1929. apud Amaral. 2003, p. 431).

Entretanto, aponta que Tarsila tem capacidade artística além do seu lado “humorístico”, ao que indica *O Retrato (nº11)*:

cuja feiúra à maneira antiga, como se diz hoje em dia, entre futuristas, revela que, à pintora, não faltam qualidades quando deixar de ser mimada pelos infelizes modernistas, que a animam, para se fazer notar como verdadeira artista. Há nessa tela, bruxoleios de boa arte, há conhecimentos do desenho que se esboçam já nítidos... Não nos parece que esteja longe o dia em que a Sra. Tarsila entrará pelo bom caminho. (Jornal do Comércio, 1929. apud Amaral. 2003. p. 432)

Esta obra, ao mesmo tempo que consagrava o projeto antropofágico, já carregava em si as contradições que hoje a colocam no centro de batalhas culturais.

Dos 18 comentários compilados por Aracy do período da exposição de 1929, apenas os aqui presentes demonstram mais ou menos insatisfação com a *Antropofagia* de Tarsila. As críticas não negam seu valor artístico, Tarsila se coloca como uma potência, se não a maior do Modernismo, como musa e artista, ao que não lhe faltam elogios à sua técnica. Porém, o descontentamento de outros se vem justamente dessa caracterização de Arte nessas deformes ou engraçadas.

Essa característica sarrista com relação à exposição aparece mais de uma vez, ao que Garcia Resende<sup>32</sup> e o texto da redação de *Folha da Manhã*<sup>33</sup>, tem desde seus títulos “Risos e crítica à exposição de 29” e “Risos pela exposição”, respectivamente, o teor de suas críticas. “O governo do estado ou Departamento de saúde pública deveria intimar a pintora, em nome do bem geral da coletividade, a não fechar nunca mais a sua ‘mostra de arte’, de que S. Paulo se possa curar da sua tristeza, consertando o fígado com tão sadias gargalhadas...” (Resende, 1929, Apud Amaral, 2003, p. 429).

---

<sup>32</sup>RESENDE, Garcia. **Risos e crítica à exposição de 29**. Diário da Manhã, Vitória - ES. jun. 1929.

<sup>33</sup>FOLHA DA MANHÃ. **Folha da Manhã**. Risos pela exposição. 18 de set. 1929.

[...] um seio que parece perna de porco assada e uma cabecinha de alho espetado no corpo de um bacalhau... Mas o Juca saiu contente porque viu o melhor quadro que lá estava, de acordo com suas ideias estéticas e só esse, basta para dizer em público a sua admiração pela grande artista... mártir do futurismo! É Tarsila de pirote, à antiga, lindo e linda, nada mais cabelo cotó nem cabelo sura... (Folha da Manhã, 1929 apud Amaral, 2003, p. 429).

O último comentário presente com o tema da insatisfação é o de Manuel Bandeira (1929)<sup>34</sup>. O autor inicia questionando-se sobre a força do termo “abstrato”. Diz que em alguns quadros a intervenção da inteligência atrapalha no entendimento da abstração. Discorrendo sobre a obra “Antropofagia” de 1929 e outras desta mesma fase ele comenta:

Nos quadros recentes de Tarsila a estética antropofágica se manifesta na escolha dos assuntos tanto quanto no processo de expressão. [...] Tem-se a impressão que a rica Tarsila desfez-se de tudo e fez voto de pobreza; Oswald e os antropófagos estão radiantes. Eu não estou radiante. não gosto da Tarsila antropófaga. preferia a Tarsila até dois anos atrás, a Tarsila cristã pela graça de deus, em cujos olhos morava (sosseguem, ainda mora) “a preguiça paulistana”, em cujos quadros, de gosto e técnica é bem ocidental, “locomotivas e bichos nacionais geometrizam as atmosferas nítidas” (cito um poema do Pau-brasil) e onde há “um cheiro de café no silêncio emoldurado”; a Tarsila que pintava com o azul e cor de rosa dos bauzinhos e das flores de papel que são as cores católicas tão comoventes da caipirada. (Bandeira, 1929. apud. Amaral, 2003, p. 433)

O comentário de Manuel Bandeira revela mais do que uma simples discordância estética. Ao preferir a “Tarsila cristã”, ligada a um imaginário rural e católico, ele expõe um desejo de estabilidade visual e afetiva, como se houvesse uma “Tarsila ideal” — domesticada, pastoral e ainda confortável dentro de um certo modernismo conciliador. Sua recusa à Tarsila “antropófaga” evidencia o incômodo diante de uma ruptura mais profunda, que já não buscava apenas renovar a arte brasileira, mas questionar suas bases sensíveis e simbólicas. Bandeira passa a representar, assim, uma crítica que não além de negativa é sintoma de um limite aceitável estético. Ele aceita a modernidade até certo ponto, mas teme a estética do excesso, do grotesco e do deslocamento (que são aspectos centrais da Antropofagia). Essa reação sugere que a inovação radical não apenas desconcertava o público geral, mas também atingia aqueles que já estavam

---

<sup>34</sup>BANDEIRA, Manuel. **Tarsila Antropófaga**. (texto de 1929, publicado posteriormente em Crônicas da Província do Brasil, Rio de Janeiro, 1937).

familiarizados com o modernismo, indicando que havia diferentes “limiares de modernidade” mesmo dentro do círculo vanguardista.

Ainda referente à sua fase antropofágica a singularidade da pintura de Tarsila aparece tanto na relação com a Europa, na medida em que a artista não reproduz as escolas que estuda, quanto na relação interna com a arte brasileira, onde ela efetivamente inaugura uma linguagem nova:

Desse modo, Tarsila realiza uma ruptura e não seria exagero afirmar que ela é a primeira ruptura no sentido, no sentido profundo, entre nós [...] a técnica sempre acompanhou a estética. A recuperação do popular e do primitivo traduzidos em linguagem moderna, fazendo uso do mágico e do fantástico, foi sua grande descoberta. Com isso inscreveu a identidade a partir de seu olhar. (Justino, 2002, p. 102).

Tem-se, porém, em sua maioria, comentários de destaque e admiração. Em especial demonstram-se esses termos a partir de uma passagem do Correio Paulistano<sup>35</sup>

Ha nos seus quadros uma invenção admiravel e, sobretudo uma inigualavel força plastica. Desse ponto de vista, ella é, fóra de qualquer duvida, o maior pintor brasileiro. Não maior pintor de Vanguarda, note-se bem, mas **o maior pintor**. A sua ultima phase - que ella chama de "pintura antropophagica" - impressiona exactamente pelo alto grau a que ella elevou essas suas qualidades essenciaes. O côr de rosa de Tarsila, o azul de Tarsila disse Alvaro Moreyra, são della, e de mais ninguém. Não tem eguaes no mundo. E assim é, com effeito. (Correio Paulistano, 1929, p.4).

Nesse sentido, as críticas negativas não podem ser lidas apenas como rejeição. Elas também revelam a força da ruptura proposta por Tarsila e sugerem que sua linguagem visual alcançava áreas sensíveis da formação estética brasileira. Ao incomodar, ela tocava limites que ainda não haviam sido discutidos com profundidade. É curioso perceber que, embora Abaporu se torne um dos marcos da Antropofagia, a obra aparece nas críticas como símbolo mais do que como pintura. Isso revela como a obra foi artificada *à posteriori*, tornando-se ícone antes pela militância modernista que pela análise formal imediata. No caso do Abaporu, a artificialização ocorreu primeiro, pela militância modernista como o Manifesto Antropófago, depois, pela sacralização museológica em sua época e até atualmente como por exemplo a exposição no MAM; e, mais recentemente, pela ressignificação

---

<sup>35</sup>CORREIO PAULISTANO. Correio Paulistano. **São Paulo**, n. 23608. 1929.p.4. Disponível em: <[https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972\\_07&Pesq=TARSILA&pagfis=36570](https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_07&Pesq=TARSILA&pagfis=36570)>. Acesso em: 25 de set. 2024.



digital. O pensamento de Argan e Fagiolo ajuda a compreender esse percurso. Para eles, uma obra só é reconhecida como arte quando encontra um lugar real na história cultural. Nesse caso, Abaporu conquistou esse espaço justamente porque se tornou campo de debate, memória e reinvenção. A força da obra está menos na afirmação e mais na capacidade de gerar movimento.

## **2.2 A Modernidade “Degenerada” e “Desumanizada”**

Na trajetória das discussões sobre arte moderna, os conceitos de "degeneração" e "desumanização" emergem como pontos para reflexão que auxiliam no caminhar da pesquisa.

O primeiro, atrelado às tentativas de desqualificar as vanguardas por meio de uma narrativa conservadora, assume especial importância na Europa dos anos 1930, quando o regime nazista rotulou como "arte degenerada" qualquer expressão que desafiasse o ideal clássico e os valores estéticos impostos pelo Estado. Em contraponto, o conceito de "Desumanização da Arte" elaborado por Ortega y Gasset (2005) oferece uma visão complexa e deliberada da arte moderna, defendendo que a rejeição aos elementos antropocêntricos, emotivos e realistas criam um distanciamento essencial para a expressão estética da arte pura, ou seja, a arte pela arte. Além disso, para Ortega, a arte moderna abdica de temas e formas humanizadas em favor de uma construção intelectual, voltada ao estímulo do pensamento e à crítica social (2005, p. 41)

Como citado no capítulo anterior, Annateresa Fabris indicou Édouard Manet, artista do século XIX, como um dos expoentes da modernidade nas artes visuais, por conta do seu rompimento com a tradição e seu realismo anti-burguês que resultaram em duras críticas a ele e as suas produções, sendo suas obras frequentemente ridicularizadas e associadas à degeneração (Fabris, 2001, p. 20-23).

Para a autora, a Arte Moderna emerge em meio às revoluções políticas e industriais na Europa, juntamente com a expansão capitalista e a formação do estado burguês democrático e centralizado. Nesse contexto há um aumento na percepção do movimento, da velocidade, do tempo, o que provoca um colapso na cultura tradicional. Dessa forma, a Arte Moderna pode se caracterizar pela autonomia em si mesma, no seu tempo, e no espaço, sendo uma expressão do artista para além da natureza e da superfície com a qual trabalha, mas também pela

expressão desde o seu processo de sua criação. Nessa modalidade artística, o espectador assume um papel ativo, necessitando decodificar a significação pretendida pela obra.

Para exemplificar o acolhimento da crítica especializada em relação a uma obra Modernista, trago uma análise de Frascina et al. (1998) sobre comentários críticos à pintura *Olympia*, de Édouard Manet. Na época, a obra destacou-se por ser considerada inacessível e desafiadora ao público, chegando a ser vista como um fracasso.

Figura 13 - *Olympia* (1863) de Édouard Manet<sup>36</sup>



Fonte: Reprodução do site *Musée d'Orsay*.

Sua notoriedade começou quando foi exposta no Salão de Paris em 1865, sob o título *Olympia*, em referência às figuras de Vênus e da Primavera. A pintura recebeu numerosas críticas, sobretudo porque os críticos observaram o quanto Manet se distanciava das convenções da época para a representação do nu feminino. Essas diferenças formais geraram reações intensas entre os comentaristas da época.

Os críticos foram incapazes de encontrar o que chamei de interesse significativo no quadro porque este não correspondia, pelo menos em certos elementos fundamentais, ao que eles esperavam da arte. (p.22) [...] Para

<sup>36</sup>MANET, Édouard. **Olympia**. 1863. Óleo sobre tela, 130,0 cm x 190,0 cm. Coleção Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712>>. Acesso em: 12 ago. de 2024.

um crítico, Amédée Cantaloube, a figura de Olímpia 'macaqueia'<sup>37</sup> e, uma cama em completa nudez, a atitude horizontal da Vênus de Ticiano". O quadro "macaqueava" uma tradição e a figura feminina nua "macaqueava" também a identidade de uma mulher, continuava o crítico, como uma espécie de gorila fêmea, uma figura grotesca feita de borracha delineada em preto' (citado em Clark, *The Painting of Modern Life*, p. 94). Nessas resenhas, o incômodo pela suposta vulgaridade da mulher retratada acabava se misturando com a suposta inadequação da técnica artística de Manet — sua "absoluta incapacidade de execução" (E. Chesneau, citado em Clark, p. 290). O crítico Théophile Gautier, por exemplo, escreveu: "A cor da carne é suja, a modelagem é inexistente. As sombras são indicadas por nódoas mais ou menos amplas de graxa". E continuava, lamentando-se: "A menos bela das mulheres tem ossos, músculos, pele e alguma cor" (citado em Clark, p. 92). O notável aqui é que as alusões à sujeira, às nódoas, referem-se em um primeiro momento à cor da tinta na tela, mas são em seguida associadas ao suposto caráter moral da mulher representada. Há uma espécie de deslocamento em ação, que funde o caráter da pintura com o suposto caráter de seu tema. (Fracina, Et al., 1998, p. 20-21).

Essas críticas expõem o conservadorismo estético e moral da época. Manet não apenas rompia com a tradição do nu idealizado, mas também desafiava os limites do aceitável na representação do corpo feminino. Os críticos viam a técnica e o tema como uma afronta: a ausência de modelagem detalhada e o uso de sombras simplistas eram considerados sinais de "incapacidade" artística. Mais significativamente, o tom de "sujeira" na pele da figura feminina era também interpretado como uma alusão ao caráter moral da personagem. Esse julgamento moral se entrelaçava com a estética, moldando a percepção da obra como "indigna" de ser considerada arte.

Essa dinâmica ilustra o papel da crítica na validação (ou rejeição) de valores artísticos, pois são essas avaliações iniciais que frequentemente definem o estatuto e a interpretação das obras. É nesse ponto que a noção de "Arte Degenerada" ganha relevância histórica, pois evidencia com clareza como o poder pode instrumentalizar o discurso estético para fins políticos.

Assim, para aprofundar a discussão sobre o papel da crítica na definição do valor artístico, é necessário contextualizar o conceito de "arte degenerada" e suas implicações históricas. Esse termo, amplamente empregado pelo regime nazista na década de 1930, serviu para deslegitimar expressões artísticas contrárias à ideologia vigente, conferindo à arte moderna características "degeneradas" em oposição aos valores tradicionais. Estudos acadêmicos, sobre esse tema são usado de base e oferecem as análises detalhadas que permitem explorar a relação entre política nazista e censura artística.

---

<sup>37</sup>Termo pejorativo usado pelo crítico da época.

A arte no regime nazista, conforme diz Peter Adam (1992), foi considerada “um dos elementos mais importantes na construção do novo Reich e do novo homem”. Nesta sociedade, a cultura assumiu um significado místico, sendo utilizada para impor uma filosofia de vida alinhada aos valores do nacionalismo, heroísmo, pureza racial e conservadorismo em prol do ideal do homem ariano.

Os nazistas viam a arte moderna como uma afronta à sua ideologia e ao ideal de uma sociedade pura e saudável. Denominando-a de "degenerada", promoviam em contrapartida um estilo de arte nacionalista e tradicional, que glorificava sua história e valores, enquanto combatia o que consideravam imoral e impróprio. Hitler reiteradamente afirmava sua crença de que a arte moderna era fruto de mentes doentes, oriundas de uma raça degenerada. Em sua visão, uma beleza ariana poderia curar tanto o corpo quanto a alma alemã, com a arte tendo a função de "criar imagens que representem as criaturas de Deus, não abortos entre o homem e o macaco" (Adam, 1992, p. 12).<sup>38</sup>

O conceito de "arte degenerada" (ou "*Entartete Kunst*") emerge como uma expressão historicamente ligada a uma política cultural imposta na Alemanha nazista durante a década de 1930. Essa terminologia era utilizada para desacreditar e difamar qualquer forma de arte que não se alinhasse aos ideais estéticos defendidos pelo regime. O governo considerava certas manifestações da arte moderna, como o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, como expressões degeneradas, que, em sua perspectiva, representavam uma ameaça à cultura alemã e aos princípios nazistas.

Em 1937, ocorreu a exposição "*Entartete Kunst*" em Munique, na qual foi apresentada uma seleção de mais de 650 pinturas, esculturas, gravuras e livros de artistas considerados "degenerados". O objetivo era esclarecer ao público alemão qual tipo de arte moderna era considerado inaceitável para o Reich e, portanto, "anti germânica", além de ridicularizar e desvalorizar os artistas e suas obras. Durante os quatro meses em que a exposição esteve aberta, mais de dois milhões de pessoas a visitaram gratuitamente. Nos três anos seguintes, a exposição percorreu a Alemanha e a Áustria, sendo vista por quase um milhão de pessoas adicionais. Essa exposição ocorreu no dia seguinte à primeira "Grande Exposição de Arte Alemã", que demonstrava o tipo de arte considerado "aceitável" pelo regime nazista, porém esta

---

<sup>38</sup>Tradução própria

teve um público menor em comparação à exposição de arte degenerada (Barron, 1991, p.9).

A concepção operística wagneriana que dará o tom ao que o nazismo cultuará se baseia em três ideias observadas no trabalho político de Richard Wagner: o antissemitismo, o culto à herança nórdica e o mito da pureza do sangue. Assim, os desfiles de porte cinematográfico eram a vivência de um Estado cuja política era atravessada pela arte e pela ordem a todo o momento, tentando fazer de todo instante um ritual de grande importância. E, a propaganda nazista era a maneira que esse pintor frustrado encontrou para glorificar seu ímpeto artístico. Para Hitler, arte pura era somente aquela semelhante à arte clássica que mostrava corpos esbeltos, em sua postura correta e olhar sereno. A propaganda nazista, portanto, creditava à arte expressionista da época a corrupção e a degeneração do povo alemão. Não à toa, a arte mais corruptora, segundo essa lógica, era a da cultura judaica. (Hanke, Oliveira, 2015).

Segall, judeu e expressionista, viu várias de suas obras serem confiscadas dos museus alemães para essa exposição. A arte de Segall, com suas representações sensíveis da condição humana, especialmente os temas ligados à dor, alienação, e às dificuldades das populações marginalizadas, foi considerada "perigosa" e "subversiva" pelo regime nazista. O artista teve cerca de 50 obras confiscadas pelo regime nazista, e, além de tudo, sofreu, por meio da imprensa brasileira, ataques que o acusavam de produzir obras de características degeneradas e de ser um agente de desagregação da cultura local (Costa, 2018, p.11).

Já na primeira exposição que realizou no Brasil, em 1924, Lasar Segall foi atacado por críticos que utilizaram argumentos muito semelhantes àqueles que seriam empregados pelos nazistas, algum tempo depois, para se referirem à arte moderna. Um jornalista de São Paulo, por exemplo, acusou-o de sofrer "alucinações visuais" e descreveu a sua atividade artística como "a arte de pintar abortos" (Mário Guastini, 1924, Apud. Costa, 2018, p. 14)

É importante colocar que, como demonstrado, assim como Segall, Tarsila foi alvo de acusações de "degeneração": em 1929, críticos brasileiros tacharam suas figuras antropofágicas de 'monstruosas' e 'vulgares', ecoando o discurso que, anos depois, os nazistas usariam contra a arte moderna.

A campanha contra a arte degenerada fazia parte dos esforços do regime nazista para controlar a cultura e estabelecer uma visão específica da sociedade e do ser humano, promovendo uma cultura uniforme, que perpassasse arte, política e

sociedade e que sustentasse a ideologia nazista suprimindo qualquer forma de expressão artística dissidente. Tendo em vista

Os autores analisados que tratam sobre essa reavivação da estética clássica greco-romana durante o período nazifascista mostram como o modelo ideal do ser humano, inspiradas, segundo eles, em “nova moral e padrões estéticos” foram motivados pelos valores de perfeição greco-romana, que os usaram anacronicamente para a sustentação de sua agenda política, como por exemplo, no caso da atribuição de pureza às estátuas de mármore greco-romanas<sup>39</sup>, por sua cor branca, sendo que se sabe que elas eram ricamente coloridas.

Este renascimento da antiguidade também trouxe consigo uma nova ênfase na modelagem e santificação do corpo humano. George Mosse mostrou como o século XVIII testemunhou o desenvolvimento de uma “imagem do homem” baseada em uma nova moral e padrões estéticos<sup>40</sup>. (Chaupoutot, 2016, p.157)

Sendo assim, esse discurso de valor estético que perdura além dos limites artísticos, mas também na concepção de mundo o ser ideal nazista carrega em si valores de questionamento da relevância de artes que não seguem valores estéticos específicos, as artes tidas como “degeneradas” são um exemplo dessa rejeição.

O chamado por uma cultura saudável e geralmente aceitável, seja baseada em conceitos nacionais, folclóricos ou raciais, utilizou as artes visuais como ponto de partida para críticas e rejeição, assim como para definir metas futuras, mesmo que essas metas tenham sido definidas em termos do passado. (Hinz, 1979, p.47)

A permanência desse vocabulário condenatório — “degenerada”, “abortiva”, “feia” — aparece hoje na recepção digital de *Abaporu*, especialmente nos comentários espontâneos de redes sociais e nos materiais produzidos por grupos

---

<sup>39</sup>O mito das estátuas gregas brancas refere-se à ideia equivocada de que as estátuas da Grécia Antiga eram originalmente brancas, desprovidas de cor. A utilização discursiva conservadora do mito das estátuas gregas brancas está relacionada à apropriação seletiva da história e da arte para reforçar determinadas narrativas políticas e ideológicas. Alguns grupos conservadores e nacionalistas utilizaram o mito para promover a ideia de uma “pureza” cultural e racial, associando as estátuas brancas à superioridade estética e intelectual dos antigos gregos. Essa interpretação distorcida das estátuas gregas tem sido utilizada como uma forma de rejeitar ou minimizar a diversidade racial e étnica nas sociedades contemporâneas. Ao enfatizar a brancura das estátuas, ignora-se a multiplicidade de influências culturais e étnicas que moldaram a Grécia Antiga e reforça-se uma visão idealizada e eurocêntrica da antiguidade clássica. (Kriezis, 2023)

<sup>40</sup> This antique revival also brought with it a new emphasis on shaping and sanctifying the human body. George Mosse has shown how the eighteenth century witnessed the development of an “image of man” based on new moral and aesthetic standards. (Tradução própria)



como a Brasil Paralelo. Em muitos desses discursos, nota-se a repetição de uma fórmula já antiga, pois rejeita-se aquilo que foge do ideal clássico europeu e afirma-se, como contraposição, a “verdadeira arte”, associada à beleza branca, geométrica e equilibrada. Assim como ocorreu com Segall ou com Manet, a crítica não se concentra apenas na materialidade pictórica, mas formula um juízo moral — a obra seria “degenerada” porque expressaria um mundo igualmente “degenerado”. Tarsila, nesse contexto, não é acusada apenas de transgressão formal, mas de desvio cultural. Essa retórica não busca apenas diferenciar estilos, e sim delimitar o que deve ou não ser reconhecido como parte legítima da cultura nacional.

O ensaio *A Desumanização da Arte*, de Ortega Y Gasset (2005)<sup>41</sup>, proporciona uma experiência de leitura rica e provocativa, auxiliando essa pesquisa ao desenvolver o conceito Desumanização — não empregado em um sentido antropológico, mas como um conceito estético. Ortega Y Gasset propõe que, ao retirar elementos humanos da arte, a “nova arte” permite sua própria reconstrução por meio da estilização do real, desafiando a representação direta e objetiva.

Primeiramente, é crucial entender como o autor trabalha a ideia de impopularidade da ‘nova arte’, que surge em contraposição à arte romântica. Este tipo de arte, que emerge após o romantismo, inclui não apenas as artes visuais, mas também a música e a poesia.

A nova arte nasceu para ser compreendida apenas por uma parcela reduzida de pessoas, constituindo-se como uma arte de artistas para artistas. Ela busca afastar-se do que é considerado o realismo tradicional, ao construir um realismo estilizado, no qual a representação da realidade depende de uma perspectiva singular, afastando-se das formas naturais e humanas. Assim, o artista, mesmo capaz de reproduzir formas reais, opta por distorcê-las e desumanizá-las, conferindo-lhes uma nova existência estética e simbólica. (Ortega Y Gasset, 2005)

Essa discussão permite uma análise direta das vanguardas que acabaram por colaborar na formação do movimento Modernista Brasileiro e não se distanciam da discussão que chega a *Abaporu* em seus momentos de discussão de valores.

A “desumanização” orteguiana ajuda a entender obras como *Abaporu*: sua figura desproporcional e atmosfera onírica rompem com a representação realista,

---

<sup>41</sup>Ortega y Gasset, filósofo, jornalista e ativista político de Madri, escreveu esta obra em 1924, um período de efervescência cultural e artística, quando as vanguardas artísticas despontavam como a nova face da arte ocidental.

privilegiando um intelectualismo estético que desafia a empatia tradicional. Isso explica por que a crítica e a massa a rejeitou, enquanto a vanguarda a via como arte.

O autor discute as razões pelas quais a nova arte era impopular para o grande público em 1925. Ele argumenta que, embora toda forma de arte acabe gerando grupos de admiradores e detratores, a nova arte se destaca por criar uma divisão mais profunda e intensa. A maior parte de seu público admirador era composto por uma minoria restrita.

Segundo ele:

habituada a predominar em tudo, a massa se sente ofendida em seus 'direitos do homem' pela nova arte, que é uma arte de privilégios, de nobreza de fibras, aristocracia instintiva [...] onde quer que as jovens musas se apresentem, a massa as escolhe. (Ortega Y Gasset, 2005, p. 23).<sup>42</sup>

A nova arte também visa um prazer estético que é descrito como "inteligente" e propositalmente afastado dos sentimentos humanos convencionais. Para essa nova estética, as emoções evocadas pelas obras não devem ser contagiadas por sentimentos humanos primitivos, como a identificação ou o reconhecimento irracional que as obras realistas frequentemente despertam. Em vez disso, a nova arte deve ser perspicaz, inteligente e racional, como ele enfatiza: "a nova arte deve ser perspicaz, inteligente e motivada" (Ortega Y Gasset, 2005, p. 51).

Ao romper com o passado, a nova arte expressa um afastamento das formas clássicas e românticas, buscando inspiração em estéticas que, segundo Ortega, evocam o exótico e o primitivo. Essa busca inclui influências de culturas e expressões artísticas que não fazem parte da tradição europeia ocidental, consideradas "ingênuas" em comparação às formas consagradas do Renascimento, com suas claras inspirações clássicas. Nesse sentido, a nova arte das vanguardas é desumana e primitiva, rejeitando o patetismo humano e as hierarquias de valores que antes permeiam o campo artístico, aceitando-se como uma reprodução de um mundo idealizado, sem as pretensões transcendentais do passado.

---

<sup>42</sup> Cabe ressaltar que esta pesquisa não endossa a visão hierarquizante de Ortega sobre "massa" e "elite estética"; tais formulações refletem valores de seu tempo e fazem parte de um vocabulário sociológico hoje contestado. Ortega não descreve um dado empírico universal, mas articula um juízo de valor próprio da crítica artística europeia dos anos 1920. Sua interpretação deve ser lida com cautela, especialmente porque tende a naturalizar uma divisão entre "público culto" e "massa inculta", distanciando-se das abordagens atuais que reconhecem a diversidade de recepções e repertórios.

Conclui-se que “a arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma — é apenas arte, sem mais pretensão” (Ortega Y Gasset, 2005, p. 82). Assim, ao esvaziar-se do peso da experiência humana, a nova arte se posiciona como uma forma de expressão que se basta, sem apelar para a transcendência ou para a representação fiel do mundo real, propondo, em vez disso, uma nova forma de ver e pensar a arte em sua essência.

Na realidade brasileira, figuras como Tarsila do Amaral e Lasar Segall incorporaram os ideais da “arte desumanizada” em suas obras ao romper com o academicismo, navegando entre o enfrentamento das heranças acadêmicas e a busca por uma linguagem própria que, por vezes, foi mal compreendida ou mesmo rejeitada.

Esse embate entre tradição e invenção de uma identidade nacional reflete-se na recepção polarizada de obras como Abaporu, que, ao questionar o que significa ser brasileiro, provocaram interpretações majoritariamente críticas, que ridicularizavam sua estética 'primitivista' como sinal de degeneração, embora setores da vanguarda a exaltassem como ruptura necessária. Essa análise sobre a degeneração e a desumanização na arte moderna, portanto, não apenas ilumina o contexto da produção e recepção artística, mas também evidencia as inquietações culturais e políticas que permeiam esse período.

### CAPÍTULO 3 A Ressignificação da Brasilidade Modernista no século XXI

A construção da pesquisa até agora buscou demonstrar como a perpetuação dos ideais modernistas e, principalmente, da Antropofagia e do *Abaporu*, seguiram o caminho da “Fantasmagoria” em diversos sentidos. Assim, esse capítulo buscará analisar as reações contemporâneas à obra *Abaporu* de Tarsila do Amaral nas redes sociais, cobrindo o período de 2018 a 2022, período que marcam os anos finais até o Centenário da Semana, e também o ano da disputa presidencial, e os três primeiros anos do Governo Bolsonaro no Brasil.

Antes de examinar as reações recentes ao *Abaporu*, é importante situar como sua imagem já vinha sendo reelaborada no país nas últimas décadas. A pesquisa de Roxane Sidney Resende de Mendonça mostra que a tela deixou de ser apenas obra de arte para tornar-se um dispositivo de memória e consumo, articulando mercado, instituições culturais e imaginário nacional. Essa leitura permite compreender que as ressignificações observadas nas redes sociais a partir de 2018 não são fenômenos isolados, mas parte de um processo mais amplo de circulação simbólica, no qual o modernismo é continuamente atualizado e disputado.

Nesse momento também será feita outra análise essencial para essa compreensão, sobre os artigos da produtora Brasil Paralelo que se dedicam a discutir arte, publicados dentro desse mesmo período, dos anos de 2021 e 2022. As análises examinam tanto as discussões favoráveis quanto contrárias à obra *Abaporu*, em questão de beleza, relevância, bem como os diferentes tipos de discurso, buscando identificar possíveis vínculos com ideologias de direita e/ou um movimento anti-intelectual em voga no Brasil.

Assim, essa análise visa evidenciar como as redes sociais se tornam palco de debates intensos sobre *Abaporu*, refletindo tanto o potencial político quanto às limitações sociais dessas plataformas de sociabilização.

Em consonância com o contexto abordado em minha pesquisa, para pensar a articulação entre essas postagens e esses artigos da Brasil Paralelo com a noção de identidade nacional, iniciaremos com a concepção da nação moderna conforme delineada por Benedict Anderson como uma “Comunidade política imaginada — e imaginada sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (Anderson, 2008, p.32). Esta soberania é concebida mediante uma camaradagem horizontal, apesar de suas desigualdades inerentes, sendo marcada por sua

característica inventiva que possibilita a idealização de uma comunhão entre todos os que a compõem. Essa comunidade é delimitada por fronteiras, embora estas se revelem flexíveis, mas, mesmo assim, finitas.

Para Denys Cuche, a noção de cultura é central na reflexão das ciências sociais num geral e especialmente no que diz respeito à formação do sentido da nação, sendo necessária para pensar a busca de algum tipo de unidade da humanidade na diversidade, unidade essa para além dos termos biológicos. A cultura oferece, segundo o autor, a resposta mais satisfatória à questão da diferença entre os povos. A cultura refere-se à capacidade do homem de adaptar-se ao seu meio, mas também de modificar esse meio de acordo com suas necessidades; em outras palavras, "a cultura torna possível a transformação da natureza" (Cuche, 1999, p.10), funcionando como um instrumento crítico frente a explicações naturalizantes dos comportamentos humanos. Desse modo, pode-se afirmar que "nada é puramente natural no homem" (Cuche 1999, p.11).

Cuche estabelece uma relação intrínseca entre cultura e identidade, observando que as estratégias de construção identitária podem transformar a cultura a ponto de alterar significativamente aquilo que ela era antes da intervenção. Para ele, a cultura se apoia em processos inconscientes, enquanto a identidade se consolida a partir de oposições simbólicas (Cuche, 1999, p.176).

Mas a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos. Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural. (Cuche, 1999, p. 177)

A identidade, ao mesmo tempo em que unifica determinados grupos, exclui outros, evidenciando seu caráter relacional e socialmente construído. Longe de ser natural, ela é resultado de disputas simbólicas em que agentes como a Comunicação e a Política desempenham papéis centrais. Nesse processo, a autoridade legítima exerce poder ao definir classificações sociais que podem tanto consolidar quanto fragmentar coletividades:

Nem todos os grupos têm o poder de nomear e se nomear. Bourdieu explica no clássico artigo “A identidade e a representação” [1980] que somente os que dispõem de autoridade legítima, ou seja, de autoridade conferida pelo poder, podem impor suas próprias definições de si mesmos e dos outros. O conjunto das definições de identidade funciona como um sistema de classificação que fixa as respectivas posições de cada grupo. A autoridade legítima tem o poder simbólico de fazer reconhecer como fundamentadas as suas categorias de representação da realidade social e seus próprios princípios de divisão do mundo social. Por isso mesmo, essa autoridade pode fazer e desfazer grupos. (Cuche, 1999, p.186).

Sendo assim, para Cuche, a identidade não é neutra, mas uma estratégia situada em contextos sociais que definem posições e moldam comportamentos coletivos e sua preservação depende da autonomia cultural, revelando a interdependência entre cultura e identidade como leituras distintas da mesma realidade. Assim, compreender uma identidade implica observar não apenas o grupo em si, mas também suas relações com outros e com o contexto histórico mais amplo. Nesse processo dinâmico, a cultura se reinventa para legitimar uma identidade nacional, transformando-se em patrimônio simbólico que, ao mesmo tempo em que unifica, também opera como instrumento de poder e exclusão.

No âmbito político e cultural, o movimento modernista exerceu influência na configuração do “Nacional” brasileiro. Com base nas reflexões de Hobsbawm, mencionado por Burke, busco estabelecer fundamentos significativos para compreender um pouco mais a formação das nações no contexto da minha investigação sobre o Brasil no século XXI e a construção de sua identidade.

A identidade nacional continua a ser um tópico central em estudos recentes de história cultural. Por exemplo, o chamado boom em estudos de memória coletiva muitas vezes enfatiza a memória nacional, no sentido de uma tradição conscientemente transmitida de uma geração para outra. Estudos de símbolos nacionais como monumentos, donzelas ou bandeiras eram relativamente incomuns quando o historiador francês Maurice Agulhon publicou seu estudo sobre Marianne em 1979, mas desde então proliferaram, não apenas na Europa como também no Brasil, por exemplo, e no México. O interesse por tradições inventadas e comunidades imaginadas na esteira de Benedict Anderson e Eric Hobsbawm produziu toda uma prateleira de livros sobre a invenção das Nações — Estados Unidos, Argentina, Austrália, Canadá, Etiópia e assim por diante (Burke, 2008, p.166-167).

Edwin Cannan (Hobsbawm, 1990, p.39), por exemplo, pensava que a “nação” de Adam Smith consistia apenas de uma coleção de indivíduos vivendo em um território do estado e considerava que o fato de em cem anos toda aquela gente



estar morta tornava impossível falar da “nação”. Ele argumentava que, dado o fato de que todos esses indivíduos estariam mortos em um século, tornava-se impossível falar sobre a “nação”. Essa perspectiva se torna ainda mais evidente ao considerarmos o centenário de um evento histórico, como é o caso da Semana de 1922. Após um século, as pessoas que viveram e testemunharam esse acontecimento já não existem ou estão desvinculadas do contexto nacional atual. No entanto, a Nação perdura, mesmo sem esses indivíduos, e o prolongamento dessa narrativa até os dias atuais não tem como objetivo representar a nacionalidade contemporânea.

Stuart Hall (1997) enfatiza a centralidade da cultura na constituição das identidades e nas relações de poder, problematizando a ideia de homogeneidade cultural. Para ele, a cultura é um processo plural, marcado por diferentes ritmos e resistências, sendo constantemente disputada e negociada. As lutas de poder, internalizadas nas representações midiáticas, revelam como a assimilação cultural se dá de forma desigual, pois, ao mesmo tempo em que há tentativas de uniformização, emergem resistências que reafirmam a diversidade. Nesse sentido, a mídia ocupa papel fundamental na propagação cultural, promovendo interconexões globais que deslocam o que antes era compreendido como uma identidade local estável.

A cultura global, entretanto, não deve ser confundida com uniformidade. Embora as forças da globalização favoreçam tendências de homogeneização, elas também geram novas formas de identificação e reafirmação do local, frequentemente em reação a tais processos — como no caso de movimentos conservadores que buscam resgatar tradições. Hall alerta que qualquer celebração de uma cultura homogênea é simplista, já que a cultura é dinâmica, irregular e imprevisível. Assim, as disputas culturais se tornam simbólicas, vinculadas a processos de afirmação identitária, em que as subjetividades são formadas historicamente no interior das representações. As identidades, portanto, não são essências fixas, mas sedimentações de múltiplas experiências, sentimentos e posições que, embora vividas como internas, são constituídas culturalmente.

Ao trabalhar com as transformações da vida local e cotidiana, o autor indica que a centralidade da cultura permeia todos os cantos da vida social contemporânea, mediando tudo. Além disso, há uma curiosa nostalgia pela “comunidade imaginada” ou nostalgia das culturas vividas em lugares importantes

que foram profundamente transformados pela mudança econômica e pelo declínio industrial. Hall aponta que é "quase impossível para o cidadão comum ter uma imagem precisa do passado histórico sem tê-lo tematizado no interior de uma 'Cultura herdada', incluindo panoramas e costumes de época." (Hall, 1997, p. 22-23).

Essas funções simbólicas ligam as obras à construção de identidades coletivas, pois carregam e legitimam discursos oficiais ou populares sobre quem somos, de onde viemos, e o que julgamos digno de preservação. Nesse sentido, as peças culturais tornam-se objetos centrais na articulação de uma narrativa nacional: elas falam — preservam uma memória e manifestam valores compartilhados —, e por isso sua circulação ou perda impactam a percepção de identidade de uma comunidade imaginada. No âmbito da construção da identidade nacional, isso significa que símbolos culturais — sejam monumentos, obras de arte modernas ou de matriz popular — não são meros objetos estéticos, mas agentes ativos na constituição social de identidade, demandando políticas e leis que assegurem sua permanência no território nacional e seu papel central na memória cultural. As questões abordadas são pertinentes, uma vez que uma comunidade muitas vezes se estabelece através de um passado simbólico compartilhado, conforme discutido por Anderson (2008).

Nesse contexto, a autoestima da comunidade está intrinsecamente ligada à crença em um futuro comum, que é delineado pelo desenvolvimento material de seu espaço urbano e pela evolução de seu cenário artístico. Essa perspectiva reflete a dinâmica complexa entre a construção da identidade local, a projeção para o futuro e a conexão com o cenário global, evidenciando como as expressões artísticas e o desenvolvimento urbano se entrelaçam na busca por um espaço de destaque e reconhecimento no contexto mais amplo da sociedade. Tendo isso em mente busca-se ilustrar essa nostalgia de um passado mítico além da compreensão 'senso-comum' de certos usuários sobre que se espera dos símbolos de uma 'boa' cultura Brasileira.

### **3.1 Potencialidades e Impacto Duradouro da Obra de Tarsila do Amaral**

Iniciaremos a discussão buscando explorar a "brasilidade paulista", já descrita nos capítulos anteriores, concebida em um contexto multicultural, em um país com um histórico de políticas regionalistas e um nacionalismo tardio.

Um texto fundamental que buscaremos utilizar para contextualizar o valor simbólico de *Abaporu* como objeto de memória e consumo cultural é "Tarsila do Amaral: Seu Legado como Objeto de Memória e Consumo (1995-2015)" de Roxane Sidney Resende de Mendonça de 2016. Essa obra fornece uma base para compreender como a valorização de *Abaporu* se intensificou nas últimas décadas, sobretudo como uma extensão do legado da Semana de Arte Moderna de 1922.

A importância da artista Tarsila, de seu companheiro Oswald de Andrade e de todos os membros do Grupo dos Cinco é inegável, pelo tamanho do impacto que suas obras e ideias têm. Sua importância histórica ultrapassa aquilo que é dito pela crítica no instante em que a obra é produzida, e todo seu impacto é ainda mais medido pelo quanto os ideais de brasilidade da Semana de Arte Moderna são rememorados ao longo das décadas, justificando mais uma vez a questão da "fantasmagoria da semana".

O reconhecimento da obra de Tarsila como uma representação significativa da brasilidade nos discursos modernistas paulistas está intrinsecamente conectado à Semana de 22, um evento que se tornou um mito na história cultural brasileira. Como Alambert enfatiza, a Semana de 22 nasceu para ser um mito, algo criado e recriado ao longo do tempo, marcante e transformador.

Ao analisar as críticas da obra *Abaporu* percebe-se predominantemente uma resposta positiva por parte da crítica especializada e do público. No entanto, é crucial considerar a visão de Tarsila como uma musa elitizada até pelo menos 1933, resultante de sua posição na alta sociedade. Mendonça e Amaral indicam uma posterior diminuição no interesse pelas obras da artista, destacando um ponto de inflexão notável após esse período, coincidindo com as mudanças no cenário político durante o governo Vargas. Cabe a necessidade de contextualizar a obra dentro das transformações políticas e sociais desencadeadas por seu contexto, onde o processo de construção do modernismo brasileiro assume nuances distintas.

Essa continuidade, dentro do "Longo Modernismo", conforme ressaltado por Napolitano, oferece uma visão aprofundada e contextualizada da apreciação da obra ao longo das décadas. Além disso, há a capacidade da pesquisa em verificar o legado de Tarsila por meio de relatos, práticas, comentários, críticas e produtos reproduzidos pelas indústrias culturais. Ao percorrer a construção desse legado no seu contexto histórico, especialmente por meio dos estudos de Aracy Amaral,

abre-se uma janela para a compreensão da influência duradoura de Tarsila do Amaral na história da arte brasileira.

A tese de Roxane Sidney Resende de Mendonça, constitui uma investigação sobre as dinâmicas culturais que transformaram a obra e a imagem da artista modernista em ícone do capitalismo contemporâneo. Partindo do pressuposto de que o século XXI assistiu à intensificação das inter-relações entre arte, memória e consumo, a autora elege como objeto central as reapropriações comerciais do legado de Tarsila, analisando como alguns produtos de marcas como Nestlé, O Boticário, Havaianas e Faber-Castell reconfiguraram a imagem da artista no imaginário coletivo entre os anos do recorte.

O marco temporal de sua análise inicia-se em 1995 com ano da venda da tela *Abaporu* (1928) por um valor recorde de US\$1,3 milhão, em um episódio catalisador que, segundo ela, deslocou o legado da artista do campo estrito das artes visuais para o âmbito das indústrias culturais. Mendonça sustenta que esse evento não apenas revitalizou o interesse pelo modernismo brasileiro, mas também inaugurou um processo de política da memória: uma seleção estratégica de elementos do passado (a brasilidade, as cores tropicais, a figura da "musa modernista") reconvertidos em signos de valor simbólico para o consumo.

Isso quer dizer que as reapropriações do legado destes artistas pelas produções culturais do presente devem ser vistas como integrante da política da memória que seleciona partes do passado e as recoloca em conexão com um presente rizomático, conectado com diferentes realidades e que não se prende apenas a uma possibilidade local. (Mendonça, 2016, p. 153)

Fundamentada na história cultural de Roger Chartier<sup>43</sup> e Michel de Certeau<sup>44</sup>, a autora interpreta essas reapropriações como práticas e representações culturais que estabelecem diálogos entre temporalidades distintas. De um lado, o "tempo de Tarsila" (especialmente a década de 1920), caracterizado pela efervescência criativa do movimento antropofágico e pela construção de uma identidade artística vinculada à reinvenção do Brasil. De outro, o "tempo dos produtos" (1995-2015), inserido no

---

<sup>43</sup>CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. 2 ed. Lisboa:DIFEL,2002a. e CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. À beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b. p..61-79.

<sup>44</sup>CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998. e CERTEAU, Michel. A cultural no plural. 4.ed. Campinas: Papirus, 2005.

que Lipovetsky e Serroy (2015)<sup>45</sup> denominam "capitalismo artista transestético", no qual valores estéticos e emocionais são mobilizados para conferir experiência e afeto aos bens de consumo.

Com o aumento considerável na oferta de produtos no final do século XX, revisitar elementos do passado, como apontado por Lipovetsky; Serroy (2015) e Canclini (2012;2013)<sup>46</sup>, passou a ser um dos recursos utilizados nas mais diversas produções das indústrias culturais, para agregar afetividade e emoção aos produtos gerados e com isso diferenciá-los no mercado. Ao nosso ver, esta seria também uma forma possível de construção da memória de artistas que atuaram em outro tempo histórico. (Mendonça, 2016, p.23)

Metodologicamente, o trabalho de Roxane articula análise documental de catálogos, exposições e registros midiáticos com o estudo de casos concretos: desde edições limitadas de cosméticos até coleções de joias, material escolar e artigos de moda. Mendonça demonstra como esses artefatos comerciais não atuam isoladamente, mas integram "dispositivos de memória" conceituada como redes heterogêneas que conectam instituições culturais (museus, galerias), eventos comemorativos (centenários, bienais) e estratégias de mercado. Tal conceito usado por ela e inspirado em Agamben (2009)<sup>47</sup>, Dubois (2006)<sup>48</sup>, Rancière (2005)<sup>49</sup>, Silva et al (2008)<sup>50</sup>, entre outros, revela como a memória sobre Tarsila é reativada por sobreposição de interesses: o educativo, o econômico e o simbólico.

A conclusão da autora é que além de representar uma "banalização" da arte, as reapropriações comerciais atuam em complementarmente com as produções culturais tradicionais (livros, exposições, documentários) na sustentação do legado da artista. Os produtos analisados funcionam como vetores de democratização do acesso à sua imagem, ao mesmo tempo que reatualizam seu repertório estético para novas gerações. Nesse processo, Tarsila do Amaral transcende sua condição

---

<sup>45</sup>LIPOVETSKY, Guilles; SERROY, Jean. A Estetização do mundo: o viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>46</sup>CANCLINI, Néstor García. A Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.e CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

<sup>47</sup>AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

<sup>48</sup>DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. 6º ed. Campinas: Papirus, 2006.

<sup>49</sup>RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

<sup>50</sup>SILVA, Regina Helena A. et. al. Dispositivos de memória e narrativas do espaço urbano: cartografias flutuantes no tempo e espaço. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: E-compós. V.11. N. 1. Jan-abr. 2008. Disponível em:<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/269/258>. Acesso pela autora em: 27 mar. 2014.

histórica para tornar-se um "ícone transmidiático", cuja força simbólica reside justamente na capacidade de articular passado e presente em um contexto de culturas híbridas.

Em síntese, a tese de Roxane Sidney Resende de Mendonça oferece uma contribuição para os estudos da memória cultural ao demonstrar que, no século XXI, a preservação do legado artístico é indissociável de suas ressignificações no mercado.

Como ela afirma, os produtos comerciais constituem, juntamente com as demais produções culturais, redes de elementos heterogêneos que sobrepõem interesses em tempos e espaços distintos e atuam na construção da memória de Tarsila do Amaral. A obra *Abaporu*, especificamente, consolidou-se como o ícone máximo não apenas da produção artística de Tarsila, mas do modernismo brasileiro como um todo.

Sua centralidade no imaginário cultural, contudo, resulta de um processo complexo de ressignificação, marcado por anacronismos estratégicos e dinâmicas de consumo que reciclam o legado histórico. A venda desta tela em 1995, por um valor recorde, atuou como catalisador para a revalorização do modernismo no século XXI, desencadeando exposições, licenciamentos e uma profusão de produtos comerciais.

No entanto, essa visibilidade é um dos pontos que frequentemente reforçam uma associação equivocada entre o *Abaporu* e a Semana de Arte Moderna de 1922, obscurecendo sua origem tardia (1928) e seu lugar numa trajetória artística evolutiva que culmina no movimento Antropófago.

Essa sequência, iniciada com *A Negra* (1923), seguida de *Abaporu* (1928) e de *Antropofagia* (1929), desenrola-se entre 1923 e 1929, sendo posterior à Semana de 1922.

Tendo isso em mente, refletimos sobre outro ponto que reforça a retroprojeção do *Abaporu* como emblema do movimento inaugural, simplificando narrativas e apagando mediações históricas fundamentais. Esse anacronismo, longe de ser um mero equívoco, opera como dispositivo de poder memorial.

A pesquisa de Roxane aponta que dentre as diversas obras da artista, as instituições culturais e o mercado, consomem a imagem do *Abaporu* como síntese visual da "brasilidade" e da ruptura modernista, tal mecanismo é amplificado pelas reapropriações comerciais: nove das 10 iniciativas empresariais rastreadas em sua



pesquisa (como Nestlé, Havaianas e JRJ Tecidos) elegeram o *Abaporu* como referência de criação e produção, contra apenas duas para *A Negra* e três para *Antropofagia*. Produtos como os copos de requeijão (Nestlé, 1999) ou as sandálias (Havaianas, 2014) reproduzem a tela como ícone decorativo, raramente contextualizando seu vínculo com o Manifesto de 1928.

Essa “profanação”, nos termos de Agamben (2009) e usados pela autora, banaliza o significado original, mas paradoxalmente democratiza seu acesso ainda que à custa de um esvaziamento histórico (Mendonça, 2016, p. 313).

A sacralização que acontece paralelamente, liderada por museus e críticos, reforça o status da obra como “ponto de chegada” do modernismo. Autores como Milliet comparam seu impacto ao de *Les Demoiselles d’Avignon* de Picasso, enquanto exposições (como *Tarsila e o Brasil dos Modernistas*, 2011) a inscrevem na linhagem da antropofagia.

[...] são obras de ruptura, muito divulgadas e, ainda assim, imunes à banalização. *Les demoiselles*, de 1907, situa-se no limiar da invenção do cubismo, movimento protagonizado por Picasso e Georges Braque. Vinte anos depois, *Abaporu* vem assinalar o surgimento do movimento antropofágico e a culminância da pintura de Tarsila. (Milliet, 2011, p. 158 apud. Mendonça, 2016, p. 311).

Essa dupla dinâmica — profanação pelo mercado e sacralização pela instituição — alimenta um ciclo de realimentação de valores: o capital simbólico gerado por livros e mostras é convertido em valor comercial, que por sua vez mantém viva a presença de Tarsila no presente (Mendonça, 2016, 308-314).

A elevação do *Abaporu* a símbolo da Semana de 1922 é um ato político-memorial. Ele atende à necessidade de um ícone visual que encapsule o modernismo, ainda que à custa de apagar a complexidade histórica. Como adverte Mendonça, essa operação revela as tensões do capitalismo transestético que ao mesmo tempo que preserva Tarsila como “musa do modernismo”, reduz sua trajetória a um fragmento desconectado do tempo, onde 1928 (ou 1922) fundem-se no imaginário como um único evento fundador.

### **3.2 O conceito de Arte e Belo para a Brasil Paralelo**

Nesse percurso genealógico de análise da fantasmagoria do *Abaporu* e suas raízes na cultura brasileira e nos aproximando das análises mais atuais de como essa fantasmagoria se desdobra nos anos próximos ao centenário da semana de

22, é importante discutir um ponto importante da localização histórica, política e cultural do Brasil nesse momento.

A escolha da Brasil Paralelo como objeto de análise deste capítulo decorre de seu papel central na formulação e disseminação de narrativas culturais no Brasil contemporâneo. Nos últimos anos, a produtora tornou-se uma mediadora influente na disputa pública por sentidos sobre arte, história e identidade nacional, alcançando um público amplo e politicamente engajado. Seus conteúdos circulam massivamente no ambiente digital e mobilizam vocabulários morais e estéticos que aparecem também nos comentários de usuários das redes sociais. A atuação da empresa Brasil Paralelo posiciona-a como um protagonista no cenário de disputa pela hegemonia cultural no Brasil do século XXI.

Sua produção articula três pilares ideológicos: o revisionismo histórico, o conservadorismo moral e o ultraliberalismo econômico. Nesse contexto, a identidade nacional, enquanto construção social dinâmica e historicamente contextualizada, como entendido por Cuche (1999), é acionada simultaneamente como um mecanismo de coesão de um grupo e de demarcação de fronteiras simbólicas que excluem o "outro". A cultura, por sua vez, assume um papel fundamental nesse processo. Sua constante ressignificação a transforma em um repertório de símbolos passível de ser mobilizado para legitimar determinados projetos de nação. É precisamente nessa intersecção que reside a importância analítica de investigar a empresa Brasil Paralelo e as ideias que ela dissemina. Para além de seu caráter de produtora de entretenimento, a empresa funciona como um aparato cultural cujo projeto é de instituir uma normatividade sobre os elementos constitutivos da "cultura legítima" no país, alinhando-a a um ideário político característico da extrema-direita brasileira.

Segundo Santos, a Brasil Paralelo Entretenimento e Educação S/A emergiu no contexto político conturbado de 2016, "em meio ao contexto do golpe político-midiático-empresarial e, curiosamente, no mesmo dia em que o Senado seguia na penúltima etapa do processo de impeachment de então presidenta Dilma Rousseff" (Santos, 2021, p.62). Fundado por Henrique Viana, Filipe Valerim e Lucas Ferrugem<sup>51</sup>, o projeto tinha como missão resgatar supostos valores "varridos" pela

---

<sup>51</sup>De acordo com Santos, os membros permanentes no ano de 2021 eram "[...] Olavo de Carvalho (padrinho, mentor), Hélio Beltrão Filho, Alexandre Borges, Rafael Nogueira, Percival Puggina, Flávio Morgenstern, Thomas Giulliano, Phillipe de Orleans e Bragança, Adriano Gianturco, Ícaro de Carvalho, Marcus Boeira, Rodrigo Gurgel, Rodrigo Constantino, Flávio Gordon, Guilherme Macalossi

esquerda, combinando moralismo, patriotismo e defesa do mercado com um discurso de combate ao comunismo e à hegemonia cultural progressista que estava em voga no Brasil.

A autora destaca que o Brasil Paralelo atua por meio de dois “braços” principais: o revisionismo histórico e negacionismo político, fortemente influenciados pelo olavismo<sup>52</sup>, e a ideologia ultraliberal-conservadora, associada a institutos de pensamento de direita como os liderados por Hélio Beltrão<sup>53</sup>. Esse duplo eixo permite que o Brasil Paralelo produza consenso e mobilize ideologicamente um público segmentado, articulando “a defesa do livre mercado, a iniciativa privada, o individualismo e o discurso meritocrático” com narrativas moralistas e conservadoras (Santos, 2021, p.62-63).

Para além da figura do Olavo de Carvalho, devemos compreender o olavismo como tática de atuação da direita radical e do próprio Brasil Paralelo, já destacado anteriormente, a figura e as ideias do Olavo de Carvalho foram importantes para a atuação do APH<sup>54</sup> enquanto intelectual orgânico. Segundo Viana, “tivemos uma conversa com o professor Olavo, segundo o professor vocês não podem perder a questão da militância, vocês têm cumprido um papel importante para o país. O pessoal tem que ser militante”. É no contexto de 2018, com a ascensão conservadora-ultraliberal, que as teses conspiracionistas de Olavo de Carvalho ganham fôlego, representadas por Bolsonaro a partir de suas falas e por uma direita ressentida. Segundo o próprio Olavo, “ele que fez com que

---

e Leandro Ruschel. Esses intelectuais também compõem os grupos dirigentes ou participam como articulistas de vários outros aparelhos de ação política e ideológica tais como: Instituto Liberal, Instituto Von Mises Brasil, Instituto Millenium e o Instituto Borborema e meios de comunicação da “grande imprensa”, por exemplo, o jornal o Globo, Folha de São Paulo, Gazeta do Povo e blogs, tal como, o Senso Incomum e blogs pessoais de cada membro. O grupo de (membros convidados) já participaram: Luiz Felipe Pondé, Lucas Berlanza, Jair Bolsonaro, Eduardo Bolsonaro, Leandro Narloch, Jorge Caldeira, Felipe Moura Brasil, Gilmar Mendes, Lobão, Fernando Holiday, Hélio Bicudo, Janaína Paschoal, William Waack e outros. Somando-se um quadro de 150 convidados desde o período da fundação do Brasil Paralelo.” (Santos, 2021, p.85).

<sup>52</sup>Olavismo é a corrente ideológica que se baseia nas ideias de Olavo de Carvalho (1947–2022) que foi um escritor, astrólogo, ensaísta e polemista brasileiro, conhecido por obras como *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota* (2013, coletânea organizada por Felipe Moura Brasil) e *O imbecil coletivo* (1996). Ao longo de sua vida, escreveu livros e artigos sobre filosofia, política e cultura, embora fosse alvo de críticas pela ausência de formação acadêmica formal e pela natureza opinativa de seus argumentos. Defendia ideias conservadoras, cristãs, anticomunistas e críticas ao que chamava de “hegemonia cultural da esquerda”. Foi considerado um dos principais inspiradores intelectuais do bolsonarismo, uma espécie de “guru” para parte da base conservadora e para alguns quadros do governo Bolsonaro. Além disso, influenciou diretamente na política: “Além dos ministérios da Educação e das Relações Exteriores, Carvalho teve alguns outros seguidores nomeados para o governo, como Adolfo Sachsida, Secretário de Política Econômica; e Ricardo Alvim, Secretário Especial de Cultura até janeiro de 2021, quando foi demitido depois de ter pronunciado um discurso parafraseando o ministro da propaganda nazista Josep Goebbels.” (Calil, 2021, p.12-13).

<sup>53</sup>Hélio Beltrão, economista liberal e fundador do Instituto Mises Brasil, participa regularmente de produções e entrevistas da empresa de mídia Brasil Paralelo.

<sup>54</sup>APH é um conceito gramsciano utilizado pela autora para designar “Aparelho Privado de Hegemonia”, isto é, instituições responsáveis pela produção de consenso e pela direção cultural e política, articulando ao mesmo tempo mecanismos de dominação e de coerção.

a direita voltasse a disputar o campo político e da cultura, já que nos anos 80 “só havia esquerda”. Todas essas opiniões e definições foram ditas pelo próprio Olavo, em vídeo publicado em 29 de dezembro de 2020 em seu canal no YouTube, que conta com mais de 1 milhão de inscritos<sup>55</sup>. Apesar de não gostar de ser considerado “ideólogo da direita”, Olavo continua: afirma que ele mudou o curso da história do Brasil e que abriu espaços para outras ideias, derrubando uma suposta hegemonia comunista”. (Santos, 2021, p.93)

Em 2021 a Brasil Paralelo chegou a 2 milhões de inscritos no YouTube, mais de 700 vídeos disponibilizados e beirava a marca de 150 milhões de visualizações. Os “carros-chefe” da produtora ainda são as produções de caráter documental, que abordam temas do atual debate público envelopados com um ar de imparcialidade, uma vez que toda a narrativa é referenciada por dados, fatos, imagens e depoimentos. “O viés está justamente na escolha de quem fala, e de como dados e fatos são apresentados e contextualizados.” (Salgado, Jorge, 2021, p.729)

Um estudo do Projeto Brief em pesquisa realizada de 2020 a 2024 evidencia a força econômica e estratégica da Brasil Paralelo na promoção de conteúdos conservadores por meio de anúncios pagos em plataformas digitais, principalmente na Biblioteca de Anúncios da Meta (Facebook e Instagram).

04 de agosto de 2020, a Meta lançou o seu Relatório de Transparência. A partir daquele momento seria possível acessar sua Biblioteca de Anúncios e ver quem gastou quanto com quê. Por ocasião de seu aniversário, preparamos um levantamento histórico dos campeões de anúncios da Meta nos últimos 4 anos. O que você verá a seguir é um panorama geral da disputa por corações e mentes no universo da mídia paga. (Projeto Brief, 2024).

A produtora Brasil Paralelo destacou-se como o maior anunciante político da Meta no Brasil, investindo cerca de R\$ 26,6 milhões — valor quase dez vezes superior ao do ex-presidente Jair Bolsonaro, que gastou R\$ 2,8 milhões no mesmo período. Mesmo excluindo a BP e o Greenpeace Brasil (*outliers* de seus respectivos campos), o investimento conservador ainda supera o progressista, somando R\$ 7,2 milhões contra R\$ 6,2 milhões, e estabelecendo-se como “recordista absoluta” no período analisado. A diferença torna-se ainda mais expressiva quando se analisam os 20 maiores anunciantes: conservadores gastaram R\$ 33,8 milhões, o que representa 3,3 vezes mais do que os R\$ 10,3 milhões dos progressistas, enquanto o centro aparece de forma discreta, com R\$ 1,8 milhão. O artigo afirma:

---

<sup>55</sup>Atualmente, em setembro de 2025 o canal já atingiu a marca de 1,2 milhões de inscritos e pode ser acessado via: <<https://www.youtube.com/channel/UC6RQhzm93SterWntL7GzqYQ>>.

Em 4 anos, a Brasil Paralelo gastou mais em anúncios que aparecem no Relatório de Transparência do que a soma de Ambev, Facebook e Vale” e que a empresa “foi a maior anunciante do ranking da categoria ‘Sociedade’, mas não só: ela superou todos outros anunciantes na categoria temas sociais, política ou eleições. (Projeto Brief, 2024).

Santos também argumenta ainda que o Brasil Paralelo se insere em uma “teia” de aparelhos privados de hegemonia (APHs), junto a movimentos como MBL, Revoltados Online e institutos ultraliberais, cuja função é disputar hegemonia, construir consenso e influenciar políticas públicas em consonância com interesses da burguesia e das elites urbanas. Nesse sentido, o Brasil Paralelo é descrito como um produtor de consenso e difusor de narrativas ultraliberal-conservadoras, atuando “na sociedade civil (sentido gramsciano) com pautas moralistas e conservadoras vendendo seu projeto ideológico através das redes sociais e da própria plataforma, para um determinado público e grupos específicos, tais grupos ajudam sustentar suas narrativas negacionistas” (Santos, 2021, p.63).

Portanto, a relevância da atuação do Brasil Paralelo transcende sua dimensão comercial, radicando-se fundamentalmente em seu papel como agente político-ideológico. Ao articular um projeto revisionista da história nacional a um aparato comunicacional sofisticado que inclui narrativas estratégicas (storytelling), preocupação estética e uma didática persuasiva, aliado à sua integração em redes de influência política e midiática, a empresa atua na consolidação de uma agenda ultraliberal e conservadora. Desse modo, ela confere legitimidade social a discursos característicos da extrema-direita no cenário político brasileiro contemporâneo.

Finger, em seu artigo “História, mídia digital e anti-ciência: a quimera narrativa do canal Brasil Paralelo” (2021), analisa a produtora como um ator situado na interseção entre mídias digitais, capitalismo contemporâneo e construção de narrativas históricas e políticas voltadas ao público ultraconservador. O autor evidencia que a lógica de funcionamento da plataforma se insere em um ecossistema no qual a lucratividade online depende diretamente do engajamento dos usuários. Como afirma, “quanto maior o número de navegadores em um site, maior a possibilidade de venda de espaços de marketing, assim como maior é a coleta de informações sobre o comportamento dos usuários” (Finger, 2021, p. 85-86). Desse modo, o público passa a constituir o próprio produto, enquanto

algoritmos e técnicas de Big Data capturam dados para potencializar consumo e interação, conformando uma sociedade informacional guiada por estímulos digitais.

Há um caráter ideológico da publicidade do Brasil Paralelo. A produtora constrói sua narrativa a partir da ideia de que os “meios de produção cultural (cinema, teatro, TV e jornais) estão dominados por perspectivas ideológicas de esquerda que ameaçam valores tradicionais”. Frente a essa percepção, investe em estratégias de marketing digital que promovem lançamentos, repercussões e cursos pagos, consolidando-se como dispositivo de disputa cultural e de produção de consenso no ambiente online. (Projeto Brief, 2024)

Finger (2021) salienta que a disponibilização gratuita de documentários no YouTube opera como uma estratégia de marketing. Essa prática visa engajar politicamente um público de perfil ultraconservador, porém com o objetivo último de convertê-lo em consumidor dos cursos pagos oferecidos pela plataforma. Nesse sentido, o autor argumenta que os conteúdos da Brasil Paralelo “configuram-se como uma dinâmica campanha de marketing que usa de sensibilidades políticas para engajar um público na compra de um produto específico” (Finger, 2021, p. 93). Dessa forma, a produção narrativa da empresa alia-se inextricavelmente a lógicas comerciais, transformando afetos políticos e capital de engajamento em receita financeira. Ademais, Finger problematiza o viés conspiratório e milenarista que permeia essas narrativas, demonstrando como a plataforma manipula eventos históricos para forjar uma visão de mundo que legitima o bolsonarismo e um conservadorismo radical.

O autor evidencia que tal produção sintetiza estratégias de comunicação digital, apuro estético e marketing político-ideológico, configurando um exemplo paradigmático de como as mídias digitais são instrumentalizadas para moldar subjetividades e consolidar agendas políticas específicas. Um aspecto crucial ressaltado pela análise refere-se ao emprego de técnicas artísticas e cinematográficas para gerar experiências afetivas no público. Conforme Finger (2021, p. 94), os filmes da Brasil Paralelo “se utilizam exatamente dessa potência artística cinematográfica, para produzir afetamentos subjetivos na sua audiência”. Essa abordagem sublinha a função primordialmente persuasiva dos documentários que para além da pretensão informativa, tem seu propósito central de moldar percepções e sensibilidades, facilitando a assimilação de narrativas revisionistas e ultraconservadoras sobre a história nacional.



As análises de Sousa e Finger combinadas com os dados do estudo do Projeto Brief destacam não apenas o volume de recursos investidos, mas também a sofisticação da estratégia de marketing digital da empresa.

A Brasil Paralelo emprega “um número significativamente maior de anúncios, criando muitos conteúdos similares, com pequenas variações, para testar qual performa melhor e direcionar investimentos mais robustos para conteúdos já validados” (Projeto Brief, 2024).

Para examinar a construção discursiva em torno do conceito de “arte” pela produtora Brasil Paralelo, o presente estudo elegeu como corpus os artigos publicados em seu portal oficial, com recorte temporal abrangendo os anos de 2021 e 2022. A seleção do material deu-se mediante uma busca sistemática na seção de artigos do site utilizando o descritor “arte”, a qual resultou em um universo inicial de 61 textos. Desse conjunto, 16 artigos foram selecionados para análise aprofundada com base em sua relevância direta para os objetivos da investigação. A análise, de caráter qualitativo, procedeu-se mediante a leitura atenta de múltiplos elementos constitutivos dos textos.

Observaram-se, primeiramente, as estratégias retóricas empregadas nos títulos, que frequentemente recorrem à ironia e ao tom coloquial para engajar o leitor e estabelecer uma perspectiva crítica em relação a determinadas produções artísticas. Paralelamente, examinou-se a articulação intrínseca com o produto audiovisual da produtora, notando-se a inserção estratégica de hiperlinks que direcionam o leitor para seus “documentários *premium*”, funcionando assim como um mecanismo de conversão comercial. O componente visual, por sua vez, foi analisado como parte integrante da narrativa, com as imagens selecionadas pela redação do Brasil paralelo para seus artigos frequentemente, reforçando os estereótipos e a visão crítica proposta verbalmente. Nas imagens escolhidas pela Brasil Paralelo para ilustrar seus conteúdos, é recorrente a presença, no canto inferior direito, da logomarca da produtora, acompanhada da indicação do tipo de produção que está sendo representada, no caso, os artigos. Esse recurso funciona como uma assinatura visual, reforçando a identidade da plataforma e sinalizando ao leitor o caráter do material que está sendo exemplificado.

Um aspecto central da investigação residiu na identificação de chamadas à ação e na promoção do vínculo ideológico-comercial.

Todos os textos analisados continham apelos explícitos para serem compartilhados e menções recorrentes ao programa de assinatura “Membro Patriota”. Esta categoria é apresentada não apenas como uma transação financeira, mas como um ato de adesão a uma comunidade identitária, fundindo, portanto, o engajamento ideológico com a sustentação econômica da produtora. Ademais, a análise considerou a rede interna de significados construída através dos links que interconectam os artigos dentro do portal, permitindo visualizar a formação de um universo referencial coeso e autorreforçador.

A disposição cronológica dos artigos permitiu identificar a permanência desses padrões ao longo do período estudado. Para fins de referência, os textos não assinados por um colunista específico foram atribuídos à “Redação da Brasil Paralelo”, conforme sua apresentação original. Em síntese, a metodologia empregada visa demonstrar como a produtora estrutura um ecossistema comunicativo integrado, no qual conteúdo gratuito, promoção de produtos pagos e construção de comunidade se fundem para disseminar e monetizar sua visão de mundo específica.

**Fonte 1: “O que é a Síndrome de Stendhal? Entenda a estranha doença das pessoas abaladas com obras de arte” (2 de setembro de 2021)**

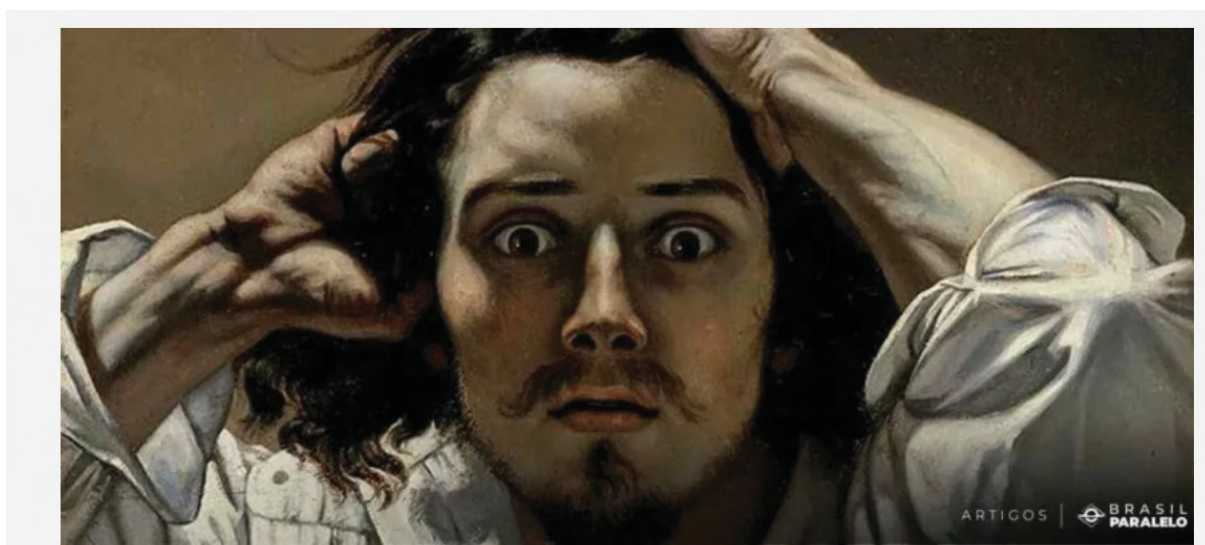
O artigo da Brasil Paralelo intitulado “O que é a Síndrome de Stendhal? Entenda a estranha doença das pessoas abaladas com obras de arte” (2 de setembro de 2021)<sup>56</sup> apresenta uma narrativa sensacionalista e, ao mesmo tempo, didática sobre um fenômeno psicológico. Ao longo do texto, a Brasil Paralelo transforma a experiência da exposição artística em um evento quase místico, privilegiando relatos dramáticos de mal-estar físico e emocional — como palpitações, alucinações e desmaios — e extrapolando essas experiências para uma dimensão quase universal da sensibilidade artística.

A imagem que ilustra o artigo é a pintura *Le Désespéré* (*O Desespero*), uma obra a óleo sobre tela de Gustave Courbet, produzida entre 1843 e 1845.

---

<sup>56</sup>BRASIL PARALELO. **O que é a Síndrome de Stendhal? Entenda a estranha doença das pessoas abaladas com obras de arte.** Brasil Paralelo, 2 set. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/sindrome-de-stendhal>. Acesso em: 10 set. 2025.

Figura 14 - *O Desespero* (1843-1845) de Gustave Courbet em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução da Brasil Paralelo

A escolha dessa pintura provavelmente se deve à intensa expressão de desespero que o artista imprime em seu autorretrato, a qual pode sugerir uma relação com o efeito absurdo, atordoante e enlouquecedor que a Brasil Paralelo atribui à síndrome de Stendhal<sup>57</sup>, concebida como uma reação extrema diante do impacto emocional provocado pela “boa arte”. Ironicamente — como retomamos em Fabris (2001) —, alguns autores, como Haftmann, atribuem a Courbet e ao vigor de seu realismo o papel de precursores da arte moderna, vertente que a Brasil Paralelo, como se observará nas análises, demonstra desprezar intensamente.

A escolha do tema do artigo e a forma como ele é abordado revelam uma intenção editorial curiosa, pois, além de informar, o artigo parece reforçar a ideia de que o contato com a “grande arte” tem um efeito transcendental, capaz de elevar o espírito humano e, ao mesmo tempo, testar sua resistência física e emocional. Essa ênfase em experiências extremas de sensibilidade estética funciona como um recurso retórico que associa a arte à elite do conhecimento e da percepção refinada. O leitor é convidado a imaginar que apenas indivíduos com predisposição à “abertura artística” seriam capazes de vivenciar plenamente a arte em sua dimensão emocional mais intensa.

---

<sup>57</sup>Stendhal (1783–1842) foi o pseudônimo do escritor francês Henri-Marie Beyle, autor associado ao romantismo europeu e mobilizado pela produtora Brasil Paralelo por conta de suas reflexões sobre sensibilidade estética.

Do ponto de vista da construção narrativa, observa-se uma combinação de referências que abrangem uma tentativa de narrativa histórica, noções de psicologia e curiosidades culturais. O texto articula os relatos de Stendhal sobre Florença com estudos psiquiátricos contemporâneos, expandindo o escopo para incluir exemplos literários, como as descrições de Dostoiévski. Contudo, esta articulação apresenta limitações substantivas, uma vez que simplifica a complexidade inerente à experiência estética, reduzindo-a a uma narrativa de consumo cultural de feição quase heroica. Um aspecto crítico reside na forma como o discurso reforça um estrangeirismo e um elitismo cultural. A Síndrome de Stendhal é apresentada como um fenômeno predominantemente associado a contextos europeus e a locais canônicos de grande relevância histórica e artística, implicitamente sugerindo que as experiências estéticas autênticas e de maior intensidade estão vinculadas ao cânone da arte clássica ocidental. Esta perspectiva institui uma hierarquia valorativa que tende a deslegitimar as reações suscitadas pela arte popular ou por produções contemporâneas.

Finalmente, é notável a estratégia editorial da Brasil Paralelo de vincular o texto ao seu próprio documentário, *A Primeira Arte*<sup>58</sup>, reforçando um discurso de autoridade e exclusividade cultural. A música e a arte são colocadas como instrumentos de transcendência, quase milagrosos, e a audiência é convidada a se engajar, pagando por conteúdo adicional ou associando-se ao “Membro Patriota”. Há, portanto, um movimento de construção de marca que combina (des)informação e persuasão comercial.

## **Fonte 2: “As Sete Artes — conheça a beleza da vida” (6 de setembro de 2021)**

O artigo “As Sete Artes — conheça a beleza da vida” (publicado em 6 de setembro de 2021)<sup>59</sup> propõe que a definição clássica das sete artes foi consolidada em 1923 pelo intelectual italiano Ricciotto Canudo, autor do *Manifesto das Sete Artes*<sup>60</sup>. Canudo incluiu o cinema na lista, argumentando que outras expressões,

---

<sup>58</sup>O documentário “A Primeira Arte” está disponível em três partes no canal do YouTube da Brasil Paralelo pelo link: <<https://www.youtube.com/@brasilparalelo>>. Acesso em 10 set. 2025.

<sup>59</sup> BRASIL PARALELO. **As Sete Artes — conheça a beleza da vida**. Brasil Paralelo, 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/as-sete-artes>>. Acesso em: 10 set. 2025.

<sup>60</sup>Reflexões sobre a Sétima Arte é um ensaio cinematográfico de Ricciotto Canudo, publicado pela primeira vez em 1923. O ensaio comentava seu ensaio anterior, O Nascimento da Sexta Arte de 1911. Acrescentou a poesia à lista das cinco artes, afirmando que a cinematografia foi gerada a partir das seis artes: arquitetura, música, pintura, escultura, poesia e dança. Combinando a ciência com as

como teatro ou fotografia, seriam combinações das artes principais. Sua proposta, apesar de debates posteriores, tornou-se a mais aceita entre intelectuais e artistas. A divisão original estabelecia: arquitetura, escultura, pintura, música, dança, literatura e cinema.

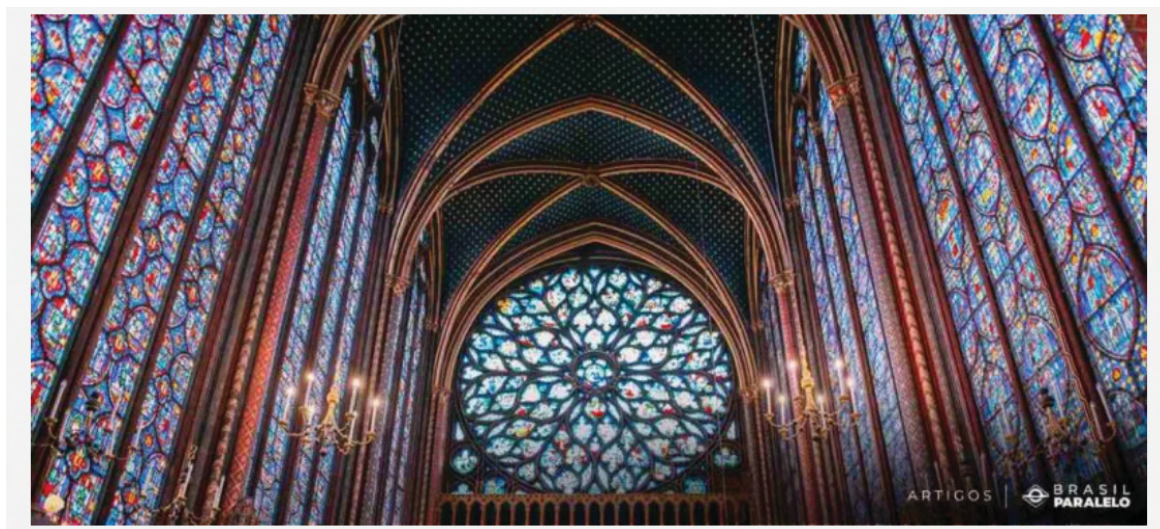
De acordo com a produtora, atualmente, a ordem é frequentemente modificada: música, dança, pintura, escultura, arquitetura, literatura e cinema. A mudança se justifica pela ideia de que a música está ligada de forma primordial ao ser humano, já que a audição é o primeiro sentido a se desenvolver ainda antes do nascimento.

O texto apresenta uma concepção clássica e idealizada da arte, entendida como atividade humana voltada para a aproximação com o belo. A arte, nesse sentido, não se reduz a uma questão de gosto ou preferência subjetiva, mas cumpre uma função de revelar e materializar uma forma de beleza que toca a alma humana. Essa visão se alinha a tradições filosóficas que associam arte e estética à ordem, à harmonia e à elevação espiritual.

A imagem que ilustra o artigo é de um recorte de imagem da La Sainte-Chapelle em Paris, uma capela real gótica em Paris, construída no século XIII, revela uma escolha simbólica e estratégica por parte da produtora. A capela, célebre por seus vitrais monumentais busca traduzir a espiritualidade medieval em forma visual, numa dimensão espiritual da beleza está em perfeita consonância com a argumentação do artigo, que propõe uma concepção essencialista e universal da arte, vinculada à ordem, à harmonia e à elevação moral.



Figura 15 - *La Sainte-Chapelle* em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

O texto recorre a Leonardo da Vinci, que afirmava ser a “representação do belo” a lei suprema da arte, e a exemplos literários da Antiguidade, como a narrativa homérica da Guerra de Tróia, interpretada como consequência do poder arrebatador da beleza de Helena. Dessa forma, a beleza aparece não apenas como experiência contemplativa, mas também como força capaz de mover paixões, conflitos e destinos históricos.

A argumentação se desenvolve a partir de uma analogia entre a percepção da realidade e a experiência estética onde assim como o conhecimento humano não pode abarcar todos os aspectos de um fenômeno ao mesmo tempo (sendo necessário recortá-lo em dimensões químicas, biológicas ou físicas), a beleza também se manifesta em múltiplos planos da vida cotidiana (na natureza, nas relações humanas, nas formas dos animais, nas construções). Cada arte teria, portanto, o papel de destacar uma dessas dimensões, representando um foco específico na manifestação do belo.

Assim, as sete artes do belo são apresentadas como caminhos distintos de aprofundamento nas inúmeras possibilidades da vida, cada uma com sua singularidade irrepetível.

O trecho apresenta a música e a dança como expressões fundamentais das sete artes, destacando sua relação com a contemplação da beleza e a formação cultural. A música, derivada do grego *musiké téchne*, é descrita como uma linguagem capaz de expressar o indizível e gerar harmonia, sendo associada,



segundo Jordan Peterson<sup>61</sup>, à percepção da beleza absoluta e à experiência de prazer pelo corpo e pela alma. A dança, por sua vez, é apresentada como a manifestação estética do corpo em movimento, capaz de representar emoções humanas e refletir a identidade cultural de um povo, alcançando o status de arte ao obedecer padrões formais que a elevam além da mera expressão sentimental. O texto adota uma perspectiva universalista e normativa, vinculando arte à elevação espiritual e à apreciação da beleza, reforçando seu papel educativo e formativo.

Ao discutir a pintura, o artigo retoma uma perspectiva tradicional, valorizando-a sobretudo como meio de representar o real e de cristalizar emoções, eventos e atmosferas em uma superfície visual. A pintura é descrita como uma arte que ultrapassa a mera reprodução mimética, pois oferece ao artista a possibilidade de interpretar o mundo segundo seu olhar singular, manipulando forma, luz e profundidade para transmitir significados. No entanto, a análise proposta pela Brasil Paralelo sublinha a pintura como instrumento privilegiado de acesso ao visível e à experiência objetiva, estabelecendo uma distinção clara entre essa forma de expressão e as produções modernas e contemporâneas, entendidas como excessivamente subjetivas, conceituais ou descontínuas em relação à realidade.

A ênfase recai sobre a capacidade da pintura de cristalizar momentos, sentimentos e fatos, oferecendo ao espectador uma experiência quase atemporal. Diferentemente das correntes modernas e abstratas, que exploram a subjetividade, a desconstrução e a expressão puramente conceitual, a abordagem aqui defendida privilegia a técnica, a forma e a fidelidade ao visível, vendo na pintura um meio de compreender e admirar o mundo tal como ele se apresenta.

No caso da escultura, valoriza-se a exaltação do corpo humano e da figura retratada, remetendo diretamente aos ideais clássicos gregos de perfeição e equilíbrio, além de seu uso para homenagens. Essa perspectiva, porém, ignora abordagens contemporâneas da escultura, que exploram abstração, materialidade experimental e conceitos que vão além da simples representação física. Ao

---

<sup>61</sup> Jordan Bernt Peterson é psicólogo clínico, escritor e professor emérito da Universidade de Toronto. Ganhou projeção internacional a partir de 2016, ao se posicionar contra legislações canadenses sobre linguagem de gênero neutro, sendo alçado a figura pública e intelectual controverso. Autor de *Maps of Meaning* (1999), *12 Rules for Life* (2018) e *Beyond Order* (2021), Peterson combina psicologia, religião e filosofia em suas análises, atraindo sobretudo jovens homens com um discurso que mistura aconselhamento prático e crítica cultural de viés conservador. Atualmente, mantém forte presença em plataformas digitais, cursos online e turnês internacionais de palestras. (Jordan B Peterson, 2023; The Economist, 2024.)

limitar-se à ideia de imponência e representação do personagem, o texto reforça uma visão conservadora, centrada na arte como exaltação do humano e da ordem visual.

Quanto à arquitetura, o texto reforça a concepção clássica de Vitrúvio, em que a beleza, a firmeza estrutural e a utilidade constituem o núcleo da prática artística. A narrativa da Brasil Paralelo destaca a dimensão simbólica das construções, mostrando templos, catedrais e prédios públicos como veículos de significados sociais, políticos e religiosos. A abordagem valoriza a harmonização matemática e estética, a conexão com padrões como a **sequência de Fibonacci**<sup>62</sup> e o simbolismo detalhado dos elementos arquitetônicos. Embora essa perspectiva seja rica historicamente, também carece de uma visão crítica sobre os limites impostos por essa tradição clássica e sobre as múltiplas interpretações possíveis da arquitetura contemporânea, que muitas vezes se afasta da imitação do ideal e explora função, sustentabilidade e experimentação formal.

O artigo em hiperlink intitulado “Sequência de Fibonacci — Conceito e Importância”, publicado pela Brasil Paralelo em 03 de setembro de 2021, apresenta-se como um texto de caráter explicativo sobre matemática e estética. No entanto, sua forma e argumentação revelam uma concepção particular de arte e beleza, pautada na ordem, na proporção e na transcendência, concepções que se repetem ao longo dos artigos analisados. O texto sustenta uma visão normativa sobre o que deve ser considerado arte, associando o belo à harmonia e à simetria.

A sequência de Fibonacci, tomada como eixo central da narrativa, é associada à proporção áurea, apresentada como símbolo de perfeição universal. Essa relação entre número e forma é interpretada como reflexo da própria estrutura do universo, sustentando a ideia de que existe um princípio divino que ordena o real — uma leitura que remete à filosofia de Santo Tomás de Aquino. Nesse contexto, a arte deixa de ser compreendida como fruto da experiência humana, histórica e subjetiva, para ser vista como revelação de uma verdade objetiva, expressa nas leis matemáticas, naturais e espirituais. Há um esforço evidente de articular ciência e fé, por meio da referência ao chamado “design inteligente”, conceito que permite à empresa aproximar racionalidade e espiritualidade sob uma mesma narrativa.

---

<sup>62</sup>BRASIL PARALELO. **Sequência de Fibonacci - Conceito e Importância**. 03 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-fibonacci>>. Acesso em: 10 set. 2025.

O artigo valoriza um cânone clássico de arte, exemplificado por obras como o *Partenon* e as criações de Leonardo da Vinci, reforçando uma hierarquia estética que exclui, sem referência direta, a arte moderna e contemporânea. Tudo o que se distancia da tradição, da simetria ou da ideia de equilíbrio é relegado a um lugar de menor legitimidade artística.

Retomando o artigo principal, o trecho sobre literatura e cinema, segundo a *Brasil Paralelo*, apresenta essas artes como instrumentos centrais para o desenvolvimento humano e a compreensão da vida. A literatura é destacada como técnica narrativa capaz de tocar a essência da experiência humana, seja em prosa ou verso, e desempenha papel formativo em praticamente todas as civilizações, da *Ilíada* à Bíblia. Sua força reside em narrar histórias que conectam o leitor à vida de outros, possibilitando identificação, reflexão e expansão da visão de mundo.

O cinema, por sua vez, é apresentado como a mais recente e imersiva das artes, combinando narrativa, música e imagem em movimento para criar experiências sensoriais completas. Ele aproxima o espectador da beleza e permite a compreensão integrada de diversos saberes, como filosofia, história e geografia, ao mesmo tempo que oferece vivência estética intensa.

A abordagem, contudo, mantém um viés tradicional e idealizado valorizando a função moral e educativa dessas artes, assim como sua capacidade de transmitir narrativas “universais”, sem explorar dimensões mais críticas, experimentais ou subversivas que a literatura e o cinema contemporâneos podem oferecer.

Nesse trecho, a produtora *Brasil Paralelo* apresenta uma reflexão que busca fundamentar sua concepção clássica de beleza por meio de referências à filosofia platônica, à escolástica medieval e a comparações estéticas entre obras específicas, como a *Monalisa* e o *Abaporu*. Para a produtora, a beleza não seria condicionada pela subjetividade humana ou pelos contextos históricos, mas existiria como uma realidade absoluta e transcendente, independente das manifestações artísticas particulares. Com base em leituras próprias da tradição platônica, a *Brasil Paralelo* afirma que a beleza constitui um dos três transcendentais — ao lado do bem e da verdade — entendidos como atributos universais do ser. Assim, as obras de arte seriam apenas expressões imperfeitas dessa perfeição ideal.

A produtora também mobiliza a filosofia de Santo Tomás de Aquino para reforçar essa visão, argumentando que, mesmo no mundo material, seria possível identificar graus de beleza que variam conforme sua proximidade com o ideal

imaterial. Dessa forma, a Brasil Paralelo constrói uma hierarquia estética que sustenta sua defesa de critérios objetivos e universais para julgar obras de arte, contrapondo essa perspectiva às produções modernas e contemporâneas, frequentemente caracterizadas por ela como distanciadas da “verdadeira beleza”.

O exemplo comparativo entre a *Monalisa* e o *Abaporu* ilustra bem esse ponto: para eles, a proposição “a *Monalisa* é mais bela que o *Abaporu*” não significa que a beleza exista de modo relativo ou subjetivo, mas que a obra de Leonardo participa mais plenamente da essência da beleza. Assim, cada obra de arte é um veículo que manifesta qualidades que já existem em um plano transcendente. É feita então uma comparação direta: A *Monalisa*, com seu equilíbrio, proporção e harmonia clássica, se aproxima mais da perfeição ideal; o *Abaporu*, por seu despojamento formal e deformação expressiva, manifesta a beleza de maneira distinta, refletindo uma concepção moderna e antropofágica que se afastado cânone clássico, mas ainda participa da qualidade beleza em seu próprio grau.

Além disso, o trecho conecta essa concepção à visão de Leonardo da Vinci em que o prazer humano maior reside na contemplação da imagem da beleza, e não na realidade material em si. Isso reforça que o valor estético, para eles, não apenas sensorial ou emocional, mas intelectual e contemplativo — um ponto de contato entre tradição clássica e prática artística.

Em termos críticos, a comparação entre *Monalisa* e *Abaporu* revela uma tensão epistemológica e estética presente em todos os artigos analisados da Brasil Paralelo na presente pesquisa, ao que o cânone renascentista busca a representação ideal e objetiva, enquanto o modernismo brasileiro (representado por Tarsila) ressignifica a forma e o conteúdo, aproximando a obra de uma interpretação cultural e simbólica da realidade, o que para eles seria uma forma negativa de apreciar a arte. A análise do texto sugere que a ideia platônica de beleza não desaparece com a arte moderna, pelo contrário, permanece como parâmetro de perfeição, permitindo avaliar diferentes graus de participação da obra na essência da beleza, mesmo quando se desvia do realismo clássico.

Alguém pode dizer que a *Monalisa* é mais bela que o *Abaporu*. Nessa proposição, há três termos: “*Monalisa*”, “*Abaporu*” e “bela”, e deste último a *Monalisa* participa mais, ou dele está mais próxima. Dessa forma, percebe-se que existe a qualidade beleza e está fora e além das obras concretas, materiais. Não se pode ver, tocar ou observar a beleza, mas é

possível ver obras que são belas, que se aproximam da beleza de formas diferentes e em graus diferentes. (Brasil Paralelo, 2021).

Curiosamente a Brasil Paralelo conta com uma produção audiovisual em formato de série e disponível no YouTube intitulada *A Sétima Arte*<sup>63</sup> que não consta citada em nenhum momento dessa fonte ou das outras analisadas.

Acreditamos ser necessário, porém, contextualizar um pouco o que se trata essa série, à luz dos estudos de Luiz Carlos Checchia (2023) que, em análise crítica dos três primeiros episódios da série (Gênesis [O Impacto do Cinema], A Queda [A Função Política do Cinema] e A Teoria do Parasita Pós-Moderno no Cinema) nos dá um parâmetro de como se desenvolve a produção. Interpretando os episódios como instrumentos de difusão ideológica da extrema-direita no contexto da “guerra cultural” brasileira. O autor observa que a série constrói uma narrativa sobre o cinema como “arte universal” e comunitária, capaz de expressar os valores mais elevados da humanidade. Nessa visão, o cinema seria um espaço simbólico de união moral, em que as grandes personagens funcionam como mitos modernos. Contudo, os episódios apresentam a ideia de que essa arte teria sido corrompida por forças “progressistas”, que a transformaram em ferramenta de dominação ideológica.

Para o autor, a série não busca um debate estético ou político, mas atua como peça de propaganda que manipula recursos audiovisuais e narrativos para desqualificar grupos progressistas, retratados como ameaças à civilização ocidental e à moral cristã. Para ele a série sintetiza o projeto ideológico da Brasil Paralelo, ao teorizar o “progressismo” como “parasita”, exaltar o “herói cristão” e recuperar noções como o Destino Manifesto e a Tese da Fronteira, compondo um “mapa ideológico fascista” que exige atenção crítica dos pesquisadores (Checchia, 2023).

Por fim, entendemos que a Brasil Paralelo defende que a beleza tem uma função ética de conduzir o ser humano ao bem. De acordo com a produtora, para Platão, a beleza é visível e reflete a bondade da realidade, sendo o bem a finalidade de toda ação humana, mesmo quando mal interpretado. Sendo assim, a perspectiva clássica, a arte não é apenas subjetiva ou estética; ela deve orientar moralmente, promovendo a prática do bem ou repelindo o mal. Assim, a arte verdadeiramente

---

<sup>63</sup>Todos os episódios podem ser encontrados em:

<[https://youtube.com/playlist?list=PL3yv1E7liXyR7\\_nH\\_0WCN5RQ6p-ryqkQC&si=SKttm4Ac\\_BNOjITn](https://youtube.com/playlist?list=PL3yv1E7liXyR7_nH_0WCN5RQ6p-ryqkQC&si=SKttm4Ac_BNOjITn)>. Acesso em 30 set. 2025.

significativa auxiliaria o indivíduo na busca da perfeição moral e da beleza absoluta, contrastando com a concepção moderna de “arte pela arte”.

**Fonte 3: “O que é poética na arte? Conheça os objetivos e os tipos de artes narrativas segundo Aristóteles” (15 de outubro de 2021)**

O artigo “O que é poética na arte? Conheça os objetivos e os tipos de artes narrativas segundo Aristóteles”, publicado pela Brasil Paralelo em 15 de outubro de 2021<sup>64</sup>, propõe-se a examinar o conceito de poética a partir do legado aristotélico, recuperando a noção clássica de arte como mimese — isto é, como imitação da realidade —, atribuindo-lhe as funções como deleite, instrução e purificação das emoções. A inserção de uma citação de Olavo de Carvalho no início do texto atua como um dispositivo de enquadramento ideológico. Este recurso reforça a perspectiva conservadora característica da produtora, ao defender que a experiência estética deve ser necessariamente mediada por modelos considerados “clássicos” e universais.

“O ponto de partida para a resolução do problema das relações entre poesia e filosofia está na seguinte observação: a participação do povo nas impressões do poeta, ou de qualquer outro artista, não é direta e física: é imaginativa. Não nos apaixonamos por Beatriz, que nunca vimos, mas por seu análogo que o poeta imaginou em palavras” (**Olavo de Carvalho**)<sup>65</sup>. (Brasil Paralelo 2021)

Olavo de Carvalho retoma a noção de que a arte opera por meio de representações e não por contatos diretos com a realidade — reforçando, assim, a concepção de arte como mediação simbólica. Sua referência à figura de *Beatriz*, evocando a tradição literária dantesca, sugere que a emoção artística nasce da imaginação e da capacidade de reconhecer arquétipos, e não de circunstâncias empíricas. No contexto do artigo, essa citação cumpre a função de legitimar a retomada da estética clássica, aproximando-a de uma autoridade intelectual admirada pelo público da produtora. Além disso, estabelece a ideia de que, para compreender a arte, o espectador deve recorrer a modelos narrativos e formas

---

<sup>64</sup>BRASIL PARALELO. **O que é poética na arte? Conheça os objetivos e os tipos de artes narrativas segundo Aristóteles**. Brasil Paralelo, 15 out. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-poetica-na-arte>>. Acesso em: 10 set. 2025.

<sup>65</sup> BRASIL PARALELO. **Quem foi Olavo de Carvalho? Vida, opiniões políticas e pensamento do filósofo brasileiro**. Brasil paralelo, 02 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/quem-e-olavo-de-carvalho>>. Acesso em 10 set. 2025.



consideradas “universais”, alinhando-se à crítica sistemática que a Brasil Paralelo faz às vanguardas modernas e contemporâneas.

Outra questão que chama a atenção é que buscando a origem da imagem que ilustra o artigo, encontramos o que parece ser uma imagem retirada de uma matéria da BBC News sobre as comemorações pelo 400º aniversário da morte de William Shakespeare. Ela apresenta uma série de iniciativas e homenagens realizadas ao redor do mundo para marcar a data<sup>66</sup>.

Figura 16 - Tributo à Shakespeare em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo.

Dessa forma, toda a narrativa do artigo opera como ponto de partida para defender que a arte deve preservar um ideal normativo de beleza. A escrita avança reforçando a lógica aristotélica, explicando gêneros narrativos — comédia, tragédia, epopeia e poesia lírica — e seu papel na construção de experiências emocionais e educativas. Contudo, revela-se seletivo ao enfatizar valores como “Beleza” e os “objetivos claros” da arte, omitindo eventuais críticas à rigidez dessa perspectiva ou ao contexto social e político da produção artística. A função pedagógica e moralizante da arte, apresentada como intrínseca pela produtora, ignora modos de fazer arte completamente heterogêneos, a pluralidade de experiências e o caráter

---

<sup>66</sup>BBC NEWS. **All the world's a stage... BBC tribute to William Shakespeare.** Entertainment & Arts, BBC News, 22 abr. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-36101455>. Acesso em: 4 out. 2025.

crítico de muitos artistas que não se subordinam a esse ideal clássico (tal qual os artistas do modernismo buscavam fazer).

O artigo recupera a concepção aristotélica que classifica a música como uma arte poética, defendendo que mesmo as composições estritamente instrumentais carregariam uma dimensão narrativa voltada para a realização do Belo. Essa interpretação é reforçada no documentário *A Primeira Arte*, citado em hiperlink como exemplificação prática de como a música grega e a tradição erudita ocidental, em sua expressão puramente melódica e harmônica, seriam portadoras de uma intencionalidade discursiva e de uma aspiração estética elevada. A argumentação estende-se ainda ao papel formativo da música, associando-a a um espectro amplo de influências — desde o desenvolvimento cognitivo e moral até a promoção do bem-estar e da compreensão existencial. Em toda a exposição do texto, contudo, a menção recorrente ao documentário da produtora opera como um elemento de validação interna, subordinando a reflexão filosófica a uma estratégia de promoção cultural e comercial.

Além disso, o excerto ressalta a importância formativa e moral atribuída à música, citando seus efeitos no desenvolvimento intelectual, no bem-estar e até na compreensão do sentido da vida.

Há um motivo, segundo o artigo, para as artes narrativas serem tão significativas: a substância da vida humana seria a própria narrativa. Ao apresentar alguém, conta-se a sua história, as atitudes ao longo da vida é que a definem. Essa linha de raciocínio serve como ponte para abordar a importância das artes narrativas no contacto com o centro da existência, ilustrada com o exemplo de São Pedro, cuja essência estaria na sua história.

O texto ainda introduz a ligação com Viktor Frankl e a busca de sentido, convidando o leitor a aprofundar o tema através de conteúdos da própria Brasil Paralelo. Esse comentário é conectado a um link do artigo da produtora intitulado “Como encontrar o sentido de sua vida com **Viktor Frankl**?” de 02 de setembro de 2021<sup>67</sup>. O artigo dedicado a Viktor Frankl estabelece uma interlocução entre filosofia, psicologia e reflexões sobre formação cultural, tomando a busca de sentido como eixo central. A narrativa estrutura-se a partir de elementos biográficos do psiquiatra

---

<sup>67</sup>BRASIL PARALELO. **Como encontrar o sentido de sua vida com Viktor Frankl?** Educação, Filosofia, Vida Intelectual, Brasil Paralelo, 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/sentido-da-vida-viktor-frankl>>. Acesso em: 28 set. 2025.

austríaco, com ênfase em sua experiência traumática nos campos de concentração nazistas e no subsequente desenvolvimento da logoterapia — abordagem psicoterapêutica que enfatiza a dimensão espiritual e a descoberta de significado pessoal como fundamentos da saúde psíquica. Conceitos centrais da logoterapia, como “vontade de sentido”, “vazio existencial” e a “tríade trágica” (composta pela dor, culpa e morte) são mobilizados no texto com o objetivo de construir uma perspectiva moral e cultural específica. A trajetória de Frankl é apresentada como paradigma de superação e de racionalidade ética, funcionando como um modelo discursivo que associa a realização pessoal à descoberta de propósitos transcendentais. Dessa forma, a busca de sentido é posicionada como um antídoto ideológico contra fenômenos característicos da modernidade, tais como a massificação, o conformismo social e a suposta erosão de valores tradicionais. Esta apropriação da logoterapia visa, em última instância, promover uma visão de mundo na qual o desenvolvimento individual está intrinsecamente vinculado a uma ordem moral definida, reforçando os pressupostos conservadores que orientam a linha editorial da produtora.

Voltando à fonte principal, a crítica mais explícita ao que é arte surge quando o artigo aborda e se contrapõe à arte moderna. A Brasil Paralelo a apresenta de forma simplificada e desqualificada, descrevendo-a como mera expressão subjetiva do artista, destituída de busca pela beleza ou objetivos claros. A referência a Marcel Duchamp e à sua obra *A Fonte* ilustra essa suposta ruptura com valores clássicos, mas sem análise aprofundada, como se a arte moderna fosse, por definição, caótica e desprovida de propósito. Além disso, ao fim do texto, há associação do movimento artístico contemporâneo (e consequentemente a arte moderna) à **Escola de Frankfurt**, e sugere um viés conspiratório, insinuando que a arte contemporânea teria sido instrumentalizada ideologicamente, extrapolando a discussão estética para o campo político-ideológico. O conceito é ligado a um hiperlink de um artigo da Brasil Paralelo sobre o tema intitulado “O que foi a Escola de Frankfurt? Entenda o papel da indústria cultural e da teoria crítica”<sup>68</sup>, também de 2 de setembro de 2021, que foi linkado ao texto principal da análise. Nele se constrói uma narrativa que mistura fatos históricos com interpretações ideológicas carregadas, simplificando um tema

---

<sup>68</sup>BRASIL PARALELO. **O que foi a Escola de Frankfurt? Entenda o papel da indústria cultural e da teoria crítica. Filosofia, Ideologia, Comunismo.** 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-foi-escola-de-frankfurt>>. Acesso em: 28 set. 2025.

complexo numa oposição polarizada. Desde o início, o artigo da produtora propõe que a Escola de Frankfurt teria como objetivo central “destruir a cultura ocidental”, associando Marx, Gramsci e outros pensadores a um projeto de manipulação cultural da sociedade ocidental. Ignora-se, assim, o carácter crítico e analítico da Escola, que se dedicou a estudar os efeitos do capitalismo, da mídia e da cultura de massa sobre o indivíduo e a sociedade, sem prescrever um plano conspiratório de destruição.

Os principais autores selecionados pela produtora — Horkheimer, Adorno, Marcuse, Fromm, Habermas, entre outros — são apresentados de forma caricatural, reduzindo suas contribuições teóricas a intenções políticas de subversão. A teoria crítica é interpretada como instrumento exclusivamente destrutivo, desconsiderando sua função original de analisar relações de poder e mecanismos de dominação cultural. A discussão sobre a indústria cultural é também unilateral, sugerindo que toda a produção cultural moderna é alienante. A narrativa ancora-se em pressupostos ideológicos explícitos, como a ideia de que o marxismo cultural e a teoria crítica estariam por trás de movimentos como a revolução sexual ou a contestação da família. Essa interpretação distorce a história e a obra de pensadores como Marcuse e Fromm, que abordaram temas como sexualidade e liberdade de forma crítica, mas não como parte de um plano coordenado de destruição social. O trabalho de Habermas sobre ação comunicativa e o uso da linguagem com o objetivo de alcançar o entendimento mútuo e o consenso, fundamentando a democracia deliberativa é igualmente simplificado, reforçando a noção de um projeto ideológico de subversão.

Para a produtora: “Habermas e todos os outros pensadores que criaram ou participaram da Escola de Frankfurt, apesar de focos em áreas de estudo diferentes, tinham o mesmo objetivo: destruir o modelo de família ocidental.” (Brasil Paralelo, 2021)

O texto sobre a Escola de Frankfurt exhibe ainda falhas conceituais relevantes, como a equiparação entre crítica da civilização ocidental e destruição de valores universais, a desqualificação de métodos acadêmicos da Escola e a atribuição de intenções conspiratórias a seus autores. São feitos conflitos filosóficos envolvendo Marx, Hegel e a tradição greco-cristã que são apresentados de maneira maniqueísta, transformando esses debates teóricos em dicotomias simplistas entre “bem ocidental” e “mal marxista”.

Uma seção intitulada "A instrumentalização das universidades" aprofunda essa lógica conspiratória com uma narrativa de "infiltração" e "dominação" hegemônica de um projeto coordenado e monolítico acadêmico nas universidades. A menção a Paulo Freire como parte de um projeto de "destruição da família" é particularmente espantosa (mas não surpreendente), pois descontextualiza por completo sua obra, centrada na alfabetização crítica e na autonomia de educandos oprimidos, não na dissolução dos laços familiares. A ideia de uma "reprogramação da sociedade" através do ensino assume um tom antidemocrático, pois implica que qualquer pedagogia que não reforce valores tradicionais específicos (e conservadores) é, por definição, uma forma de doutrinação maligna. A produtora nega a legitimidade de perspectivas críticas dentro da academia, tratando-as não como contribuições para o debate, mas como armas em uma guerra cultural em que a "esquerda" está ganhando.

**Fonte 4: "Características do Renascimento — conheça a nova cosmovisão criada pelo movimento" (28 de outubro de 2021).**

Publicado em 28 de outubro de 2021, o artigo em questão<sup>69</sup> apresenta o Renascimento como um período fundador da modernidade ocidental, destacando seu avanço artístico, científico e intelectual. A narrativa enfatiza a centralidade do humanismo, o revivalismo clássico e a transição para a Idade Moderna como eixos definidores do movimento. Contudo, desde sua abertura, o texto revela um enquadramento ideológico específico e esperado pela produtora, ao elevar a Europa renascentista à condição de epicentro exclusivo do progresso humano, isso fica claro já ao início com a escolha da obra que ilustra o artigo, sendo *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli, legitimando o discurso sobre o Renascimento, materializando os valores que o artigo defende e atuando como referência normativa para o que a produtora entende como arte autêntica.

---

<sup>69</sup>BRASIL PARALELO. **Características do Renascimento — conheça a nova cosmovisão criada pelo movimento**. 28 out. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/caracteristicas-do-renascimento>. Acesso em: 10 set. 2025.



Figura 17 - *O Nascimento de Vênus* (1484-1486) de Sandro Botticelli em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

O texto destaca a recuperação do humanismo, do racionalismo e do cientificismo, apresentando-os como conquistas universais e progressistas. Ao citar Guilherme Almeida<sup>70</sup>, o artigo sustenta que o Renascimento foi a “Era de Protágoras”, na qual “o homem é a medida de todas as coisas”. No plano artístico, o artigo privilegia figuras canônicas masculinas europeias, como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael e Shakespeare, reforçando a centralidade do homem e do cânone clássico.

No tópico sobre críticas à filosofia renascentista, o artigo recorre a Olavo de Carvalho para ligar racionalismo e cientificismo renascentistas a consequências históricas catastróficas, como regimes totalitários do século XX.

Nas palavras de Olavo sobre a filosofia renascentista: “O mecanicismo se impôs porque dava aos homens uma demencial ilusão de poder. ‘Saber é prever, prever para poder’, proclamava Comte. Se a realidade era uma máquina, bastava saber apertar os botões certos para obter os resultados desejados. [...] Daí à ‘física social’ e à economia planejada, foi um piscar de olhos. Uns 150 milhões de seres humanos pereceram vítimas desse experimento científico. E tudo começou com um relógio. [...] Se você acha

<sup>70</sup>Guilherme de Vasconcellos Almeida é historiador, professor de História, Sociologia e Ciência Política, pesquisador em Direito Internacional pela PUC-PR e escritor de materiais didáticos em Sociologia, História, Ética, Consumo Consciente e Valores Humanos. Graduiu-se em História pela Universidade Tuiuti do Paraná (2002) e iniciou mestrado em Organização e Desenvolvimento na FAE (2010–2011, interrompido), com pesquisa sobre o Estado patrimonialista brasileiro. Atua também na análise das grandes revoluções da modernidade e da formação do homem contemporâneo. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/conheca-os-professores-da-brasil-paralelo-que-vao-ajudar-a-sua-vida-intelectual>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4426182815253313>. Acesso em 10 set. 2025.



que as pessoas são relógios, nada mais lógico do que matá-las porque se recusam a funcionar como relógios. Robespierre, Lenin e Hitler nada fizeram senão tirar as consequências das premissas lançadas por Descartes e Newton. [...] Viktor Frankl dizia isso: se o homem é apenas um produto industrial, não há nada de mais em jogar alguns fora no controle de qualidade. Cada vez mais acho que ele tinha razão. Auschwitz e o Gulag não são propriamente filhos da ciência, mas são filhos do esquema imaginativo imbecil e inumano que a ciência moderna [renascentista] criou *ad hoc* para poder se desenvolver.” (Brasil Paralelo, 2021)

A citação de Olavo de Carvalho configura-se como um salto lógico brusco, capaz de reduzir séculos de elaboração filosófica e científica a uma linha causal simplista entre o racionalismo renascentista e os totalitarismos do século XX. Tal construção ignora mediações históricas decisivas — o Iluminismo, as revoluções industriais, as conjunturas políticas específicas — para sustentar uma narrativa catastrofista em que o mecanicismo seria responsável direto pelo genocídio. Ao colocar Descartes e Newton no mesmo patamar de arquitetos intelectuais de Auschwitz, não apenas se distorce a história das ideias, mas se esvazia a complexidade própria dos regimes totalitários, transformando-a em consequência de um suposto “erro filosófico”. Trata-se de uma estratégia retórica recorrente no pensamento olavista: em lugar da análise histórica, instaura-se uma lógica conspiratória que apresenta a ciência moderna como origem de todos os males da civilização.

O texto é permeado por um ênfase na perfeição formal, na valorização do mecenato e no ressurgimento das artes greco-romanas dá a impressão de que a arte renascentista teria sido uma expressão homogênea. Quanto ao cientificismo, o artigo apresenta descobertas e inovações do período como avanços ideais da razão humana, mas recorre a uma narrativa sensacionalista ao vincular ciência e ocultismo, destacando práticas herméticas de Newton e outros intelectuais, como a Academia Platônica de Florença e a cabala estudada por Pico della Mirandola, sugerindo que a adesão a tais grupos era quase um requisito para a grandeza intelectual.

O humanismo é apresentado como uma ruptura radical com o cristianismo, transformando o homem em centro absoluto da realidade e promovendo uma sociedade hedonista ignorando a coexistência de fé e razão. O texto também exagera aspectos de comportamentos sociais e morais, como festas e sexualidade liberal. Ao sugerir que a filosofia renascentista teria como objetivo suplantar o cristianismo, o texto cria uma narrativa moralizante e ideológica.

Este artigo da Brasil Paralelo sobre o Renascimento oferece uma visão ideologicamente carregada, eurocêntrica e masculina do movimento. Ela enaltece a herança clássica greco-romana e associa o Renascimento a práticas místicas e conspirações, criando uma narrativa sensacionalista, ao mesmo tempo que simplifica processos históricos complexos, reduz o humanismo e o cientificismo a conquistas lineares e universais.

**Fonte 5: “Primeira fase do modernismo — conheça a 1ª geração do modernismo” (27 de janeiro de 2022)**

O artigo da Brasil Paralelo intitulado “Primeira fase do modernismo — conheça a 1ª geração do modernismo”, publicado em 27 de janeiro de 2022<sup>71</sup>, apresenta a trajetória da primeira fase do modernismo no Brasil (1922–1930) em uma narrativa que combina história, arte e política, mas que revela um viés editorial evidente na seleção e interpretação das informações.

É significativo que esse texto tenha sido publicado justamente em 2022, ano do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, marco simbólico do movimento. A escolha não é aleatória pois ao lançar o artigo no contexto da celebração, a Brasil Paralelo reforça a relevância histórica e cultural do modernismo, sugerindo que seus debates ainda ecoam um século depois. Além de dar peso simbólico ao conteúdo, a publicação em meio às comemorações aumenta as chances de atrair leitores em busca de materiais sobre o centenário, funcionando também como uma estratégia de visibilidade para a própria empresa.

A narrativa do artigo enfatiza a dimensão política e pessoal dos artistas modernistas, destacando, por exemplo, a filiação de alguns deles ao Partido Comunista Brasileiro. O texto sugere que o movimento tinha a intenção deliberada de questionar moral, religião e normas sociais, apresentando-o quase como um projeto conspirativo de subversão artística, cultural e política. Essa abordagem dá a impressão de que os modernistas atuavam sob uma agenda ideológica organizada.

Curiosamente, a imagem escolhida para ilustrar o artigo é um recorte da obra *Operários*, de Tarsila do Amaral, pintada em 1933, que, seguindo a lógica do artigo da produtora, nem faz parte do recorte temporal em que descrevem a “primeira fase

---

<sup>71</sup>BRASIL PARALELO. **Primeira fase do modernismo — conheça a 1ª geração do modernismo**. 27 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/primeira-fase-do-modernismo>>. Acesso em: 10 set. 2025.

do modernismo”, que ocorreria entre 1922 e 1930. Essa escolha evidencia um uso mais simbólico do que histórico da obra. Ao recorrer a *Operários*, a Brasil Paralelo reforça uma narrativa visual que conecta modernismo e engajamento social, valorizando a dimensão icônica de Tarsila, mas sem rigor em relação à cronologia do movimento. Além disso, a obra contribui para consolidar o discurso da produtora, que tende a reduzir a complexidade do modernismo a símbolos e a interpretações ideológicas convenientes, ignorando nuances, heterogeneidade e a diversidade interna do movimento artístico.

Figura 18 - *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

No tópico “Primeira fase do modernismo no Brasil — Fase heróica”, por exemplo, reforça-se que “muitos dos primeiros modernistas estudaram artes nas principais academias da França” e apresenta-se como objetivos centrais do movimento três conceitos voltados a “romper com a tradição da cultura ocidental”.

Nesse ponto, o artigo lista os aspectos dos quais os modernistas buscariam se desvincular: A noção de **Beleza** absoluta, harmoniosa e ordenada; O foco em temas transcendentais (religiosos), ligados à busca metafísica do homem; A moral cristã e o Direito Natural. Um recurso notável é a presença de hiperlinks que direcionam o leitor para outros conteúdos da própria Brasil Paralelo, reforçando uma rede de referências internas. Em seguida há o trecho: “Entenda o que é e como foi formada a **cultura ocidental**. O Direito Natural e a Moral Cristã são 2 dos seus 3 fundamentos.”

O termo “Beleza”, por exemplo, leva ao artigo “As Sete Artes — conheça a beleza da vida” (publicado em 6 de setembro de 2021). Já a expressão “cultura ocidental” está vinculada ao texto “Cultura ocidental — Veja quais são os três pilares da cultura no Ocidente” (3 de setembro de 2021). Essa estratégia de interligar artigos não apenas amplia o alcance de outros materiais da plataforma, mas também orienta o leitor a interpretar o modernismo sob o prisma específico adotado pela Brasil Paralelo.

Dessa maneira o texto chega a sugerir que os modernistas se opunham à própria noção de “cultura ocidental”. Para compreender o que a Brasil Paralelo entende por esse conceito, é preciso recorrer ao artigo publicado em 2021, no qual a “cultura ocidental” é definida a partir de três pilares: Filosofia Grega, Direito Romano e Cristianismo. Essa formulação apresenta a história do Ocidente como uma trajetória linear e teleológica, na qual esses elementos, preservados pela Igreja Católica, teriam moldado a base da civilização europeia e, posteriormente, americana. O texto também atribui ao Ocidente uma posição de superioridade civilizacional frente ao Oriente, descrito como avesso à racionalidade e, portanto, incapaz de gerar ciência.

Nas palavras da própria Brasil Paralelo: “Segundo o historiador Thomas Woods<sup>72</sup>, a cultura ocidental se formou de forma orgânica pela união da Filosofia grega, do Direito Romano e do Cristianismo através da Igreja Católica. Com uma parcela da cultura dos povos bárbaros.”

A definição restritiva de “cultura ocidental” apresentada pela Brasil Paralelo entra em tensão com abordagens mais amplas discutidas por autores como Raymond Williams (2000), para quem cultura é um campo dinâmico de significados, práticas e disputas, e não uma herança fixa e imutável de três pilares fundadores. Ao reduzir o Ocidente a uma tríade de conceitos, o artigo ignora tanto as trocas interculturais que marcaram o Mediterrâneo e a formação europeia quanto a diversidade interna do próprio Ocidente.

---

<sup>72</sup> Thomas E. Woods Jr. é historiador formado em Harvard e doutor pela Columbia University, autor de títulos como *The Politically Incorrect Guide to American History* e *How the Catholic Church Built Western Civilization*. Associado ao Ludwig von Mises Institute e ao Abbeville Institute, destaca-se como um intelectual católico tradicionalista e defensor do libertarianismo econômico, alinhando sua produção acadêmica e midiática a pautas conservadoras e de direita nos Estados Unidos. CATHOLIC ANSWERS. **Thomas E. Woods Jr.** Disponível em: <<https://www.catholic.com/profile/thomas-e-woods-jr>>. Acesso em: 22 set. 2025.

Outro ponto problemático é a idealização do cristianismo como solucionador dos “vícios” do mundo romano, apresentado como degenerado e violento. Essa leitura desconsidera a complexidade do cristianismo primitivo, suas contradições e disputas internas, além de episódios de violência associados à expansão histórica da Igreja. Como lembra Hall (1997) e sua ideia de hibridização, toda tradição cultural é híbrida e marcada por negociações, e não por uma linearidade de progresso moral.

Além disso, ao atribuir conquistas como a ciência moderna, a imprensa ou a internet exclusivamente ao Ocidente, o artigo apaga contribuições de outras matrizes civilizatórias, como o desenvolvimento matemático islâmico, a medicina árabe e as tecnologias orientais que precederam a modernidade europeia. Essa abordagem revela um viés normativo, apresentando a cultura ocidental como a culminação natural da história humana.

Nesse sentido, o artigo aproxima-se de narrativas eurocêntricas que, como discute Edward Said (2007), constroem fronteiras simbólicas entre um “Ocidente racional” e um “Oriente irracional”, produzindo hierarquias culturais que naturalizam desigualdades e reforçam visões civilizacionais excludentes. Esse enquadramento torna-se especialmente evidente no tópico final do texto, “Qual a diferença entre a cultura Oriental e Ocidental?”, no qual a Brasil Paralelo apresenta uma oposição rígida entre ambas as tradições culturais:

A diferença entre a cultura Oriental e Ocidental está na visão de mundo de cada hemisfério. Na cultura oriental predominam as filosofias e religiões panteístas e gnósticas. A cultura ocidental é pautada na razão e na realidade em si. O panteísmo prega que tudo é Deus. Um exemplo desta cosmovisão é o hinduísmo. Já o gnosticismo prega que o homem possui uma partícula de Deus adormecida em si. Seu principal expoente é o budismo e diversas linhas esotéricas. Não há uma filosofia ou religião que defenda a razão como o ponto central do universo e da vida. Em ambas as correntes dominantes há um objetivo de abandonar a razão e encontrar o divino por outro meio. Por isso não há ciência fora do Ocidente. As descobertas técnicas mais importantes como carros, aviões e tecnologia elétrica foram todas do Ocidente para o Oriente. (Brasil Paralelo, 2021)

Essa formulação projeta o Ocidente como único depositário da racionalidade, da ciência e do progresso, enquanto reduz outras matrizes culturais a estados de atraso ou espiritualismo irracional. O argumento, além de historicamente impreciso, reproduz uma estrutura discursiva que converte diferenças culturais em hierarquias civilizacionais, reforçando o viés eurocêntrico que perpassa o artigo.

Ao longo do texto, a Brasil Paralelo constrói uma narrativa apologética da cultura ocidental, concebida como portadora de uma essência civilizacional superior, constantemente ameaçada por forças internas e externas. Trata-se menos de uma análise historiográfica e mais da mobilização de um discurso político-ideológico que busca legitimar a defesa de uma tradição concebida como homogênea, estável e coerente.

Frente a esse tipo de abordagem, torna-se fundamental retomar perspectivas historiográficas críticas, que compreendem a cultura como um processo dinâmico, conflituoso e permanentemente atravessado por trocas, hibridismos e disputas de significado — e não como um bloco civilizacional monolítico e teleológico. Essa contraposição permite evidenciar como a narrativa construída pela produtora seleciona elementos da história para reforçar um imaginário conservador que simplifica a complexidade das interações culturais e das múltiplas formas de produção de conhecimento ao longo do tempo.

O texto sobre a 1ª fase modernista prossegue afirmando que “os artistas modernistas seguiam os rumos do movimento liberal, preconizado por intelectuais como Guilherme de Ockham, Martinho Lutero, **Jean-Jacques Rousseau** e muitos outros.” O malabarismo narrativo é, no mínimo, interessante.

No artigo publicado pela Brasil Paralelo sobre Jean-Jacques Rousseau<sup>73</sup>, já na introdução, é possível identificar uma estratégia retórica de amplificação da importância do autor: o texto sustenta que Rousseau teria influenciado desde as monarquias europeias até o comunismo e o modernismo, estabelecendo um arco interpretativo intencionalmente anacrônico. O Rousseau do artigo não é tratado como autor inserido em debates setecentistas, mas como figura atemporal, descolada de suas contradições, utilizada para sustentar tanto críticas à modernidade quanto ataques ao progressismo contemporâneo.

---

<sup>73</sup> BRASIL PARALELO. **Principais ideias de Rousseau — o pensador que baseou a Revolução Francesa**. Brasil Paralelo. 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/principais-ideias-de-rousseau>>. Acesso em: 27 set. 2025.



Há ênfase em aspectos biográficos que reforçam a imagem de incoerência e contradição moral, como o abandono dos filhos, a relação com Madame de Warens<sup>74</sup> e as perseguições sofridas. Um trecho notável do artigo afirma:

Rousseau contra as ciências e as artes: Na obra “Discurso sobre as Ciências e as Artes”, Rousseau afirma que as ciências e as artes corrompem a moralidade humana. Uma vez que ele defendia o encontro com a natureza e o aprofundamento nos próprios sentimentos como forma de encontrar a felicidade, as ciências e as artes apenas fortaleciam as amarras civilizacionais e afastavam o ser humano de sua realização. (Brasil Paralelo, 2021).

Imediatamente após esse trecho, o artigo apresenta um hiperlink direcionando o leitor para outro conteúdo da Brasil Paralelo: “Conheça as principais ideias opostas às de Rousseau, defendidas por um dos maiores nomes da Filosofia: **Santo Agostinho**<sup>75</sup>”. Essa estratégia de intertextualidade interna reforça a narrativa da plataforma, incentivando o leitor a navegar por outros artigos que corroboram sua visão editorial e consolidam interpretações específicas sobre autores e movimentos históricos.

O texto da Brasil Paralelo apresenta uma leitura profundamente enviesada de Jean-Jacques Rousseau, reduzindo sua obra a um suposto papel de “pai do liberalismo” e, ao mesmo tempo, “gênese do comunismo”.

De início, Rousseau é descrito como um dos principais responsáveis por fortalecer o liberalismo europeu, sobretudo pela defesa da liberdade moral e religiosa e pela crítica às instituições tradicionais, como monarquia e família. Essa interpretação já revela distorções, pois, embora Rousseau tenha, de fato, defendido a soberania popular e a liberdade de consciência, sua relação com o liberalismo clássico é problemática: sua crítica à propriedade privada e sua ênfase no coletivo o afastam de pensadores como Locke, considerado um verdadeiro fundador do liberalismo.

O texto intensifica as incongruências ao tentar aproximar Rousseau de Marx e Engels. Afirma que as teses comunistas derivariam diretamente de Rousseau,

---

<sup>74</sup>Madame de Warens (1700–1762), nascida Françoise-Louise de Warens, foi uma nobre savoiarde e protetora de Jean-Jacques Rousseau. Ligada a círculos religiosos reformistas e ao governo do reino da Sardenha, acolheu Rousseau ainda jovem, financiou sua educação e exerceu forte influência em sua formação intelectual.

<sup>75</sup> BRASIL PARALELO. **Quais são as principais ideias de Santo Agostinho? Veja as 5 mais conhecidas.** Brasil Paralelo. 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/principais-ideias-de-santo-agostinho>>. Acesso em: 27 set. 2025.

ignorando as diferenças fundamentais entre um filósofo iluminista do século XVIII e a tradição materialista e histórica do século XIX. Se Rousseau localiza os males da humanidade no surgimento da propriedade privada como degeneração moral, Marx os analisa como consequência de relações materiais de produção. A filiação direta é, portanto, forçada e anacrônica, transformando algumas poucas aproximações teóricas em causalidade histórica. Além disso, o artigo recorre a uma estratégia retórica recorrente da Brasil Paralelo: associar figuras de ruptura do pensamento ocidental, a uma mesma linha conspiratória contra os “valores da civilização ocidental”, em uma linha de raciocínio anacrônica e ideologicamente dirigida.

Por fim, a seção dedicada às críticas a Rousseau cumpre um papel de legitimação: ao alinhar o filósofo com o comunismo e com uma moral subjetivista, o texto reforça os antagonismos caros ao projeto editorial da Brasil Paralelo.

A associação proposta pela Brasil Paralelo entre os modernistas brasileiros e uma suposta linhagem liberal que remontaria a Guilherme de Ockham, Martinho Lutero e Jean-Jacques Rousseau constitui um exercício de anacronismo que compromete qualquer tentativa séria de análise histórica. Tal leitura não apenas iguala autores e contextos muito distintos sob uma categoria vaga de “liberalismo”, como também projeta sobre o movimento modernista uma narrativa externa, carregada de incongruências, que pouco dialoga com as circunstâncias culturais da Semana de Arte Moderna de 1922.

Em primeiro lugar, não há qualquer evidência de que Lutero, Ockham ou Rousseau tenham exercido influência direta ou indireta sobre o modernismo brasileiro. Os modernistas, em suas diversas vertentes, estavam comprometidos com questões muito mais próximas, desde a revisão crítica da herança literária passadista, a experimentação estética diante das vanguardas europeias, e sobretudo a busca por uma expressão artística capaz de traduzir uma modernidade brasileira. Associar esse projeto cultural à tradição intelectual de um frade escolástico nominalista do século XIV, a um reformador religioso do século XVI e a um filósofo iluminista do século XVIII é uma operação arbitrária, movida por um esforço de moldar a história da arte e da cultura às categorias ideológicas contemporâneas mobilizadas pela Brasil Paralelo.

A lógica do argumento da Brasil Paralelo parece ser menos genealógica e mais classificatória, resumida a: todo pensador ou movimento que, em algum nível, questione ou rompa com aquilo que eles definem como os “três pilares da cultura

ocidental” — filosofia grega, direito romano e cristianismo — é enquadrado como liberal<sup>76</sup>.

A conclusão extraída pela Brasil Paralelo então não se sustenta: a partir do momento em que qualquer ruptura ou dissenso em relação à tradição é automaticamente associado ao “liberalismo”, o conceito perde densidade histórica e passa a operar de forma manipulada, como um rótulo polêmico e vago, capaz de abarcar desde a Reforma Protestante até o modernismo brasileiro.

Essa redução de tais figuras a um denominador comum é uma forma de anacronismo que sacrifica a historicidade em nome de uma narrativa artificial e com propósito de deslegitimar aquilo que é tido como fora do projeto moralista e conservador da plataforma e do governo anti-intelectual em que ela faz parte.

Essa operação anacrônica da Brasil Paralelo dialoga diretamente com a problemática central desta pesquisa, pois os mesmos mecanismos retóricos utilizados para reconstruir genealogias intelectuais artificiais são aqueles que, no presente, orientam a ressignificação do Abaporu em ambientes digitais. O anacronismo não opera apenas como falha historiográfica, mas como estratégia discursiva que alimenta leituras anti-intelectuais, reforça suspeitas contra instituições culturais e normaliza análises desprovidas de fundamento estético ou histórico.

Voltando à análise da fonte, esse enquadramento ignora por completo a especificidade do modernismo brasileiro. O movimento não se estruturou como oposição aos “três pilares da cultura ocidental”, mas sim como um esforço de reconfiguração estética e cultural em diálogo com as vanguardas internacionais e com a realidade brasileira. O rompimento modernista não foi com a filosofia grega, o direito romano ou a religião cristã, mas sim com a rigidez formal da arte acadêmica, com os cânones literários estabelecidos e com a falta de autonomia de uma cultura excessivamente subordinada aos padrões europeus, em seu fim buscando uma brasilidade artística.

A narrativa da Brasil Paralelo, entretanto, insiste em reduzir esse processo a uma espécie de libertinagem estética.

---

<sup>76</sup> É nesse sentido que Rousseau é descrito pela produtora como alguém que rompeu com a tradição cristã e questionou a propriedade privada; Ockham e Lutero não contam com artigos na produtora, mas entende-se que são colocados na mesma categoria pois, Ockham, como representante do nominalismo que enfatizou o indivíduo particular; e Lutero, como divisor de águas nas diferentes vertentes do cristianismo, são tidos como ruptores dos pilares desse projeto cultural da Brasil Paralelo.

A arte clássica, apresentada como modelo de ordem e beleza, é contraposta ao modernismo, caracterizado como abandono da forma, dissolução dos contornos e entrega ao apetite e aos desejos carnavais. Tal descrição não apenas distorce o sentido das vanguardas, como também revela a operação retórica que sustenta o discurso: a construção de uma linha evolutiva em que toda estética não clássica é lida como degeneração, e todo movimento cultural que desafie cânones estabelecidos é imediatamente associado à corrosão moral. Essa oposição entre “arte clássica” e “arte modernista” mobilizada pela Brasil Paralelo não resiste a uma análise mais atenta. O que se observa, portanto, é um malabarismo narrativo, para usar uma expressão adequada, que confunde genealogias, distorce conceitos e projeta valores contemporâneos sobre processos históricos distintos.

Dentro dessa trama de supostos “desejos carnavais modernos”, o artigo seleciona exemplos literários e artísticos que, segundo a Brasil Paralelo, “exaltavam os desejos carnavais, indo contra os valores da sociedade da época”, como o poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira publicado em seu livro “Libertinagem” em 1930.

O movimento modernista, como lembra o artigo, atuou em todas as sete artes — termo que remete novamente ao conteúdo do artigo da plataforma sobre as *Sete Artes*.

Seguida disso aparece a afirmação de que “os artistas do movimento falavam abertamente sobre política, moral e outros temas não artísticos” que merece ser examinada. O que a Brasil Paralelo apresenta como crítica é, na verdade, um aspecto indissociável da existência artística moderna: inseparabilidade entre estética e política. Desde os manifestos modernistas, como o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, a arte foi pensada não apenas como produção de formas, mas como intervenção cultural e política. Longe de ser um “desvio” do campo artístico, esse engajamento era a própria razão de ser do movimento, em diálogo com debates sobre identidade nacional no cenário cultural global.

Rotular tais discussões como “não artísticas” parte de uma concepção restrita de arte que é limitada à beleza formal e à técnica herdada da tradição clássica que encaixa na perspectiva defendida pela Brasil Paralelo do que deve ser a Arte. Essa perspectiva impede a compreensão da arte como prática crítica e linguagem capaz de problematizar fundamentos sociais. Portanto, quando o Brasil Paralelo afirma que

os artistas “falavam abertamente” sobre política e moral, revela mais sobre sua própria concepção limitada de arte do que sobre o modernismo.

Outro ponto relevante é a associação feita pelo artigo entre modernismo e comunismo. Afirma-se que “grande parte dos principais modernistas filiaram-se ao Partido Comunista Brasileiro. Alguns deles são Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e muitos outros.” Em seguida, aparece o link “A **internacional comunista**, contemporânea da Semana de Arte Moderna, foi um plano real de dominação mundial ou isso é fake news?”, que direciona para o artigo “Internacional Comunista – O plano do comunismo mundial foi real ou imaginário?” publicado em 31 de agosto de 2021<sup>77</sup>. (Brasil Paralelo, 2022)

Essa associação não é casual, mas estratégica. Ao conectar o engajamento político de modernistas à Internacional Comunista, a plataforma estabelece um vínculo direto entre o Modernismo de 1922 e uma suposta conspiração global liderada por Moscou. O recurso retórico cumpre dois objetivos: primeiro, deslocar o modernismo do seu contexto histórico-cultural. Reforçar o enquadramento ideológico da Brasil Paralelo, em que qualquer ruptura estética ou cultural é apresentada como indício de infiltração comunista. Essa operação de sentido ignora tanto as complexidades do movimento modernista — cujos artistas tinham filiações e posicionamentos variados — quanto a própria história do PCB no Brasil. Assim, mais do que análise histórica, trata-se de um expediente discursivo destinado a legitimar a narrativa conspiratória da Brasil Paralelo. no tópico Semana da Arte Moderna, a Semana de 22 interlocução direta entre arte moderna e comunismo

O artigo da Brasil Paralelo reforça a participação ativa dos artistas modernistas na atuação em espaços e cargos importantes como “professores acadêmicos e jornalistas de grandes empresas. A adesão ao comunismo e a valores anti-tradicionais se tornava cada vez maior.” (Brasil Paralelo, 2022)

No que se refere às características da primeira fase do modernismo, o artigo destaca: valorização das paixões e sentimentos em detrimento da razão e da vontade; desvalorização da harmonia e da ordem das representações artísticas antigas, especialmente do parnasianismo; foco na retratação de realidades banais;

---

<sup>77</sup>BRASIL PARALELO. **Internacional Comunista – O plano do comunismo mundial foi real ou imaginário?**. Brasil Paralelo. 31 ago. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/internacional-comunista>. Acesso em: 27 set. 2025.

irreverência perante o sagrado e as tradições sociais ocidentais; uso da arte como instrumento de revolução político-social; e crítica a nacionalismos exacerbados.

Quanto às críticas recebidas pelo movimento, a principal delas foi feita por Monteiro Lobato, autor de “O Sítio do Pica-Pau Amarelo”, que possuía grande reconhecimento artístico em vida e difundiu suas opiniões por todo o país. Em sua coluna no jornal “O Estado de São Paulo”, em 1917, Lobato criticou especialmente as obras de Anita Malfatti, gerando repercussão que levou a artista a perder parte de seus compradores e se afastar da pintura por cerca de um ano. O cerne de sua crítica concentrava-se no aspecto disforme das obras modernistas, consideradas transformadoras da beleza da vida em tristeza e melancolia. Lobato afirmava que Anita Malfatti possuía talento, mas que suas obras não possuíam “nenhuma lógica, sendo mistificação pura”.

A forma como o artigo apresenta tais críticas é seletiva e dramatizada, destacando trechos que pintam a arte moderna como “anormal” ou “mistificação pura”. O artigo ainda inclui chamadas para outros textos da Brasil Paralelo, como “Entenda o pensamento contrário ao modernismo. Seus principais representantes são **Platão**<sup>78</sup>, **Aristóteles**<sup>79</sup> e **Santo Tomás de Aquino**<sup>80</sup>”, cada um com artigo próprio na plataforma.

A afirmação de que esses filósofos representam o pensamento contrário ao modernismo não se apresenta como uma análise histórica ou filosófica rigorosa, mas como parte de uma estratégia discursiva. Autores pertencentes a contextos distintos e com diferenças fundamentais em suas concepções são artificialmente reunidos sob o rótulo de guardiões da “civilização ocidental”, mobilizados como símbolos dos três pilares que a Brasil Paralelo repete insistentemente: filosofia grega, direito romano e religião cristã.

O efeito dessa construção cria um contraste simplista entre a suposta ordem clássica e o caos modernista, ao mesmo tempo em que confere autoridade ao discurso da Brasil Paralelo, como se criticar o modernismo implicasse alinhar-se

---

<sup>78</sup>BRASIL PARALELO. **Quem foi Platão? Resumo das Ideias, Vida e Obras**. Brasil Paralelo. 31 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/quem-foi-platao>>. Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>79</sup>BRASIL PARALELO. **Quem foi Aristóteles? Este homem aprendeu com Platão, ensinou Alexandre O Grande e mudou a filosofia ocidental**. Brasil Paralelo. 01 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/quem-foi-aristoteles>>. Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>80</sup>BRASIL PARALELO. **Conheça a vida e o pensamento de Santo Tomás de Aquino, um dos maiores filósofos da história**. Brasil Paralelo. 22 out. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/santo-tomas-de-aquino>>. Acesso em: 27 set. 2025.



automaticamente à tradição filosófica maior do Ocidente. Essa operação, porém, é marcada pelo anacronismo e pela instrumentalização ideológica, na medida em que desconsidera também a complexidade e as divergências internas entre Platão, Aristóteles e Tomás de Aquino, reduzindo-os a cânones que sustentam uma narrativa entre tradição e ruptura. Além disso, o artigo combina tom didático com uma não tão implícita persuasão ideológica ao vincular modernismo à uma revolução cultural e política, sugere uma visão teleológica em que os modernistas moldaram o destino cultural do Brasil, enquanto a narrativa da produtora se coloca como a perpetuante dos valores morais de valorização da “tradição” e crítica a tendências percebidas como subversivas. A recorrente menção à filiação comunista de modernistas e ao “rompimento com a moral cristã e o Direito Natural” evidencia a intenção de construir uma narrativa política e moral sobre o movimento, mais do que oferecer uma análise histórica ou estética neutra.

**Fonte 6: O que a arte deve comunicar? Duas correntes principais tentam definir qual é o conceito de “Arte”. (28 de janeiro de 2022)<sup>81</sup>**

O artigo da Brasil Paralelo, publicado em 28 de janeiro de 2022, propõe-se como uma reflexão filosófica acerca do conceito de arte, mas atua, na prática, como mais um elemento do projeto ideológico da empresa. A escolha da imagem *A Criação de Adão*, de Michelangelo, para ilustrar o texto já sinaliza a preferência pelo cânone clássico europeu, erigido como parâmetro universal de beleza e transcendência. Essa seleção visual não é meramente ilustrativa; ela orienta a leitura ao posicionar a arte ocidental clássica como modelo e, simultaneamente, rebaixar outras tradições estéticas à condição de desvios ou degenerações.

---

<sup>81</sup>BRASIL PARALELO. **O que a arte deve comunicar? Duas correntes principais tentam definir qual é o conceito de “Arte”**. Brasil Paralelo, 28 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/qual-e-o-conceito-de-arte>>. Acesso em: 27 set. 2025.

Figura 19 - A Criação de Adão (1511) de Michelangelo em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

A estrutura dicotômica adotada pelo artigo, que opõe “arte transgressora” a “arte do belo”, revela-se simplificadora e intencionalmente orientada. A chamada “arte transgressora” é apresentada por meio de exemplos extremos e descontextualizados, como a obra *Comedian* (2019), de Maurizio Cattelan, ou performances que envolvem nudez. Essa curadoria de casos polêmicos cria a impressão de que toda a produção contemporânea se reduz à provocação vazia, ignorando a diversidade de propostas, técnicas e reflexões que marcam a arte dos últimos séculos. Já a “arte do belo” é exaltada como única expressão legítima, evocando Platão e Botticelli como representantes de uma tradição que conectaria a humanidade ao transcendente, ao ideal e ao divino.

Figura 20 - “Arte Transgressora” - *Comedian* (2019) de Maurizio Cattelan em Brasil Paralelo

### Arte transgressora



Obra *Comedian*, do italiano Maurizio Cattelan.

Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Vale notar que esse e todos os textos em análise são permeados por hiperlinks que direcionam o leitor a outros conteúdos da própria plataforma ou a anúncios de documentários pagos. Como por exemplo:

De alguma forma, o transcendente e o sublime aparecem na vida das pessoas enquanto elas escutam determinadas músicas ou veem certas obras de arte. A beleza das obras de arte pode ser tão chocante que levam pessoas a desenvolver uma curiosa doença. Conheça a **síndrome de Stendhal**<sup>82</sup>. Para a corrente da arte do belo, a beleza é um valor real, concreto e indispensável. Quando na história perdeu-se este parâmetro? Contribua para que mais artigos como este continuem a ser produzidos e torne-se **Membro Patriota da Brasil Paralelo** por apenas R\$ 10 mensais. Além disso, você acessa materiais exclusivos todos os meses e ajuda na expansão e continuidade deste trabalho.”

Um detalhe revelador é o modo como a modernidade é tratada como sendo associada à “**Nova Ordem Mundial**”<sup>83</sup> e a um espírito revolucionário que teria rompido com a tradição clássica. A arte deixa de ser analisada em sua historicidade

<sup>82</sup> BRASIL PARALELO. **O que é a Síndrome de Stendhal? Entenda a estranha doença das pessoas abaladas com obras de arte.** Brasil Paralelo, 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/sindrome-de-stendhal>>. Acesso em: 10 set. 2025.

<sup>83</sup> BRASIL PARALELO. **Existem planos para a implementação do Governo Mundial?**. Brasil Paralelo, 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/governo-mundial>>. Acesso em: 27 set. 2025.

para ser mobilizada como metáfora de uma suposta decadência civilizacional. A tradição é exaltada como sinônimo de harmonia e espiritualidade, enquanto a modernidade aparece apenas como ruptura destrutiva. Essa leitura é complementada por trechos que resgatam uma visão medieval de beleza como reflexo do divino, reduzindo a função da arte à de ponte espiritual entre homem e transcendência. Ao apresentar a modernidade como abandono desse paradigma, a Brasil Paralelo mais uma vez simplifica os processos históricos e artísticos reduzindo-os a uma oposição maniqueísta entre “tradição virtuosa” e “modernidade decadente”.

A presença de Roger Scruton<sup>84</sup> como autoridade quase exclusiva reforça essa orientação. O filósofo é citado como alguém que teria denunciado o “culto à feiura” no século XX, e sua obra é mobilizada sem problematização, como se sua perspectiva conservadora e eurocêntrica fosse consensual no campo da estética. O contraste estabelecido entre Botticelli e Maurizio Cattelan funciona como mais uma tentativa de legitimar a noção de uma “arte verdadeira” em oposição a uma “arte degenerada”, retomando categorias historicamente carregadas para sustentar argumentos políticos contemporâneos.

Algo semelhante ocorre com a citação de Ricciotto Canudo, autor do “Manifesto das Sete Artes”, publicada em 1923. A produtora utiliza sua classificação de forma seletiva, apenas para reiterar a centralidade das “artes do belo” e o privilégio da tradição ocidental, sem considerar o debate histórico que atravessa essas categorias e a maneira como foram contestadas ao longo do século XX. A própria referência à cultura ocidental retorna em um novo hiperlink que reforça a circularidade da narrativa produzida pela empresa.

No encerramento do artigo, frases como “Se qualquer coisa pode ser considerada arte, então a arte deixa de ter relevância” (atribuída a Scruton) reforçam a redução do debate estético a posições normativas. O texto ignora dimensões essenciais como o gosto, a pluralidade cultural, a circulação das obras e a historicidade da noção de belo. A seleção tendenciosa de exemplos, o tratamento

---

<sup>84</sup>Roger Scruton (1944-2020) apresentou e roteirizou o documentário *Why Beauty Matters* (2009), dirigido por Louise Lockwood, no qual defende que a arte e a sociedade modernas teriam abandonado a noção clássica de beleza em favor da feiura e da alienação. Sua abordagem, porém, baseia-se em generalizações e em uma perspectiva marcadamente eurocêntrica e conservadora, reduzindo a complexidade do debate estético contemporâneo a juízos normativos. Ao privilegiar uma única tradição como medida universal, Scruton desconsidera a diversidade histórica dos conceitos de beleza e as múltiplas formas de produção artística que caracterizam a modernidade.

caricatural da modernidade e a ausência de complexidade histórica deixam evidente que, para a Brasil Paralelo, discutir arte significa reafirmar uma concepção de beleza direcionada por valores conservadores e por uma visão estreita do que pode ou não ser reconhecido como expressão artística.

**Fonte 7: “Segunda Fase do Modernismo - consolidação e desenvolvimento do pensamento modernista no Brasil” (1 de fevereiro de 2022)**

O artigo publicado pela Brasil Paralelo, intitulado “Segunda Fase do Modernismo - consolidação e desenvolvimento do pensamento modernista no Brasil”<sup>85</sup>, datado de 1º de fevereiro de 2022, busca apresentar um panorama desse período literário e artístico, compreendido entre 1930 e 1945.

O texto inicia com uma ilustração da obra *Os Retirantes*, de Candido Portinari, artista influente do período. Uma análise mais profunda permite inferir que a produtora Brasil Paralelo utiliza a obra como uma porta de entrada simbólica para sustentar a narrativa de que, na segunda fase do modernismo, a arte brasileira teria se aproximado de pautas sociais e políticas associadas ao comunismo e ao chamado “liberalismo moral”. Essa visão se dá pois o artigo em questão insiste nessa leitura, reiterando a ideia de que os artistas modernistas estariam comprometidos com uma agenda ideológica de esquerda.

Nesse sentido, a escolha da pintura de Candido Portinari pode não se dar apenas em função de sua expressividade estética, mas antes como recurso visual destinado a reforçar o enquadramento ideológico proposto pelo texto. Cabe lembrar que Portinari foi, de fato, filiado ao Partido Comunista Brasileiro e chegou a se candidatar a cargos políticos. A Brasil Paralelo parece recorrer a essa narrativa tomando a filiação partidária do artista como pretexto para generalizar a ideia de que toda a segunda fase do modernismo teria sido “contaminada” por ideais comunistas. Essa leitura, ao simplificar a multiplicidade de perspectivas que compõem o modernismo brasileiro, converte uma obra emblemática da arte nacional em instrumento de legitimação de um discurso político e moralizante.

---

<sup>85</sup> BRASIL PARALELO. **Segunda Fase do Modernismo - consolidação e desenvolvimento do pensamento modernista no Brasil**. Brasil Paralelo, 1 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/segunda-fase-do-modernismo>>. Acesso em: 27 set. 2025.



Figura 21 - *Os Retirantes* (1944) de Candido Portinari em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Logo de início, a redação enquadra a segunda fase do modernismo como continuidade da “revolução” iniciada em 1922, destacando nomes como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Graciliano Ramos.

O artigo apresenta uma série de características que, segundo a produtora, definiriam o período modernista. Menciona a valorização das realidades regionais, o nacionalismo, a influência da psicanálise freudiana, o predomínio da literatura e o surgimento de reflexões existenciais mais densas. Embora alguns desses pontos encontrem respaldo na historiografia, a síntese oferecida tende a repetir clichês e a reduzir a complexidade do movimento. O texto também tenta situar o modernismo em seu contexto histórico, evocando a crise de 1929, o coronelismo da República Velha, o avanço do comunismo e do fascismo e a ascensão de Getúlio Vargas. Essa contextualização poderia ser produtiva, mas acaba servindo mais como instrumento para uma crítica moralizante do que como esforço de compreensão histórica. A partir desse enquadramento, o artigo adota uma postura explicitamente ideológica e passa a sugerir que os artistas modernistas estariam alinhados ao comunismo ou ao chamado “liberalismo moral”, categorias que a Brasil Paralelo costuma apresentar como ameaças à tradição ocidental. O resultado é uma leitura que privilegia julgamentos políticos atuais em detrimento da complexidade cultural do período.

É no tratamento do contexto histórico que se evidencia o principal problema da abordagem. O artigo conecta a segunda fase do modernismo diretamente às crises políticas e econômicas da década de 1930, mencionando a quebra da Bolsa



de Nova York, a ascensão de Vargas, o fascismo europeu e, sobretudo, a influência soviética no Brasil. Essa inserção, ainda que pertinente como pano de fundo, torna-se um recurso de malabarismo narrativo ao que em vez de esclarecer como os artistas reagiram criativamente às transformações de seu tempo, a Brasil Paralelo sugere que a adesão ou simpatia de alguns autores ao comunismo explicaria o caráter do movimento como um todo.

Ao enfatizar que modernistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade ou Vinicius de Moraes foram próximos ou simpatizantes do comunismo, o texto dá a entender que o modernismo brasileiro teria sido, em essência, um veículo da militância marxista. Essa estratégia narrativa se torna ainda mais evidente na seção dedicada às críticas ao movimento. O texto mobiliza autores como Monteiro Lobato, Rodrigo Gurgel<sup>86</sup> e Roger Scruton, todos eles em posições conservadoras e abertamente hostis ao modernismo. A crítica apresentada concentra-se em dois eixos: a forma, considerada elitista e desconectada da realidade brasileira, e o conteúdo, supostamente contaminado por ideias comunistas e relativistas. Ainda que a acusação de elitismo não seja de todo descabida, a maneira como é explorada carece de nuance, pois desconsidera tanto a recepção popular da literatura modernista ao longo das décadas quanto sua capacidade de dialogar com as questões sociais do Brasil.

Segundo a Brasil Paralelo (2022):

a segunda fase modernista defendia o comunismo na política e o liberalismo moral — o que é possível, uma vez que a teoria de Marx defende uma moral relativista. A Brasil Paralelo possui artigos que destrincham os erros inerentes a essas estruturas de pensamento. Eles são: **Por que o socialismo não funciona? Argumento definitivo;**<sup>87</sup> **O que é relativismo moral? Explicação e exemplo.**<sup>88</sup> (Brasil Paralelo, 2022).

---

<sup>86</sup>Rodrigo Gurgel é professor de literatura e crítico literário, lembrado sobretudo pela controvérsia no Prêmio Jabuti de 2012, quando suas avaliações excessivamente baixas a autores consagrados foram vistas mais como provocação do que como crítica fundamentada. Discípulo de Olavo de Carvalho por longo período, Gurgel encontrou espaço em iniciativas conservadoras como a Brasil Paralelo, onde atua como “referência” em literatura (posição que ocupa muito mais por alinhamento ideológico do que por reconhecimento acadêmico ou relevância crítica efetiva).

<sup>87</sup>BRASIL PARALELO. **Por que o socialismo não funciona? Conheça o infalível argumento econômico.** Brasil Paralelo, 1 set. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/por-que-o-socialismo-nao-funciona>>. Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>88</sup>BRASIL PARALELO. **O que é relativismo moral? É uma filosofia ou a negação dela?** Brasil Paralelo, 1 set. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/relativismo-moral>. Acesso em: 27 set. 2025.

Esses títulos estão hiperlinkados no artigo, funcionando como estratégia de direcionamento para outros conteúdos.

Esse trecho da Brasil Paralelo sobre a segunda fase do modernismo revela de forma clara o mecanismo narrativo da produtora de transformar um movimento artístico em exemplo de suposta degeneração cultural derivada do comunismo e do relativismo moral. A afirmação inicial — de que “a segunda fase modernista defendia o comunismo na política e o liberalismo moral” — já indica uma generalização insustentável. O modernismo, longe de ser um bloco homogêneo, reuniu artistas com posições políticas e estéticas divergentes. A argumentação sobre o socialismo é igualmente problemática: A Brasil Paralelo afirma que “uma economia planificada é, por definição, fictícia”, pois dependeria da invenção arbitrária de preços. Esse raciocínio é retomado a partir da crítica liberal clássica presente em autores como Ludwig von Mises e Friedrich Hayek, em um tom unilateral que transforma uma discussão complexa em slogan ideológico.

A retórica moralista em torno do “relativismo moral” aparece de forma ainda mais evidente nesse artigo. A Brasil Paralelo sustenta que a modernidade cultural teria dissolvido as noções de bem, belo e verdadeiro, reduzindo-as a preferências individuais. Para reforçar essa ideia, o texto recorre a exemplos caricatos, afirmando que, sob o relativismo, não seria possível dizer que o céu é azul, que a grama é verde ou que homens não engravidam. Ao mobilizar casos polêmicos — como o vaso sanitário enquanto arte ou debates sobre identidade de gênero — a produtora constrói um inimigo simbólico que ignora totalmente as nuances do debate filosófico. Em filosofia, o relativismo moral não significa negação da realidade, mas reconhecimento da pluralidade histórica dos valores. Reduzi-lo a irracionalismo ou ausência de critérios é uma operação retórica que reforça o horizonte normativo e conservador da produtora.

Essa forma de argumentação tem consequências para a leitura do modernismo. Ao associar a produção artística do período à perda da “verdade” e da “beleza” absolutas, a Brasil Paralelo enquadra o movimento como um marco da decadência cultural. Em suma, o trecho evidencia os esforços argumentativos ficcionais característicos da Brasil Paralelo de reduzir fenômenos históricos complexos a exemplos de um roteiro ideológico previamente definido; substituir análise pela caricatura; e confundir divergência de valores com ameaça absoluta à civilização.

**Fonte 8 e 9: Conheça a Arquitetura Moderna — prédios, concreto e movimentos sociais-políticos (8 de fevereiro de 2022) e Conheça a arquitetura barroca — adornos, excessos, curvas e ouro reunidos com uma intenção (10 de fevereiro de 2022)**

A leitura comparativa dos artigos da Brasil Paralelo sobre arquitetura moderna<sup>89</sup> e barroca<sup>90</sup> revela não apenas uma tentativa de explicar estilos distintos da história da arte, mas sobretudo a intenção de enquadrar esses estilos dentro de uma narrativa ideológica que coloca tradição e espiritualidade em oposição à modernidade e o materialismo.

Os dois artigos foram publicados com apenas dois dias de diferença — o primeiro sobre a arquitetura moderna em **8 de fevereiro de 2022** e o segundo sobre a arquitetura barroca em **10 de fevereiro de 2022** —, sem que houvesse qualquer outra publicação da produtora nesse intervalo. Essa proximidade temporal sugere uma intencionalidade na construção de um contraste direto entre os dois estilos, reforçando a leitura de que os textos foram planejados como complementares e opositivos, compondo uma narrativa que contrapõe tradição e espiritualidade à modernidade e ao materialismo.

No texto sobre a arquitetura barroca, o estilo é exaltado como expressão da glória de Deus e da transcendência. A narrativa insiste em elementos como o ouro, as curvas, a grandiosidade e o urbanismo associado à Roma papal, apresentados como instrumentos de elevação espiritual do homem. O barroco surge como modelo de ordem, beleza e universalidade, símbolo de um período em que a arte, a religião e a política estavam alinhadas em torno de valores absolutos. A ênfase recai na função da arquitetura como mediadora da experiência do sagrado, vinculando a estética à moralidade cristã.

A imagem que ilustra o artigo refere-se à Galeria de Órgãos do Mosteiro de Grüssau, interior barroco da Basílica *Assumption of the Blessed Virgin Mary*, localizada na Abadia de Krzeszów (em polonês *Opactwo Cysterskie w Krzeszowie*), na voivodia da Baixa Silésia, Polônia.

---

<sup>89</sup>BRASIL PARALELO. **Conheça a Arquitetura Moderna - prédios, concreto e movimentos sociais-políticos**. Brasil Paralelo, 8 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/arquitetura-moderna>>. Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>90</sup>BRASIL PARALELO. **Conheça a arquitetura barroca - adornos, excessos, curvas e ouro reunidos com uma intenção**. Brasil Paralelo, 10 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/arquitetura-barroca>>. Acesso em: 27 set. 2025.

Figura 22 - *Assumption of the Blessed Virgin Mary* (Polônia) em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Outras imagens ilustram o artigo, como a Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma — cujo teto é reproduzido na matéria — e o Baldaquino da Basílica de São Pedro, cujas colunas torsas, herdadas da arquitetura romana de Trajano, simbolizam o movimento ascensional rumo aos céus. Também são mencionados o Palácio de Versalhes e o Palácio do Louvre como exemplos da arquitetura barroca francesa, bem como a Catedral de São Paulo, em Londres, e a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, ícone do barroco mineiro.

Já o artigo sobre arquitetura moderna opera o movimento oposto: o estilo é descrito como produto de ideologias materialistas e marxistas, marcado pela ruptura com a tradição e pela perda do “belo”. O texto insiste que a modernidade arquitetônica teria nascido de um desprezo pela ornamentação, reduzindo a construção ao utilitarismo e à estética industrial. Figuras centrais como Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi são associadas ao marxismo ou a projetos políticos que, segundo a narrativa, teriam levado a arquitetura à anulação da dimensão espiritual. Em síntese, a arquitetura moderna é apresentada como resultado de uma suposta conspiração intelectual voltada à destruição dos valores universais, substituídos por uma racionalidade fria e desumanizada.

A imagem que ilustra esse artigo é uma fotografia de 2007 da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, em Brasília, que teve seu início de construção em 1950 sendo inaugurada em 1970. É significativo observar que,



mesmo tratando-se de uma igreja, a escolha da imagem não tem caráter de exaltação, mas de contraposição.

Figura 23 - Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (Brasília, 1970) por Oscar Niemeyer em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil paralelo

A comparação entre os dois textos evidencia um maniqueísmo estrutural comum aos artigos da produtora sobre arte. O barroco é “o bem”: beleza, transcendência, espiritualidade, ordem. A modernidade é “o mal”: utilitarismo, feiura, materialismo, marxismo. Não há espaço para nuances, ambiguidades ou contradições históricas. O barroco é idealizado, santificado, enquanto o modernismo é demonizado como produto de elites intelectuais descoladas da tradição. A arquitetura barroca é ilustrada como europeia, como paradigma de ordem, beleza e transcendência, e a obra modernista brasileira como expressão de racionalidade fria e utilitarista

É aqui que as construções argumentativas da Brasil Paralelo se tornam mais visíveis. Por exemplo, o texto sobre arquitetura moderna afirma que a adesão ao concreto, ao metal e às formas industriais expressaria a influência direta de Marx e do materialismo, ignorando que esses elementos derivam principalmente da revolução técnica e das novas demandas urbanísticas do século XX. Da mesma forma, ao apresentar o barroco como paradigma do belo universal, o artigo ignora

que esse estilo também foi expressão de poder e de propaganda política da Igreja e das monarquias absolutistas, não uma escolha puramente espiritual.

Um elemento que torna essa oposição ainda mais problemática (e curiosa) é o fato de que a própria Tarsila do Amaral, frequentemente ridicularizada pela Brasil Paralelo como símbolo da “imoralidade modernista”, tinha profunda admiração pela arte barroca brasileira. Sua viagem a Minas Gerais em 1924 foi decisiva justamente porque ela se encantou com Aleijadinho e com a visualidade colonial, incorporando curvas, dinamismo e espiritualidade barroca na elaboração da fase Pau-Brasil Barros, 2011, p.91-92). É irônico, portanto, que o barroco — hoje celebrado pela produtora como ápice da beleza, da transcendência e da identidade nacional — tenha sido um dos pilares formais que inspiraram a modernista que eles tanto criticam. Essa contradição revela como as narrativas da Brasil Paralelo operam por seleções convenientes, exaltando tradições quando elas servem ao argumento conservador, mas ignorando suas continuidades e ressonâncias dentro do próprio modernismo brasileiro.

É importante lembrar que a análise dos artigos segue a ordem cronológica em que foram publicados pela Brasil Paralelo. Essa organização temporal permite observar não apenas o conteúdo isolado de cada texto, mas também a progressão argumentativa construída pela produtora, evidenciando como determinados temas, oposições e enquadramentos ideológicos vão sendo reiterados, ajustados ou intensificados ao longo das publicações.

#### **Fonte 10: “O que é arte contemporânea? Entenda o conceito e a história da arte da experiência” (15 de fevereiro de 2022)**

O artigo publicado pela Brasil Paralelo, intitulado “O que é arte contemporânea? Entenda o conceito e a história da arte da experiência”, de 15 de fevereiro de 2022<sup>91</sup>, é ilustrado com uma fotografia da instalação *Untitled* (na exposição Kaputt, 2013) de Maurizio Cattelan que consiste em cinco cavalos taxidermizados, sem cabeças, suspensos em uma parede, transformando a solidão de suas esculturas anteriores em um movimento coletivo e orquestrado. Inspirada no livro Kaputt de Curzio Malaparte, que descreve a morte de cavalos após pularem em

---

<sup>91</sup>BRASIL PARALELO. **O que é arte contemporânea? Entenda o conceito e a história da arte da experiência**. 15 fev. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-arte-contemporanea>>. Acesso em: 10 set. 2025.



um lago na Finlândia para escapar dos incêndios resultantes dos bombardeios aéreos durante a Segunda Guerra Mundial, a instalação evoca a sensação de pânico, desamparo e tentativa desesperada de fuga. A obra provoca reflexão sobre comportamento coletivo, medo e sobrevivência, ao mesmo tempo em que desafia a percepção do público sobre vida, morte e a função simbólica do animal na arte contemporânea <sup>92</sup> (Public Delivery, 2025).

Figura 24 - *Untitled* (2013) Maurizio Cattelan



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Ao mesmo tempo, a obra questiona a percepção do público sobre vida, morte e o papel simbólico dos animais na arte contemporânea, provocando indignação, choque e repulsa, reações registradas em críticas e comentários:

*As obras de Cattelan sobre cavalos não foram bem recebidas pelo público. Muitos recorreram a fóruns de discussão online para expressar suas frustrações em relação ao artista. Um espectador desabafa: Acho sádico. É muito perturbador que tenha recebido tanta atenção a ponto de ser divulgado na internet. Em que tipo de mundo vivemos, onde as pessoas se divertem com um cavalo com a cabeça enterrada? Talvez eu devesse relaxar, ou não tenho apreço por arte? Estive na nova ala de arte moderna do Instituto de Arte de Chicago quando foi inaugurada, há algumas semanas, então devo gostar de arte. Na melhor das hipóteses, se eu olhar com a mente aberta, o artista está dizendo: "Algumas pessoas são tão idiotas que os animais se escondem delas à vista de todos, mas elas não*

---

<sup>92</sup>PUBLIC DELIVERY. These are all of Maurizio Cattelan's Horse sculptures. Public Delivery, 16 abr. 2025. Disponível em: <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-horses/>. Acesso em: 2 out. 2025.

*percebem que os animais estão prestes a defecar nelas". (Public Delivery, 2025).*<sup>93</sup>

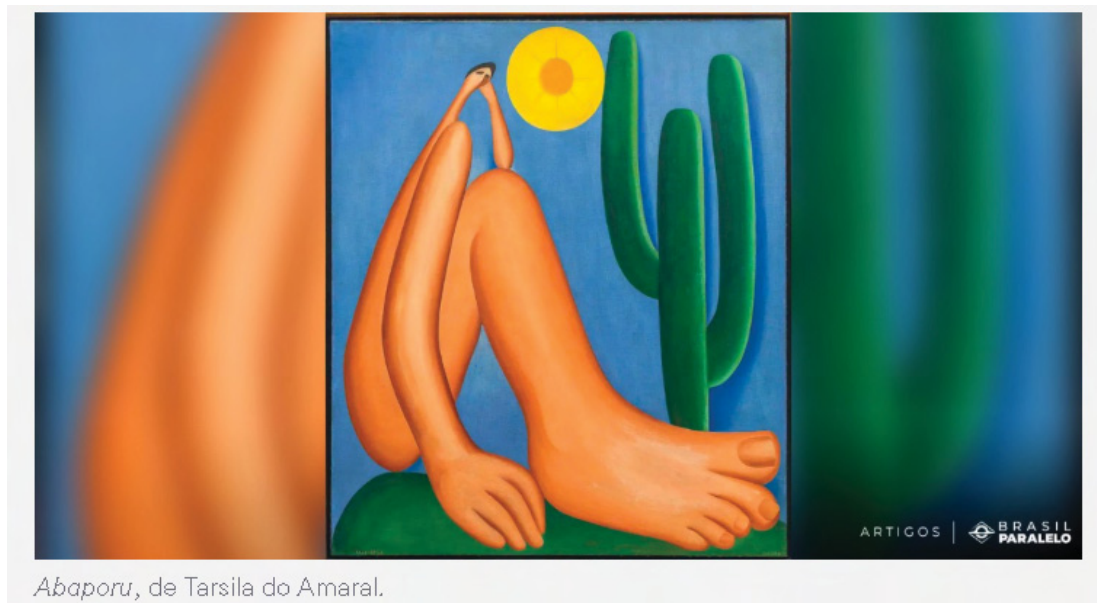
No contexto do artigo da *Brasil Paralelo*, a imagem assume função metafórica, ilustrando a suposta “decadência” da arte contemporânea, marcada por experiências sensoriais e emocionais em detrimento da tradição e da ordem moral. A reação negativa do público que essa obra teve reforça o argumento central do texto, que associa a arte contemporânea a transgressão e ruptura cultural, mostrando que a escolha da obra funciona como instrumento de persuasão retórica.

O artigo da produtora apresenta-se como uma introdução ao tema, mas logo no início, nota-se a simplificação no que diz que a arte contemporânea é descrita como um “fruto que se separa da árvore” da arte moderna, reduzindo uma história complexa e multifacetada a uma linha evolutiva linear. A comparação entre arte moderna e arte contemporânea é igualmente problemática. O texto afirma que o modernismo teria abandonado a busca pela beleza em favor de “emoções utilitaristas”, e que obras como *Abaporu* ou os prédios de Niemeyer seriam meras manifestações de “desejos exóticos do autor”.

---

<sup>93</sup>Tradução própria. Texto original: Cattelan's Horse works were not received well by the audience. Many have gone to online discussion forums to air their frustrations towards the artist. One viewer rants: I find it sadistic. It is very disturbing that it received enough attention to be sent around the net. What kind of world do we live in where people find entertainment from a horse with its head buried? Perhaps I should lighten up, or I have no appreciation for art? I went to the new modern art wing of the Chicago Art Institute when it opened a few weeks ago, so I must like art. At the very best if I look with an open mind, the artist is saying, 'some people are such idiots that animals hide from them in plain sight, but they don't notice that animals are about to poop on them.

Figura 25 - *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral em Brasil Paralelo



*Abaporu*, de Tarsila do Amaral.

Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Quando os artistas modernistas passaram a defender o fim da busca pela beleza para desenvolver obras pautadas nas emoções e experiências utilitaristas, as bases da arte contemporânea foram criadas. Contudo, a arte moderna focava na obra final, em desenvolver algo que passasse a mensagem desejada — geralmente voltada para manifestar desejos ou crenças exóticas do autor. É o caso da obra modernista *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e os prédios de Oscar Niemeyer. O nome *Abaporu* significa *homem que come gente*. A intenção de Tarsila, junto com o movimento “antropofágico”, é de afirmar que a cultura tradicional irá morrer para que uma cultura modernista tome seu lugar. (Brasil Paralelo, 2022)

A seção seguinte do texto sobre Arte Contemporânea é denominado “obras polêmicas” e é talvez a mais significativa do artigo. Aqui, a estratégia narrativa da Brasil Paralelo se evidencia após uma exposição supostamente didática sobre estilos e características da arte contemporânea, o texto desloca o foco para episódios midiáticos de forte impacto moral, como as performances de Wagner

Schwartz (*La Bête*)<sup>94, 95</sup> e do grupo *Macaquinhos*<sup>96</sup>. Ao enfatizar o envolvimento de crianças e práticas corporais extremas, o texto mobiliza a indignação moral do leitor, construindo um frame emocional de repulsa. Aqui há mobilização de afetos negativos (medo, nojo, raiva) como forma de produzir equivalência e fortalecer identidades políticas em oposição a um “inimigo” comum.

---

<sup>94</sup>*La Bête* é uma performance do artista Wagner Schwartz, apresentada em 2017 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) durante a abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira. Inspirada na série *Bichos*, de Lygia Clark, a obra propunha uma leitura performática e interativa, na qual Schwartz se colocava nu e manipulava uma réplica de uma escultura da artista, convidando o público à interação. O trabalho gerou forte polêmica após a circulação de um vídeo em que uma criança, acompanhada da mãe, toca o pé do artista. Movimentos de direita acusaram o espetáculo de “pedofilia” e “erotização infantil”, enquanto juristas e críticos apontaram histeria coletiva e ressaltaram a ausência de conteúdo erótico na performance. O MAM defendeu a legitimidade da obra e informou que a sala estava devidamente sinalizada quanto à nudez, destacando que o episódio foi alvo de desinformação e manipulação discursiva nas redes sociais. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>>. Acesso em 16, set. 2025.

<sup>95</sup>Olavo de Carvalho faz menção a essa performance em seu vídeo “Que é uma obra de arte?”. Nele Olavo de Carvalho define a obra de arte como algo concluído, com forma final e sensível, cuja essência reside na forma e não no conteúdo. Diferentemente da filosofia, que se expande por reflexões contínuas, a arte exige materialização perceptível, e a apreciação estética independe de concordância ideológica com o autor. Para Carvalho, quando o conteúdo ideológico ou moral se sobrepõe à forma, a produção deixa de ser arte e se torna propaganda ou pregação (Carvalho, 2017).

<sup>96</sup>*Macaquinhos* é uma performance idealizada por Caio, Mavi Veloso e Yang Dallas, inspirada no livro *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro. Estreou em 2011 no Museu do Piauí e tem cerca de 40 minutos de duração, nos quais oito atores nus andam em círculo examinando o ânus uns dos outros. A obra ganhou notoriedade nacional em 2014, quando foi apresentada no CCBB de São Paulo, e em 2015, ao integrar a 17ª edição da Mostra Sesc Cariri de Culturas, no Ceará. Filmada por um espectador e divulgada nas redes sociais, a performance passou a ser alvo de forte polêmica pública, sendo acusada de ofensa moral. Em resposta, os artistas afirmaram que a peça questiona tabus sociais relacionados ao corpo e à nudez, enquanto o Sesc destacou que o espetáculo tinha classificação etária de 18 anos e exigência de identificação na entrada, respeitando a autonomia do público adulto interessado. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/09/30/padre-kelmon-peca-macaquinhos.htm>>. Acesso em: 16, set. 2025.

Figura 26 - Performance *La Bête* (2017) de Wagner Schwartz em Brasil Paralelo



Apresentação de Wagner Schwartz no MAM.

Reprodução: Brasil paralelo

Figura 27 - Performance *Macaquinhos* (2014)



Peça 'Macaquinhos' causou polêmica nacional a partir de 2014

Imagem: Reprodução

Fonte: Reprodução UOL

A escolha da Brasil Paralelo de ilustrar o artigo com a imagem de *La Bête* em que crianças seguram a mão do homem nu pode ser compreendida como uma manipulação deliberada da recepção da obra. Ao invés de apresentar a performance em sua totalidade, que dialoga com conceitos de interação e manipulação inspirados



na obra de Lygia Clark, a fotografia destaca o gesto mais sensível e polêmico, transformando a presença infantil em um tropo de escândalo moral. Essa seleção reforça um frame de indignação e repulsa, desviando o olhar do contexto artístico e das intenções do artista, e operando como instrumento de espetacularização para legitimar uma narrativa de degenerescência da arte contemporânea.

O artigo instrumentaliza a imagem como meio de mobilizar afetos negativos no leitor, repetindo estratégias já observadas na campanha de difamação contra Wagner Schwartz em 2017, quando a performance foi retirada do ar e transformada em escândalo político-moral. A utilização de crianças como elemento visual central funciona como moeda simbólica de choque, ao que o foco não está na obra, mas no efeito emocional e retórico produzido, explorando preconceitos e interpretações moralistas para construir uma falsa equivalência entre nudez, arte e perversão.

Nesse sentido, a Brasil Paralelo se aproxima daquilo que Tiburi (2019) identifica como “perversão publicitária”, em que o conteúdo é manipulado para mobilizar atenção e reforçar uma agenda ideológica. Ao escolher essa imagem, a produtora transforma La Bête em um caso midiático e moralizado, apagando a dimensão performativa e conceitual da obra e substituindo a complexidade do gesto artístico por uma narrativa simplificada e emocional. Esse uso da fotografia não apenas distorce o sentido da performance, mas também reproduz a lógica da “mistificação das massas”. A obra é apresentada como ameaça, enquanto o público é levado a reagir por medo ou repulsa, legitimando, na perspectiva do artigo, uma visão de arte contemporânea pautada pela transgressão e pelo relativismo moral, em oposição aos “valores tradicionais”.



Figura 28 - *La Bête* em Paris (fotografia: Benoit Cappronnier)



*Schwartz apresenta performance La Bête no Palais de Tokyo, em Paris (Foto: Benoit Cappronnier)*

Fonte: Reprodução Revista Cult - UOL<sup>97</sup>

A chave de leitura proposta é explícita dizendo que os artistas contemporâneos estariam pautados pelo “**relativismo moral**” (conceito já explorado em outros momentos [Fonte 7], e tendo um artigo especial no site da produtora)<sup>98</sup>, criando obras que seriam expressão de sentimentos e progressismo, em oposição à “razão” e que, implicitamente, seria o lugar da tradição, da ordem e da moralidade cristã. A contraposição “razão x sentimentos”, construída como pergunta retórica ao leitor, revela o objetivo pedagógico do texto de apresentar a arte contemporânea também como um sintoma da decadência cultural ocidental.

Outro ponto relevante é a auto-referência publicitária de sempre, o artigo não se encerra em si, mas funciona como isca para produções da própria plataforma, como o documentário “O Fim da Beleza”. Assim, a narrativa não é apenas opinativa, mas também estratégica, vinculando o consumo de informação a um projeto maior de engajamento político-cultural. O artigo ilustra o modo como a Brasil Paralelo constrói um senso comum anti-intelectual sobre arte: reduzindo processos históricos a dicotomias morais (razão vs. sentimentos, ordem vs. desordem, beleza vs.

<sup>97</sup>TIBURI, Márcia. **La Bête: a quem interessava transformar a performance em escândalo?** Revista Cult - UOL, 30 out. 2019. Disponível em:

<<https://revistacult.uol.com.br/home/la-bete-dois-anos-depois-wagner-schwartz/>>. Acesso em: 1 out. 2025.

<sup>98</sup>BRASIL PARALELO. **O que é relativismo moral? É uma filosofia ou a negação dela?** Brasil Paralelo, 1 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/relativismo-moral>>. Acesso em: 27 set. 2025.

decadência), elegendo exemplos de forte impacto midiático para legitimar a tese da degenerescência artística, e instrumentalizando obras icônicas, como o *Abaporu*, para reforçar a narrativa de ruptura com os “bons valores” tradicionais.

**Fonte 11: “As 10 obras de arte mais famosas do mundo e suas localizações”  
(25 de fevereiro de 2022)**

O artigo da Brasil Paralelo, “As 10 obras de arte mais famosas do mundo e suas localizações”<sup>99</sup>, apresenta uma seleção de obras icônicas da história da arte, incluindo *Monalisa*, *A Criação de Adão*, *Guernica*, entre outras.

Ilustrado por um recorte da obra *As Meninas*, de Diego Velázquez, pintada em 1656, o texto descreve aspectos formais, históricos e simbólicos de cada obra, como um texto apresentando curiosidades gerais, abordando desde a técnica do artista até o contexto sociocultural em que foram produzidas.

Figura 29 - *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Embora funcione como uma espécie de guia destacando os locais de exibição e curiosidades sobre as obras, a abordagem permanece superficial até a sua parte final, em que se volta para a tentativa de definir o que é arte, contrapondo os dois

<sup>99</sup>BRASIL PARALELO. **As 10 obras de arte mais famosas do mundo e suas localizações**. Brasil Paralelo, 25 fe. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/10-obras-de-arte-mais-famosas-do-mundo>. Acesso em: 27 set. 2025

polos que sempre prioriza em suas críticas: a “arte transgressora”, que visa chocar, romper padrões e provocar reflexão, e a “arte do belo”, vinculada a Platão e à tradição estética clássica, voltada à representação do ideal, da beleza e da transcendência. É neste ponto que o texto expõe sua visão ideológica em que a arte transgressora é apresentada de modo redutor, como choque pelo choque, enquanto a arte do belo é romantizada como expressão universal e moralmente superior, capaz de conectar o ser humano ao transcendente. Tal polarização ignora a complexidade conceitual das artes modernas e contemporâneas, que muitas vezes transitam entre provocação, crítica social e busca estética, sem que uma dimensão exclua a outra.

**Fonte 12: Artigo de Opinião - *Ê Arte Rréia Pai-d'Égua, Sô* (Elton Mesquita, 24 de março de 2022)**

O texto de Elton Mesquita<sup>100</sup>, publicado como artigo de opinião na Brasil Paralelo<sup>101</sup>, parte de uma crítica ao pós-modernismo para sustentar uma narrativa sobre a “decadência” da arte contemporânea. Em estilo irônico e provocativo, o autor afirma que a expansão do conceito de arte teria levado ao seu esvaziamento, tornando-o inútil. O ponto de partida é a consagrada anedota do “imperador nu”<sup>102</sup>, aplicada à arte contemporânea: aquilo que se apresenta como valioso seria, na verdade, uma farsa legitimada apenas por textos de apoio, críticos e curadores.

Essa mesma anedota reaparece em comentários de usuários nas redes sociais e também em publicações que circulam no Facebook. A repetição do conto em momentos e plataformas distintas sugere que ele cumpre um papel estratégico

---

<sup>100</sup>Elton Mesquita se apresenta na Brasil Paralelo como “escritor, tradutor e roteirista” que acredita que “tudo o que pode ser dito pode ser dito claramente”. É autor de colunas opinativas sobre cultura, arte e literatura, incluindo *Ê Arte Rréia Pai-d'Égua, Sô*, *Uma Vida N'Outra Vida*, *O Que A Noite Não Mata*, *A Paixão Segundo H. L.* e *Fazer pegar no frio*, caracterizadas por linguagem coloquial e tom provocador. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/colunistas/elton-mesquita>>. Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>101</sup>MESQUITA, Elton. *Ê Arte Rréia Pai-d'Égua, Sô*. Brasil Paralelo, 24 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/colunas/e-arte-rreia-pai-d-egua-so>>. Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>102</sup>A Roupas Nova do Imperador é um conto publicado por Hans Christian Andersen em 1837, no qual um monarca é convencido a desfilar com roupas inexistentes, acreditando que apenas pessoas tolas seriam incapazes de vê-las. A população, temendo parecer ignorante, finge enxergar o traje até que uma criança revela que o rei está nu (Andersen, 1997). A narrativa tornou-se metáfora recorrente para situações em que a autoridade cultural é percebida como sustentada por consenso artificial ou medo de discordância. Nos debates contemporâneos sobre arte, o conto é frequentemente mobilizado para sugerir que obras modernistas seriam legitimadas apenas por um “pacto” de críticos e instituições, leitura que reaparece tanto no texto da Brasil Paralelo quanto em comentários e publicações nas redes sociais.

dentro da lógica anti-intelectual que estrutura parte das críticas ao modernismo. Ao evocar uma história cujo eixo é a exposição pública de uma mentira supostamente sustentada por elites, esses grupos reforçam a ideia de que a arte moderna só se mantém porque ninguém ousaria confrontar a autoridade dos especialistas. Essa captura narrativa contribui para naturalizar a percepção de que a legitimação institucional seria um teatro de imposturas, e antecipa um movimento discursivo que se repetirá em outras fontes analisadas ao longo deste capítulo, inserindo-se no padrão mais amplo de simplificação e moralização da discussão estética.

Já no título do artigo, “*Ê Arte Rréia Pai-d’Égua, Sô*”, funciona como um elemento retórico central para compreender o tom e a estratégia discursiva de Mesquita. Acredita-se que a escolha lexical de “Rréia”, vem do uso popular de “coisa ruim, velha, estragada”, como algo feio, ou feia, especialmente no português coloquial do Norte e Nordeste. “Pai-d’Égua”, uma expressão típica do Pará e de outras regiões do Norte, é normalmente usada para dizer que algo é “muito bom” ou “excelente”. É um regionalismo que, no título, aparece em contraste com “Arte Rréia” em um jogo de irônias, como se dissesse que a arte ruim é celebrada como se fosse extraordinária. A combinação de regionalismos e coloquialismos, reforçada pelo “Ê ... Sô” cria também um efeito de sátira que transforma o título em uma espécie de resumo do posicionamento crítico do autor.

A argumentação de seu artigo de opinião mobiliza referências consagradas, mas de modo seletivo e simplificador. Duchamp é citado como o “inaugurador da piada que foi levada a sério”, e obras conceituais como *Um Carvalho* (1973) de Michael Craig-Martin ou *My Bed* (1998) de Tracey Emin são apresentadas como exemplos de presepadas intelectuais.

A photograph of a minimalist art installation. A white, rectangular, translucent object is mounted on a wall with a metal rod and brackets. Below it, a small, square, framed piece of paper with text is mounted on the wall.

Figura 31 - My Bed (1998) de Tracey Emin



Autores como Adorno, Ortega y Gasset e Tom Wolfe<sup>103</sup> são evocados para legitimar a ideia de que a arte contemporânea se tornou um necrotério

152



autorreferente, desvinculado da vida cotidiana e das “angústias humanas reais”. Esse uso de referências filosóficas funciona mais como verniz de erudição do que como um engajamento sério com seus argumentos originais, reforçando uma visão de que o campo artístico seria um espaço de alienação e impostura.

O pensamento de Ortega y Gasset, desenvolvido na presente pesquisa principalmente no capítulo 2, normalmente ocupa um lugar ambíguo no debate sobre a modernidade artística. Frequentemente classificado como conservador, sobretudo por seu apreço à tradição cultural e por sua crítica à “rebelião das massas” (Ortega Y Gasset, 2005) o filósofo espanhol não pode ser reduzido a uma simples postura reacionária. No ensaio “A Desumanização da Arte” (1925), Ortega oferece uma interpretação sofisticada da estética moderna, reconhecendo que a chamada “nova arte” se afastava deliberadamente do sentimentalismo e do “patetismo humano” em prol de um prazer estético mais intelectual e autônomo. A desumanização, nesse sentido, não é uma condenação da arte moderna, mas uma tentativa de descrever o projeto de ao esvaziar-se do peso da emoção imediata, a obra ganha uma dimensão de “arte pura”, que exige do espectador uma postura de distanciamento e reflexão crítica.

No entanto, quando essa categoria é mobilizada por autores como Elton Mesquita, no artigo de opinião publicado pela Brasil Paralelo, observa-se uma apropriação seletiva e distorcida. Mesquita transforma a “desumanização” em sinônimo de alienação ou decadência, acusando a arte contemporânea de tornar-se um exercício autorreferente, um “necrotério” de conceitos esvaziados de vida. Nesse processo, o caráter positivo que Ortega atribui ao distanciamento estético — a possibilidade de uma arte voltada ao pensamento e à experimentação formal — desaparece, sendo substituído por uma narrativa moralizante em que a arte moderna e pós-moderna seriam apenas manifestações do relativismo e da mediocridade além de uma carga de elitismo disfarçado como inerente das obras da arte nova de difícil compreensão estética. Tal leitura não só trai a complexidade do texto orteguiano, como também reinscreve sua obra em um registro próximo à retórica da “arte degenerada”, que, historicamente, foi usada para desqualificar as vanguardas e censurar a liberdade artística.

Para a presente pesquisa, essa tensão é fundamental. A noção de desumanização, quando compreendida em seu contexto original, ajuda a analisar como obras como *Abaporu* deslocaram convenções estéticas, produzindo



estranhamento e rejeição no público por meio da deformação das formas antropomórficas e naturais.

Ao mesmo tempo, a apropriação de Ortega por narrativas como a de Mesquita revela como conceitos estéticos podem ser instrumentalizados em discursos ideológicos que buscam reforçar um senso comum moralista contra a arte contemporânea. O termo “desumanização”, portanto, cumpre uma dupla função de ilustrar a autonomia formal da modernidade artística e de outro, permite compreender como esse mesmo distanciamento é explorado como argumento de deslegitimação por agentes que visam enquadrar a arte em termos de crise cultural.

Um elemento central do texto de Mesquita é a associação entre arte contemporânea e degeneração moral, reforçada pela menção a episódios polêmicos (como a exposição do Santander em Porto Alegre, em 2017, acusada de sexualização infantil)<sup>104</sup> que mais uma vez é trazida à tona pela produtora. A ênfase em supostos abusos morais tem a função política deslocar a discussão da arte como experiência estética para o terreno do combate ideológico, em que artistas e instituições culturais aparecem como inimigos da “moral comum” e da família.

Assim, a quem pergunta, a única resposta possível é: sim, as obras de arte como as da exposição Santander (que provocaram alvoroço por representarem crianças em contextos sexualizados) são arte, sim, só que isso não quer dizer mais grandes coisas. Na verdade, não quer dizer mais nada. De modo geral, a arte nacional é, como um amigo meu disse uma vez, “uma tentativa bem-sucedida de realizar algo muito pequeno”. Os artistas nacionais hoje em dia são como as crianças que vão jogar bola depois que os adultos saem do campo: tem muita coisa interessante acontecendo na arte moderna lá fora, especialmente na interseção da arte com a tecnologia, mas aqui no Brasil os cadernos culturais fazem escarcéus sobre a obra de não sei qual novo expoente de uma nova linguagem... daí você vai ver e são tipo uns stêncil. (Mesquita, Brasil Paralelo, 2022)

No trecho em questão, Mesquita adota um tom depreciativo e desdenhoso para se referir à produção artística nacional. Ao afirmar que tais obras “são arte, sim, só que isso não quer dizer mais grandes coisas” ele reduz a produção artística a um juízo moral e quantitativo, subordinando a experiência estética à avaliação de

---

<sup>104</sup>A exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, realizada em 2017 no Santander Cultural, em Porto Alegre, reuniu 270 obras de 85 artistas, entre eles nomes consagrados como Adriana Varejão, Cândido Portinari, Leonilson e Lygia Clark, abordando questões de gênero, sexualidade e diversidade. A mostra foi encerrada prematuramente após protestos organizados pelo Movimento Brasil Livre (MBL) e por grupos religiosos, que acusaram algumas obras de promover blasfêmia, apologia à zoofilia e pedofilia. O banco Santander, diante das pressões e ameaças de boicote, decidiu fechar a exposição, o que gerou forte reação no meio artístico e cultural, sendo interpretado como um caso de censura e de intolerância à liberdade de expressão. (Mendonça, 2017).

relevância social ou de impacto midiático. O artigo por fim culmina em duas teses recorrentes na retórica da produtora que são a desqualificação da arte contemporânea brasileira e a denúncia da Lei Rouanet e dos mecanismos de fomento cultural, que aparecem como “formas de sustentação artificial de artistas medíocres” e como “esquemas velados de lavagem de dinheiro”.

**Fonte 13: “Releitura de obras de arte — destruição ou construção? Veja os exemplos” (05 de abril de 2022)**

O artigo “Releitura de obras de arte — destruição ou construção? Veja os exemplos”<sup>105</sup> apresenta o conceito de releitura artística como a criação de novas obras a partir de referências a obras anteriores, acrescentando elementos novos que conferem uma nova significação, sem caracterizar plágio. O texto distingue releitura de cópia ou falsificação e mostra exemplos de diferentes mídias, incluindo quadrinhos (Turma da Mônica), animações (Os Simpsons e Family Guy) e grafites urbanos. Ressalta-se que muitas releituras têm caráter humorístico, mas outras buscam transformar, atualizar ou desconstruir a obra original.

O artigo discute ainda a inserção das releituras no contexto da arte contemporânea, marcada pela busca de choque e dessacralização de imagens clássicas, citando artistas como Nelson Leirner, Thiago T. L. A. (Mundano) e Fernando Botero. Releituras polêmicas, como a performance de Wagner Schwartz no MAM, são apresentadas como exemplos de como a arte contemporânea desafia princípios tradicionais e valores morais, reforçando a discussão sobre os limites e valores que a arte deve ou não representar.

O artigo traz o seguinte:

As obras já apresentadas, cuja intenção era dessacralizar, também foram criticadas por críticos mais tradicionalistas por deturpar o princípio da arte clássica: a busca pela Beleza. Alguns dos críticos do estilo são Monteiro Lobato, Roger Scruton e Olavo de Carvalho. (Brasil Paralelo, 2022).

Esse trecho mostra a posição ideológica característica da Brasil Paralelo: ao discutir releituras, a abordagem enfatiza a polêmica e o choque como aspectos

---

<sup>105</sup> BRASIL PARALELO. **Releitura de obras de arte — destruição ou construção? Veja os exemplos**. Brasil Paralelo, 5 abr. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/releitura-de-obras-de-arte>. Acesso em: 27 set. 2025.

negativos da arte contemporânea, comparando-os com padrões clássicos de Beleza e moralidade artística. Ao mesmo tempo, o texto funciona como veículo de autopromoção, divulgando o documentário *O Fim da Beleza*, posicionando a produtora como autoridade sobre os valores estéticos que considera legítimos. A insistência na referência à exposição no MAM, bem como a constante crítica à arte contemporânea, revela mais uma vez o viés conservador que associa valor artístico à tradição, à harmonia estética e à moralidade da produtora.

A partir dessa publicação podemos desenvolver o conceito de releitura que aparece tantas vezes nas postagens e nos comentários referentes ao *Abaporu* nas redes sociais, e em suas diversas versões, releituras que acabam por se tornar ferramentas de comunicação como memes. Essa discussão é permeada pelo texto de Rangel (1999), que em sua análise nos diz que as discussões sobre o ensino de arte no Brasil foram reconfiguradas a partir da década de 1980, especialmente com a difusão da Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa (1993; 1995)<sup>106</sup>, influenciada por modelos como o DBAE norte-americano. A autora parte de definições como a de Barbosa, que compreende a leitura da imagem como a construção de uma “metalinguagem”, e a de Pillar (1992;1993)<sup>107</sup>, que a entende como atividade cognitiva e simbólica, para fundamentar seu conceito de releitura. Para Rangel, a releitura constitui um “ler novamente” que, partindo de uma interpretação anterior, transforma-a por meio de novas experiências estéticas ou interpretativas. Essa prática pode materializar-se de forma plástica, mental, verbal ou sensorial, sendo essencial que provoque deslocamentos de sentido, permitindo ao aluno perceber aspectos até então não observados e ressignificar a obra a partir de seu contexto.

Rangel (1999) enfatiza que a releitura é recriação, e não reprodução, configurando-se como um diálogo ativo com a obra original, no qual o estudante projeta seu olhar e incorpora suas referências culturais, afetivas e sociais. Trata-se, portanto, de um exercício de autonomia e subjetividade, que exige mediação qualificada, planejamento pedagógico e liberdade criativa. O professor atua como

---

<sup>106</sup> BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil: Realidade hoje expectativas futuras. In: **Estudos Avançados**. Banco de Textos do Projeto Arte na Escola n.º 006, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. Abordagem Triangular não é Receita Pronta. In: **Arte na Escola**: anais do primeiro seminário nacional sobre o papel da arte no processo de socialização e educação da criança e do jovem. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995.

<sup>107</sup> PILLAR, Analice Dutra. **O vídeo e a Metodologia Triangular no Ensino da Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Fundação Lochpe, 1992. PILLAR, Analice Dutra. **Leitura da Imagem**. Porto Alegre, Projeto Cultural Arte na Escola. Banco de Textos do Projeto Arte na Escola n.º 007, 1993.

facilitador desse processo, incentivando a análise crítica, a contextualização histórica e a experimentação, sem impor “leituras corretas”, mas promovendo avanços nos níveis de compreensão estética e crítica. Dessa forma, a releitura é concebida como um processo de construção de conhecimento, mobilizando percepção, imaginação e reflexão para transformar a aprendizagem em produção significativa. Rangel defende que essa prática contribui para o desenvolvimento da autonomia criativa e para a formação de uma consciência crítica em relação à arte e à cultura visual.

Em contraponto a essa perspectiva, a publicação da Brasil Paralelo (2022) aborda a releitura sob uma ótica moralizante e conservadora, associando-a à “dessacralização” e à “degradação” de valores estéticos tradicionais. Enquanto Rangel a compreende como prática criativa e formadora, que permite ao estudante reconstruir sentidos a partir de seu repertório, a Brasil Paralelo avalia as releituras — especialmente as contemporâneas — com base em um ideal clássico de Beleza e moralidade, aproximando-as de uma suposta “degeneração” artística.

Essa divergência reflete visões antagônicas sobre a função da arte e da educação que ficam mais claras ao lembrarmos dos posicionamentos ideológicos da Brasil Paralelo. Rangel propõe um ensino libertador, que valoriza a transformação e o diálogo com o patrimônio cultural; já a Brasil Paralelo defende uma concepção hierárquica e normativa, na qual a tradição é tomada como parâmetro universal, e a experimentação é vista como transgressão. Assim, enquanto para Rangel a releitura é um ato pedagógico e emancipatório, para a Brasil Paralelo ela representa uma ameaça à ordem estética estabelecida. Essa oposição revela, em última instância, diferentes compreensões sobre o papel social da arte ao que Rangel enfatiza a liberdade interpretativa e a construção de subjetividade, ao passo que a Brasil Paralelo defende a manutenção de cânones e por uma visão restritiva do fazer artístico.

**Fonte 14: Artigo de opinião - “Por que a Beleza Importa?” (Rasta, 12 de julho de 2022)**

O artigo de opinião do autor Rasta<sup>108</sup>, “Por que a beleza importa?” publicado na Brasil Paralelo no dia 12 de julho de 2022<sup>109</sup> inicia-se com a frase “Sem o conceito de belo, jamais poderíamos apreciar Renato Gaúcho, o homem mais bonito deste mundo.”

Esse texto utiliza um tom autobiográfico e coloquial para refletir sobre o conceito de beleza a partir de experiências pessoais do autor. Tal qual o outro artigo de opinião, ele não tem nenhuma imagem que ilustra o artigo propriamente. Ele inicia sua reflexão a partir de uma experiência pessoal de juventude, quando tocava em festas populares brasileiras com a banda *Tequila com Limão*, descrevendo o ambiente marcado tanto pela dureza da vida cotidiana dos frequentadores quanto por “uma certa limitação no imaginário e no repertório.”

Seu questionamento sobre o que é belo inicia-se com “o momento onde eu verdadeiramente me dei conta de que essa conversa existia em todos os lugares, em todos os cantões da humanidade, em níveis diferentes e em diversos graus de degeneração.” Isso ocorre quando seu chefe, o vocalista da banda, pede para que ele aprenda uma música da moda, “Lepo Lepo”, qualificando-a como “muito bonita”. Esse episódio desperta no autor uma inquietação: se algo como o “Lepo Lepo” pode ser chamado de bonito, que palavra restaria para descrever a experiência estética diante da Capela Sistina, por exemplo? A anedota gera uma reflexão sobre a diferença entre os termos “bonito” e “belo”, sugerindo que talvez um se aplique ao

---

<sup>108</sup> João Nogueira da Silva Neto (Recife, 27 de abril de 1987), mais conhecido como Rasta, é músico, humorista e apresentador brasileiro. Em seu perfil no site da Brasil Paralelo, apresenta-se como um “Rasta”: “Rasta é um highlander, um artista que apresenta colunas irônicas, versões textuais de seu programa Rasta News, um jornal semanal isento de notícias. Sem delicadezas aqui. É influenciador digital abordando temas como catolicismo, Tolkien, música e filosofia”. Desde 2021, apresenta o programa Rasta News no canal Brasil Paralelo no YouTube, transmitido semanalmente às sextas-feiras. O programa se define como um “jornal semanal isento de notícias” e combina humor, ironia e análise cultural, com influências de Paulo Francis, Tião Macalé e Hermes e Renato. Rasta News aborda política, cultura pop e outros temas sociais, utilizando uma linguagem própria e termos neológicos, como “bigodagem”, definido pelo apresentador como o “exercício do poder sem responsabilidade”. O programa possui grande engajamento nas redes sociais, alcançando episódios com mais de 1 milhão de visualizações, e também gera debates devido à sua irreverência e estilo provocador. Informações disponíveis em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/colunistas/rasta>>; WIKIPÉDIA. **João Nogueira da Silva Neto e Rasta News**. Wikipédia, 4 out. 2025. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rasta>. Acesso em: 4 out. 2025.

<sup>109</sup> RASTA. **Por que a beleza importa?** Brasil Paralelo, 12 jul. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/colunas/o-belo>. Acesso em: 27 set. 2025.

cotidiano e ao trivial, enquanto o outro se reserva para experiências artísticas ou estéticas mais elevadas.

No prosseguimento de sua coluna, Rasta desenvolve uma narrativa alegórica em que em um sonho Dostoiévski o puxava para cair em algo que chama de “buraco da modernidade” ao qual ele define como:

Era um buraco sem fundo, e durante a queda eu olhava para as paredes do buraco e nelas vi, em projeção, todo o tipo de coisa horrorosa, vi a execução de Luís XVI, a humilhação de Maria Antonieta, vi os julgamentos de Moscou, vi Campos de Concentração, vi o Holodomor, a fome na China enquanto os hippies dançavam ao som de in a gadda da vida, vi a construção de Brasília, tudo em HD. (Rasta, Brasil Paralelo, 2022)

O autor tenta refletir sobre o contraste entre o “belo” e o “bonitinho”, e entre o “bom” e o “bonzinho”, propondo uma distinção entre virtudes estéticas humanas e ideais de beleza na arte. O autor constrói uma definição do belo que mescla referências filosóficas, exemplos históricos, apreciações musicais e comentários irônicos sobre o presente. Para ele, o belo aparece como uma categoria complexa e multifacetada, que se manifesta em diferentes esferas da experiência humana — na corporeidade, na arte, na virtude e até na performance atlética. Primeiramente, o autor distingue duas formas principais de beleza: a beleza humana, ligada ao corpo e à atração física, e a beleza artística, mais intelectual e espiritualizada. A primeira, segundo ele, está sujeita a enganos causados pelos desejos e hormônios, que podem levar à valorização de expressões consideradas “baixas” em detrimento de uma beleza “sublime”. A segunda, por sua vez, é mais complexa porque envolve o processo criativo em que a obra de arte não apenas reflete a inspiração, mas ganha vida própria, podendo superar ou transformar a beleza que lhe deu origem. Aqui o autor aproxima-se de uma perspectiva platônica, sugerindo que o belo na arte remete a algo maior, uma beleza ideal ou mesmo divina, impossível de ser representada plenamente<sup>110</sup>.

Em seguida, o autor reforça que o belo na arte não pode ser reduzido a explicações críticas ou conceituais. Nenhum argumento racional, por mais sofisticado, é capaz de convencer alguém da beleza de uma obra, já que a experiência estética é subjetiva e intransferível. Ele também amplia o conceito ao

---

<sup>110</sup>Para Platão (2021), conforme exposto em *O Banquete*, o belo não se reduz à percepção sensorial: ele se revela plenamente apenas na contemplação da Ideia do Belo, universal e divina, da qual os corpos e objetos sensíveis são apenas reflexos imperfeitos.



afirmar que a beleza não se limita à forma, mas se associa às virtudes humanas (como no caso de Aristides, lembrado pela história como modelo de liderança e justiça), aos sentimentos (evocados em obras musicais, como a pastoral de Beethoven ou a sinfonia de Elgar), e às expressões físicas (como nas esculturas de Policleto ou no elogio irônico ao “Renato” Gaúcho, apresentado como modelo clássico de vigor atlético). O belo, portanto, atravessa corpo, caráter e espírito, sendo tanto objeto de contemplação estética quanto de admiração moral.

Por sua beleza e seu ímpeto combatente, Renato foi celebrado através da música pelos embaixadores e escolásticos do samba, os Acadêmicos de Milton Friedman, no samba O Homem Mais Bonito Do Mundo<sup>111</sup>, cuja letra dizia:

“Dizem que a beleza habita o mundo das ideias

De onde consola a vida dos mortais

Mas ao mais formoso, a beleza é a vitória e Belo é Renato

Vai lá e traz pra gente mais este campeonato”

Vejam só vocês, a canção fala sobre a beleza como algo que habita o mundo das ideias e que consola a vida dos mortais. Referências filosóficas, muito certas e muito verdadeiras. (Rasta, Brasil Paralelo, 2022).

No trecho da coluna denominado “A Beleza no Filosofia”, Rasta propõe uma reflexão sobre o conceito do belo, partindo de referências filosóficas clássicas, mas imediatamente deslocando-se para uma narrativa que mistura humor, exageros e digressões culturais e literárias. Essa tentativa de fundamentação clássica, no entanto, é rapidamente tensionada pelo autor através de exemplos como a guerra de Helena ou a sedutora Capitu, ilustrando, de forma caricatural, o caráter traiçoeiro da busca pelo belo, como ele mesmo admite: “Definitivamente há algo de traiçoeiro na busca da beleza, como vai provocar o filósofo ruivo dos dentes charmosamente imperfeitos Rogerinho Scruton”.

Quando aborda a estética iluminista, Rasta retoma fundamentos mais sérios, mencionando Alexander Baumgarten e o terceiro Earl de Shaftesbury, discípulo de Locke, ao explicar que “a estética coloca uma ênfase muito grande nas sensações do observador e sugere a busca de uma tal de arte pela arte, um tal interesse desinteressado oriundo da razão”. No entanto, a análise filosófica é constantemente interrompida por comentários coloquiais, julgamentos morais e humor ácido, como

---

<sup>111</sup>“O Homem Mais Bonito do Mundo” é um samba da escola de samba Acadêmicos de Milton Friedman, lançado em 2021, que homenageia uma pessoa chamada Renato, exaltado como o indivíduo mais belo do mundo, cuja beleza é comparada à vitória e aos ideais. A música foi escrita por João “Rasta” Nogueira e Jôpa Velozo, e o vídeo foi produzido pelo próprio grupo. A música pode ser encontrada no Youtube: <https://youtu.be/xMeCLaPSemk?si=8VHNGMmmCAJbEIFA>. Acesso em 22 de set, 2025.

quando ele afirma: “Hoje a gente vive nestas cidades horrorosas, moldadas e justificadas por intelectuais e arquitetos escrotos que consideram o belo apenas uma ideia burguesa, infeliz e injustificável” (Rasta, Brasil Paralelo, 2022).

O autor insiste na ideia de que existe uma dimensão universal do belo, criticando o subjetivismo extremo: “Se existe algo que tem uma beleza tão subjetiva ao ponto de absolutamente ninguém achar aquilo bonito, é por que não me parece que isso é lá tão subjetivo, isso é objetivamente algo feio, tosco e ruim” (Rasta, Brasil Paralelo, 2022).

O texto também demonstra preocupação com uma possível tensão entre ordem, natureza e estética urbana, ao argumentar que “nem tudo que é belo é ordenado e nem tudo que é ordenado é belo”, exemplificando com a estética espontânea da natureza versus a artificialidade dos espaços urbanos modernos.

Na continuação de sua coluna, Rasta desloca a discussão do belo para o espaço urbano contemporâneo e a vida cotidiana, mantendo o mesmo estilo opinativo e exagerado. Ele critica de forma contundente a experiência estética nas cidades brasileiras: “Em qualquer cidade do Brasil, o cara não consegue olhar para o céu, sem ver um monte de fio passando de um lado para o outro, cheio de sujeira no chão”. A partir desse diagnóstico, ele problematiza a relação entre subjetividade e universalidade da beleza, argumentando que a apreciação estética não pode ser reduzida a um mero gosto pessoal:

Não significa que a beleza seja um sinônimo de ordem. Nem tudo que é belo é ordenado e nem tudo que é ordenado é belo [...] A questão aqui não é negar que a beleza apele aos nossos sentidos e que, consequentemente, exista um certo grau de subjetividade. Mas existe também uma universalidade que é inegável, me mostre uma cultura que não tenha suas grandes obras, que não preste atenção em proporções, harmonia, ou que não tenha um lugar de reverência para o que é sagrado e elevado. (Rasta in: Brasil Paralelo, 2022)

O autor então amplia seu escopo para a crítica cultural, abordando a superficialidade da estética contemporânea e os efeitos da padronização social sobre o gosto: “Um subjetivismo radical e mequetrefe vêm alçado uma vara de suínos arteiros fanfarrões ao status de artistas”. Aqui, Rasta denuncia a diluição do conceito de beleza em práticas culturais dominadas por conformidade e pressão social. A coluna prossegue com uma análise ácida da chamada cultura de aparência e do consumo simbólico, ilustrando como indivíduos e celebridades adotam padrões estéticos mecanizados:

A pessoa então sai a mentir por aí sobre o que pensa apenas para agradar alguns colegas... tudo isso, sempre acompanhado de uma casa com aquele design arrojado e brega, aquele estilo alphaville/miami/tigre, com vidro fumê, a picanha na pedra do design brasileiro. [...] Essa performance sobre desconstrução fica para dar aquela paletada crítica no Twitter, ou para lançar um voleio com twist carpado na entrevista do Roda Viva. Em casa somos padrão. Padrão ao ponto de ser cafona. (Rasta in. Brasil Paralelo, 2022)

Rasta sugere que essa busca pelo belo se tornou uma forma de sinalização de status e virtude, em que o julgamento estético é instrumentalizado para desempenho social e conformidade.

O texto, por fim, retorna à tensão entre subjetividade e universalidade, enfatizando que a percepção estética não é totalmente arbitrária: “Se existe algo que tem uma beleza tão subjetiva ao ponto de absolutamente ninguém achar aquilo bonito, é por que não me parece que isso é lá tão subjetivo, isso é objetivamente algo feio, tosco e ruim”. Ele ainda combina esse argumento com uma sátira à performance estética na mídia e redes sociais, descrevendo a vida padronizada de influenciadores e a busca por conformidade como “uma sertralina, um zolpidem, o bom pelo bonzinho, como diria o Dostoiévski do meu sonho”.

No trecho intitulado “Troféu Bigodagem”<sup>112</sup> em que o autor, por fim, conclui o segmento com a ironia característica de sua coluna, atribuindo a Duchamp o título de vencedor do “Troféu Bigodagem” — termo criado pelo próprio Rasta para se referir ao “exercício do poder sem responsabilidade”.

Nesse trecho ele busca construir uma narrativa em que a modernidade artística se transforma em sintoma de uma crise civilizatória: a arte “que se devora a si mesma”. Para analisar este fragmento de forma acadêmica, convém desmontar, com precisão, as operações conceituais e retóricas do autor, verificar a adequação histórica de algumas de suas alegações e explicitar os pressupostos ideológicos que atravessam o texto.

O autor começa por reconhecer um “hábito conservador de desdenhar de tudo o que é moderno”, mas rapidamente desloca o elogio para os primeiros artistas modernistas que, segundo ele, “conquistaram” técnica e dignidade antes de

---

<sup>112</sup>Sobre o programa Rasta News e o público que o acompanha, além de melhores explicações sobre a linguagem utilizada pelo colunista, recomendamos a leitura do texto “Circulação de sentidos em uma comunidade interpretativa conservadora” de Libardi, 2024. O autor conhecido como “Rasta”, integrante da Brasil Paralelo, também publicou o livro *O mínimo sobre bigodagem* (São Paulo: edição independente, 2022), no qual apresenta, em tom humorístico e irreverente, o conceito de “bigodagem” e suas implicações no cotidiano brasileiro.

transgredir. Essa formulação retórica apela a dois argumentos: primeiro, a ideia de que a inovação artística só seria legítima se ancorada numa formação técnica em um argumento que tem ressonância no discurso cultuado da “tradição”, de fazer uma obra prima, uma legitimidade na técnica; segundo, a distinção entre uma modernidade “séria” e uma modernidade atual “vazia”, uma visão anacrônica do que se tem de arte contemporânea.

Historicamente, porém, tal dicotomia exige nuances mais elaboradas. É verdadeiro que muitos artistas associados ao modernismo (como o caso de Tarsila do Amaral) passaram por treinamentos formais e por aperfeiçoamento técnico antes de romperem normas estabelecidas; contudo, o modernismo também se configurou por experimentações que não se esgotam num rito de passagem técnico, houveram procedimentos de ruptura que foram tanto formulação teórica quanto experimentação prática, em que a “técnica” é redescrita pelo próprio gesto experimental, que era parte da essência da obra de arte.

Esse reconhecimento breve continua com “os modernos do início do século XX tinham muito claro que para transgredir era necessário conquistar, conquistar uma técnica, uma disciplina, conquistar um certo lugar de dignidade para que a transgressão possa ter uma espécie de legitimidade”.

Acontece que quando a transgressão transgride o suficiente, a **Janela de Overton**<sup>113</sup> vai se movendo para a esquerda, é o que acontece na nossa época de Pablo Vitar, onde a heteronormatividade do “ela faz a cobra subir” do É o Tchan, pode ser considerado reacionário e conservador, junto à banheira do gugu e o chuveirão do sabadão sertanejo, símbolos da extrema-direita micareteira do nosso país.

O conceito “Janela de Overton” leva a um link de um artigo da Brasil Paralelo intitulado: O que é a Janela de Overton? Entenda esta estratégia de mudança da opinião pública de 1 de setembro de 2021. A Janela de Overton, segundo a Brasil Paralelo (2021), descreve o conjunto de ideias socialmente aceitáveis e mostra como a opinião pública pode ser manipulada para aceitar gradualmente ideias antes rejeitadas. O conceito busca provar que a “aceitabilidade” não é neutra, podendo ser instrumentalizada por políticos, influenciadores e meios de comunicação para moldar comportamentos e decisões políticas de forma estratégica.

---

<sup>113</sup>BRASIL PARALELO. **O que é a Janela de Overton? Entenda esta estratégia de mudança da opinião pública.** 1 set. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-a-janela-de-overton>. Acesso em: 27 set. 2025.

O fragmento recorre, então, a essa metáfora para explicar mudanças culturais, deslocando esse conceito do seu uso originário, em análise de políticas públicas, para o campo estético — e faz isso para articular um salto retórico: da “transgressão” artística ao “deslocamento moral” de toda a cultura popular (Pablo Vittar, *É o Tchan, banheiras do Gugu e chuveirões*). Rasta critica o hábito conservador de desdenhar de tudo o que é moderno, afirmando que os modernistas do início do século XX tinham clara a necessidade de técnica para transgredir. Esse argumento é usado por ele para criticar o progressismo artístico — no caso, simbolizado por Pablo Vittar —, onde “a transgressão [moderna] transgrediu tanto que hoje em dia não se há a necessidade de uma técnica. O autor acrescenta que a “heteronormatividade” do passado se tornou, hoje, “reacionária”, porque figuras da cultura pop são celebradas, mas comete operações problemáticas ao estabelecer uma equivalência simplista entre a presença pública de minorias e a “mudança de Janela”.

Rasta também aborda o impacto do Dadaísmo, utilizando uma linguagem hiperbólica para destacar a radicalidade das inovações de Duchamp a quem chama de “Menino Charlinho”<sup>114</sup>: Essa corrente que “vai fazer o modernismo parecer ultraconservador”, é um “prenúncio da bigodagem pós-moderna que estava por vir, e a famosa fonte, quando o cara meteu o louco de colocar um penico assinado em uma exposição.”

A problemática do ready-made — o urinol assinado, o *Fountain* — recebe do autor uma leitura moralizante: “Arte? Embuste? Uma provocação?”. Aqui o que está em jogo são duas questões que o comentário não distingue com clareza o problema ontológico do que conta como obra de arte e o movimento institucional que confere status artístico a objetos. Duchamp, com os readymades, deslocou a pergunta sobre o que é arte, não se tratava apenas de chocar, mas de interrogar como o enquadramento institucional e o discurso artístico transformam um objeto de uso em

---

<sup>114</sup>Ser um “Charlinho” é adotar um arquétipo de brasileiro idealista e excessivamente acadêmico, inspirado no personagem fictício Charlinho, criado pelo grupo Hermes e Renato. Esse personagem “só queria estudar” e, ao longo de sua trajetória, enfrenta obstáculos absurdos para simplesmente frequentar a escola. Rasta utiliza esse arquétipo para criticar pessoas que valorizam a educação em termos abstratos, ideológicos ou ideais, sem observar os resultados práticos de suas ações ou a realidade social em que se inserem. O Charlinho está preso a um idealismo acadêmico ineficaz e performativo e os que se identificam com isso acabam reproduzindo uma educação formal que não gera impactos tangíveis, e que perpetua uma espécie de “uma fábrica de técnicos trabalhadores com um viés progressista” mais preocupados com sinalizações ideológicas do que com resultados efetivos. RASTA. **Conheça um brasileiro caricato, os Charlinhos**. Brasil Paralelo, 6 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/colunas/charlinhos>>. Acesso em: 27 set. 2025.

objeto de contemplação estética, esta é a mesma inquietação que, mais tarde, Arthur Danto tematizou ao falar de *artworld* que indica que é uma instituição, ou um quadro teórico e histórico, necessário para identificar um objeto como arte, afastando-se da ideia de que a arte é mera imitação, e do fim de critérios puramente perceptuais para definir arte — e que gerou toda uma reflexão filosófica sobre como a arte contemporânea funciona por referência a contextos teóricos e institucionais (Danto, 2020).

Figura 32 - Fountain (1917) de Marcel Duchamp (Fotografia de Alfred Stieglitz)



Fonte: Wikimedia Commons<sup>115</sup>

Rasta, por fim, também recorre a um argumento “populista” menor apresentando uma anedota da faxineira que varre uma “instalação” passa a ser um argumento em favor da “sanidade” popular. Essa operação é retoricamente eficaz — põe o leitor do lado do “bom senso” —, mas epistemologicamente frágil ao confundir o nível de recepção ao público comum de uma obra com sua validade estética. Transformar esse episódio em prova contundente de que toda a arte contemporânea é charlatanismo é um salto argumentativo. Além disso, a anedota funciona como um dispositivo moralizante: a figura da trabalhadora (a “tiazinha” ou a faxineira) é romantizada como guardiã do discernimento comum contra elites desconectadas; é

---

<sup>115</sup>Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel\\_Duchamp,\\_1917,\\_Fountain,\\_photograph\\_by\\_Alfred\\_Stieglitz.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg). Acesso em 20 set. 2025.



uma imagem mobilizada por discursos populistas que contrapõem “povo” e “elite cultural” para produzir autoridade moral. Tal movimento aparece com frequência em produções que buscam legitimar uma narrativa conservadora de “restauração” cultural e que se amparam em exemplos sensacionalistas em vez de análises sustentadas.

A dimensão ideológica do texto merece atenção explícita, pois a construção de oposições como tradição versus desvario, técnica versus egotismo e povo versus elite está longe de ser neutra. Brasil Paralelo e veículos similares têm sido objeto de análises acadêmicas e jornalísticas que identificam um alinhamento com narrativas conservadoras e anti-intelectuais, o uso de formatos de alta produção para difundir versões alternativas de história e cultura e uma retórica que combina ataques à chamada “esquerda cultural” com a defesa de uma ordem epistemológica tida como legítima. Nesse trecho em particular, observa-se uma estratégia que busca recuperar a autoridade simbólica do passado artístico canônico ao mesmo tempo em que vincula as transformações contemporâneas a um processo de degenerescência moral e cognitiva. Essa operação funciona simultaneamente no campo político e no estético, pois a crítica ao Dada e aos ready-mades se converte também em crítica a um mundo que legitima pluralismos identitários, formais e sensoriais.

A coluna de Rasta evidencia o nível de improvisação e descontrole interpretativo que a Brasil Paralelo parece permitir em seus textos, transformando reflexões sobre estética e beleza em digressões oníricas, referências desconexas e análises de gosto pessoal, como a adoração a Renato Gaúcho. Ao mesmo tempo, o veículo editorial compartilha das mesmas premissas subjetivas e morais de seus colunistas, permitindo que opiniões pessoais, valores culturais e julgamentos éticos se misturem a uma pretensa discussão acadêmica sobre arte e estética. O espaço generoso concedido a tais “artigos” demonstra tanto a liberdade editorial da plataforma quanto o quanto ela instrumentaliza debates sobre arte e cultura para reforçar narrativas ideológicas próprias.

### **Fonte 15: “Um sinal de esperança! Semana de Artes Clássicas 2022”**

A pequena notícia no site da Brasil Paralelo sobre a “Semana de Artes Clássicas de 2022” publicada em 25 de julho de 2022<sup>116</sup>, promovida pelo Instituto

---

<sup>116</sup>BRASIL PARALELO. **Um sinal de Esperança! Semana de Artes Clássicas 2022**: contrapondo a Semana de Arte Moderna de 1922, a Semana de Artes Clássicas eleva o que era desprezado. Brasil

Hugo de São Vitor e patrocinada pela produtora, vai além de uma cobertura de evento.

A escolha da *Pietà*, de Michelangelo Buonarroti, para ilustrar a reportagem da Brasil Paralelo sobre a “Semana de Artes Clássicas de 2022” carrega um peso simbólico e ideológico considerável. A escultura, obra-prima do Renascimento, reúne em si noções de pureza, beleza ideal, harmonia e espiritualidade — valores que a produtora deseja vincular à sua própria visão de arte e cultura. Ao eleger essa obra, a Brasil Paralelo enfatiza a proposta de um retorno ao sagrado e à tradição, opondo-se ao experimentalismo e à ruptura defendidos pela Semana de Arte Moderna de 1922.

Figura 33 - *Pietà* (1499) de Michelangelo em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Dessa forma, a imagem atua como um emblema visual do discurso de “resgate” cultural, evocando uma arte considerada moralmente elevada e universal, em oposição à modernidade, apresentada no texto como sinal de decadência estética e moral. Nesse sentido, a *Pietà* não serve apenas como figura decorativa, mas como símbolo de um programa, representando a beleza ideal e a transcendência espiritual que o evento almeja revigorar. A opção por uma obra religiosa e clássica reforça a perspectiva conservadora e católica que perpassa o artigo, no qual a arte atua como meio para reafirmar valores tidos como eternos e

para recusar a experimentação moderna. A imagem de Maria sustentando o corpo de Cristo pode ser lida, no discurso da Brasil Paralelo, em uma metáfora de salvação cultural, em que a tradição “ampara” uma produção artística contemporânea considerada desorientada.

Seu tom institucional e enaltecendor deixa clara a intenção de se contrapor à memória da Semana de Arte Moderna de 1922, comemorada naquele ano. E não é coincidência: trata-se de um gesto político-cultural calculado para oferecer uma alternativa ao marco histórico do modernismo brasileiro, representado no texto não como inovação, mas como um movimento de desprezo à tradição.

As atividades culturais valorizaram justamente o que a Semana de Arte Moderna de 1922 considerava com desprezo. Para os realizadores, o contato com o que a tradição tem de melhor pode mover, ensinar e inspirar. A Semana de Artes Clássicas surge para mostrar que o resgate cultural não está estagnado. (Brasil Paralelo, 2022).

Desde o início, o material constrói a Semana de Artes Clássicas como símbolo de “resgate” cultural, associando-a a valores supostamente universais e perenes. A escolha do local — a Igreja Nossa Senhora das Dores, em Porto Alegre — reforça a ideia de retorno à solenidade e ao sagrado que os organizadores entendem como a “verdadeira” tradição artística ocidental. As atividades, que vão de saraus de poesia a concertos de Mozart e Vivaldi, seguem a lógica de que os cânones são lidos como portadores de ordem, beleza e estabilidade.

Ao contrapor diretamente a Semana de Artes Clássicas à Semana de 1922, o artigo tenta apagar a relevância histórica do modernismo como experiência estética, social e política. Reduzir a Semana de Arte Moderna a um gesto de destruição do “belo” converte um movimento plural e contraditório em um inimigo simbólico — um “outro” a ser combatido em nome de um suposto resgate da arte. Descrever o evento como “um sinal de esperança” implica que a arte moderna teria produzido decadência e que é necessário restaurar um modelo anterior, purificado. A ênfase em realizar o evento sem depender do Estado insere essa postura num discurso liberal-conservador que associa políticas públicas de cultura a riscos e “pautas” supostamente nocivas — quando, na verdade, parte significativa da modernidade artística no Brasil só foi possível graças a políticas educacionais, intercâmbios e apoios institucionais.

Outros problemas são a apropriação dos termos “renascença” e falar sobre “resgate cultural”. O artigo sugere que autenticidade e grandeza estética só existem no retorno às formas clássicas, ignorando que toda tradição se renova e se restaura através da própria história. A Brasil Paralelo reforça uma visão estática da arte, subordinada a valores morais e religiosos, em vez de um olhar histórico que reconheça contradições e multiplicidade de caminhos.

No plano discursivo percebemos, frases de enaltecimento como “um sinal de esperança” e “o que a tradição tem de melhor” funcionam mais como propaganda do que como análise cultural. Não há esforço de contextualização histórica ou exame crítico das propostas estéticas: a Semana de Artes Clássicas é apresentada como superior por fidelidade a uma herança ocidental que o modernismo teria traído. Resultado: menos relato de evento, mais manifesto ideológico.

Realizar o evento justamente no centenário da Semana de 1922 não é mero acaso, mas gesto simbólico. Em vez de reconhecer o modernismo como experiência histórica contraditória e central à formação cultural brasileira, o material procura instaurar um antagonismo artificial: de um lado, a arte “verdadeira”, bela e clássica; do outro, a arte “degenerada”, fruto de elites arrogantes. O cronograma<sup>117</sup> divulgado pelo Instituto Hugo de São Vítor deixa isso ainda mais explícito. A programação privilegia uma sucessão canônica: do mundo antigo ao Barroco, passando por Mozart e Vivaldi; um dia inteiro dedicado a G. K. Chesterton<sup>118</sup>, forçosamente associado ao bicentenário da Independência; oficinas sobre retórica, dialética e poesia latina; e um Congresso de Artes Liberais restrito aos membros do Instituto. Tudo isso aponta para uma concepção formativa e fechada da cultura, que vê na tradição clássica o único caminho legítimo.

Há também uma dimensão mercadológica pois informações práticas sobre deslocamento, ingressos e pacotes de viagem transformam o evento em produto —

---

<sup>117</sup> INSTITUTO CULTURAL HUGO DE SÃO VÍTOR. **Semana de Cultura e Artes Clássicas de 2022**. Porto Alegre, 2022. Disponível em: [https://hugodesaovitor.org.br/semana-de-artes-classicas/?utm\\_medium=%2Fnoticias%2Fsemana-de-artes-classicas](https://hugodesaovitor.org.br/semana-de-artes-classicas/?utm_medium=%2Fnoticias%2Fsemana-de-artes-classicas). Acesso em: 28 set. 2025.

<sup>118</sup> Chesterton é visto como um intelectual que combina fé, razão e crítica social, defendendo princípios como a família, a propriedade privada e a moralidade, enquanto rejeita ideologias radicais, como o socialismo e o relativismo cultural. Nesse contexto, representa uma visão de mundo conservadora, católica e hierarquicamente ordenada, alinhada com a ideologia da empresa e do evento que enfatiza certos valores de tradição, valores morais, resgate cultural e críticas à modernidade considerada decadente. BRASIL PARALELO. **G. K. Chesterton — Conheça a vida e obra de um dos grandes escritores do século XX**. Brasil Paralelo, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/g-k-chesterton>>. Acesso em: 2 set. 2025.

um “passaporte cultural” à venda por valores que chegam a R\$790,00 para o pacote completo. Curiosamente, essa mercantilização contrasta com a imagem de “pureza” e “desinteresse” que o discurso pretende projetar.

Se a Semana de 1922 procurou tensionar limites, provocar o público e abrir novas vias de expressão compatíveis com seu tempo, a Semana de Artes Clássicas propõe a negação dessa experiência. O objetivo declarado é restaurar um passado idealizado e falso; o efeito prático é reescrever o centenário do modernismo a partir de uma chave conservadora, católica e moralizante, em que a arte serve à restauração de valores e não à experimentação e à contestação.

**Fonte 16: “O professor Rodrigo Gurgel comenta os impactos da Semana de Arte Moderna na cultura brasileira” (16 de agosto de 2022)**

O último texto publicado seguindo a cronologia e o recorte temporal escolhido foi o texto publicado pela Brasil Paralelo sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, intitulado “O professor Rodrigo Gurgel comenta os impactos da Semana de Arte Moderna na cultura brasileira”<sup>119</sup> e publicado em 16 de agosto de 2022, insere-se em uma narrativa marcada por simplificação histórica e instrumentalização cultural. Embora contenha dados factuais — como datas, nomes de artistas e alguns acontecimentos —, o artigo enquadra esses elementos dentro de um discurso que combina simplificação histórica, julgamento moral e perspectiva política alinhada à crítica cultural conservadora, produzindo uma interpretação ideológica que tende a reduzir a complexidade do movimento modernista brasileiro.

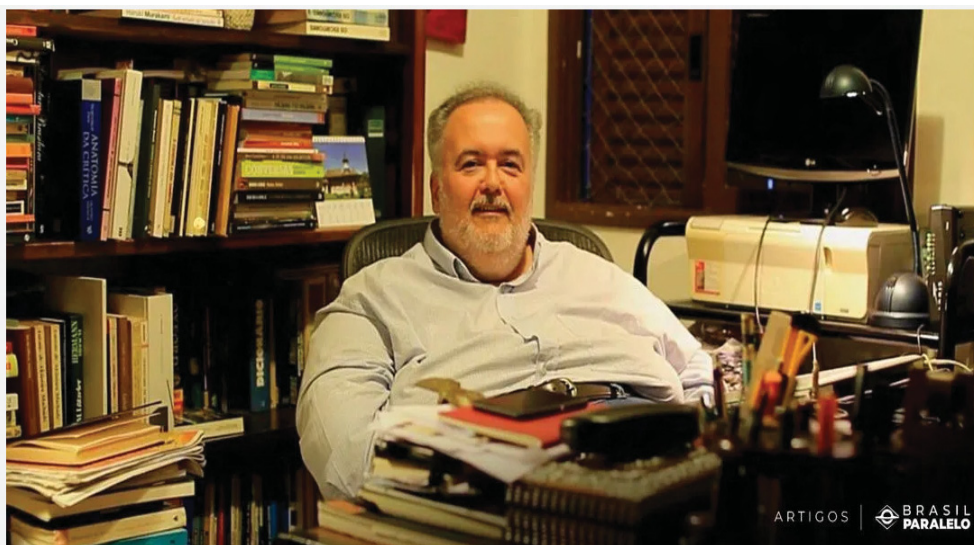
A imagem que ilustra o artigo é a de Rodrigo Gurgel em sua mesa de escritório, rodeado de livros. Esse que parece ser também o cenário que se encontra ao gravar os trechos em que aparece na série “Brasil — A Última Cruzada” e que farão parte da sua análise.

---

<sup>119</sup>BRASIL PARALELO. **O professor Rodrigo Gurgel comenta os impactos da Semana de Arte Moderna na cultura brasileira**. Brasil Paralelo, 16 ago. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/semana-de-arte-moderna>>. Acesso em: 28 set. 2025.



Figura 34 - Rodrigo Gurgel em Brasil Paralelo



Fonte: Reprodução Brasil Paralelo

Um ponto inicial a destacar é o uso da citação de Di Cavalcanti para abrir o texto: “Seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulista”, frase dita por ele para descrever como foi a Semana de Arte Moderna de 22. Ao selecionar essa frase, o artigo busca estabelecer desde o início uma narrativa de confronto, sugerindo que escândalo e afronta teriam sido os principais motores da Semana. Tal recorte, embora extraído de um testemunho legítimo, obscurece o fato de que a Semana não foi apenas um gesto provocativo, mas a culminância de debates estéticos e intelectuais complexos, muito anteriores ao evento e discutidos nos capítulos iniciais desta pesquisa.

A estrutura do artigo, organizada em perguntas didáticas, aproxima-se de um manual de pesquisa escolar. Embora essa estratégia possua valor pedagógico, contribui para uma linearidade excessiva e para a reificação da Semana como evento isolado e autossuficiente. Como pudemos perceber ao longo da pesquisa, a Semana de 22 só pode ser compreendida dentro de um conjunto de transformações urbanas, políticas e culturais que atravessavam São Paulo e o Brasil no início do século XX. Por exemplo, ao afirmar que os modernistas buscavam “popularizar a arte” ou que a Semana representava a “informalidade e improviso como regra”, o artigo reproduz estereótipos generalizantes.

A tentativa de construir uma tensão entre “arte verdadeira” e “arte moderna” é evidente na narrativa do texto e em diversos artigos da produtora. A inserção de links internos, como “A boa arte leva o homem a contemplar o belo e a verdade” ou



“O que é arte? Qual seu papel na vida do homem?”, funciona como estratégia para reforçar a visão do Brasil Paralelo de um ideal universal de beleza e verdade do qual o modernismo teria se afastado. No primeiro tópico do artigo em análise temos: “O que foi a Semana de Arte Moderna?”, após uma breve contextualização, o link “O que é arte? Qual seu papel na vida do homem? Conheça as **sete artes**<sup>120</sup> e se surpreenda” direciona o leitor para outros conteúdos da plataforma, promovendo a intertextualidade interna e consolidando a narrativa editorial da Brasil Paralelo.

No tópico “Qual era o objetivo da Semana de Arte Moderna?” há citação direta da propaganda no site da Brasil Paralelo: “Além dos objetivos, algumas características definem bem o que foi apresentado na Semana de 22. Veja, na opinião do professor Rodrigo Gurgel, as principais características da Semana de Arte Moderna. Trecho disponível na nossa série Brasil — A Última Cruzada.<sup>121</sup>”

No vídeo que está incluso no artigo em análise, Rodrigo Gurgel expõe sua leitura enviesada. Ele critica, por exemplo, a tentativa contemporânea de tornar clássicos literários mais acessíveis por meio de edições com linguagem atualizada, caso de Machado de Assis. Essa prática, que poderia ser vista como uma forma de ampliar o alcance das obras, é tratada por ele como sinal de uma suposta “arrogância esquerdista”, acusando tais iniciativas de postura “higienista”, como se seus proponentes quisessem “limpar a sociedade” e moldar a consciência nacional.

Segundo suas palavras: “Aquele grupo de jovens estava lá em Paris decidindo porque o Brasil precisava de uma nova literatura brasileira. Os caras estavam lá estudando nas melhores universidades, comendo do bom e do melhor, servindo-se com talheres de prata, estabelecendo altas discussões filosóficas e literárias com a elite cultural francesa, mas achavam que eles tinham a solução para a literatura brasileira. É a mesma arrogância, é o mesmo tipo de comportamento, algo eminentemente populista, demagógico” (Gurgel apud. Brasil Paralelo, 2022).

A fala de Gurgel, contudo, pouco acrescenta ao debate historiográfico: em vez de situar o modernismo em seu contexto histórico e cultural, reduz o movimento a uma caricatura moralizante. Seu argumento opera mais como panfleto ideológico do que como análise crítica, reforçando o tom de propaganda que marca o artigo. Essa escolha pela voz de Gurgel funciona pois, ao transformar sua leitura em

---

<sup>120</sup>BRASIL PARALELO. **As Sete Artes — conheça a beleza da vida**. Brasil Paralelo, 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/as-sete-artes>>. Acesso em: 10 set. 2025.

<sup>121</sup>A série está disponível apenas via assinatura de plano pago de streaming na plataforma.

referência principal, a Brasil Paralelo orienta a interpretação da Semana de 22 para um viés reducionista, onde o modernismo é tratado como um projeto de vaidade elitista, em vez de como fenômeno complexo. Essa simplificação serve ao objetivo maior do site, que é deslocar o debate artístico para um terreno moral e político, apagando as contradições e inovações que deram relevância histórica ao movimento.

É um ponto fundamental do artigo o espaço dado ao professor Rodrigo Gurgel — que, reforçamos, é um ex-aluno de Olavo de Carvalho — cujo depoimento é tratado como autoridade crítica. Sua interpretação, que caracteriza os modernistas como elitistas e arrogantes, reforça a acusação de que o movimento teria sido restrito à burguesia paulista. Embora seja inegável a ligação dos artistas com a elite urbana, essa visão moralizante ignora que o modernismo, mesmo marcado por contradições sociais, abriu fissuras significativas no campo artístico ao propor novas linguagens e deslocar o eixo da produção cultural brasileira. Ao privilegiar uma crítica moralizada sobre a origem social dos artistas, o texto apaga a complexidade da circulação transnacional das ideias modernistas e sua ressignificação no Brasil.

No subtópico “Quais foram as principais obras apresentadas?”, chamam atenção duas inserções de links que reforçam uma leitura sensacionalista e didática da experiência modernista:

[sobre a Semana de Arte Moderna de 22] Ronaldo de Carvalho fez a leitura, pois Bandeira encontrava-se numa crise de tuberculose. Nesse poema, a crítica à poesia parnasiana era severa, o que causou indignação do público, que respondeu com muitas vaias e burburinhos.

A boa arte leva o homem a contemplar o belo e a verdade. Conheça a **Síndrome de Stendhal**<sup>122</sup>, a estranha doença que acomete pessoas que se abalam com belas obras de arte.

A agitação geral só aumentou ao longo da Semana. As obras e suas propostas contestadoras e irreverentes foram muito mal recebidas. (Brasil Paralelo, 2022).

Continuando o texto sobre a Semana de Arte de 22 a redação apresenta que no terceiro dia do evento, o teatro já se encontrava significativamente mais vazio. O maestro Heitor Villa-Lobos subiu ao palco calçando, em um pé, um sapato e, no outro, um chinelo. O público vaiou, interpretando a atitude “como futurista e desrespeitosa”, até que foi esclarecido que a escolha se devia a um calo no pé do

---

<sup>122</sup>BRASIL PARALELO. **O que é a Síndrome de Stendhal? Entenda a estranha doença das pessoas abaladas com obras de arte.** Brasil Paralelo, 2 set. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/sindrome-de-stendhal>. Acesso em: 10 set. 2025.

compositor. Em meio a essa informação, outro hiperlink é introduzido à discussão por meio da chamada “A música brasileira é bem mais que MPB e Samba: conheça **16 grandes compositores brasileiros**<sup>123</sup> e sua obra.”

No texto, o trecho “16 grandes compositores brasileiros” está vinculado a outro artigo da Brasil Paralelo, intitulado “Música Clássica Brasileira – 16 grandes compositores e suas obras”, que apresenta a música clássica nacional como um patrimônio complexo e contínuo, desde o período colonial até compositores contemporâneos.

O artigo de 2 de setembro de 2021 sobre música clássica organiza a história nacional de forma cronológica e biográfica, destacando nomes como José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos e Mozart Camargo Guarnieri, entre outros. Há um esforço evidente em ressaltar o prestígio internacional desses músicos, suas viagens, prêmios e reconhecimentos, enfatizando o sucesso do Brasil na esfera da chamada “Grande Cultura Ocidental”. Contudo, a narrativa não se limita a informações históricas: aproxima-se de uma retórica de heroicização, aglomerando nomes que reforçam a ideia deles do que é excelência brasileira no âmbito clássico.

No início do texto há uma propaganda com a chamada “Aprenda muito mais sobre música no documentário **A Primeira Arte**, disponível gratuitamente. Esse documentário está entre os mais belos já produzidos e levou muitas pessoas às lágrimas.” (Brasil Paralelo, 2021).

A seleção dos artistas revela uma preferência por figuras que dialogam com narrativas nacionalistas ou conservadoras, englobando compositores ligados à tradição europeia, integrando erudito e popular, cuja obra poderia ser apresentada como “representativa” do espírito brasileiro. Há valorização explícita de nomes associados à família real, à elite cultural ou à projeção internacional, como D. Pedro I e Carlos Gomes. Em contrapartida, pouco se explora a diversidade cultural marginalizada, como a música de compositores afrodescendentes ou indígenas além de José Maurício Nunes Garcia, descendentes de escravos, e tampouco se problematizam relações de poder e exclusão social presentes na história da música erudita brasileira.

---

<sup>123</sup>BRASIL PARALELO. **Música Clássica Brasileira – 16 grandes compositores e suas obras**. Brasil Paralelo, 02 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/musica-classica-brasileira>>. Acesso em: 28 set. 2025.

Além disso, a linguagem do artigo é articulada para ser emocional e sugestiva: expressões como “um dos maiores nomes das Américas” ou “genuinamente brasileira” que transmitem mais avaliação subjetiva do que análise crítica, moldando o leitor para perceber os compositores destacados como símbolos de prestígio moral e cultural para eles. Essa escolha discursiva indica uma intenção de legitimar uma visão seletiva da cultura brasileira, em que apenas certos artistas e estilos são apresentados como autênticos ou representativos da grandeza nacional.

Retornando ao artigo sobre a Semana de 1922, a retórica da Brasil Paralelo contrasta com a historiografia especializada, que entende o modernismo como movimento de ruptura necessário para adaptar a arte brasileira às transformações do século XX. Embora o texto reconheça que a Semana se tornou marco cultural, insiste em reforçar seu “fracasso imediato”, a hostilidade do público e as vaias recebidas. Essa narrativa valoriza a reação negativa da plateia como se fosse um veredito popular sobre a arte moderna, minimizando os desdobramentos que consolidaram o modernismo como eixo central da produção cultural brasileira nas décadas seguintes. Como vimos, principalmente no segundo capítulo, às críticas não foram em sua totalidade negativas, além de que tal qual outras obras e movimentos de vanguarda, receberam resistência por parte da crítica especializada e também do público em geral. O artigo sugere, assim, uma contradição: admite que a Semana cultivou terreno para revistas, manifestos e movimentos posteriores, mas tenta relativizar sua relevância inicial, enfraquecendo seu estatuto de mito fundacional da modernidade artística brasileira.

Do ponto de vista historiográfico, o texto carece de referências a debates fundamentais que expandem o projeto modernista para além do evento de 1922. Tampouco se problematiza a pluralidade de correntes modernistas e suas contradições internas. A abordagem linear e teleológica (“a Semana rompeu com o academicismo e fundou o modernismo”) simplifica o processo histórico e ignora disputas estéticas, políticas e regionais que marcaram o movimento.

É verdade que o texto parece se dirigir a um público amplo, em busca de uma explicação mais simplificada. No entanto, é publicado na aba de artigos da Brasil Paralelo e aparece cercado de pareceres apresentados como se fossem análises de autoridade. Nesse sentido, não há interesse real em contextualizar a Semana de 22, já que poderia ter sido produzido um material crítico e consistente, em vez de reforçar uma caricatura moralizante que reduz o modernismo a um território “sem

beleza” ou “sem moral”. A escolha por essa linha mais uma vez não é acidental, mas reveladora de um projeto que prefere atacar a complexidade histórica a reconhecê-la.

### **3.3 A interpretação conservadora da arte e do pensamento clássico na Brasil Paralelo**

A análise das narrativas produzidas pela Brasil Paralelo revela uma construção cuidadosa de autoridade cultural baseada na recepção seletiva do pensamento clássico. A produtora frequentemente apresenta Platão como um dos pilares da civilização ocidental e o faz dentro de uma perspectiva que atribui ao passado antigo uma função normativa para o presente. Essa escolha narrativa não é acidental e opera como fundamento filosófico para justificar uma visão de arte pautada pela hierarquia da beleza, pela harmonia como valor universal e pela suspeita em relação às expressões modernas e contemporâneas.

Para compreender esse uso instrumental do platonismo, é necessário lembrar que o cerne da filosofia de Platão, segundo a interpretação mobilizada pela Brasil Paralelo, reside na Teoria das Formas<sup>124</sup>. A realidade sensível seria apenas uma sombra imperfeita de um domínio metafísico superior, o chamado Mundo das Ideias, onde residiriam as essências eternas. O conhecimento verdadeiro surgiria apenas quando o indivíduo conseguisse ultrapassar as aparências e contemplar essas formas puras. A produtora se apropria desse modelo para reforçar a ideia de que a arte que se afasta do ideal clássico se distancia também da verdade e da moralidade, instaurando uma narrativa que trata Platão como guardião de valores estéticos absolutos.

A dissertação de Ian Moura Gomes do Nascimento (2025) contribui para iluminar esse processo, pois o autor analisa como a Brasil Paralelo ressignifica a tradição clássica para construir discursos conservadores contemporâneos. Com apoio no conceito de Recepção dos Clássicos de Lorna Hardwick (2003), Nascimento demonstra que a produtora projeta sobre a Antiguidade interpretações que não correspondem à historicidade real dos textos. Os sofistas, por exemplo, são

---

<sup>124</sup>BRASIL PARALELO. **Quem foi Platão? Conheça as ideias do grande mestre do Ocidente.** Brasil Paralelo, 31 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/quem-foi-platao>>. Acesso em: 12 set. 2025.

apresentados como responsáveis por um “relativismo moral” que seria equivalente ao que a produtora identifica como “crise da verdade” no presente. Essa aproximação ignora as diferenças entre disputas filosóficas do século V a.C. e debates contemporâneos sobre pós-modernidade, lacunas epistêmicas ou disputas culturais.

Nascimento observa também que a influência de Olavo de Carvalho se torna evidente nos conteúdos analisados. A crítica ao que o filósofo definia como “gramscismo cultural” é constantemente reativada. A produtora adere à ideia de que haveria uma infiltração de pautas progressistas nos debates sobre arte e cultura e associa temas como antirracismo, equidade de gênero e políticas de memória a um suposto plano de erosão dos valores que definiriam o Ocidente. Essa leitura aparece frequentemente revestida por uma estética audiovisual que simula neutralidade e que, segundo Nascimento, “naturaliza narrativas como a missão civilizatória colonial ou a ideia de um Governo Mundial conspiratório” (Nascimento, 2025, p. 5–6).

Ao refletir sobre o papel das instituições culturais, Nascimento lembra que “os meios institucionais de transmissão de informação corroboram, legitimam, intensificam ou mesmo selecionam, censuram e omitem diferentes conhecimentos ou práticas” (Nascimento, 2025, p. 80). A Brasil Paralelo se insere nesse processo ao reforçar versões eurocêntricas da tradição ocidental, ao mesmo tempo que omite conflitos sociais e históricos. Assim, a narrativa construída pela produtora sobre o Ocidente apresenta-se como uma continuidade orgânica entre Grécia, Roma e cristianismo medieval, mas raramente reconhece as exclusões e os limites dessas tradições. Como afirma Nascimento, “os discursos conservadores e reacionários sobre o Ocidente costumam se apresentar como verdades atemporais” (Nascimento, 2025, p. 95), embora sejam fruto de seleções culturais mediadas por disputas ideológicas contemporâneas.

A leitura da arte segundo a plataforma se sustenta nessa lógica. A partir da interpretação platônica que ela mesma constrói, a Brasil Paralelo descreve a arte como mimese. A arte seria apenas a imitação de uma realidade sensível que já é, por sua vez, uma cópia imperfeita das Formas. Dessa maneira, a pintura, a escultura e as narrativas visuais ocupariam um lugar ainda mais afastado da verdade. A desconfiança de Platão em relação aos efeitos emocionais da arte é reproduzida como argumento para rejeitar expressões modernas, associadas a vícios morais, subjetivismos excessivos ou provocações ideológicas. Essa leitura é apresentada



como se fosse uma continuidade natural entre a República e os valores do presente, omissão que desconsidera a complexidade dos debates filosóficos sobre estética e educação na Grécia antiga.

O recurso às falas de Olavo de Carvalho funciona como elemento retórico que reforça a autoridade da interpretação conservadora. Suas críticas ao modernismo e à chamada “arte conceitual” aparecem articuladas a uma oposição entre tradição clássica, vista como fonte de disciplina estética, e arte moderna, tratada como sintoma de decadência moral. Essa operação discursiva transforma a arte em campo de disputa política. A “tradição estética autêntica”, descrita como expressão de beleza, ordem e transcendência, é contraposta a uma arte “degenerada”, que seria guiada por interesses financeiros, agendas ideológicas e rupturas com valores universais.

Nesse ponto, a reflexão de Anderson Zalewski Vargas (2023) oferece uma chave interpretativa fecunda. Ao discutir fenômenos de negacionismo e revisionismo político no Brasil, o autor argumenta que discursos reacionários não operam apenas pela negação de fatos, mas principalmente pela reorganização seletiva do passado. O objetivo consiste em produzir uma narrativa que legitime identidades presentes. O que está em disputa, afirma Vargas, não é a verdade histórica em si, mas o direito de definir quais versões do passado serão autorizadas socialmente. Essa lógica também aparece nas recepções contemporâneas da Antiguidade, quando elementos gregos ou romanos são reorganizados em função de agendas políticas do presente.

A convergência entre Vargas e a Teoria da Recepção mobilizada por Nascimento se torna evidente. Ambos ressaltam que não existe contato neutro com o passado. Significados são produzidos no momento da recepção, sempre mediados por disputas de poder, repertórios culturais e contextos históricos. Não se trata de identificar a distância entre uma interpretação “correta” e outra “equivocada”. A questão central é compreender por que certos sentidos são escolhidos, amplificados ou silenciados.

A Brasil Paralelo opera esse tipo de seleção ao reorganizar Platão, os sofistas e a estética clássica como ferramentas para criticar o modernismo e a arte contemporânea. O resultado é uma Antiguidade idealizada, coerente e supostamente guardiã de valores eternos. Essa versão do passado funciona como instrumento político que reforça dicotomias entre tradição e decadência, ordem e relativismo, beleza clássica e arte moderna “degenerada”. A reconstrução do

passado serve para regular o presente e estabelecer uma moral normativa que orienta a leitura da arte brasileira.

Essa operação não é secundária dentro do projeto estético da produtora. Ela se articula ao que Vargas identifica como característica estrutural dos discursos reacionários do século XXI. Quanto maior a sensação de instabilidade social e epistêmica, mais desejável se torna a crença em um passado que ofereça respostas definitivas. Assim, Platão aparece como defensor incontestável da hierarquia estética, os sofistas surgem como precursores do relativismo moral e a tradição clássica se torna um símbolo de estabilidade contra uma modernidade descrita como caótica.

Ao observar essa construção, torna-se mais claro por que a Brasil Paralelo enxerga o modernismo brasileiro, inclusive Tarsila do Amaral, como ruptura com a tradição ocidental. Para a produtora, a arte moderna não seria apenas um movimento estético, mas um sintoma das transformações morais que teriam afastado a cultura brasileira de seus supostos fundamentos. Essa leitura cria o terreno para as críticas à obra Abaporu e ao movimento antropofágico, que nas análises posteriores aparecem como símbolos de degeneração cultural, de abandono da beleza e de perda de orientação civilizatória.

A convergência entre a interpretação conservadora da Antiguidade e a rejeição ao modernismo revela que o debate estético construído pela Brasil Paralelo é inseparável de um projeto político mais amplo. A popularização desse discurso, como é possível observar nas análises das redes sociais, mostra que as narrativas da produtora não permanecem restritas ao ambiente institucional, mas passam a circular como senso comum cultural. Essa circulação reforça visões anti-intelectuais e moralistas, que reduzem a complexidade da arte moderna e contemporânea a diagnósticos de decadência. As análises dos artigos e das fontes digitais revelam que tais discursos alimentam interpretações que recusam mediação crítica e reforçam leituras que associam a estetização do moderno à ameaça identitária e moral.

Assim, compreender como a Brasil Paralelo mobiliza a tradição clássica para construir sua visão de arte é fundamental para entender também como suas narrativas influenciam a ressignificação do Abaporu e do modernismo no ambiente digital contemporâneo.

### 3.4 A circulação do Abaporu no ciberespaço e sua dimensão ideológica

Para analisar como a obra de Tarsila é significada em diferentes ambientes digitais e de que maneira essas leituras se articulam à identidade nacional contemporânea, em diálogo ou tensão com a intenção original da artista, foram selecionadas seis fontes. Entre elas, inclui-se uma página do Facebook que reúne diversas publicações relacionadas ao tema e que, pela recorrência e variedade dos comentários, permite observar padrões discursivos relevantes. A delimitação do corpus da seguinte análise da pesquisa se deu a partir da observação da circulação digital da obra *Abaporu* nas redes sociais. O processo de seleção das fontes seguiu um percurso empírico, que uniu experiências pessoais prévias à busca sistemática por materiais que correspondessem ao objeto delimitado.

Em um primeiro momento, a pesquisa voltou-se para rastros de circulação do *Abaporu* no Twitter/X<sup>125</sup>, localizados a partir de notícias e reportagens em portais digitais (como UOL e Catraca Livre), que registraram momentos em que memes e debates envolvendo a obra alcançaram relevância pública. Esse procedimento inicial não teve como foco o mapeamento quantitativo da totalidade das postagens, mas a identificação de episódios em que a obra *Abaporu* como meme atingiu grande visibilidade, sendo objeto de cobertura jornalística. Esse primeiro mapeamento permitiu localizar situações em que a circulação do *Abaporu* extrapolou o espaço restrito das redes e repercutiu em veículos de imprensa.

A opção por reportagens veiculadas em portais jornalísticos, como UOL e Catraca Livre, como fontes primárias para a análise de debates originários do Twitter justifica-se pelo caráter efêmero e instável inerente às publicações em redes sociais. Os *tweets* originais, comumente elaborados por perfis diversos e motivados por razões heterogêneas, as quais abrangem desde a ironia e o humor até o engajamento político e a crítica cultural, apresentam elevado potencial de desaparecimento. Essa perda pode decorrer de exclusão voluntária por parte dos usuários, suspensão de contas, mudanças na arquitetura da plataforma ou, ainda, pela dificuldade intrínseca de localizar publicações antigas em ambientes digitais de fluxo contínuo. As reportagens, por outro lado, embora igualmente passíveis de

---

<sup>125</sup>O recorte temporal das fontes da pesquisa se deu anteriormente à mudança do nome da rede social de Twitter para 'X' no dia 24 de julho de 2023. Tendo em vista o título das notícias nos projeto e que a URL da rede social que continua Twitter.com, é de escolha da autora permanecer com o nome Twitter ao longo da dissertação.

desuso ou remoção, oferecem maior estabilidade e preservam fragmentos discursivos de forma mais fixa, pois ao reproduzir trechos e comentários relevantes em seu corpo textual, garantem um registro mais durável e passível de verificação dos debates analisados.

A efemeridade dessas fontes digitais, no entanto, não inviabiliza seu estatuto como documentos históricos. À semelhança de livros, jornais impressos, cartas ou mesmo acervos museológicos, todos igualmente vulneráveis à ação do tempo, ao esquecimento ou à destruição, as mídias digitais integram o tecido documental de uma época, expressando práticas, valores e disputas simbólicas características de seu contexto. A volatilidade, nessa perspectiva, não se configura apenas como uma limitação, mas também como um traço constitutivo da historicidade dessas fontes, refletindo a velocidade e a mutabilidade que caracterizam as formas de memória na era digital.

Na sequência, com o objetivo de ampliar o escopo para além dos registros pontuais do Twitter<sup>126</sup>, optou-se pela análise de memes e comentários publicados no Facebook<sup>127</sup>. Para tanto, utilizou-se a ferramenta de busca interna da própria plataforma, a partir do termo “Abaporu”, delimitando o recorte temporal entre 2018 e 2022. O critério de seleção priorizou postagens que explicitamente transformavam a obra em objeto de humor ou piada, com especial atenção para aquelas que suscitavam comentários de rejeição estética e cultural, frequentemente classificando o quadro como “aberração artística”.

O recorte resultou na análise de seis fontes que se encaixavam nos objetivos da pesquisa, sendo uma delas uma página do Facebook que contém outras quinze publicações. O corpus selecionado foi considerado representativo em razão de sua relevância qualitativa. Para cada postagem selecionada, foram observados os

---

<sup>126</sup> O Twitter é uma rede social estadunidense criada em 2006, onde seus usuários poderiam emitir comentários inicialmente com um limite de 140 caracteres sendo aumentado a 280 caracteres em novembro de 2017, com ou sem o anexo de no máximo 4 imagens, 1 vídeo curto, e há também a opção do “retweet” que consiste em republicar o dito por outra conta ou um “quote tweet” onde o usuário pode compartilhar o comentário de outro anexando também sua opinião

<sup>127</sup> Facebook é uma é uma mídia social e rede social criada por Mark Zuckerberg que começou oficialmente em 2004, para compartilhamento de informações, fotos e vídeos, que conta com uma audiência massiva 1.84 bilhões usuários diários ativos e fiel (o tempo médio gasto com ele por usuário por dia é de 35 minutos) ” de acordo com: **Mais de 35 estatísticas do Facebook (para 2021)** que você precisa saber <<https://www.websitehostingrating.com/pt/facebook-statistics/#:~:text=Facebook%20como%201.84%20bilh%C3%B5es,de%20usu%C3%A1rios%20ativos%20di%C3%A1rios%20%28DAUs%29>> Acesso em: 21 de maio de 2021.

números de curtidas, comentários e compartilhamentos, indicadores que auxiliaram a compreender o alcance e a recepção desses conteúdos.

É importante destacar que a metodologia aqui empregada não busca oferecer um levantamento estatístico ou quantitativo da circulação digital do *Abaporu*, mas uma análise discursiva e cultural das ressignificações atribuídas à obra. O foco está, portanto, nos sentidos produzidos e compartilhados em contextos específicos, mais do que na abrangência total de sua circulação. A ausência de uma contagem sistemática das postagens não compromete o objetivo central da pesquisa, pois o recorte se baseia na relevância interpretativa dos exemplos coletados. Esse procedimento está em consonância com metodologias de análise de discurso que privilegiam a observação dos modos como textos e imagens são apropriados, ressignificados e recontextualizados no espaço digital, em diálogo com seus contextos de produção e recepção.

A natureza fluida, anônima e multifacetada do ambiente digital, tratado aqui como “ciberespaço” é definido por Lévy (1999, p. 92) como “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”. Essa conexão marcada pela transferência de arquivos e as experiências algorítmicas, sociais e digitais impõe significativos desafios metodológicos à pesquisa que busca compreender os mecanismos de recepção e julgamento da arte na contemporaneidade.

As publicações analisadas em quase toda sua totalidade são acompanhadas de alguma imagem em formato de meme<sup>128</sup>. Nesse sentido é importante compreender o que é essa figura de comunicação e como ela é analisada na pesquisa. Pereira (2023) situa os memes em um campo de estudos que os reconhece como manifestações discursivas complexas, localizadas na interseção entre linguagem, cultura e tecnologia, transcendendo, assim, sua caracterização como meros produtos de entretenimento efêmero. A autora concebe os memes como textos verbo-visuais constituídos por meio de processos interlocutivos, cuja eficácia comunicativa pressupõe um repertório sociocultural compartilhado entre autor e receptor. Desse modo, a circulação de memes em redes sociais configura um evento enunciativo contextualizado, cujo sentido se constrói na interação entre

---

<sup>128</sup> As publicações que não seguem esse padrão são a Fonte 19.13, a Fonte 20 e a Fonte 22, em que a imagem que ilustra a postagem tem teor puramente informativo ou não há imagem acompanhando o texto.

os agentes discursivos.

Pereira recupera o conceito original de Dawkins (1976)<sup>129</sup> — o de replicador cultural — para sublinhar a ressignificação do meme no ambiente digital, distinguindo-o do fenômeno da viralidade, que, embora relacionado à propagação acelerada e em larga escala, não assegura, por si só, valor cultural ou densidade discursiva. A natureza intertextual dos memes, já salientada por Wiggins e Bowers (2014), manifesta-se na remixagem de textos pré-existentes — oriundos da mídia, da história ou da cultura — e depende do conhecimento cultural partilhado para sua compreensão integral. A metáfora do iceberg, proposta por Koch e Elias (2006)<sup>130</sup> e retomada por Pereira, ilustra como a superfície aparente do meme representa apenas parcela reduzida de sua significação, sendo o contexto histórico e sociocultural fundamental para sua interpretação. Nesse processo, a ironia emerge como estratégia discursiva central, não se restringindo à função humorística, mas assumindo caráter crítico e argumentativo, capaz de instaurar ambiguidade semântica, tensionar sentidos estabilizados e abrir caminho a novas perspectivas interpretativas (Estevez, 2009<sup>131</sup>; Matias et al., 2017<sup>132</sup>). Desse modo, Pereira evidencia que os memes operam como artefatos comunicacionais que condensam múltiplas camadas de sentido, mobilizando intertextualidade, contexto e ironia na construção significativa no espaço digital contemporâneo.

Em outra frente, Miguel (2014) propõe uma metodologia de análise discursiva multimodal particularmente adequada para examinar a circulação e o impacto dos memes. Ancorando-se nas contribuições de Maingueneau (1997, 1998, 2008a, 2008b)<sup>133</sup> e de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996)<sup>134</sup>, sua abordagem estrutura-se em quatro dimensões analíticas principais. A primeira refere-se ao plano lexical,

---

<sup>129</sup> DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. São Paulo: Companhia das letras, 1976.

<sup>130</sup> KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

<sup>131</sup> ESTEVES, J. M. **Ironia e argumentação**. Covilhã: LabCom, 2009.

<sup>132</sup> MATIAS, Avanúzia Ferreira; MOURA, Ana Célia Clementino; MAIA, Janicleide Vidal. A Intertextualidade e a ironia no gênero charge. **Revista PERcursos Linguísticos**, Vitória (ES), v. 7, n. 15, p. 241-263, 2017.

<sup>133</sup> MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3.ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos chave de Análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. **Ethos discursivo**. São Paulo: Editora Contexto, 2008b, p.11-29.

<sup>134</sup> PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS – TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação. A nova retórica**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



voltada ao exame de substantivos, adjetivos, advérbios e verbos, por meio dos quais se revelam posicionamentos ideológicos e estratégias de neutralização, fechamento ou conflito discursivo. A segunda dimensão trata do encadeamento argumentativo, ou seja, do modo como os enunciadores organizam seus argumentos e lançam mão de recursos retóricos — como metáforas, hipérboles, ironia e pontuação — para construir um *ethos* e persuadir o público. A terceira dimensão enfoca a noção de destacabilidade, conceito proposto por Maingueneau, que identifica a maneira como fragmentos ou enunciados breves — tais como slogans, hashtags ou máximas — adquirem autonomia e circulação própria, funcionando como marcas identitárias e de autoridade discursiva. Por fim, Miguel enfatiza a análise dos componentes multimodais externos ao texto verbal, abarcando elementos visuais e sonoros que concorrem para a construção do *ethos* e da cena de enunciação, explicitando escolhas expressivas que modulam o sentido do discurso (Charadeau, 2008)<sup>135</sup>.

Ao articular tais perspectivas, constata-se que tanto Pereira quanto Miguel reconhecem o meme como fenômeno comunicativo que articula linguagem, imagem, ironia e contexto sociocultural na produção de sentidos. Enquanto a primeira enfatiza a intertextualidade, a ironia e o processo interlocutivo como elementos centrais para a compreensão dos memes, o segundo oferece um instrumental analítico capaz de examinar como tais dimensões se articulam em discursos multimodais, considerando escolhas lexicais, estratégias argumentativas, destacabilidade e recursos visuais. Em conjunto, essas abordagens permitem compreender os memes não apenas como conteúdos humorísticos ou virais, mas como práticas discursivas complexas, portadoras de ideologias, constitutivas de *ethos* e influentes na circulação de sentidos no ambiente digital.

Além da análise dos memes, esse estudo se propõe a ampliar a discussão para os comentários presentes nas publicações, e nesse sentido adota-se uma opção analítica deliberada: abstém-se de tratar os usuários das redes sociais como indivíduos particulares, rastreados e vinculados a identidades reais e singulares. Essa escolha fundamenta-se em duas premissas intrínsecas ao objeto de investigação.

Primeiramente, a impossibilidade material de verificar a autenticidade e unicidade de cada perfil. Não há mecanismos factíveis para assegurar que diversos os nomes de perfil, ou endereços de usuário não pertençam a um mesmo agente,

---

<sup>135</sup>CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2008.

operando sob a estratégia de criação de perfis falsos, nem para comprovar que um único indivíduo não utilize plataformas distintas — como Twitter e Facebook — de forma coordenada para amplificar uma mesma opinião. Em segundo lugar, e mais crucialmente, tal investigação individualizante desviar-se-ia do foco principal do fenômeno em questão, que não reside na biografia de usuários específicos, mas sim nos padrões discursivos que emergem coletivamente das discussões analisadas. Por conta disso, os nomes dos usuários serão vetados da escrita dentro do possível, sendo representados apenas por suas iniciais.

Dessa forma, a unidade de análise eleita não é o usuário, mas o comentário e, sobretudo, o campo discursivo que esses comentários, em seu conjunto, constituem. Os pronunciamentos analisados são tratados como manifestações sintomáticas de um movimento maior, um ecossistema de intercomunicação moldado e potencializado pela mediação algorítmica. Os participantes desse debate, ainda que aparentemente diversos e desconectados, são atingidos e agrupados por uma lógica comum de um algoritmo que, ao promover e viralizar uma determinada publicação ou imagem — neste caso, a representação da obra *Abaporu* —, funciona como um ímã, atraindo para um mesmo espaço virtual uma multiplicidade de vozes que compartilham um objeto de disputa comum. O que os une, portanto, não é uma identidade verificável, mas uma experiência digital simultânea e um impulso reativo convergente.

Contemplando as seis fontes selecionadas de forma cronológica, apresento primeiramente a movimentação digital e crítica relacionada ao *Abaporu* em 2018.

### **Fonte 17: *Glorious Brazilian Memes* (Facebook)**

Em 2018, a página de humor *Glorious Brazilian Memes*<sup>136</sup>, que hoje reúne cerca de 15 mil curtidas e seguidores, publicou uma montagem composta por uma grade de nove imagens. Oito delas correspondiam a pinturas de cunho clássico, religioso ou nacionalista — como *Tiradentes Supliciado* (1893), de Pedro Américo, e *Primeira Missa no Brasil* (1861), de Vitor Meireles. No centro, em contraste deliberado, figurava a tela *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. O enquadramento visual da postagem já evidencia a operação irônica: enquanto as obras circundantes

---

<sup>136</sup>GLORIOUS BRAZILIAN MEMES. **Obrigado menos a você, você não é arte coisa nenhuma.** [S.l.], 27 de jan.2018. Facebook: Glorious Brazilian Memes. Disponível em: <https://www.facebook.com/GloriousBrazilianMemes/photos/pb.100064353682626.-2207520000/1764421356910237/?type=3>. Acesso em: 28 set. 2025.

eram acompanhadas da frase “obrigada a todos por serem magníficas pinturas brasileiras”, sobre a obra de Tarsila recaía a inscrição “você não”. A legenda da imagem reforçava a exclusão ao declarar: “Obrigado menos a você, você não é arte coisa nenhuma.”

Figura 35 - Obrigado menos a você, você não é arte coisa nenhuma



Fonte: Reprodução Facebook<sup>137</sup>

As obras que fazem parte desse quadro de comparação são identificadas pelo criador do meme como sendo, da esquerda para a direita: 1 - *Pormenor da Assunção da Virgem*, de Manuel Ataíde. 2 - *Cena Histórica*, de Teófilo de Jesus. 3 - *O Rapto de Helena*, José Teófilo de Jesus. 4 - *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meireles, 1860. 5 - *Abaporu* de Tarsila do Amaral, 1928. 6 - *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, 1893. 7 - *Independência ou Morte de Pedro Américo*, 1888. 8 -

<sup>137</sup>Disponível em:

<<https://www.facebook.com/GloriousBrazilianMemes/photos/pb.100064353682626.-2207520000/1764421356910237/?type=3>>. Acesso em: 01 out. 2025.

*Moema*, de Victor Meirelles, 1866. 9 - *Batalha do Riachuelo*, de Oscar Pereira da Silva.

A pintura de *Nossa Senhora dos Anjos* integra um conjunto maior localizado no teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (1801-1812). A obra, realizada por Manuel da Costa Ataíde, é uma das mais altas expressões da arte colonial brasileira. Reconhecida como *Glorificação de Nossa Senhora dos Anjos*, representa a elevação da Virgem em uma visão celestial. Maria é ladeada por anjos músicos e querubins, assentada em um trono de nuvens e apoiada sobre o crescente lunar, símbolo tradicional da Imaculada Conceição.

Figura 36 - Glorificação de Nossa Senhora entre anjos músicos de Mestre Ataíde.



Fonte: Reprodução WikiCommons<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Disponível em:

[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ata%C3%ADde\\_-\\_NSPorci%C3%BAncula.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ata%C3%ADde_-_NSPorci%C3%BAncula.jpg). Acesso em: 01 out. 2025.



Figura 37 - Mestre Ataíde - Glorificação de Nossa Senhora - Igreja de São Francisco fotografia de Ricardo André Frantz



Reprodução WikiCommons<sup>139</sup>

Ataíde recorre a técnicas de quadratura (pintura arquitetônica ilusionista), inspiradas em Andrea Pozzo, arquiteto barroco italiano, mas busca algo autenticamente brasileiro substituindo os tons terrosos e as perspectivas rígidas das escolas italianas por cores vibrantes, luz difusa e figuras humanizadas, muitas delas de feições mestiças. Essa escolha reflete um hibridismo cultural em que o ideal

<sup>139</sup> Disponível em:

<[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mestre\\_At%C3%ADde\\_-\\_Glorifica%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_-\\_Igreja\\_de\\_S%C3%A3o\\_Francisco\\_2.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mestre_At%C3%ADde_-_Glorifica%C3%A7%C3%A3o_de_Nossa_Senhora_-_Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_2.jpg)>. Acesso em 1 out. 2025.

européu se mescla ao corpo e à sensibilidade locais, tornando-se símbolo da identidade artística das Minas Gerais (Rossi, 2016).

Tendo em vista como essa fonte tem aproximação clara com os ideais já discutidos nas fontes analisadas da Brasil Paralelo, principalmente no que diz respeito à arquitetura barroca em contraposição com a arquitetura moderna, podemos refletir sobre os motivos que levam ela a estar juntamente com outras obras clássicas “magníficas brasileiras”.

A obra aparece para representar o sincretismo entre o europeu e o colonial, entre o sagrado e o humano, entre o céu e a terra. A Nossa Senhora mulata de Ataíde, com seus anjos mestiços, representa essa transfiguração da arte barroca em expressão nacional. Assim, a pintura de Ataíde exalta uma arte total, que envolve arquitetura, cor, luz e música, e que faz da visão religiosa uma experiência estética e sensorial plena. É colocada como magnífica não só por sua beleza formal, mas porque transcende o decorativo — eleva o olhar e o sentimento do fiel, fundindo beleza, fé e identidade cultural. No teto de São Francisco, o céu desce à terra, e a arte colonial brasileira alcança sua apoteose.

As duas próximas imagens da grade correspondem a pinturas de José Teófilo de Jesus: *Cena Histórica* e *O Rapto de Helena*.



Figura 38 - Cena Histórica de Teófilo de Jesus



Fonte: Reprodução Picryl <sup>140</sup>

Figura 39 - O Rapto de Helena de José Teófilo de Jesus



Fonte: Reprodução Google Arts & Culture<sup>141</sup>

O artista José Teófilo de Jesus (1758-1847) destacou-se como um dos principais artistas da escola baiana de pintura. Pertence ao grupo de artistas remanescentes da Colônia que, na primeira metade do século XIX, produzem uma

<sup>140</sup> Disponível em:

<<https://picryl.com/media/jose-teofilo-de-jesus-cena-historica-787bc9>>. Acesso em: 22 set. 2025.

<sup>141</sup> Disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/asset/o-rapto-de-helena-jos%C3%A9-te%C3%B3filo-de-jesus/JAG1ZOEDscU0uA?hl=pt-br>>. Acesso em 22 set. 2025.

arte híbrida, marcada pela coexistência de elementos do barroco, do rococó e do classicismo, principalmente no que diz respeito às produções de obras religiosas. De acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural* (2025), não é possível apurar as datas exatas nem as circunstâncias da produção dessas obras, mas parte de seu acervo encontra-se hoje no Museu de Arte da Bahia, datando do início do século XIX.

A próxima tela da grade é *A Primeira Missa no Brasil* (1860), de Vitor Meirelles, que ocupa um lugar central no imaginário artístico brasileiro, sendo frequentemente celebrada como o ápice da pintura histórica oitocentista e como marco da formação de uma identidade visual nacional. Entretanto, como apontam Fabiane Villela Marroni (2018) e Mário César Coelho (2008), essa consagração não é espontânea, pois ela resulta de um processo histórico e ideológico de seleção de símbolos, no qual certas representações foram exaltadas como expressões “legítimas” do Brasil, em detrimento de outras visões possíveis do mesmo episódio fundacional.

Figura 40 - Primeira Missa no Brasil (1860) de Vitor Meirelles



Fonte: Reprodução Google Arts & Culture<sup>142</sup>

<sup>142</sup> Disponível em:

<[https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil/IQFUWbm\\_Wu1XaA?hl=PT-BR](https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil/IQFUWbm_Wu1XaA?hl=PT-BR)>.

Acesso em: 1 out. 2025.

Na leitura de Marroni (2018), a pintura de Meirelles é uma síntese simbólica da nação em formação. A autora, utilizando uma abordagem semiótica, demonstra como o artista estrutura o quadro a partir de um jogo de centralidade e hierarquia visual: ao centro, a cruz erguida e o sacerdote celebrante instauram o eixo de poder espiritual e civilizador; em torno deles, os colonizadores formam uma moldura humana de reverência e solenidade; nas margens, os indígenas assistem à cena em gestos de curiosidade e submissão. Essa disposição espacial constrói uma narrativa de origem que legitima a presença europeia como fundadora da civilização e confere ao ato religioso um caráter de rito inaugural da nação cristã. Marroni evidencia, portanto, que a tela não apenas “representa” um momento histórico, mas o reinterpreta à luz de um projeto político e simbólico do século XIX, quando o Império buscava consolidar uma identidade visual homogênea e civilizada diante das potências europeias.

Coelho (2008) complementa essa discussão, observando que Meirelles organiza o espaço pictórico de modo a equilibrar o natural e o sagrado, a terra e o rito. A horizontalidade da paisagem tropical, “banhada por uma luz amena e difusa”, contrasta com a “verticalidade do gesto litúrgico que se ergue no centro” — a cruz que corta o horizonte e espiritualiza o território. Essa tensão entre a linha da terra e o gesto ascendente da fé traduz o esforço de Meirelles em converter a natureza em palco da civilização, operando uma domesticação visual do território.

Ao articular as leituras de Marroni e Coelho, percebe-se que *A Primeira Missa no Brasil* cumpre uma função de mito fundacional. A pintura estetiza o encontro entre colonizadores e indígenas e institui uma ordem visual do poder, em que a centralidade do rito europeu substitui e apaga as cosmologias locais. Essa hierarquia de olhares e corpos antecipa, de certo modo, a própria lógica de consagração da arte brasileira, na qual determinadas imagens, associadas ao cânone acadêmico e ao ideal civilizatório, foram sistematicamente exaltadas, enquanto outras expressões permaneceram à margem.

A próxima obra da grade é o *Abaporu*, representado com um “você não” ao centro do meme em um formato que busca retirar a sua magnitude em meio as obras que representam a arte brasileira. A sua significância e interpretações, juntamente com o movimento modernista e antropofágico, são trabalhadas ao longo da dissertação, sobretudo no primeiro capítulo, que aprofunda seu contexto de criação, recepção e ressignificação.



Sua presença entre as obras analisadas na grade, revela muito sobre os eixos conceituais que orientam esta pesquisa, pois a figura do *Abaporu* opera como um ponto de inflexão entre a tradição acadêmica e a ruptura modernista, entre o mito fundador da arte brasileira e sua dissolução no imaginário contemporâneo. A comparação entre o *Abaporu* de Tarsila do Amaral e as outras obras, por exemplo, iluminam a problemática central da pesquisa pois a tensão entre o mito de origem modernista e sua resignificação contemporânea, permitem discussões anacrônicas e com sentidos duvidosos sobre a discussão do que é arte.

A próxima obra abordada é *Tiradentes Supliciado* (1893), de Pedro Américo, frequentemente chamada de *Tiradentes Esquartejado*.

Figura 41 - Tiradentes Supliciado (1893)



Fonte: Reprodução Instituto Poimênica<sup>143</sup>

A leitura dessa pintura evidencia como a arte pode funcionar como um espaço de resistência simbólica diante dos discursos hegemônicos. Ao romper com a iconografia oficial e recusar a imagem heroificada do mártir republicano, Américo desafia a visualidade idealizada de Tiradentes e denuncia os mecanismos de poder

<sup>143</sup> Disponível em: <<https://institutopoimenica.com/2012/07/09/tiradentes-esquartejado-pedro-amrico/>>. Acesso em: 01 out. 2025.

e de mediação ideológica que atravessam a história da arte nacional. Rejeitada em seu tempo pela brutalidade, a obra revela-se hoje um gesto de lucidez crítica: ao expor o corpo despedaçado do herói, expõe igualmente a fragilidade da República e a artificialidade de seus mitos fundadores. Nesse tensionamento entre visibilidade e exclusão, a tela reafirma que toda exaltação estética é também um ato político, e que, na história da arte brasileira, aquilo que se escolhe ver é inseparável daquilo que se opta por silenciar. (Muneiro, 2009)

O artigo “Tiradentes Esquartejado: Espacialidade e Comunicabilidade na obra de Pedro Américo”, de Lilian Muneiro (2009), propõe uma leitura semiótica e comunicacional da pintura, destacando sua singularidade na história da arte brasileira e ocidental como a única imagem a representar explicitamente o esquartejamento do corpo do herói. A autora parte da teoria da espacialidade, formulada por Lucrécia Ferrara (2008)<sup>144</sup>, para compreender a obra enquanto dispositivo de comunicação e representação cultural, em que o espaço pictórico se transforma em meio de mediação histórica e simbólica.

Segundo Muneiro (2009), a imagem de Tiradentes foi instrumentalizada pela República como elemento de legitimação da nova ordem política instaurada em 1889, substituindo o indígena romântico pelo mártir da Inconfidência, um símbolo de liberdade mais assimilável às massas. Contudo, Pedro Américo subverte essa construção ao representar o corpo despedaçado, recusando o ideal heroico e o tom persuasivo que o Estado pretendia instaurar. A tela atua, portanto, como crítica à simbologia republicana, expondo a violência do poder e a fragilidade dos mitos nacionais. A autora mobiliza a semiótica greimasiana para examinar três dimensões da pintura: construtibilidade, visibilidade e comunicabilidade, que articulam seus planos significantes e simbólicos. A construtibilidade manifesta-se na organização espacial que produz o efeito de realidade; a visibilidade, no uso de signos plásticos como a cruz e o corpo esquartejado; e a comunicabilidade, no impacto ideológico e emocional sobre o espectador. Ao aproximar Tiradentes de Jesus Cristo, Américo cria uma analogia entre o martírio político e o religioso — mas sem a promessa de ressurreição. Para a autora, o corpo do herói, despido de transcendência, torna-se metáfora do fracasso da República e da impossibilidade de regeneração moral do país.

---

<sup>144</sup>FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume, 2008.

Em “O esquartejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo” (1998), Maria de Cássia Vieira Christo analisa a recepção negativa da pintura, apontando que o desconforto provocado deriva da ruptura com o “belo ideal” neoclássico. A crítica da época considerou a obra “repugnante” e “imprópria”, evidenciando o choque entre o ideal heroico e a representação da decomposição física. Ao exibir Tiradentes em frangalhos, Américo desmonta o projeto visual republicano que visava construir um mártir incorruptível. O público, habituado à grandiosidade de *Independência ou Morte* ou *A Batalha do Avaí*, reagiu com repulsa à crueza realista e à ausência de transcendência.

Christo (1998) demonstra que Américo, consciente da ruptura, justificou-se em cartas e jornais, afirmando retratar o martírio “com respeito e contemplação”. Ainda assim, a crítica insistiu em julgar a tela a partir de padrões europeus, revelando a dependência estética do Brasil em relação à matriz cultural europeia. Ao representar o corpo desmembrado, Américo rompe o pacto entre arte e idealização, convertendo o horror em verdade histórica. Para Christo, essa rejeição revela o mal-estar nacional diante de uma imagem que recusa a redenção e encara a morte como parte constitutiva da história brasileira. *Tiradentes Esquartejado* é, portanto, uma pintura que “morre duas vezes”: no corpo do herói e no olhar da crítica que não soube reconhecer, na feiura, um ato de resistência estética.

As leituras de Muneiro (2009) e Christo (1998) convergem na ideia de que a obra constitui um gesto de ruptura estética e política. Muneiro destaca a tensão com o discurso republicano; Christo, a recusa do “belo ideal”. Assim, o que a crítica do século XIX interpretou como falha técnica é, na verdade, uma escolha consciente que antecipa a modernidade. Ao expor o corpo sem glória, Américo propõe uma crítica precoce ao mito da pureza heroica — um gesto que anuncia a crise de representação e o deslocamento simbólico que, décadas depois, ganharia forma na arte moderna brasileira.

No contexto dos cânones exaltados na grade do meme, em contraste com o modernismo, essa obra tende a ser interpretada de maneira parcial, desconsiderando tanto a recepção desfavorável dela em seu próprio período quanto a complexidade de seu significado. Sua aproximação com elementos religiosos e a posterior sacralização contribuem para que seja lida como relevante dentro do cânone das artes brasileiras, ainda que tal reconhecimento não reflita plenamente a intenção crítica de Américo.



A próxima obra da grade é *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, que constrói uma narrativa visual grandiosa do ato da Independência, destacando D. Pedro I como herói central.

Figura 42 - *Independência ou Morte* (1888) de Pedro Américo



Fonte: Reprodução Google Arts & Culture<sup>145</sup>

De acordo com Schlichta (2009), a pintura histórica no século XIX funcionava como instrumento de construção simbólica da nação. A pintura enfatiza o gesto simbólico de ruptura com Portugal por meio de estratégias compositivas — como a posição elevada do imperador, o contraste de escala e a disposição semicircular das figuras — que direcionam o olhar para o líder e reforçam sua centralidade. O caipira, posicionado na base, simboliza o povo brasileiro como espectador passivo, reforçando a ideia de que a história nacional é conduzida por grandes figuras, e não pelo coletivo popular. Obras como *Independência ou Morte* são narrativas visuais que reforçam a coesão nacional e a glorificação do passado, alinhadas a instituições como a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A autora destaca que Pedro Américo adapta deliberadamente a realidade à lógica estética e moral da pintura histórica, idealizando fisionomias, vestimentas e gestos para criar uma imagem monumental do herói. Inspirando-se em tradições

<sup>145</sup> Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/independ%C3%Aancia-ou-morte-pedro-am%C3%A9rico-de-figueiredo-e-mello/xQEMjiFlwma5eQ?hl=pt-br>. Acesso em 29 set. 2025.

européias e na verossimilhança acadêmica, o artista estrutura uma hierarquia visual centrada em D. Pedro, consolidando-o como libertador e fundador da pátria.

Em síntese, *Independência ou Morte* sintetiza, nesse contexto, a técnica e ideologia da excelência formal e reforça uma narrativa política de subordinação popular e culto à autoridade, mostrando como a arte histórica atuou como instrumento de legitimação simbólica e de construção da identidade nacional.

A próxima obra da grade, *Moema*, de Victor Meirelles, tornou-se símbolo nativista e figura central na formação da identidade cultural após 1826, sendo a pintura de 1866 a primeira grande materialização visual dessa personagem (Myioshi, 2010).

Figura 43 - *Moema* (1866) de Vitor Meireles



Fonte: Reprodução Google Arts & Culture<sup>146</sup>

O autor destaca o refinamento técnico de Meirelles, com atenção ao desenho, anatomia e expressão idealizada. Críticos como Rangel de S. Paio elogiaram a nudez de Moema por sua harmonia e fidelidade anatômica, vendo-a como síntese entre naturalismo e idealização moral. O corpo da personagem, ao exprimir castidade e serenidade, consolida-se como modelo de beleza indígena e símbolo da “virgem americana”. O estudo contextualiza a obra no ambiente artístico do Segundo Reinado, quando o nativismo associava a figura indígena à construção do Império. A

---

<sup>146</sup> Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/wd/XAGkidat7Mljng>. Acesso em: 1 out. 2025.

pintura, ainda que inicialmente pouco comentada, alcançou importância simbólica duradoura, transformando-se em referência da representação indígena nas artes brasileiras. Para Miyoshi, a obra de Meirelles não apenas ilustra a literatura, mas cria uma nova leitura visual da personagem, fundindo história, mito e ideal nacional. (Miyoshi, 2010).

Tendo a análise do autor como base, entende-se que *Moema* transcendeu a narrativa literária para tornar-se instrumento de idealização nacional, articulando corpo, estética e política. O equilíbrio entre verossimilhança e idealização refletiu o esforço de Meirelles em adaptar o cânone clássico europeu às ambições de uma arte nacional, consolidando a imagem indígena como ícone moral e estético do Império. Dessa maneira, é interessante destacar como as obras que englobam cânones europeus e as transportam para a realidade brasileira normalmente são colocadas em contraposição ao abaporu, que em meio a sua antropofagia, buscava fazer o mesmo. As obras no meme em questão não são tão deslocadas da discussão como o formato humorístico busca transparecer.

A última imagem da grade é uma cópia de Oscar Pereira da Silva da pintura *O Combate Naval do Riachuelo* (1883), de Victor Meirelles, representa o auge da pintura histórica brasileira do século XIX, especialmente do subgênero das batalhas.



Figura 46 - *A Batalha Naval do Riachuelo*. Cópia do original de Victor Meirelles por Oscar Pereira da Silva



Fonte: Reprodução WikiCommons<sup>147</sup>

Segundo Araújo (2015), a obra não deve ser lida apenas pela representação, mas pelas circunstâncias políticas e sociais que marcaram sua produção. A pintura busca traduzir um ideal acadêmico de monumentalidade e verossimilhança, numa compositiva clássica, valorizando equilíbrio, clareza e fidelidade anatômica, enfatizando o drama da vitória naval brasileira, funcionando como monumento visual à disciplina e ao heroísmo militar. Politicamente, a pintura integra o projeto de D. Pedro II de consolidar uma memória nacional pelas artes visuais. Encomendada pelo Estado, cumpre função propagandística, reforçando o orgulho patriótico e a narrativa imperial sobre a Guerra do Paraguai. A circulação pública da obra, em exposições e reproduções, ampliou seu alcance simbólico, transformando-a em emblema da identidade nacional (Araújo, 2015).

Dessa maneira, a reunião dessas imagens em um mesmo quadro comparativo, difundido em formato de meme sob a frase “Obrigado a todos por não serem magníficas pinturas brasileiras” — atua como um potente comentário sobre a hierarquia simbólica da arte no imaginário nacional. Ao situar o *Abaporu* no centro e,

<sup>147</sup> Disponível em:

<[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio\\_Pedro\\_Ernesto\\_-\\_Batalha\\_do\\_Riachuelo\\_-\\_c%C3%B3pia.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio_Pedro_Ernesto_-_Batalha_do_Riachuelo_-_c%C3%B3pia.jpg)>. Acesso em 1 out. 2025.

paradoxalmente, como o único elemento excluído do agradecimento, a montagem ironiza a persistência do gosto acadêmico e a resistência de parte do público à estética modernista. O meme, portanto, além do humor e da ironia evoca disputas que ainda atravessam a recepção da arte moderna (e contemporânea) no Brasil, reiterando o contraste entre a “beleza ideal” das pinturas clássicas e históricas e a simplicidade simbólica da figura antropofágica de Tarsila.

Nessa perspectiva, o meme funciona como dispositivo de memória e disputa cultural, assim como Pereira e Miguel conceituaram, expondo a permanência da fantasmagoria modernista e a atualização de um anti-intelectualismo estético que reitera os valores de um passado acadêmico em detrimento da experimentação modernista. O *Abaporu*, transformado em centro irônico da composição, encarna o desconforto que a modernidade ainda provoca, em sua aparente simplicidade, frequentemente evocada pelos comentários de “tal criança da minha família pode fazer melhor” é lida como ausência de virtuosismo, quando na verdade manifesta a radicalidade de um gesto de ruptura com o ideal clássico.

Ao ser inserida nessa grade, a obra reativa o debate entre arte e técnica, aura e reprodução, tradição e vanguarda, tornando-se espelho das contradições culturais que estruturam o olhar brasileiro sobre sua própria história artística.

Esse arranjo atua como um meme excludente, cuja ironia não se orienta para uma crítica sofisticada do modernismo, mas para uma operação de hierarquização estética, onde consagram-se como “verdadeiras” artes brasileiras aquelas associadas ao cânone acadêmico do século XIX, enquanto a estética modernista é deslocada para fora da categoria de arte. Assim, a postagem mobiliza referências históricas e culturais em chave intertextual, mas não para promover reflexão estética, e sim para reafirmar um critério normativo de gosto baseado na tradição clássica e na noção idealizada de “beleza nacional”.

A reação do público amplia o alcance do conflito discursivo. O comentário “mais relevante”, ou seja, que teve mais engajamento e por isso aparece primeiro dentre os outros da publicação, de L. V., buscou defender o *Abaporu*: “Arte não é só o que é belo aos seus olhos. Bj [beijo]” (L.V., 2018). Essa tentativa de relativizar o conceito de arte e abrir espaço para uma concepção ampliada foi imediatamente atacada com insultos misóginos e agressões, como no comentário de P. B. (2020): “Cala a boca, sua vagabunda fodida do caralho, degenerada, desgraçada, maldita, morra.” O uso da palavra “degenerada”, além da carga ofensiva, ressoa um

vocabulário historicamente utilizado para desqualificar a arte moderna no Brasil e fora dele, em especial durante regimes autoritários do século XX, como o nazismo, que associava a arte de vanguarda à “degeneração cultural”.

“Sim, arte é o que é belo, e beleza é objetiva. Portanto, *Abaporu* não é arte.” Quando questionado sobre o que seria arte, complementou: “A natureza define o que é belo, isso se chama proporção áurea.” Observa-se aqui a invocação de uma retórica pseudocientífica para legitimar uma visão essencialista de beleza e, por extensão, de arte. Embora o argumento pretenda uma racionalidade universalizante, o que se percebe é a tentativa de neutralizar as rupturas modernistas, reduzindo a legitimidade artística a padrões clássicos e naturalizados. É importante recordar como essa lógica se aproxima daquela analisada nas publicações da *Brasil Paralelo*, que mobilizam concepções semelhantes para desqualificar a arte moderna e reafirmar critérios supostamente objetivos de beleza.

Mais significativo ainda é o comentário de A. M. G. (2020), que responde diretamente a L. V. nos seguintes termos: “[...] vá se foder, degenerada socialista vagabunda de merda.” Nessa enunciação, a crítica abandona completamente o plano estético para se situar em um campo explicitamente político-ideológico. O ataque à obra de Tarsila do Amaral não se fundamenta na tela em si, mas em sua associação a um imaginário de esquerda. O insulto demonstra como a disputa em torno da legitimidade do modernismo é ressignificada no ambiente digital como um embate político, em que a desqualificação da arte moderna coincide com a rejeição a posições políticas progressistas.

Esses exemplos revelam como o meme analisado, embora aparentemente trivial, se configura como evento discursivo complexo, no qual convergem referências culturais, disputas de gosto e polarizações políticas. A pergunta “Isso é arte?”, identificada no mapeamento das fontes, aparece aqui de modo implícito, mas desdobra-se em camadas: “O que é arte?” é respondida pela exclusão de *Abaporu* do panteão das “verdadeiras” artes brasileiras; “Quem define o que é arte?” é deslocada do debate estético para uma dinâmica de ataque a críticos e defensores da obra; “O que deve ser a arte brasileira?” é associada a um imaginário nacionalista, que valoriza obras do século XIX como símbolos da identidade nacional, em oposição à experimentação modernista.



No campo discursivo formado pelos comentários, nota-se ainda um processo de politização do gosto estético, em que a defesa ou a rejeição de *Abaporu* serve como marcador identitário em disputas ideológicas.

A arte, nesse caso, funciona como pretexto para a expressão de antagonismos sociais e políticos, revelando que a circulação da obra de Tarsila no ciberespaço atualiza, sob novas formas, a marginalização e a rejeição que o modernismo sofreu no Brasil desde sua recepção inicial, especialmente intensificada durante a Era Vargas, também por conta do seu posicionamento teoricamente “à esquerda”. O crescimento contemporâneo de movimentos de direita e extrema-direita parece ter revigorado essa associação entre modernismo, degeneração e “ameaça comunista”, assim como percebemos nas análises das fontes do Brasil Paralelo. Assim, a análise dessa fonte evidencia como memes e seus desdobramentos discursivos reproduzem estereótipos sobre a arte modernista e funcionam como dispositivos de disputa simbólica, nos quais estética, política e identidade nacional se entrelaçam na discussão. O que está em jogo não é apenas a apreciação de uma obra, mas a tentativa de delimitar fronteiras de pertencimento cultural e ideológico em um ciberespaço marcado pela lógica do engajamento, da ironia e da polarização.

#### **Fonte 18: Abaporu vs Batalha do Avaí vs Berserker (UOL, 2019)**

No ano seguinte, em 2019, outra fonte tem destaque quando um debate via Twitter chegou a gerar uma reportagem na “UOL”<sup>148</sup>, na qual é citada uma comparação entre o *Abaporu* com outra obra de arte a *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo — , exaltando o quadro e depreciando o quadro de Tarsila: “O que deveria representar a arte brasileira no mundo ///// a incrível merda que idiota idólatra [sic.] sem motivo algum”. (R. In. UOL, 2019).

A reportagem do UOL, carrega escolhas discursivas que moldam a percepção do leitor. O título — “Abaporu é criticado, e apreciadores de Tarsila do Amaral dão aula sobre arte no Twitter” — sugere um conflito entre ignorância e conhecimento, colocando os fãs da obra como guardiões da legitimidade cultural e os críticos como

---

<sup>148</sup>UOL, Abaporu é criticado, e apreciadores de Tarsila do Amaral dão aula sobre arte no Twitter. **UOL**, São Paulo, 16 set. 2019.Publicidade. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/16/abaporu-e-criticado-no-twitter-e-os-fas-de-tarsila-amaral-nao-deixaram-barato.htm>> Acesso em: 28 set. 2025.

desinformados ou superficiais. Ao selecionar determinados comentários do Twitter, a notícia constrói uma narrativa do debate cultural contemporâneo, porém a forma “dar aula sobre arte” diz muito sobre a relevância sendo colocada em cima dessa discussão e o lado que está sendo exaltado, o da defesa da obra, inclusive isso se apresenta em diversos comentários destacados pela reportagem e em aferição manual das respostas mais relevantes ao *post* diretamente no Twitter, ao que algumas “defesas” ultrapassaram o número de curtidas da publicação original.

Figura 47 - Abaporu é Criticado, e apreciadores de Tarsila do Amaral dão aula sobre Arte no Twitter (2019) em UOL

### Abaporu é criticado, e apreciadores de Tarsila do Amaral dão aula sobre arte no Twitter



Fonte: Reprodução UOL<sup>149</sup>

O *post* do Twitter apresentado na notícia conta com mais de 4,4 mil curtidas, mais de 3 mil retweets — uma opção que permite compartilhar a postagem contendo ou não seus próprios comentários — e mais de 1,1 mil comentários e é relevante citar que, utilizando a ferramenta de busca interna do Twitter, antes dessa publicação de 2019 não havia nenhum outro comentário na rede com alcance comparável sobre o *Abaporu* nessa rede social. A mídia mais propagada sobre esse assunto na rede era referente a portais de notícia anunciando a volta do quadro para o Brasil no MASP, em 04 de março de 2019 e estes continham engajamento irrelevante.

<sup>149</sup>Disponível em:

<<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/16/abaporu-e-criticado-no-twitter-e-os-fas-de-tarsila-amaral-nao-deixaram-barato.htm>>. Acesso em 12 set. 2025.

Figura 48 - Batalha do Avaí vs Abaporu (2019) Publicação do Twitter



Fonte: Reprodução UOL

O paralelo proposto pelo usuário, que coloca *Batalha do Avaí* como “a verdadeira arte brasileira”, trata-se de uma manifestação contemporânea de uma disputa estética e ideológica que atravessa toda a história da arte nacional como tentamos demonstrar ao longo da pesquisa — o embate entre o ideal acadêmico e o projeto modernista. Ao eleger a pintura de Pedro Américo como parâmetro de excelência, o discurso digital reitera a nostalgia de uma visualidade grandiosa, técnica e “civilizadora”, associada à tradição europeia e ao nacionalismo imperial do século XIX. Em contrapartida, a simplicidade formal e a estilização antropofágica de Tarsila do Amaral são tomadas como sinais de decadência cultural, desvalorização técnica e empobrecimento simbólico. Assim, o *tweet* reatualiza a velha oposição entre a arte como exaltação do poder e a arte como problematização da identidade.



Figura 49 - Batalha do Avaí (1874-1877) de Pedro Américo



Fonte: Reprodução WikiCommons<sup>150</sup>

Figura 50 - Detalhe da obra *Batalha do Avaí* (1874-1877), de Pedro Américo (detalhe do canto inferior esquerdo)



Fonte: Reprodução WikiCommons

<sup>150</sup>Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4139580>>. Acesso em: 12 set. 2025.



Figura 51 - Detalhe da obra *Batalha do Avaí* (1874-1877), de Pedro Américo (detalhe do canto inferior direito)



Fonte: Reprodução WikiCommons

A obra “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo, foi pintada em Florença (1874-1877) e é uma representação monumental da vitória brasileira na Guerra do Paraguai. Com dimensões de 11 x 6 metros, a tela reflete a grandiosidade do evento retratado e as ambições do artista em atender às expectativas do Estado monárquico brasileiro. Hoje, a pintura está no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. De acordo com Schwarcz (2013, apud Souza, 2020, p.6), o grande tamanho da obra refletia as aspirações do artista, que buscava atender às expectativas de seu imponente cliente: o Estado monárquico brasileiro.

Isso já indica uma vontade de afirmação grandiosa: “maior do mundo”, para empregar o bordão irônico que Mário de Andrade lançava na cultura brasileira. O tamanho, no caso das telas – e por muitas razões, como veremos —, não é secundário. Por ora, assinalemos este aspecto: um quadro desmedido impõe pela exceção, pela evidente proeza que significa realizá-lo e pelo impacto que, por si só, a grandeza, contada em muitos metros significa para o público que deseja deslumbrar-se (Coli, 2002, p. 116 apud Souza, 2020, p. 6)

Tal qual com “Abaporu”, a obra escolhida é uma representação de uma cultura, no caso, tida como superior à proposta pela modernista. Vários são os motivos que podem ter sido escolhidos pelo comentarista para definir que essa é a obra que deveria representar a arte brasileira no mundo — levando a crer que o tom “glorioso” da batalha que representa a vitória dos brasileiros sobre os Paraguaiois,

mas também o horror da mesma. Essa indicação, porém, não pode ser lida sem considerar o repertório histórico que sustenta tais preferências. No contexto brasileiro, a comparação com a engenharia de memória e poder do Museu Paulista, discutida por Tadeu Chiarelli, ajuda a historicizar a montagem de narrativas hegemônicas, ao que a decoração concebida por Taunay e a centralidade de Pedro Américo compuseram, no centenário da Independência, um visual do “bandeirante” e do protagonismo paulista como núcleo da nacionalidade. Esse uso estratégico da pintura histórica mostra como repertórios visuais consagram hierarquias simbólicas e produzem Brasilidades canônicas ainda hoje mobilizadas como contraste “civilizador” frente ao modernismo (Chiarelli, 1998).

A análise do Museu Paulista e das obras de Pedro Américo, em especial *Independência ou Morte*, evidencia como a produção artística foi mobilizada para fins ideológicos. No caso do museu, conforme examinado por Chiarelli (1998), a obra de Américo foi instrumentalizada para reforçar narrativas de poder, consolidando o nativismo paulista e a centralidade de São Paulo no imaginário republicano. A pintura histórica funcionava como alegoria do heroísmo, projetando valores morais e identitários, e estabelecendo padrões de recepção que delimitavam a autoridade institucional sobre o que era considerado arte e história “legítimas”. Como se observa, frequentemente as obras desse artista são tomadas como referência do que constitui a “verdadeira arte brasileira”. Chiarelli (1998, p. 29) afirma que, “na linhagem acadêmica brasileira, [Pedro Américo] era considerado por muitos o principal artista do Segundo Império”.

Por representar cenas de heroísmo, esse tipo de pintura histórica, representadas nos *posts* como por exemplo a *Primeira Missa* ou as de Pedro Américo, possuíam caráter exemplar para a burguesia, e seus protagonistas eram elevados à condição de figuras quase divinas, superiores ao comum da humanidade (Chiarelli, 1998, p. 30). Tais obras capturavam um “momento fecundo”, isto é, o instante que melhor sintetizava o sentido histórico que o artista desejava transmitir. Essa instrumentalização em prol de narrativas de poder deu origem a ideologias que, aparentemente, perpetuam-se até o presente.

No contexto digital contemporâneo, essa tradição é reativada como estratégia retórica de oposição à modernidade. O elogio à *Batalha do Avaí* contra o *Abaporu* reflete, portanto, uma revalorização nostálgica de um passado “grandioso” e imagético, que simbolizaria um tempo de harmonia estética e autoridade cultural.



O *tweet* transforma a obra acadêmica em um ícone contra o que se percebe como a “decadência” da arte moderna e, por extensão, da cultura brasileira. Essa operação discursiva reencena, em ambiente virtual, o mesmo tipo de idealização do passado que Pedro Américo e a Academia Imperial produziram no século XIX, de uma crença em uma arte moralizante, tecnicamente perfeita e voltada à celebração dos heróis nacionais.

Entretanto, como demonstrado nas análises de Lilian Muneiro (2009) e Maria de Cássia Vieira Christo (1998), na fonte anterior, a obra de Américo é mais complexa do que o uso reducionista contemporâneo permite supor. Há, portanto, uma ambiguidade entre a exaltação e a crítica — ambiguidade que o discurso digital apaga, reduzindo a pintura a um símbolo de virtude estética e de um patriotismo idealizado.

Esse apagamento dialoga com o que Alambert (2013) denomina de “fantasmagoria da Semana”, ao que o processo pelo qual os marcos fundadores da modernidade brasileira — como o *Abaporu* — são transformados em imagens esvaziadas, repetidas e apropriadas conforme disputas de sentido em cada época. De modo inverso, *Batalha do Avaí* é mobilizada como fantasmagoria de um Brasil “forte” e “civilizado”, resgatando um imaginário heróico.

Para além da fonte referente à publicação no Twitter, a propagação dessas discussões fazem emergir hipóteses múltiplas desse uso recorrente. Primeiramente, pode-se interpretar tal contraposição como expressão de um ressentimento cultural contemporâneo, em que a arte moderna é associada à perda de valores, à desintegração moral e à suposta “decadência” do gosto nacional. Em segundo lugar, esse uso revela a permanência de um imaginário colonial que associa a beleza à técnica europeia e à harmonia formal, enquanto rejeita o experimentalismo e a subjetividade da modernidade brasileira. Por fim, pode-se compreender esse fenômeno como sintoma da polarização cultural do país, em que a defesa de uma arte “tradicional” funciona como afirmação identitária frente à diversidade e à crítica promovidas pelo modernismo e pela contemporaneidade.

Assim, a viralização da comparação entre *Abaporu* e *Batalha do Avaí* funciona como espelho das tensões que atravessam a cultura visual brasileira. A disputa simbólica instaurada nas redes sintetiza um pouco sobre a problemática da “Fantasmagoria do *Abaporu*, sobre a permanência e a reatualização de mitos visuais

nacionais que, em diferentes contextos históricos e midiáticos, são mobilizados para definir o que é — ou deveria ser — a “verdadeira” arte brasileira

Como é dito pelo UOL, a postagem recebeu muita repercussão. Em contraste, ao comentário principal, outros usuários oferecem defesas articuladas dentro dos limites da plataforma, presa por respostas curtas, dentro do limite de 280 caracteres, na tentativa de esclarecer alguns conceitos. Um dos usuários da rede diz: "MANO abaporu= o homem q [que] come gente basicamente reflete q [que] a gente tem q [que] 'devorar' a arte europeia para formar uma arte brasileira, q [que] representa o povo mas n [não] o jovem twitteiro tem q [que] baba ovo pra gringo" (E. 2019)

Este comentário demonstra breve compreensão de alguns princípios centrais do movimento antropofágico, evidenciando que a apropriação crítica da arte europeia e sua transformação em algo nacional são centrais para a construção de uma identidade cultural brasileira. A linguagem coloquial evidencia a popularização desses conceitos e como ideias complexas sobre modernismo e identidade podem circular fora do ambiente acadêmico. Essa fonte especificamente trás comentários mais em defesa da obra de arte do que em ataque, até por conta do recorte que o UOL dá ao tentar evidenciar a “aula de arte” que os usuários do Twitter aparentemente dão.

Diversos comentários atacam a superficialidade da crítica inicial, ressaltando a importância do conhecimento e da fundamentação teórica como: "mal sabe ele que é o próprio Abaporu, mente pequena e mãos grandes para digitar merda na internet" (H. 2019); "Abaporu é a principal obra de arte nacional. Se vc discorda, entra num mestrado da área e escreve uma dissertação pra defender seu ponto de vista, com FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA. Caso contrário, vai ser só achismo de uma pessoa ignorante mesmo." (M. 2019); "o adolescente ignorante se achando o crítico para falar algo do Abaporu" (I, 2019).

Esses tweets refletem uma tensão entre crítica leiga e a crítica tida pela redação do UOL como informada, reforçando que a recepção do *Abaporu* não pode se restringir ao gosto pessoal ou à aparência estética, mas deve considerar história, contexto e intencionalidade artística. A insistência em “fundamentação teórica” conecta-se diretamente à desvalorização da obra quando criticada sem conhecimento, lembrando que a simplicidade formal não anula a profundidade conceitual.

Outros comentários destacam o valor simbólico e histórico do *Abaporu*, reforçando sua centralidade na construção da identidade cultural brasileira: "Tarsila do Amaral, quando pincelou essa figura desproporcional, fazia uma declaração valiosa em meio ao caos do modernismo recém chegado no Brasil. O que dizer do adolescente atual que não tem contato com a arte? Logo Abaporu, figura mitológica que representa o canibalismo..." (L, 2019) "o jovem de hoje em dia querendo desmerecer abaporu e beatles eu fico assim" (M, 2019) "Tem uns acéfalos falando mal da obra Abaporu chamando o quadro de feio. Meus anjos, REALISMO NAO DEFINE QUALIDADE arte em si n foi feira pra ser esteticamente bonita, arte é uma forma de expressão independentemente da aparência." (W, 2019)

Esses comentários evidenciam que o *Abaporu* é percebido como uma síntese visual do modernismo e da antropofagia, cuja relevância transcende a forma ou a estética. A referência à "figura mitológica" destaca a dimensão simbólica da obra, que comunica valores culturais e conceituais, reforçando a necessidade de compreensão contextualizada. A defesa da autonomia estética e conceitual da obra é também evidente em comentários que rechaçam julgamentos baseados apenas na aparência: "O cara falando que o Abaporu não representa a arte brasileira, deve ser o mesmo cara que nunca pisou em um museu, nem conhece a história por trás de cada obra e depois fica falando merda por aí. A ignorância humana é foda." (B, 2019).

Esse tipo de resposta reforça a ideia de que o *Abaporu* não foi criado para agradar ao gosto visual, mas para expressar ideias e valores culturais, conectando-se à discussão sobre aura e reprodução de Walter Benjamin, em que a importância conceitual da obra se mantém mesmo quando submetida à banalização ou à circulação digital. Outros comentários ainda evidenciam uma crítica à cultura do desprezo juvenil e à tendência de desacreditar símbolos culturais: "MUITO puta que virou moda falar mal do Abaporu da Tarsila. O adolescente tem q acabar" (Ib, 2019); "você vê que o modernismo ainda não deixou de ser uma afronta aos padrões sociais quando os jovens continuam reclamando da estética do abaporu" (Ma, 2019).

Esses tweets refletem a polarização contemporânea da recepção cultural, na qual obras canônicas continuam sendo defendidas por quem entende seu valor histórico e simbólico, enquanto críticas superficiais são reproduzidas por efeito de moda ou rebeldia juvenil. Finalmente, a análise também evidencia a função pedagógica da discussão, alguns comentários funcionam como mediadores

culturais, contextualizando o *Abaporu* dentro do modernismo brasileiro, da antropofagia e da história da arte global, transformando a recepção digital em espaço de ensino informal e, ao mesmo tempo, consolidando a obra como símbolo cultural. O debate no Twitter revela que compreender o *Abaporu* exige conhecimento histórico, sensibilidade conceitual e reconhecimento de sua importância estética e simbólica, mostrando que a obra permanece central na memória cultural e simbólica do Brasil.

Voltando ao *post* original da discussão, há a questão da riqueza de detalhes, nos rostos pintados e no ambiente, ou na estrutura imensa da obra com 10 metros de largura, pois o indivíduo na sequência dos seus *posts* compara o *Abaporu* com uma arte de Kentaro Miura, *mangaká* japonês conhecido principalmente pela riqueza de detalhes em sua obra mais famosa, o mangá *Berserk*<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup>*Berserk* (ベルセルク, Beruseruku) é uma série de mangá de fantasia sombria escrita e ilustrada por Kentaro Miura (1966–2021), publicada de forma seriada desde 1989. A narrativa acompanha o mercenário solitário Guts e sua relação com Griffith, líder do “Bando do Falcão”, situando-se em um universo medieval marcado por violência, religiosidade e forças sobrenaturais. A obra tornou-se célebre por seu enredo denso, pelas representações gráficas de brutalidade e trauma, e pela complexidade emocional de seus personagens. Após a morte de Miura, em 2021, a série passou a ser continuada por seu amigo Kouji Mori e pelo Studio Gaga, equipe de assistentes do autor. O título remete ao termo nórdico berserker — guerreiros lendários que combatiam em estado de fúria extática e incontrolável, associados a força sobre-humana e agressividade animalesca. A escolha do nome sintetiza uma das tensões centrais da trajetória de Guts: entre a interioridade sensível, frequentemente explorada no mangá em registros quase intimistas, e os acessos de violência devastadora que o aproximam dessa figura mitológica do guerreiro tomado pelo transe de batalha.

Figura 52 - A incrível arte de Kentaro Miura VS a aberração do Abaporu



Fonte: Reprodução UOL

A qualidade da produção artística de Tarsila também é evidenciada em sua habilidade técnica e sensibilidade estética ao criar obras de apelo visual mais clássico e traço realista, como se observa em sua releitura de *O Sagrado Coração de Cristo* (1904), tida como a primeira obra da artista.

Figura 53 - Publicação sobre *O Sagrado Coração de Cristo* (1904) de Tarsila do Amaral

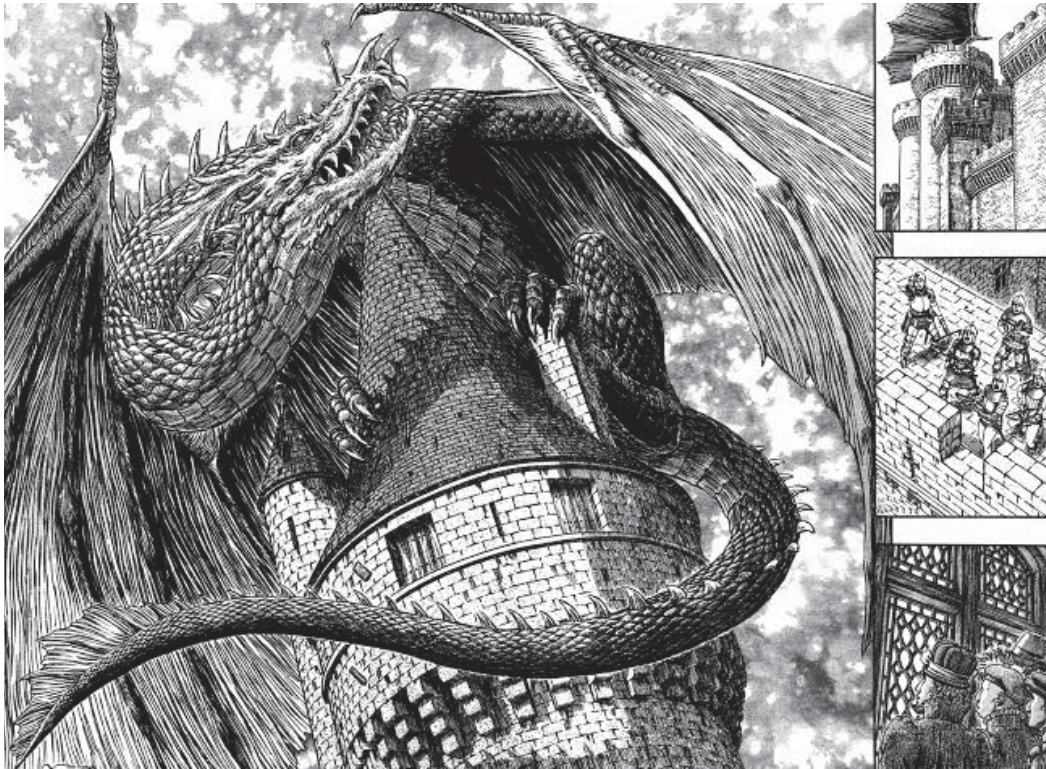


Fonte: Reprodução UOL

A crítica dirigida ao *Abaporu* raramente se sustenta em uma análise formal ou histórica da obra; antes, a pintura funciona como um significante poderoso de toda uma instituição artística percebido como distante e elitista. A pergunta retórica "isso é arte?", tão comum nesses debates virtuais, é menos uma interrogação sobre a natureza da obra e mais uma contestação explícita da autoridade institucional que a consagrou. O *Abaporu*, enquanto ícone canônico, torna-se o alvo perfeito para uma frustração difusa contra um sistema de valoração percebido como arbitrário, circular e desconectado dos supostos "valores reais" do grande público dentro de uma discussão anti-intelectual. Nesse sentido, a obra é julgada não pela sua materialidade, mas pela sua carga simbólica como emblema de uma cultura erudita e elitizada.



Figura 54 - Dragão de Berserk por Kentaro Miura



Fonte: Reprodução Twitter/X<sup>152</sup>

Para além do meme, é contra esse pano de fundo que a elevação de *Berserk* à categoria de "verdadeira arte" pode ser compreendida. A obra de Miura é suscitada como um contra-modelo dentro de um paradigma estético. Seu valor é aferido por parâmetros diametralmente opostos aos associados ao modernismo, onde o *Abaporu* é lido como simples, *Berserk* é celebrado por sua complexidade visual, fruto de um labor técnico monumental e visível; onde a pintura modernista opera pela sugestão e pela abstração (e depende de uma bagagem histórica e artística para ser plenamente compreendido), o mangá em sua textualidade e imagética oferece uma narrativa épica, literal e de profunda densidade filosófica, abordando temas como o trauma, a violência, a vontade e a transcendência, de forma que aquele que tem contato com ela automaticamente é tomado pelas emoções suscitadas por Miura; onde o cânone tradicional de Tarsila é percebido como imposto, elitista, de cima para baixo, o valor de *Berserk* é legitimado horizontalmente, pelo veredito de um mercado consumidor global e por uma comunidade de fãs que reconhece sua maestria e influência.

<sup>152</sup> Disponível em: [https://x.com/Rogue\\_II/status/1173609894857060352](https://x.com/Rogue_II/status/1173609894857060352). Acesso em 28 set. 2025.

Essa discussão acaba rendendo mais memes, se retroalimentando, ao que alguns comentários já reconhecem a colocação “Abaporu x Berserk” quando a obra é citada em outras postagens, dessa vez no Facebook. A colocação rende até mesmo uma página de Facebook chamada “Abaporu vs Dragão de Bersek [sic]” que conta com 4 mil curtidas e 4,4 mil seguidores, criada em 26 de maio de 2020 compila diversos memes de mesmo cunho sendo atualizada até o momento atual, em novembro de 2024.

### Fonte 19: Abaporu vs Dragão de Bersek (Página do Facebook, 2021-2022)

Figura 55 - Abaporu vs Dragão de Bersek [sic]



Fonte: Reprodução da rede social Facebook.

Dentre as mais de 40 publicações da página, foram selecionadas para análise aquelas que se enquadram no recorte temporal de 2018 a 2022, sendo que o primeiro post da página foi inspirado em uma publicação do Twitter que comparava o *Abaporu* ao dragão da obra *Berserk*, de Kentaro Miura, feita em 2019. De acordo com as informações do Facebook, a página foi criada em 26 de maio de 2020 e, desde sua primeira análise, em abril de 2022, nunca veiculou anúncios em suas postagens. Sendo assim, infere-se que as reações e interações do público com o conteúdo provêm, principalmente, de seguidores da própria página, de terceiros que tiveram acesso às postagens porque foram compartilhadas por amigos, de buscas diretas na aba de pesquisa ou, ainda, pela lógica algorítmica que priorizou a exibição das postagens para

aqueles que, por algum motivo, demonstram interesse nesse tipo de conteúdo que mistura humor, arte e mangá/anime.

### Fonte 19.1

Figura 56 - A incrível arte de Kentaro Miura VS a aberração do Abaporu em Facebook



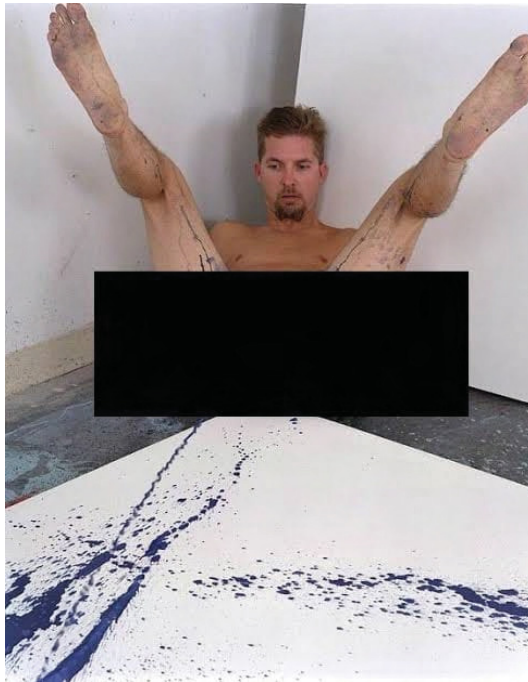
Reprodução Facebook

A primeira publicação da página relacionada ao tema da pesquisa foi a utilização de um post do Twitter que dizia: “A incrível arte de Kentaro Miura VS a aberração do *Abaporu*” como foto de perfil, em 15 de maio de 2021<sup>153</sup>. A postagem obteve 88 curtidas, em sua maioria com a reação “haha”, além de gerar 8 comentários e 101 compartilhamentos. Dentre os comentários, chama atenção o de E.S. (2021), que diz: “Tá, mas já viram a arte desse cara?”, acompanhado de uma imagem de um homem branco aparentemente expelindo tinta azul pelo ânus.

<sup>153</sup>ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Abaporu vs Dragão de Berserk alterou sua foto de perfil.** Facebook, 15 mai. 2025. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=334626691609401&set=a.102198551518884>>. Acesso em: 1 out. 2025.



Figura 57 - Ta mas ja viram a arte desse cara?



Fonte: Reprodução Facebook<sup>154</sup>

Em pesquisa, descobriu-se que a imagem refere-se ao artista Keith Beadwee<sup>155</sup>, da série performática *Blue Squirt* (*Esguicho Azul*, em inglês), produzida em 1996, nos Estados Unidos. É curiosa a evocação dessa obra nesse contexto, como pudemos perceber nas análises anteriores, principalmente no que diz respeito aos discursos veiculados pela Brasil Paralelo, que estabelecem uma conexão direta entre arte moderna, arte contemporânea e manifestações consideradas imorais ou obscenas.

## Fonte 19.2

A segunda postagem da página também é uma reprodução do tuíte original que dá nome à página<sup>156</sup>. Contando com 176 curtidas — em sua maioria reações de “haha” —, 75 comentários e 263 compartilhamentos, as reações são, em geral, positivas em relação ao humor do post original.

<sup>154</sup> Disponível nos comentários de:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=334626691609401&set=a.102198551518884>>. Acesso em 29 set. 2025.

<sup>155</sup> Mais informações sobre o artista e suas obras podem ser encontradas em: <<https://keithbeadwee.com/section/384205-ARTWORK.html>>. Acesso em: 1 out. 2025.

<sup>156</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Primeiro post da página**. Facebook, 15 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=334626871609383&set=a.334626941609376>>. Acesso em 29 set. 2025.

Entre os comentários de maior relevância, destaca-se o de L.F. (2021), que afirma: “um dia vou me lembrar desse comentário”, sugerindo o caráter icônico que a postagem acabou adquirindo. Outro comentário se manifesta em defesa de *Abaporu*, dizendo:

De um lado, nós temos um dragão de aparência genérica, igual a tantos outros da ficção. É bem feito? Sim, mas extremamente comum e esquecível.

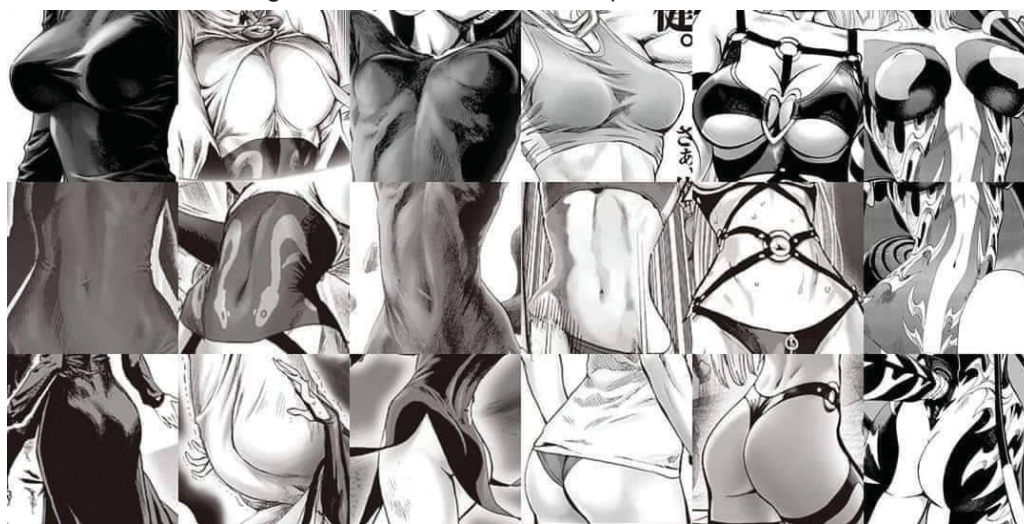
Do outro, uma criatura única, diferente de tudo antes visto. É tosco? Com toda certeza, mas extremamente original e memorável.

Logo, *Abaporu* >>>> dragãozinho. (L.F., *Abaporu* vs Dragão de Bersek, 2021).

O comentário recebeu 24 reações, em sua maioria “haha”. É importante lembrar que o ambiente digital permite diversas formas de expressão nos comentários, incluindo ironias sutis e humor ambíguo. Dentro do contexto da página, é pertinente questionar se esse seria de fato o posicionamento do usuário; contudo, reforça-se que os comentários são apresentados e analisados como parte de um movimento mais amplo de ressignificação e esvaziamento da obra.

Por fim, outro comentário de relevância é o de F.A. (2021), que diz: “E a incrível arte corporal do Murata”, seguido da imagem:

Figura 58 - E a incrível arte corporal do Murata



Fonte: Reprodução facebook <sup>157</sup>

<sup>157</sup> Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=334626871609383&set=a.334626941609376>>. Acesso em 29 set. 2025.

Em pesquisa, descobriu-se que as imagens que apresentam seios e nádegas de personagens ilustradas referem-se a obras de Murata Yusuke, ilustrador de *One-Punch Man*.

### Fonte 19.3

A próxima publicação da página, de 16 de maio de 2021 trata-se de um compartilhamento do post de um perfil pessoal denominado João Zannko de mesma data<sup>158</sup>.

O conteúdo da postagem afirma o seguinte:

Após sobreviver a diversas tentativas de suicídio, Kentaro Miura (autor de *Berserk*) em entrevista relata sua luta diária contra o abaporu, enfrentando a depressão que o afastou de sua obra principal, em depoimento emocionante explica como treinou sua arte durante uma vida inteira para derrotar o abaporu, e como o constante fracasso causou no mangaká uma síndrome de impostor devastadora - "me senti idiota ao perceber que não posso vencê-lo, para mim conviver com esse sentimento sempre foi como viver sem nunca ter um dia de paz, por isso só queria acabar com tudo" relata o autor, emocionado. (Zannko, Abaporu vs Dragão de Bersek, 2021).

Esse conteúdo é claramente uma paródia ou uma narrativa fictícia, construída para gerar humor por meio do absurdo e da intertextualidade. Kentaro Miura, autor de *Berserk*, de fato faleceu em 2021 e nunca deu uma entrevista nos moldes descritos; portanto, a postagem cria uma história fantasiosa em que o *Abaporu* — uma obra de arte brasileira do modernismo — se transforma em um “inimigo” simbólico do mangaká, como se fosse um adversário épico de seu universo narrativo. Esse tipo de humor é característico de memes que misturam tragédia e cultura pop para provocar reações irônicas ou chocantes. A publicação faz uso de um tema sensível (suicídio e depressão) para exagerar o impacto da comparação entre *Berserk* e *Abaporu*. Ao colocar Miura “lutando contra o Abaporu”, a postagem intensifica o contraste entre a dramaticidade da vida real do artista e a irreverência do meme, reforçando a estética de absurdo que permeia a página.

A publicação recebeu apenas 26 reações — predominantemente “haha” e “amei” —, além de 8 compartilhamentos, sem comentários.

---

<sup>158</sup>JOÃO ZANNKO. In: ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Curtidor**. Facebook, 16 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1BCwTu7PaT/>>. Acesso em 29 set. 2025.



#### Fonte 19.4

A postagem seguinte refere-se a um compartilhamento da página “Mãe de Pet a Página”, datado de 17 de maio de 2021 e republicado na mesma data<sup>159</sup>. A legenda da publicação original dizia: “A incrível arte de Kentaro Miura, *Dragoporu* do *Berserk*”, enquanto a legenda adicionada no compartilhamento afirmava: “Parceria Mãe de Pet a Página”.

A imagem que acompanha a publicação apresenta uma releitura criada a partir de uma montagem entre o dragão de *Berserk*, proveniente da postagem original, e o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, pintado de forma rápida e digital, na cor verde. O resultado é uma figura híbrida denominada “*Dragoporu*”, possivelmente criada pela própria página.

Essa releitura une os dois principais eixos de reflexão humorística da página — o contraste entre arte erudita e cultura pop — e aponta para uma questão relevante no estudo dos memes: a multiplicidade de variações e o reconhecimento coletivo dessas transformações dentro das comunidades digitais.

Figura 59 - A incrível arte do Dragão do Berserk Dragopuru



Fonte: Reprodução Facebook

<sup>159</sup> MÃE DE PET PÁGINA In: ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Parceria Mãe de pet a página.** Facebook, 17 mai. 2025. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/1JMWcTuX8H/>>. Acesso em 29 set. 2025.

A publicação conta com 83 reações, 23 compartilhamentos e nenhum comentário.

No mesmo sentido, as duas postagens seguintes da página referentes ao *Abaporu* são releituras que envolvem as obras de Tarsila do Amaral e de Miura.

Também datada de 17 de maio de 2021, a postagem com a legenda “Artista desconhecido” apresenta uma releitura do *Abaporu* com fundo vermelho e a figura principal vestindo roupas.<sup>160</sup>

Figura 60 - Artista desconhecido



Fonte: Reprodução Facebook

Em pesquisa, descobriu-se que a releitura faz referência ao personagem Griffith, da obra *Berserk*, e a uma imagem que remete ao anime homônimo.<sup>161</sup>

<sup>160</sup>ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Artista desconhecido**. Facebook, 17 mai. 2025. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=335840851487985&set=a.334626941609376>>. Acesso em: 29 set. 2025.

<sup>161</sup> Na imagem, Griffith aparece segurando um Behelit, também conhecido como "Ovo do Rei". Este objeto místico é crucial na série, pois é através dele que Griffith invoca os God Hand e realiza o sacrifício de seu grupo, o Bando do Falcão, em troca de poder. O plano de fundo com o sol eclipsado e a paisagem avermelhada alude diretamente ao evento cataclísmico conhecido como Eclipse, onde Griffith se transforma em Femto, um membro dos God Hand. Esta imagem encapsula a ambição de Griffith, o momento de sua ascensão e a tragédia que se abate sobre seus companheiros, tornando-se um marco na narrativa sombria de Berserk.

Figura 61 - Griffith segurando um Behelit em Berserker



Fonte: Reprodução Pinterest<sup>162</sup>

A postagem conta com 116 reações — em sua maioria “haha” —, 12 comentários e 62 compartilhamentos. Nenhum dos comentários é relevante para a pesquisa.

### Fonte 19.5

A próxima postagem, também uma releitura, segue os moldes do “*Dragoporu*”. Trata-se de um compartilhamento da página “Mãe de Pet a Página”, datado de 18 de maio de 2021 e republicado na mesma data.<sup>163</sup> A legenda da publicação original segue o mesmo padrão: “A incrível arte do Dragão do *Berserk* Miuraporu”. A imagem apresenta uma montagem do *Abaporu*, pintado em tom bege, vestindo uma camisa da mesma cor e com o rosto de Kentaro Miura no lugar da cabeça da figura original.

<sup>162</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/792774340660010076/>. Acesso em: 29 set. 2025.

<sup>163</sup> MÃE DE PET A PÁGINA In: ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Collab agr com o post certo**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1M6Hz57VXs/>> . Acesso em: 29 set. 2025.

Figura 62 - A incrível arte do Dragão do Berserk Miuraporu



Fonte: Reprodução Facebook

A postagem conta com 39 reações, desta vez em sua maioria “curtidas”. Acredita-se que uma das razões para a menor incidência de reações do tipo “haha” seja o fato de o público não ter interpretado o conteúdo em tom humorístico, além do recente falecimento de Kentaro Miura, ocorrido em 6 de maio de 2021. Essa hipótese é reforçada pelas duas publicações seguintes da página, datadas de 20 de maio de 2021: a primeira apresenta a imagem do “Miuraporu” acompanhada de um texto de luto; a segunda traz a imagem clássica do Abaporu original, com os dizeres “Contra quem lutar?” seguidos da legenda “Abaporu sentiu um vazio imensurável”.



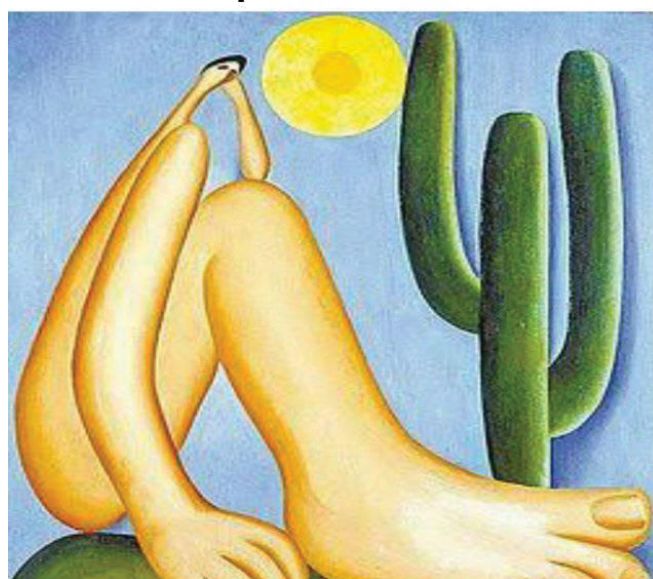
Figura 63 - Luto oficial



Reprodução Facebook<sup>164</sup>

Figura 64 - Abaporu sentiu um vazio imensurável

contra quem lutar?



Reprodução Facebook<sup>165</sup>

<sup>164</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Luto Oficial**. Facebook, 20 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=337230051349065&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 30 set. 2025.

<sup>165</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Abaporu sentiu um vazio imensurável**. Facebook, 20 mai. 2025. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=337728661299204&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 30 set. 2025.



Essa legenda faz referência a um meme da cultura pop, amplamente difundido entre comunidades ligadas ao universo dos animes, especialmente ao personagem Kurapika, do anime *Hunter x Hunter*, de Yoshihiro Togashi. Em uma cena da animação, o personagem aparece com expressão triste e a legenda: “Kurapika está imerso num vazio imensurável.”

A apropriação dessa legenda no contexto da página revela como as comunidades digitais recorrem a repertórios compartilhados para expressar emoções coletivas — neste caso, o luto —, ressignificando elementos da cultura visual contemporânea.

Figura 65 - Kurapika está imerso num vazio imensurável.



Fonte: Captura de tela realizada pela autora, a partir de vídeo no YouTube<sup>166</sup>

## Fonte 19.6

A postagem seguinte, publicada após um intervalo de tempo, data de 17 de julho de 2021.<sup>167</sup> Com a legenda “Enviado por um curtidor”, a imagem apresenta um meme que contrapõe a opinião de uma pessoa que desvaloriza a arte brasileira em

<sup>166</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SuLKknR87Ok>>. Acesso em: 29 set. 2025.

<sup>167</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Enviado por um curtidor**. Facebook, 17 jul, 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=374482264290510&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 20 set. 2025.

favor da europeia à de outra que valoriza a obra de Tarsila do Amaral por sua representação da vida e dos trabalhadores brasileiros.

A imagem utiliza um formato amplamente conhecido na internet, o meme “*Chad vs. Wojak*” (ou “*Wojak chorando vs. Chad*”), uma variação do meme *Wojak*, frequentemente empregado para representar diferentes arquétipos e emoções.

No lado esquerdo, aparece o *Wojak* chorando, usado para representar alguém irritado, frustrado ou que não consegue o que deseja. Ao lado desse personagem, lê-se a frase: “NAAAAAAO VOCÊ NÃO PODE ACHAR ABAPORU E TARSILA DO AMARAL BONS, ISSO É UMA OFENSA À ARTE EUROPEIA, QUE É A ÚNICA BOA DE VERDADE”. Esse personagem, geralmente associado à figura do “macho beta” ou de um pseudointelectual, é apresentado junto à imagem da obra *Modesty*” (1752) de Antonio Corradi que também aparece em outro momento na fonte 22, referente a uma publicação no Facebook da UFPR.

Figura 66 - Aparência original e genérica do Wojak



Fonte: Reprodução Wikipédia<sup>168</sup>

No lado direito, aparece o *Chad*, arquétipo de meme que representa um homem confiante, bem-sucedido e seguro de si. Ele é acompanhado por três obras de Tarsila do Amaral: *Abaporu* (1928), *Operários* (1933) e *Morro da Favela* (1924). Ao lado dessas imagens, lê-se o texto: “slc<sup>169</sup> mano, esses quadros me lembram a vida interiorana e a realidades [sic] dos trabalhadores brasileiros, muito tocante e bonito, realmente uma das maiores artistas que o Brasil já teve”.

<sup>168</sup> Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Wojak.jpg>>. Acesso em: 28 set. 2025.

<sup>169</sup> Abreviação possível da gíria séloko, que significa “você é louco”.

Figura 67 - *Wojak chorando vs. Chad fã da Tarsila*



Fonte: Reprodução Facebook

A publicação conta com 167 reações — em sua maioria “amei”, e não “haha” —, além de 21 comentários e 170 compartilhamentos. É curiosa a existência e a recepção desse meme tanto pelos seguidores da página quanto pelos usuários que interagem com ela. As reações de “amei”, que em princípio indicariam concordância com a postagem, contrastam com os comentários, que em sua maioria desmerecem a obra de Tarsila de alguma forma, ainda que de modo irônico.

Destacam-se, para análise, os comentários de J.S. (2022), que afirma: “Modernismo é literalmente um movimento europeu”, e de G.L. (2022), que diz: “Arte europeia da Idade Média >>>>”.

## Fonte 19.7

A publicação subsequente consiste em um compartilhamento de um *post* de um curtidor chamado Davy Rodriguez, originalmente publicado em 6 de julho de 2020 e republicado pela página em 20 de julho de 2021<sup>170</sup>. O conteúdo diz:

Arte é subjetiva é meu pau envergado. Falar que aquele lixo do *Abaporu*, dependendo do ponto de vista, pode ser melhor que *Venom*, deveria ser crime. Pau no cu da arte moderna. Pau no cu da Tarsila do Amaral e outros lixos contemporâneos. (Rodriguez, *Abaporu* vs dragão de Bersek, 2021).

Essas palavras são acompanhadas por uma montagem que contrapõe uma cena do filme *Venom* e, ao lado, a imagem do *Abaporu*, de Tarsila do Amaral.

Figura 68 - Arte é subjetiva é meu pau envergado (*Venom*)



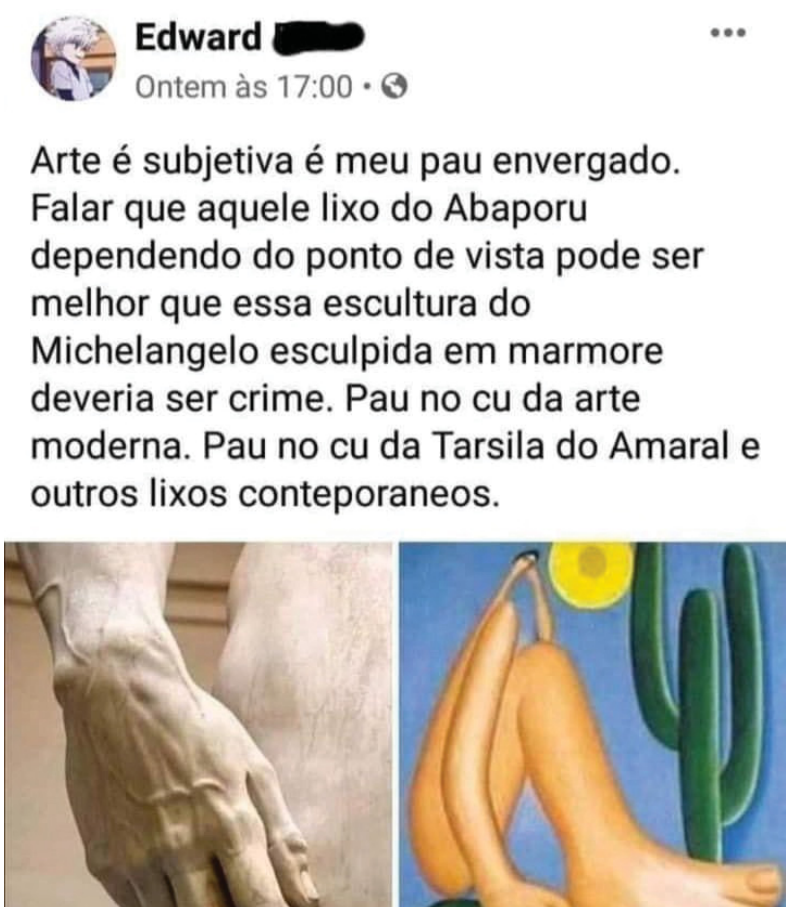
Fonte: Reprodução Facebook

<sup>170</sup>RODRIGUEZ, Davy. In: ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Arte é subjetiva é meu pau envergado (...)**. Facebook, 20 jul, 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/17VVMQ9QjW/>>. Acesso em: 30 set. 2025.

A postagem foi recebida pela página e por seus seguidores com humor, e nenhum comentário se destacou desmoralizando o Abaporu, além do próprio *post* original. Ela exemplifica de maneira contundente a radicalização dos discursos sobre arte no ambiente digital. A mensagem, carregada de violência verbal e desprezo, revela não apenas uma rejeição estética, mas também um posicionamento político e ideológico. A negação da subjetividade da arte — expressa de forma agressiva e vulgar — demonstra a dificuldade de lidar com a ideia de que diferentes manifestações artísticas possam coexistir sem hierarquias fixas.

Em pesquisa, verificou-se que esse trecho é uma modificação de uma publicação do Facebook, que não foi encontrada diretamente na rede social, mas apareceu em uma ferramenta de busca do Google, em uma postagem de um fórum no Reddit (r/piscatorio).

Figura 69 - Arte é subjetiva é meu pau envergado (Michelangelo)



Reprodução Reddit<sup>171</sup>

<sup>171</sup> Disponível em: [https://www.reddit.com/r/piscatorio/comments/1h91dju/n%C3%A3o\\_sabia\\_que\\_odiavam\\_tanto\\_esse\\_bagulho/](https://www.reddit.com/r/piscatorio/comments/1h91dju/n%C3%A3o_sabia_que_odiavam_tanto_esse_bagulho/)> Acesso em: 29 set. 2025.



A postagem de Edward (sem data) compara a obra de Tarsila não com *Venom*, mas com um recorte da mão da escultura *Davi*, de Michelangelo.

Acredita-se que o texto original da postagem tenha se originado de uma *copypasta*<sup>172</sup>. Ao pesquisar esse trecho no Twitter, encontraram-se alguns usuários repostando o conteúdo em sua íntegra, sem contexto, tal como é comum nas *copypastas*.

### Fonte 19. 8

A próxima postagem da página que auxilia na compreensão da construção do meme é de 7 de dezembro de 2021.<sup>173</sup>

A imagem apresenta o *Abaporu* à esquerda, acompanhado do texto: “você é otaku prefere arte de mangá”. À direita, aparece uma ilustração de Miyamoto Musashi, protagonista do mangá *Vagabond*, representado de perfil junto à palavra “SIM”, em referência ao padrão de meme *Wojak vs. Chad*. Nesse caso, o *Abaporu* assume o papel do personagem “fraco” ou “chorão” é o que em oposição ao *Chad* pode ser chamado de um *virgin*, enquanto Musashi representa o “Chad” — que é uma figura associada à força, à virilidade e ao bom gosto. Essa oposição, embora humorística, reproduz uma hierarquização cultural que contrapõe a arte erudita brasileira à cultura pop japonesa, sugerindo que esta última seria mais compreensível, atraente e tecnicamente superior.

---

<sup>172</sup> *Copypasta* é um termo da cultura digital que se refere a textos ou mensagens que são copiados e colados repetidamente em diferentes contextos online, muitas vezes sem alterações significativas. Esses textos circulam em fóruns, redes sociais e aplicativos de mensagem, podendo assumir caráter humorístico, satírico ou de trollagem. A prática contribui para a viralização de ideias, memes ou discursos, independentemente da veracidade ou do contexto original do conteúdo.

<sup>173</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **KKKKKKKKKK cara, sem condição.** Facebook, 7 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=467363725002363&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 29 set 2025.

Figura 70 - *Virgin Abaporu vs Chad Miyamoto Musashi*



Fonte: Reprodução Facebook

A postagem obteve 152 reações — em sua maioria “amei” —, 24 comentários e 41 compartilhamentos. O comentário mais relevante é de B.O. (2022), que narra:

Vou contar uma história:  
Quando eu estava na faculdade, um professor mostrou uma pintura de Pollock e pediu umas opiniões...  
As pessoas alternavam entre “gênio”, “não entendo” e “único”.  
Aí chegou minha vez, eu disse:  
“Olha professor, sem maldade, esse é o pior Pollock que já vi!”  
Era o avental de um professor gringo, que fez esse mesmo experimento social para deslegitimar a arte moderna.  
Moral da história:  
As pessoas admiram o que entendem, a figura da direita é de fácil compreensão, já o Abaporu, de Tarsila do Amaral não! (B.O, 2022).

Esse comentário se destacou por ter 9 curtidas e 21 respostas. A maior parte das respostas reage com risadas ou desconfiança em relação à história. Entre elas, V.S.M. (2022) comenta:

Tô brincando, sou uma garota, mas como artista, tenho a visão de que a forma de interpretar um quadro é subjetiva. Na verdade, todos devem ter essa visão, então comparar obras como o dragão de Berserk e Abaporu é meio idiota. Assim como você comparar a arte de um iniciante com a de um profissional. (V.S.M., Abaporu vs Dragão de Bersek, 2022).

O autor da postagem responde prontamente:

Concordo em gênero, número e grau. Aliás, a minha definição de arte é exatamente essa: 'A arte é a expressão máxima da subjetividade; qualquer adjetivação fora da subjetividade é incorrer em erro.' Mas existe um porém aqui: aí partimos para o conceito de criatividade... e nesse campo o Abaporu dá de goleada na maioria das representações nipônicas. Existe sim um espaço próprio para o mangá, anime e, por que não, o hentai. Mas, por hora (e que fique claro), não é num museu ■■■. (B.O, Abaporu vs Dragão de Bersek, 2022).

A história narrada — possivelmente apócrifa — em que um avental é confundido com uma obra de Pollock reforça o mito de que a arte moderna seria um engodo intelectual. Contudo, o próprio desfecho do diálogo — especialmente na resposta de B.O., que tenta conciliar a subjetividade da arte com uma defesa da criatividade de Tarsila — evidencia o caráter ambíguo dessas discussões. Apesar de reconhecer a importância da subjetividade e elogiar a originalidade do Abaporu, a fala final (“por hora [...] não é num museu”) reinstaura a fronteira entre a arte “legítima” e a arte “popular”, reafirmando a exclusão de determinadas linguagens, como o mangá e o anime, do espaço institucional da arte.

O debate nos comentários, particularmente a resposta de V.S.M. (2022), indica que o público digital participa ativamente dessa disputa conceitual, oscilando entre a defesa da subjetividade e a reafirmação de critérios hierárquicos de valor. As risadas e a desconfiança em torno da veracidade da história de B.O. também revelam um tipo de ceticismo característico da cultura de rede, na qual humor e ironia substituem o debate argumentativo tradicional.

## Fonte 19.9

O próximo post da página relacionado ao *Abaporu* e às discussões propostas é de 26 de janeiro de 2022<sup>174</sup>, quando a página atualizou sua foto de capa para uma imagem que parece ser de um comentário dizendo: “Sério mesmo, é triste ver que essa merda é uma das melhores artes do Brasil, e do outro é só uma página qualquer do mangá de Berserk.” Esse comentário parece ter sido feito em alguma postagem que comparava o Abaporu a uma obra do mangá Berserk, o que faz

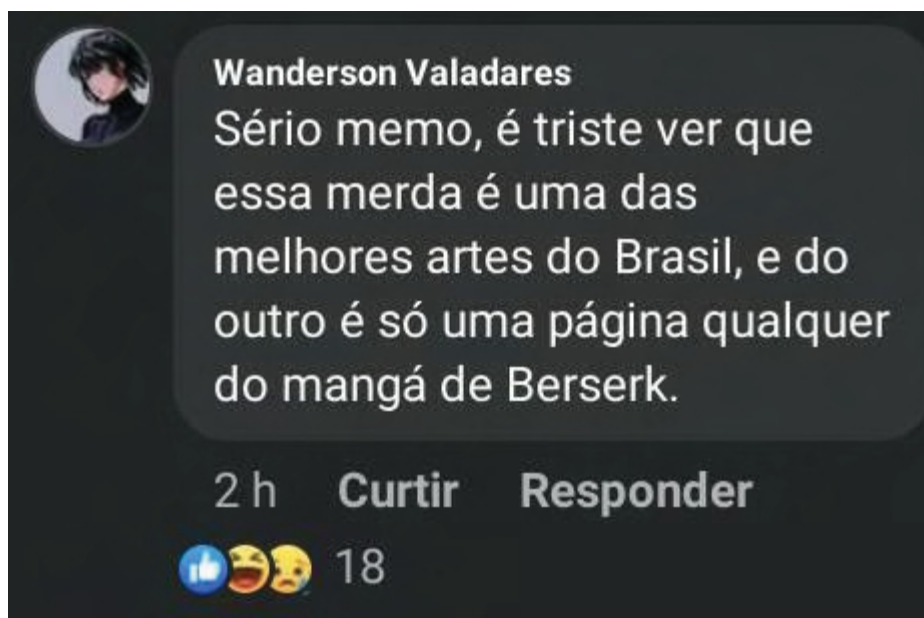
<sup>174</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Alterou sua foto de capa.** Facebook, 26 JAN. 2022.

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo/?fbid=208753308155572&set=a.208753294822240>>. Acesso em: 29 set 2025.

sentido ao ser compartilhado na página, servindo inclusive como foto de capa. A publicação contou com 262 reações, a maioria “haha”, 22 comentários e 71 compartilhamentos.

Figura 71 - Imagem da capa de Abaporu VS Dragão de Bersek



Fonte: Reprodução Facebook

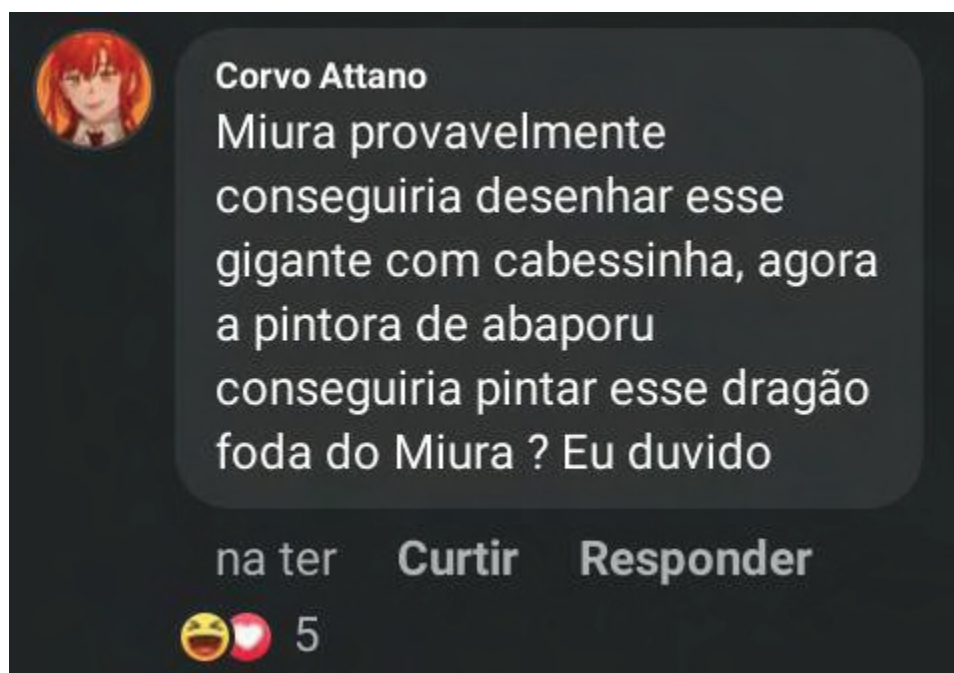
Entre os comentários, destacam-se: o de L.N. (2022), que afirma “Dragão de Berserk > Abaporu” e recebeu 22 reações, em sua maioria “amei”; o de A.U. (2022), que levanta um ponto interessante de discussão recorrente na análise: “Hoje em dia você desenha porra nenhuma e coloca algo filosófico tirado do C# pra colocar em um museu de artes e vender por 1.000.000.000.000”; e, por fim, um comentário de B.S. (2022), que diz apenas “Portinari”, acompanhado da obra *Os Retirantes*, do artista, contabilizando 6 reações “amei”. Pode-se inferir que esse comentário se relaciona ao período moderno, estabelecendo uma conexão entre o Abaporu e *Os Retirantes*, mas também pode ser interpretado como uma manifestação dos usuários em relação à obra, seja por apreciação, crítica ou como parte de um debate interno sobre o que constitui arte na discussão *Abaporu vs Berserk*.

#### Fonte 19.10

Outra publicação que se destaca é de 28 de janeiro de 2022, com 514 reações, em sua maioria “haha”, 127 comentários e 293 compartilhamentos. A

publicação reproduz um comentário que diz: “Miura provavelmente conseguiria desenhar esse gigante com cabessinha (sic), agora a pintora de Abaporu conseguiria pintar esse dragão foda do Miura? Eu duvido.” A legenda da imagem é: “Miura desenhando Abaporu KKKKKKKKKKKK enviado por curtidor”.<sup>175</sup> Os comentários em geral dão risada e concordam com o humor do meme.

Figura 71 - Miura provavelmente conseguiria desenhar esse gigante com cabessinha



Fonte: Reprodução Facebook

A postagem é exemplar na forma como o humor digital mobiliza comparações entre campos artísticos distintos para reforçar hierarquias estéticas e culturais. A publicação, amplamente engajada (com mais de 500 reações e quase 300 compartilhamentos), baseia-se em um comentário que questiona a habilidade técnica de Tarsila, sugerindo que Miura, conhecido por seu detalhismo gráfico, seria capaz de “desenhar o Abaporu”, enquanto a pintora brasileira não teria a mesma capacidade para reproduzir “o dragão foda do Miura”. A legenda — “Miura desenhando Abaporu KKKKKKKKKKKK enviado por curtidor” — reforça o tom jocoso, convertendo a comparação em piada coletiva e, portanto, em uma forma de validação comunitária.

<sup>175</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Miura desenhando Abaporu KKKKKKKKKKKK enviado por curtidor**. Facebook, 28 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=499430845128984&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 29 set. 2025.



## Fonte 19.11

A próxima publicação da página, de 29 de janeiro de 2022<sup>176</sup>, traz a legenda: “enviado por curtidor anônimo do grupo Boteco Weeb” e contém uma imagem em formato de meme. O meme compara a obra *Abaporu* com o mangá *Berserk* satirizando ambas as obras com descrições humorísticas e exageradas.

*Abaporu* (Chupa cu)<sup>177</sup> é descrito de forma depreciativa, com informações incorretas como o nome da obra, o nome da artista e a sua origem como “primeira NFT tupiniquim”<sup>178</sup>. *Berserk* (Dragão de Berserk) é escrito de forma exagerada porém elogiosa, também com informações incorretas, como o nome da obra e a profissão de Kentaro Miura como “Presidente do Japão”. O meme utiliza a estrutura de “VS” (versus) para criar um contraste cômico entre as obras, atribuindo qualidades negativas e positivas de forma irônica. O humor reside na distorção de fatos e na linguagem informal e ofensiva para gerar efeito cômico.

---

<sup>176</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. enviado por curtidor anônimo do grupo Boteco Weeb. Facebook, 29 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=500244475047621&set=a.337230098015727>>. Acesso em 30 set. 2025.

<sup>177</sup> A deformação do nome *Abaporu* para “Chupa-cu” não é apenas um xingamento vulgar, mas uma referência ao personagem “Chupa-Cu de Goianinha”, criatura fictícia criada em 2017 por Renan Ribeiro, administrador do perfil “TV Maresol”. O personagem, inspirado em figuras como o “chupacabra” e o Slenderman, viralizou rapidamente em ambientes digitais brasileiros, principalmente em fóruns de humor e páginas de memes. Essa associação opera como recurso cômico típico da cultura da internet, na qual personagens populares são mobilizados para gerar humor absurdo, mas também como estratégia de ridicularização estética.

<sup>178</sup> A expressão “NFT tupiniquim” faz referência ao boom dos Non-Fungible Tokens entre 2020 e 2022, quando obras digitais passaram a circular em plataformas de especulação financeira. A expressão funciona aqui como ironia depreciativa, associando “*Abaporu*” a um produto digital inflacionado e sem substância estética, reforçando a crítica ao valor simbólico e monetário atribuído à obra de Tarsila.

Figura 72 - Chupa cu Abaporu vs Dragão de Berserk




Fonte: Reprodução Facebook

No lado do *Abaporu*, o meme ironiza a obra como “feia e cara”, uma “primeira NFT tupiniquim”, associando-a a referências juvenis ou de gosto duvidoso (“minha prima com 9 anos consegue pintar”), e ridiculariza o próprio nome da artista. Cada linha constrói uma narrativa que desqualifica a modernidade e a experimentação formal de Tarsila, transformando a obra em um objeto de piada. No lado do Dragão de *Berserk*, a obra de Miura é apresentada como única, impossível de ser replicada, com importância histórica e cultural (“referência às lendas tradicionais medievais”), reconhecimento profissional e impacto global. O contraste exagerado estabelece uma lógica de supremacia técnica e autoral, valorizando a precisão, a habilidade e a influência internacional, em oposição à subjetividade, simplicidade e contexto nacional do *Abaporu*. A publicação obteve 405 reações, em sua maioria “Haha”, 47 comentários e 227 compartilhamentos. Entre os comentários, destacam-se: um

usuário trazendo novamente o meme do Dragopuru, outro dizendo “nunca tanko essa porra de comparação, seria foda um documentário contando como surgiu” (P.S., 2022), e W.P. (2022), que comenta: “pelo menos a Tarsila terminou sua obra antes de morrer”, em referência ao falecimento de Miura no ano anterior.

### Fonte 19.12

As postagens seguintes da página são principalmente releituras do Abaporu feitas por curtidores e parceiros. Em 7 de abril de 2022, a página compartilha uma postagem da UFPR sobre a exposição do Festival de Curitiba, publicada no mesmo dia, com a legenda:

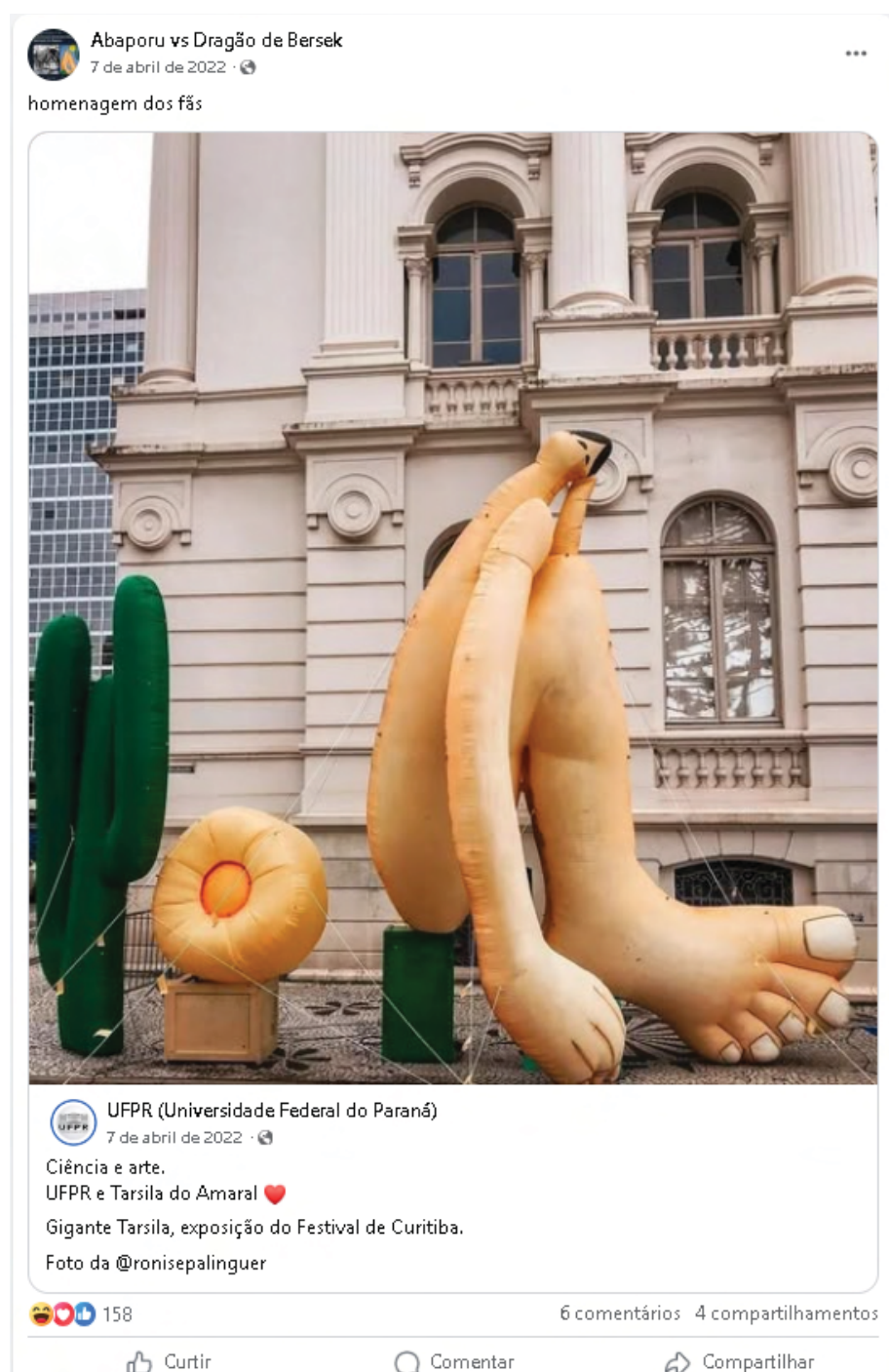
“Ciência e arte.  
UFPR e Tarsila do Amaral   
Gigante Tarsila, exposição do Festival de  
Curitiba.  
Foto da @ronisepalinguer”.

O *Abaporu vs Dragão de Bersek* compartilha o post com a legenda “homenagem aos fãs”.<sup>179</sup> A publicação na página de humor alcançou apenas 158 reações, em sua maioria “haha”, número bem menor que as reações na publicação original analisada. Contou com 6 comentários e 4 compartilhamentos. Apesar do alcance limitado, o compartilhamento por uma página de humor, mesmo sendo originalmente informativo, pode ter potencializado a *memeficação* da postagem original. Entre os comentários, destaca-se R.L. (2022), que diz: “Aquilo ali deve ser o cool dele”, referindo-se à figura circular inflável ao lado do *Abaporu*, interpretada como a flor (ou sol) da obra original de Tarsila.

---

<sup>179</sup> UFPR (Universidade Federal do Paraná) In. ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **homenagem aos fãs**. Facebook, 7 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/18r4PUwxG3/>>. Acesso em 29 set. 2025.

Figura 73 - Gigante Tarsila da UFPR em Abaporu vs Dragão de Bersek



Fonte: Reprodução Facebook

### Fonte 19.13

Outra publicação relevante da página é um post próprio, do dia 13 de junho de 2022, sem imagens, em que a página comenta: “Eu acho engraçado o público

dessa página pq tem gente que curte pq acha os desenhos do Miura mt melhores que Abaporu e tbm tem gente que curte porque gosta de zoar esse pessoal”<sup>180</sup>.

Trata-se de uma opinião pessoal da página, refletindo seu tom humorístico e reforçando a construção imagética, contrapondo memes a favor e contra o *Abaporu* e sua representação como arte brasileira. Os dados de engajamento — 91 reações (em sua maioria “haha”), 10 comentários e 5 compartilhamentos — indicam que a postagem mobiliza o público principalmente pelo viés da ironia e identificação, e não por interesse estético genuíno. Comentários como “Imagina ter mais de 16 anos e gostar de *Berserk*” e “Imagina gostar de *Abaporu* não ironicamente” exemplificam a dinâmica de disputa simbólica explorada pela página: ambos os lados utilizam o deboche como linguagem predominante. Curiosamente, o comentário que ironiza o apreço pelo *Abaporu* é o que mais recebe reações positivas (“amei”), sugerindo que o humor voltado à desqualificação da obra moderna encontra maior ressonância nesse espaço digital — reforçando a ideia de que as redes sociais funcionam mais como arenas de disputa simbólica e política do que de debate estético nesses casos.

#### Fonte 19.14

Pelo que parece a página ficou inativa por algum tempo ao que o próximo post de relevância a discussão é de 10 de setembro de 2022, quase três meses depois, com a legenda “Agradeço à 4 mundo por reviver a página”.<sup>181</sup> “4 mundo” refere-se ao criador original do meme, identificado pela logomarca da página.

O meme que acompanha a postagem compara a detalhada escultura de uma mão de Michelangelo, datada de 1500, com a pintura *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, de 1928, de forma humorística. A parte superior mostra a escultura de Michelangelo, destacando o detalhe de um músculo visível apenas ao levantar o dedo mindinho. A parte inferior apresenta uma versão de *Wojak* sem pescoço e a pintura *Abaporu*, acompanhada de um meme que critica a falta de apreciação artística derivada da valorização da arte moderna, mais especificamente do *Abaporu*. O meme sugere

<sup>180</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Eu acho engraçado o público (...)**. Facebook, 12 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1JhXT1kr2a/>>. Acesso em: 30 set. 2025.

<sup>181</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Agradeço à 4 mundo por reviver a página**. Facebook, 10 set. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=647757030296364&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 29 set. 2025.



que a arte de Tarsila do Amaral é menos complexa que uma obra de Michelangelo e que aqueles que a apreciam seriam desprovidos de inteligência, e é um argumento que aparece diversas vezes em outras fontes analisadas na presente pesquisa.

Figura 74 - Mindinho de Michelangelo melhor que Abaporu



Fonte: Reprodução Facebook

A publicação conta com 353 reações, em sua maioria “Haha”, 107 comentários e 259 compartilhamentos. Entre os comentários que se destacam está o de B.S. (2022), usuário frequente nas publicações da página, que afirma: “Michelangelo tinha razão de existir NO SÉCULO XVI... não havia fotografia. Quando falamos em arte moderna/contemporânea deve-se ter claro a subjetividade da obra... A arte moderna é a expressão máxima do subjetivo, qualquer adjetivação fora “subjetivo” é incorrer em erro e/ou não entender a obra 100or [senhor] hein!? Cansado aqui de explicar o óbvio para os símios do Bostil”.

O usuário B.S (2022) enfatiza a subjetividade da arte moderna, argumentando que qualquer tentativa de mensurar a obra por critérios de realismo ou virtuosismo técnico é inadequada. Ao mencionar que a arte moderna representa “a expressão máxima do subjetivo”, o comentário ressalta a necessidade de compreender o *Abaporu* dentro de seu próprio contexto histórico e conceitual, criticando a perspectiva reducionista do meme. Além disso, a linguagem carregada de humor e ironia — por exemplo, ao se referir aos críticos como “símios do Bostil” — dialoga com o tom da própria postagem, mas reverte o deboche em defesa da apreciação crítica da obra.

Outro comentário é “Arte não é só realismo ou só o que lhe agrada como diferenciação...” Sua habilidade é magnífica, mas muitos olhos precisam de caminhos diferentes para serem alcançados. Por isso tantas modalidades de traços e provocativas. A fotografia e uma impressão oferece um papel “realista” tal como um ilustrador. Esse era o traço dela, mas sabia outras técnicas como o Realismo também, só não queria aplicar kkkk” Outro comentário destacado amplia a discussão sobre pluralidade de linguagens e estilos artísticos, apontando que Tarsila possuía conhecimento técnico do realismo, mas optou por uma abordagem própria. O autor reconhece a habilidade da artista, ao mesmo tempo em que valoriza a diversidade de modos de expressão, defendendo a ideia de que diferentes públicos podem acessar obras artísticas por caminhos distintos.

De forma geral, os comentários demonstram que, mesmo em um contexto de humor e viralidade, os usuários mobilizam argumentos sobre história da arte, técnicas e intenções da artista, evidenciando algumas vezes uma leitura crítica do *Abaporu* frente à narrativa depreciativa do meme.

### Fonte 19.15

A última publicação da página que se encaixa no recorte temático e temporal é de 22 de setembro de 2022<sup>182</sup>. A publicação, com a legenda “KKKKKKKKKKKK tinha esquecido dessa aqui”, contém uma captura de tela de um comentário que parece ser do Twitter, em que o usuário, ao responder outro, diz ao se referir às obras de

---

<sup>182</sup> ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **KKKKKKKKKKKK tinha esquecido dessa aqui**. Facebook, 22 set. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=208753501488886&set=a.208753301488906>>. Acesso em: 1 out. 2025.

Tarsila: “Pior que antes dela entrar pra turma modernosatanica ela era normal véi.  
Tarsila antes da federal // Tarsila depois da federal”

A captura é acompanhada da imagem de uma releitura de *Tarsila do Sagrado Coração de Jesus* e, ao lado, a obra *Antropofagia*, ambas da artista. O *tweet* original é de 12 de setembro de 2022.

Figura 75 - Tarsila antes da federal // Tarsila depois da federal



Fonte: Reprodução Facebook

A publicação da página conta com 295 reações, a maior parte “Haha”, 71 comentários e 167 compartilhamentos. O comentário mais destacado em número de curtidas é da própria página, que diz:

Esse comentário, com 71 reações (majoritariamente “Haha”), contrasta de forma humorística as obras de Tarsila com a obra de Miura e outras peças japonesas. Curiosamente, na maioria das publicações analisadas em que este

usuário comenta, ele utiliza alguma animação como foto de perfil, o que pode indicar tanto um gosto pessoal quanto a intenção de preservar a identidade nas redes sociais, permitindo maior liberdade para se expressar sobre essas questões.

**Fonte 20: Internauta diz que Abaporu ‘não é arte’ e Twitter entra em guerra (Catraca Livre, 2021)**

### **Internauta diz que Abaporu ‘não é arte’ e Twitter entra em guerra**

Obviamente, o comentário polêmico gerou um intenso debate na web

Por Maíra Campos

25/03/2021 17:24 / Atualizado em 13/05/2025 03:29

Google News



Na tarde desta quinta-feira, 25, algo inusitado tomou conta do [Twitter](#) e acabou levando o ‘Abaporu’, tela famosa de [Tarsila do Amaral](#) para os assuntos mais comentados da rede social. Isso porque um internauta resolveu postar uma foto da obra e dizer que ela ‘não é arte’.



Internauta diz que Abaporu ‘não é arte’ e Twitter entra em guerra - Reprodução/Twitter

“Imagina chamar isso aqui de obra de arte”, escreveu o internauta, que na rede social se denomina João e diz ser perito em obras de arte.

O artigo da Catraca Livre evidencia como o *Abaporu* se torna um fenômeno de debate digital, em que a obra, apesar de sua importância histórica no

modernismo brasileiro, é confrontada por leituras polarizadas e por reações carregadas de humor e ironia<sup>183</sup>. O comentário inicial que afirma “Imagina chamar isso de obra de arte” desencadeou uma ampla repercussão, colocando a obra no centro de uma disputa simbólica entre apreciadores e detratores da arte moderna. A matéria evidencia que, mesmo com intenções polêmicas ou humorísticas, essas discussões mobilizam argumentos sobre história da arte, técnicas e intenções da artista, demonstrando que o *Abaporu* continua a provocar reflexão sobre o conceito de arte e sua recepção.

O comentário em questão foi “Imagina chamar isso de obra de arte” acompanhado da imagem do “Abaporu”. Como é indicado pela matéria, diversos internautas concordaram com a matéria, mas muitos se indignaram. Em resposta a um tweet dizendo “Finalmente alguém falando a verdade, feio demais, desculpa Tarsila” uma pessoa diz “ 1. Arte não é só oq [o que] vc [você] acha bonitinho 2. Estuda um pouco sobre o movimento modernista e antropofagia pra mandar uma dessa”, contando com mais de 4,7 mil *likes*, que por mais que tenham esse nome de “curtir ou gostar” não necessariamente indicam que as pessoas concordam com o dito, mas dão certa segurança ao ponto de concordância de grande número de pessoas nessa discussão.

Dentre uma das críticas, destacada pela matéria aparece ““Uma elite de endinheirados, bem relacionados na política e mídia que sem talento pra criar algo genuíno resolveram forçar uma barra se apropriando da cultura nacional e forçando seus poemas e desenhos toscos mesclando no modernismo europeu. O talento deles era relações públicas” denunciando rapidamente a popularidade do modernismo paulista, demonstrado pela popularização da Semana atrelada a obra de Tarsila.

Os comentários destacados ilustram diferentes estratégias interpretativas e de defesa da obra. Por exemplo, o comentário que orienta o leitor a estudar o modernismo e a antropofagia ressalta a necessidade de contextualização histórica e conceitual para a compreensão do *Abaporu*, contrapondo-se à leitura reducionista que associa valor artístico apenas à beleza ou virtuosismo técnico. Outros comentários destacam o caráter simbólico e crítico da obra, como a comparação

---

<sup>183</sup>REDAÇÃO. Internauta diz que Abaporu ‘não é arte’ e Twitter entra em guerra. **Catraca Livre**, [S.l.] 25 de mar. 2021. Entretenimento. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/entretenimento/internauta-diz-que-abaporu-nao-e-arte-e-twitter-entra-em-guerra/> Acesso em: 14 de jun. 2025.



com o “Pensador” de Rodin feita por P. C. (2021), que explica o efeito intencional da deformação das proporções. A variedade de respostas também evidencia a presença de reflexões sobre subjetividade e diversidade de apreciação estética, apontando que a experiência da arte moderna depende do repertório cultural e do conhecimento histórico do observador.

Além disso, algumas manifestações, como a crítica à “elite” que teria apropriado-se da cultura nacional no modernismo paulista, indicam que a discussão sobre o *Abaporu* também atravessa questões de poder, legitimidade e canonização cultural, mostrando que a obra é lida não apenas como objeto estético, mas como símbolo de disputas históricas e sociais. Por outro lado, comentários irônicos, como a comparação entre Funk e Bach, revelam que o debate digital frequentemente adota o humor como forma de crítica cultural, reforçando a função dos memes e comentários de engajamento como mediadores do discurso sobre arte.

A análise do engajamento (mais de 4,7 mil likes em respostas que defendem a obra, além de centenas de compartilhamentos) sugere que, no ambiente digital, a defesa de Tarsila e do modernismo brasileiro encontra grande visibilidade, mesmo diante de provocações irônicas ou depreciativas. A repercussão do *Abaporu* no Twitter, conforme registrada pelo Catraca Livre, confirma que a obra continua a ser referência simbólica e objeto de disputas sobre estética, valor cultural e memória artística, demonstrando a persistência do debate sobre o que constitui arte no Brasil contemporâneo.

### **Fonte 21: Abaporu degenerado e a roupa invisível do rei (Facebook, 2022)**

A próxima publicação aqui destacada não conta com um grande engajamento, porém referencia diversos assuntos relevantes à pesquisa, além de conter o mesmo meme da Glorious Brazilian Memes (Fonte 17).

Trata-se de uma publicação na página “Shibumi-chan”<sup>184</sup> シブミちゃん<sup>185</sup>, anteriormente denominada “O Semeador”, datada de 18 de julho de 2022. Essa

<sup>184</sup>O nome novo parece fazer referência a “Shibumi” é um romance de espionagem escrito por Trevanian, que era um pseudônimo do autor norte-americano Rodney William Whitaker. Publicado em 1979, o livro ganhou popularidade e se tornou uma obra cultuada. A trama de “Shibumi” gira em torno do personagem principal, Nicholai Hel, um mestre assassino e espião de ascendência japonesa e americana. Hel é um homem culto, conhecedor de artes marciais e de uma filosofia chamada “shibumi”, que busca a perfeição na simplicidade e na excelência.

<sup>185</sup>SHIBUMI-CHAN シブミちゃん. *Abaporu é arte degenerada*. [S.l.], 18 de jun. 2022. Facebook: SHIBUMI-CHAN シブミちゃん, 2022. Acesso em: 20 de jan. 2024.

O teor de suas postagens era humorístico, religioso e político, e continha como informações sobre a página a seguinte frase: "A inteligência de todo homem é feita para a verdade. Assim como a retina é feita para receber a luz, e o pulmão o oxigênio, a inteligência também necessita conhecer a verdade. É a sua própria vida" citação de Jean-Dominique (2015) em referência a Santo Tomás de Aquino.<sup>187</sup>

Abaporu é arte degenerada. Esse tipo de coisa só faz mal às almas. Mas gente medíocre adora isso e chega a se ofender com as grandes obras, é classista dizem. O fato de um monstro desses ser elevado a símbolo nacional diz muito sobre o nível da intelectualidade desta terra desolada. Se querem continuar lambendo a sarjeta tal qual cães, azar deles, mas eu é que não vou bater palma para maluco dançar. O que é feito é feito, e eu quero me manter bem longe desse tipo de lixo." (SHIBUMI-CHAN シブミちゃん, 2022).

●●●■●●●■●●●■●●●■●●●

A Patrística é o ramo da Teologia que estuda o conteúdo dos escritos produzidos pelos chamados Padres da Igreja, os primeiros escritores eclesiásticos, fundamentais para a compreensão da fé católica. Já a Patrologia é o ramo da História da Igreja que estuda a vida e as obras desses mesmos Padres. A Patrística é o estudo da teologia dos Padres, enquanto a Patrologia a história de como essa teologia foi produzida, a história da literatura antiga da Igreja.

<sup>186</sup>Essa fonte, analisada em anos anteriores, não está mais disponível em novembro de 2024 ao que a página em questão foi retirada do ar ou foi excluída pelo seu proprietário.

<sup>187</sup> Citação original de R. JEAN-DOMINIQUE. **A Verdade**. Formosa: Edições Santo Tomás, 2015.

Apêndice: Pascendi Dominici Gregis, de São Pio X.. Disponível em:

<http://docplayer.com.br/142071347-A-nocao-de-verdade-segundo-santo-tomas-de-aquino.html>.

246

Os comentários da postagem são poucos, porém seguem a mesma lógica. Esse texto deixa explícita a ideia da degeneração que a Arte Moderna representa em comparação a uma arte dita clássica, por uma discussão que parte de uma dialética tradicional x moderno, por sua iconografia que representa um Brasil que para eles é intelectualmente inferior e deve ser mantido a distância. A ligação religiosa e conservadora proposta deixa ainda mais claro o reacionarismo da publicação. Os termos trazidos são claros em sua intenção “Abaporu é arte degenerada, “monstrengo”, “símbolo nacional” e até mesmo o menosprezo claro ao “nível de intelectualidade” remetem ao discurso contra a “Entarte Kunst”, porém numa nova roupagem, regada principalmente a religiosidade. Os comentários que seguem a publicação têm essa mesma perspectiva “É sempre interessante ver as discussões que acontecem em outros cantos do Facebook quando alguém critica Abaporu: sempre saem os subscritos da “arte subjetiva” pra reduzir a média de QI na publicação.” (F., 2022).

Outros dois trazem uma referência ao mito da roupa invisível do rei, “É a história da roupa invisível do rei, todo mundo bate palma pra não fazer feio, mas no fundo é tudo um grande fingimento, todo mundo acha essa merda ai horrível” (G. Z., 2022) e “Abaporu é aquela coisa, uns intelectuaiszinhos dizem que é uma obra incrível, outros repetem e ninguém naquele meio tem coragem de apontar o dedo e dizer que o rei está nu. (K. 2022)”. Novamente a roupa nova do rei é citada dessa vez nas respostas de outro post, de 17 de março de 2023: “Ain, deixa eu falar que a segunda obra é bonita para eu parecer inteligentinho e culto. Isso lembra a estória da “Roupa Nova do Rei”. ” (S., 2023).

O mito da roupa invisível do rei é uma história que destaca a ilusão coletiva e o medo de ir contra a multidão, que é entendida aqui como aqueles que aceitam a canonização de “Abaporu” como uma das obras primas do modernismo, por aqueles que acreditam estar questionando e transgredindo as imposições sociais, que de acordo com eles foi trazida pelo modernismo e que relativizou a beleza do feio.

Os comentários da postagem, embora poucos, reforçam a ideia de degeneração associada à rejeição da arte moderna em favor da arte academicista. A Arte Moderna, com suas características históricas e iconográficas, é vista pelos autores como uma representação de um Brasil intelectualmente inferior e distante

dos ideais clássicos. Tal percepção se conecta ao que foi apresentado no trecho sobre a degeneração e a desumanização da arte moderna: o rompimento com os cânones renascentistas, a desobediência às regras de perspectiva e o foco nos efeitos de luz. Ao se propor a ser uma arte para poucos e romper com as tradições, a arte moderna provoca reações que reafirmam a preferência desses críticos por uma arte mais europeia que brasileira. Para eles, as ideias importadas deveriam ser absorvidas integralmente pela cultura brasileira.

A autoestima comunitária, como já comentado, está ligada à crença em um futuro comum. No entanto, para esses grupos e usuários, essa crença depende da defesa de uma identidade local idealizada, que deveria projetar o Brasil para o exterior e que é baseada em uma nostalgia de um passado mítico e idealizado.

A análise dessa fonte revela elementos que permite sua leitura conjunta do artigo de Elton Mesquita, denominado *Ê Arte Rréia Pai-d'Égua, Sô*, publicado pela Brasil Paralelo em 24 de março de 2022, meses antes dessa publicação do Facebook ir ao ar. Essa análise revela um nó discursivo em que argumentos estéticos, gramáticas morais e tecnologias de circulação se entrelaçam para deslegitimar o modernismo paulista e reabilitar uma estética canônica nacional.

O texto de Mesquita encena essa operação com nitidez mobilizando também a anedota do “imperador nu”, selecionando casos paradigmáticos (Duchamp, *My Bed*, *O Carvalho*) e recorre a referências filosóficas (Ortega, Adorno) em uma configuração retórica que visa duplamente a sátira da produção contemporânea e a concessão de um verniz erudito que legitima uma rejeição moral.

O rótulo “arte degenerada”, como já foi trabalhado, principalmente no capítulo 2 da presente pesquisa, já foi instrumento de exclusão e censura no século XX, e o que se observa aqui é a reativação desse repertório em nova roupagem — religiosa, moral e nacionalista.


Ao descontextualizar e instrumentalizar a noção orteguiana de “desumanização”, Mesquita transforma uma ferramenta analítica em arma retórica: o distanciamento estético passa a ser apresentado não como procedimento crítico, mas como evidência de alienação e impostura institucional. Essa tradução de argumentos formais em autoridade moral tem efeitos práticos concretos: fragiliza a recepção crítica qualificada e produz uma narrativa plausível para audiências sensíveis à sensação de perda de “valores” culturais.

A postagem da Shibumi-chan materializa a circulação e a popularização desse repertório. Ao empregar fórmulas do tipo “Abaporu é arte degenerada”, “monstrengo” e invocar categorias religiosas e morais, o *post* converte um juízo estético em condenação ontológica. Ainda que de alcance modesto em comparação com matérias de grandes portais, a publicação atua como vetor de naturalização desse discurso de rejeição estética a uma autoridade do sagrado e do senso comum que, nas bolhas em que circula, substitui a autoridade dos “peritos” (Cesarino, 2021). O acréscimo de links para cursos sobre Patrística e a apresentação da página como “empresa de mídia/notícias” indicam que não se trata de mero comentário espontâneo, mas de um repertório comunicativo com pretensões pedagógicas e formativas, orientado a consolidar suas bases identitárias, nos mesmos moldes que a Brasil Paralelo se apresenta vendendo seus livros e a assinatura do seu “Plano Membro Patriota”.

Interpretativamente, o cruzamento entre o texto de Mesquita e a postagem da Shibumi-chan nos ajuda a compreender a hipótese central da investigação: o Abaporu deixou de ser apenas um objeto estético para operar como sintoma e veículo de disputas identitárias profundas. Sua rejeição ou defesa não se esgota em critérios formais; ela encarna batalhas por memória, autoridade e pertencimento que se desenrolam simultaneamente em arenas institucionais e nas economias afetivas das redes digitais. A “fantasmagoria do Abaporu” — isto é, sua recorrente reaparição como espectro simbólico — encontra hoje novos meios de sustento: narrativas midiáticas alternativas, práticas anti-peritagem e circuitos de validação afetiva direta, que juntos redesenham o campo da legitimidade cultural.

## **Fonte 22: Gigante tarsila - UFPR (Facebook, 2022)**

Outra fonte advinda do Facebook, do mesmo ano, é a postagem da Universidade Estadual do Paraná (UFPR)<sup>188</sup> contém uma foto do “Abaporu” em formato gigante e inflável, esta peça de arte foi parte da exposição interativa chamada “Grande Tarsila” uma produção da Companhia Pia Fraus com direção artística de Beto Andreetta, que foi montada na praça Santos Andrade, em Curitiba —

<sup>188</sup>UFPR (Universidade Federal do Paraná). **Ciência e arte. UFPR e Tarsila do Amaral**  **Gigante Tarsila, exposição do Festival de Curitiba. Foto da @ronisepalinguer.** Curitiba, 7 de abril. 2022. Facebook: UFPR Universidade Federal do Paraná). Disponível em: <https://www.facebook.com/UFPRoficial/photos/a.697008897039295/7317752334964885/> Acesso em: 20 de jun. 2025.



PR em frente ao prédio Histórico da UFPR, durante o festival em referência ao ano em que a semana de Arte Moderna chegou em seu centenário.

Figura 75 - Gigante Tarsila UFPR



Fonte: Reprodução Facebook

A postagem de 2022, até 20 de janeiro de 2024, contava com mais de 3,5 mil reações, sendo elas 2,1 mil curtidas, sendo mais de 760 amei, 560 “haha”. Além disso conta com cerca de 370 compartilhamentos e 520 comentários aonde as discussões previamente analisadas se repetem, em sua maioria os comentários demonstram certa defesa da obra aos ataques cibernéticos, porém, muitos utilizam

da oportunidade para criticar a obra original de Tarsila e também a reprodução da Companhia Pia Fraus.

Curiosamente, pelo menos 10 comentários citavam de alguma forma tanto a menção à página “Abaporu vs Dragão de Bersek” [sic.] ou faziam comparações diretas entre as duas obras, provavelmente em referência ao meme em questão, acredita-se que isso ajuda a reforçar o alcance da publicação do twitter que rendeu a criação da página do facebook.

Um vetor significativo das críticas dirigidas ao *Abaporu* de Tarsila do Amaral nesse post ancora-se também na alegação de sua suposta simplicidade técnica e facilidade de execução. Este argumento, frequentemente expresso através de formulações como “uma criança faria” ou “isso é muito fácil de fazer”, revela uma concepção profundamente enraizada e restritiva sobre a natureza da arte.

Subjacente a essa perspectiva está a noção de que o valor estético é intrinsecamente dependente e mensurável pela demonstração de um virtuosismo técnico laborioso e por uma complexidade manual explicitamente visível. Nessa visão, a legitimidade de uma obra é condicionada à sua capacidade de exibir uma maestria ofício que, preferencialmente, se aproxime do hiper-realista, do detalhamento minucioso ou como aparecem em alguns comentários, aproximações com a arte clássica/neoclássica, parâmetros estes herdados de uma visão academicista do que é belo e do que é arte.

Tais posturas desconsideram fundamentos centrais da arte moderna e contemporânea, nos quais a inovação conceitual, a força expressiva da simplificação, a provocação e a reconfiguração dos próprios limites da arte tornaram-se dimensões críticas e valorativas igualmente essenciais.

Mais comentários aparecem para exemplificar essa rejeição à arte moderna como “Arte moderna = qualquer merda que a gente faça pra não precisar se esforçar, Michelangelo, Mozart, Tom Jobim, Da Vinci mandaram abraço, a arte de verdade morreu com eles. ” (O., 2022) “Qualquer pessoa comum passando na rua vai rir disso; agora coloca uma obra de arte bonita de verdade, um Pedro Américo talvez. (S., 2022) esse comentário conta com 112 reações, entre ‘amei’ e curtidas.

J.D. (2022) tenta defender a obra com “Bolsonarista gosta mesmo é de Romero Brito, algo que não exige o mínimo de esforço de suas mentes primitivas e limitadas.” e recebe comentários como “Romero Brito é um oportunista sem talento e você ainda não percebeu que desde o iluminismo o belo foi propositadamente

atacado e, conseqüentemente, a arte. Não há nada de bonito nem de belo nesta "obra". [...] Quer arte? Recomendo Michelangelo, Donatello, Da Vinci, Monet, Picasso, Renoir, Van Gogh, etc. Quanto a Tarsila do Amaral, criava telas semelhantes às dos adolescentes da 5ª série.” (T, 2022), apresentando um conjunto heterogêneo em termos de linguagens e poéticas com uma única coisa em comum: são todos canônicos, homens e estrangeiros.

“Arte? Quem é o atrasado mental que acha isso arte? Arte é isto” - seguido da imagem da escultura *Modesty* de Antonio Corradi concluída em 1752 durante o período rococó – e termina com “Isso aí é só lixo” comentando sobre a reprodução do Abaporu. (R, 2022).

Figura 76 - *Modesty* (1752) de Antonio Corradi



Fonte: Reprodução Facebook

São exemplos de artistas Renascentistas, ou inspirados nestes, ou outros que foram enfiados nesse amontoado tido como “belas artes” nesse discurso anti-intelectual e ‘transgressor’. Outros exemplos de comentários são os que indicam que a obra de verdade é o prédio atrás da figura inflável. A construção do Prédio Histórico apresenta uma arquitetura predominantemente neoclássica, inspirada na estética da Grécia e Roma antigas.

Comentários além da comparação com arte “bela” e clássica aparecem trazendo um menosprezo e dúvidas sobre a capacidade intelectual dos modernistas, suas produções e seus admiradores. “Tanto talento incrível nesse país, tantos

artistas incríveis na nossa história, e o mérito e atenção vai todo pra esse pináculo da mentalidade pútrida do pós modernismo, a degeneração social e cultural é real e nítida.” (D., 2022).

Não precisa ser bonita, mas deve ser bela. Além do mais, para algo ser considerado arte ele deve apresentar alguma técnica. Técnica inclusive é indispensável para a arte. E, claramente, este desenho feio que você chama de arte, alguém com a coordenação motora de um bêbado consegue fazer. Logo, se ela não preenche o requisito básico de técnica, não tem nem o que analisar mais: não é arte e acabou. (I.F, 2022 in. Facebook, 2022).

Outro tentando defender a obra com “Galera, não percam tempo tentando explicar arte, para pessoas que acreditam que a Terra é plana ou que vacina faz virar jacaré.” (G.S, 2022) tem seu comentário respondido com “eu ia tentar te explicar que não cabe essa vírgula aleatória que vc colocou antes de "para pessoas", mas desisti quando me dei conta que você classifica essa escultura bizarra como arte.” (R. R. G., 2022)

“Enquanto literalmente inflam essas aberrações os verdadeiros artistas são esquecidos” (G., 2022) “Ela tem microcefalia?” Diz R.D (2022) em tom de piada, que é respondido por P. O. (2022) “é o retrato do brasileiro: QI 87, abaixo do chimpanzé, sempre atrapalhando no caminho” e “Divulgam uma coisa horrorosa dessa, e dizem que é arte. Arte moderna já é estranha, mas Abopuru é abortiva!” e em seguida diz “Leiam "A roupa nova do Rei"!”. (L., 2022)

Por fim apresento o comentário de N. (2022) “Para a sociedade que chama isso de arte, é compreensível o fato de as pessoas estarem cada vez mais feias e imorais. Quase satânico.”

Esses comentários permitem que retomemos as discussões sobre identidade, degeneração e desumanização. Termos como degeneração, aberração, estranho, bizarro, imoral, satânico, aparecem novamente, ressignificados ao momento atual em suas limitações digitais. Termos esses que eram usados para a descrição da Arte Moderna em seu período de produção, pelo medo, preconceito e desconhecimento causado pelo choque pela nova arte e a ruptura temporal e estética que ela representava.

Até mesmo o conto da Roupa Nova do Imperador é citado novamente em três comentários diferentes mas com a mesma intenção: “ATENÇÃO A TODOS, O REI ESTÁ NU!” (D.L., 2022).

O mito da roupa invisível do rei é uma história que destaca a ilusão coletiva e o medo de ir contra a multidão, que é trazida aqui por aqueles que acreditam estar questionando e transgredindo as imposições sociais, que de acordo com eles foi trazida pelo modernismo e que relativizou a beleza do feio. Essa perspectiva fortalece um ideal embasado em preconceitos generalizados, revelando uma incompreensão perante as disparidades identitárias existentes no contexto brasileiro. Os exemplos são os comentários que, rejeitando uma cultura ‘brasileira’, apresentam uma alternativa para a substituir em sua estética por obras neoclássicas.

A circulação do *Abaporu* no ambiente digital revela não apenas a permanência de sua centralidade como ícone do modernismo, mas também a abertura a novos circuitos de recepção, nos quais o público leigo, os memes e as dinâmicas algorítmicas passam a disputar o espaço antes ocupado prioritariamente pela crítica especializada e pelas instituições culturais.

### **3.5 A Recusa da Brasilidade modernista e o anti-intelectualismo nas artes**

A análise destes casos encontra ressonância no quadro teórico de Letícia Cesarino (2021), que descreve a crise contemporânea dos sistemas de “peritagem”. Em ambientes digitais, a autoridade não se estabelece pelo capital científico ou curatorial, mas pelo engajamento afetivo e identitário. Assim, comentários como “meu filho de cinco anos faria melhor” não precisam se apoiar em repertório crítico ou histórico: sua eficácia está em performar pertencimento a uma comunidade cética, que se reconhece mutuamente pelo riso, pela indignação e pelo desprezo compartilhado.

Esse deslocamento produz uma política da desqualificação, em que a própria arte é reposicionada como evidência de degeneração cultural ou moral. A “verdade” estética emerge não da crítica especializada, mas da repetição de fórmulas meméticas, da viralização de piadas e da circulação em bolhas digitais.

Napolitano (2023) nos auxilia na localização política e temporal desses comentários ao que conceitua estratégias contemporâneas de argumentação e falseabilidade: negacionismo e o revisionismo ideológico. Esse tipo de estratégia revela uma dupla distorção no conhecimento do passado, frequentemente mobilizada como parte das lutas políticas atuais.



Essa distinção entre negacionismo e revisionismo é crucial para entender como a historiografia e a construção da identidade nacional se transformam no cenário contemporâneo, especialmente em um contexto amplificado pelas plataformas digitais.

O negacionismo pode ser definido como a recusa antecipada de um processo, evento ou fato já estabelecido pela comunidade de historiadores como ocorrido no passado, ainda que existam diferentes interpretações validadas pelo debate historiográfico. O revisionismo, em sentido amplo, refere-se à busca por novas perspectivas e fontes. Contudo, o revisionismo presente nos materiais analisados parte de uma matriz ideológica e é impulsionado por valores preconcebidos, pela seleção dirigida de evidências e pela confirmação de uma visão pré-constituída, muitas vezes anacrônica, sobre o tema (Napolitano, 2023).

Para aprofundar a discussão, recorro ao texto de Szwako e Hollanda (2023), “Anti-intelectualismo e negacionismos: apontamentos para uma agenda de pesquisa sociopolítica”. Os autores analisam o contexto da pandemia de Covid-19, período em que grande parte das publicações examinadas nesta pesquisa circulou. Segundo eles, esse momento foi marcado pela intensificação de discursos e práticas anti-intelectualistas e negacionistas no interior e no entorno do Estado, influenciando diretamente a gestão da crise sanitária. O estudo demonstra que tais práticas não surgem de forma repentina, mas resultam de um processo de longa duração de fortalecimento de discursos reacionários desde os anos 2000, com maior visibilidade a partir de 2013. O fenômeno bolsonarista aparece, assim, como desdobramento de uma base ideológica e sociopolítica reacionária que antecede 2018, marcada pela influência de Olavo de Carvalho, pela disseminação de pautas ultraconservadoras e pelos ataques às universidades e à ciência.

O anti-intelectualismo é caracterizado como hostilidade contra a vida acadêmica e contra o ethos intelectual, atacando tanto instituições quanto indivíduos ligados à produção do conhecimento. Inspirando-se em Hofstadter e Merton, os autores destacam três eixos centrais do fenômeno: o antirracionalismo, o instrumentalismo e o antielitismo. No Brasil, essas dinâmicas se manifestam em políticas como o movimento Escola sem Partido, nos ataques às Ciências Humanas, na tentativa de desqualificação da universidade pública e na defesa de uma educação voltada apenas para resultados imediatos e utilitários. Esse

anti-intelectualismo, mais do que uma performance, é parte constitutiva de um projeto político autoritário e moralizante.

A recusa contemporânea ao *Abaporu* nas redes sociais não se restringe a juízos de gosto mas também dialoga diretamente com o anti-intelectualismo em voga no Brasil, tal como analisado por José Szwako e Cristina Buarque de Hollanda. Nas comparações entre o *Abaporu* e telas de Pedro Américo ou no elogio ao prédio neoclássico da UFPR, vê-se a reivindicação de uma brasilidade acadêmica, heróica e civilizatória, contraposta à modernista. Essas referências não são casuais e normalmente recuperam um cânone visual consagrado institucionalmente (como mostrou Tadeu Chiarelli ao discutir o Museu Paulista) e se opõem ao experimentalismo antropofágico, percebido como degenerado ou fraudulento. A mensagem subjacente é clara: a “verdadeira” arte brasileira estaria na tradição clássica e na pedagogia patriótica, não no modernismo.

Outros comentários, como as comparações do *Abaporu* a personagens de Berserk ou a caricaturas grotescas, evidenciam o antirracionalismo descrito por Szwako & Buarque como parte desse anti-intelectualismo: a desqualificação não se dá por argumentos críticos, mas por ironias visuais que operam na chave da ridicularização. A rejeição, aqui, não busca debater, mas expor o suposto absurdo de legitimar algo que foge ao realismo e ao virtuosismo técnico.

A acusação de que a valorização do *Abaporu* seria fruto de um “elitismo intelectual” reforça o eixo do anti-elitismo. Nesse discurso, a crítica e a universidade são vistas como cúmplices, parte de um complô que impõe à sociedade uma ideia artificial de beleza, que é claramente armada para ser contra a lógica clara e humana do que é belo. A retórica é a mesma que, em outros campos, acusa as universidades públicas, a crítica, aqueles que não tem dúvida do status de arte da obra, de produzirem conhecimento inútil ou ideológico. Nesse sentido, a recusa à brasilidade modernista se alinha a um projeto político mais amplo, que procura corroer a legitimidade de instituições culturais e acadêmicas.

O que está em jogo, portanto, não é apenas a não identificação de parte do público com a brasilidade modernista, mas a atualização, no campo da arte, de um projeto anti-intelectualista de longa duração, intensificado nos últimos anos.

Como no negacionismo científico, trata-se de desautorizar peritos e dissolver consensos, substituindo-os por regimes de verdade assentados na emoção, na ironia e na performance de pertencimento (Cesarino, 2021). A defesa apaixonada de

Pedro Américo, do neoclássico e do “realismo” funciona, nesse cenário, como contraponto simbólico a um modernismo identificado como elitista, cosmopolita e desconectado da nação.

Nesse sentido, o uso das mídias digitais, com suas ferramentas de comunicação imediata e massiva, tem desempenhado um papel fundamental na propagação dessas visões distorcidas ou seletivas do passado.

A reflexão proposta por Silva (2024) sobre a circulação da arte nas mídias digitais evidencia a centralidade da mediação na contemporaneidade. Ao dialogar com Eco (2016), o autor destaca que a fruição estética se tornou cada vez mais dependente da subjetividade do público e de sua autonomia interpretativa, de modo que a obra deixa de se encerrar na intenção do artista ou no discurso curatorial institucionalizado. Nesse cenário, cada experiência estética é, inevitavelmente, singular e pessoal, ainda que mediada por códigos, convenções e discursos já existentes. Santaella (1996) reforça esse deslocamento ao apontar que a sensibilidade contemporânea rompe com a primazia da linguagem verbal e abre espaço para formas mais sensíveis e plurais de interpretação. Sendo assim, se, por um lado, essa condição amplia as possibilidades de apropriação da arte, por outro, traz também o risco da dispersão e da incompreensão.

Silva (2024, p. 23), ao recorrer a Bhaskar (2020), lembra que a arte contemporânea pode se apresentar de modo tão experimental e desmaterializado que, para o público não especializado, o desafio inicial é sequer reconhecê-la como arte. Nesse caso, a satisfação estética passa a estar menos ligada ao deleite formal e mais ao processo cognitivo de “desvendar” o objeto artístico. Nesse caso, tanto as obras de arte contemporânea como de arte moderna acabam por fazer parte dessa discussão. Estudos como os de Szubielska e Imbir (2021) confirmam que a sensação de compreensão está diretamente associada ao prazer estético — ou seja, sem mediação, muitas obras modernas e contemporâneas tendem a ser rejeitadas ou simplesmente ignoradas.

A pesquisa de Szubielska e Imbir (2021) se propôs a investigar a influência do contexto situacional e do acesso às informações curatoriais na recepção da arte contemporânea crítica, tomando como foco a experiência estética de não especialistas. O ponto de partida dos autores é a constatação de que esse tipo de arte, por lidar frequentemente com questões sociopolíticas agudas e por apresentar estratégias conceituais em detrimento do apelo visual, é cognitivamente desafiador e

tende a gerar reações negativas em públicos leigos. Dessa forma, o estudo buscou compreender em que medida o espaço da galeria ou do laboratório, bem como o modo de contato com informações interpretativas (seja por meio da leitura individual, da escuta ou da ausência de mediação), interferiram nas emoções estéticas e nos julgamentos de gosto.

A fundamentação teórica do trabalho apoiou-se principalmente no modelo de processamento de informações de Leder e colaboradores<sup>189</sup>, que distingue entre dois desdobramentos da experiência estética: as emoções estéticas e os julgamentos estéticos. Enquanto as primeiras correspondem às reações afetivas, avaliadas a partir de dimensões como valência, arousal, significância subjetiva e domínio, os segundos dependem da avaliação cognitiva, em especial da sensação de que a interpretação da obra é satisfatória para o espectador. Esse modelo foi particularmente relevante no caso da *Critical Art*, pois a ausência de compreensão frequentemente se correlaciona com juízos negativos e emoções estéticas desfavoráveis. Por outro lado, quando o processo de atribuição de sentido é bem-sucedido, a experiência tende a ser recompensadora e capaz de despertar apreciação.

O texto também situa historicamente o conceito de *Critical Art*, destacando o contexto polonês como seu ponto de origem. O termo foi utilizado inicialmente para designar práticas do coletivo KwieKulik, ativo nas décadas de 1970 e 1980, que assumia uma postura de enfrentamento ao regime comunista. Após 1989, com a queda do comunismo, artistas como Katarzyna Kozyra e Artur Żmijewski retomaram a designação ao explorar temas ligados à liberdade artística, frequentemente por meio da experimentação corporal. Em sentido mais amplo, tal como definido no estudo, a arte crítica refere-se a produções que abordam problemáticas sociais contemporâneas, como preconceito contra refugiados, discriminação contra pessoas LGBTQIAPN+, desigualdades ou violência. Nesse sentido, são obras que, muitas vezes, possuem caráter conceitual, privilegiando a estimulação intelectual em

---

<sup>189</sup>Pelowski M, Markey PS, Forster M, Gerger G, Leder H. **Move me, astonish me. . . delight my eyes and brain:** The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates. *Physics of Life Reviews*. 2017; 21:80–125. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2017.02.003> PMID: 28347673. e Leder H, Belke B, Oeberst A, Augustin D. **A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments.** *British Journal of Psychology*. 2004; 95(Pt 4):489–508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811> PMID: 15527534.

detrimento do prazer visual. Um exemplo citado é a exposição *Three Plagues*<sup>190</sup>, que reuniu trabalhos questionando a naturalização da violência.

A partir desse enquadramento, os autores buscam compreender por que espectadores não especialistas tendem a reagir com hostilidade diante desse tipo de produção. Baseando-se na teoria da avaliação das emoções estéticas, sugerem que sentimentos de raiva, nojo e desprezo emergem quando a obra é percebida como contrária a valores pessoais ou como ofensiva de forma deliberada. Casos célebres, como *Piss Christ* (1987) de Andres Serrano ou *Virgin in a Condom* (1992) de Tania Kovats, são exemplos de obras que provocaram indignação por parte de setores religiosos, inclusive levando a episódios de ataques contra obras em exposições. Nesse sentido, os chamados “afetos hostis” também fazem parte da experiência estética, devendo ser compreendidos como parte da relação entre espectador, obra e contexto social. “Em suma, os componentes negativos das emoções também fazem parte da experiência estética e vale a pena ampliar o conhecimento sobre a experiência emocional do público diante de obras de arte controversas e que podem chocar.” (Szubielska, Imbir, 2021, p.3).

---

<sup>190</sup> A exposição **Three Plagues** (Galeria Labirynt, Lublin, 2019), curada por Agnieszka Cieślak e Magdalena Linkowska, reuniu artistas poloneses e internacionais em torno da reflexão proposta por Ryszard Kapuściński sobre as “três pragas” contemporâneas — racismo, nacionalismo e fundamentalismo religioso. As obras apresentadas ampliaram esse ponto de partida, relacionando-o a outras ameaças globais, como o autoritarismo, a intolerância, a crise democrática, a violência de gênero e o colapso ecológico. A mostra assumiu caráter político e crítico, denunciando o crescimento de discursos xenófobos e fascistas na Polônia e no mundo, ao mesmo tempo em que reivindicou a arte como espaço de resistência cultural e de construção de memória coletiva. Disponível em: <<https://blokmagazine.com/three-plagues-at-galeria-labirynt/>>. Acesso em 16 set. 2025.



Figura 77 - Piss Christ (1987) de Andres Serrano



Reprodução SmartStory<sup>191</sup>

Figura 78 - Virgin in a Condom (1992) de Tania Kovats



Reprodução ArtUK<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup>Disponível em: <https://smarthistory.org/andres-serrano-piss-christ/>>. Acesso em: 1 out. 2025.

<sup>192</sup>Disponível em: [https://d3d00swyhr67nd.cloudfront.net/w800h800/collection/ACC/ACC/ACC\\_ACC\\_ACC28\\_1997-001.jpg](https://d3d00swyhr67nd.cloudfront.net/w800h800/collection/ACC/ACC/ACC_ACC_ACC28_1997-001.jpg)>. Acesso em 1 out. 2025.

Do ponto de vista metodológico, o estudo de Szubielska e Imbir realizou experimentos comparando variáveis contextuais e de mediação. A análise revelou que o contexto da galeria de arte intensifica tanto a experiência emocional quanto o julgamento estético das obras. Os participantes apresentaram maior valência, arousal, significância subjetiva e domínio, além de níveis mais altos de apreciação quando confrontados com as obras em uma galeria em comparação ao ambiente de laboratório. Essa constatação confirma o chamado “efeito galeria/museu”, já verificado em estudos anteriores, segundo o qual a instituição artística legítima e potencializou a experiência estética. Em relação ao acesso à informação curatorial, verificou-se que a leitura individual das descrições foi mais eficaz do que a escuta ou a ausência de informações. Os participantes que leram os textos curatoriais demonstraram maior compreensão das obras, maior significância subjetiva e maior retenção de informações no teste de reconhecimento. Contudo, a compreensão ampliada não se traduziu, necessariamente, em maior apreciação, já que os conteúdos explicativos podem evidenciar aspectos desagradáveis e perturbadores da obra. O efeito mais consistente foi observado quando a leitura ocorreu em contexto de galeria, potencializando a experiência estética e o envolvimento cognitivo.

Sendo assim, tanto o contexto institucional quanto a mediação curatorial exercem papel fundamental na recepção da arte crítica. A galeria funciona como um espaço de legitimação que atenua resistências e favorece a abertura estética, enquanto a curadoria fornece chaves interpretativas que auxiliam os não especialistas a decifram obras de difícil compreensão. Além disso, o processo de aprendizagem gerado pela leitura das descrições pode ser visto como uma forma de recompensa cognitiva, capaz de estimular curiosidade e engajamento com a arte contemporânea no futuro (Szubielska, Imir, 2021, p. 17).

Essa pesquisa sobre recepção estética demonstra que, diante de obras críticas ou de difícil compreensão, o papel da mediação é determinante para o tipo de experiência que o público terá. Quando existe uma curadoria que fornece chaves interpretativas, os não especialistas tendem a compreender melhor o sentido da obra, atribuir maior significância subjetiva e até desenvolver maior envolvimento com aquilo que, num primeiro contato, poderia parecer estranho ou inaceitável. A ausência dessa mediação, por outro lado, favorece reações negativas, hostis ou desinteressadas.

Esse mecanismo nos ajuda a compreender a força que agentes contemporâneos, como a produtora Brasil Paralelo, exercem no campo cultural. Relembramos que entre 2020 e 2024, a empresa foi a que mais investiu em marketing digital no Brasil, alcançando milhões de pessoas por meio de campanhas e conteúdos multiplataforma. Nesse sentido, a Brasil Paralelo atua como uma espécie de “curadoria ideológica”, selecionando o que deve ser visto, omitindo aspectos fundamentais e enquadrando acontecimentos ou movimentos artísticos a partir de um horizonte conservador. Assim como um texto curatorial orienta a recepção de uma obra crítica em uma galeria, os vídeos e artigos da Brasil Paralelo orientam a recepção do público em relação a temas culturais e históricos, mas de forma a legitimar uma visão de mundo específica.

Sabemos que diversas publicações nas redes sociais e seus comentários surgem antes das publicações da Brasil Paralelo, o que pode indicar que ela reforça opiniões já presentes no senso comum. A Brasil Paralelo aparece como um ícone que legitima esses discursos, permitindo que o anti-intelectualismo se propague desta vez, com “peritos” reforçando o que é certo e o que é errado.

Se a curadoria museológica pode ampliar a abertura estética e favorecer a complexidade interpretativa, a curadoria ideológica da Brasil Paralelo e desses discursos nas redes sociais tende a reduzir o fenômeno artístico à chave moralizante. No caso do modernismo brasileiro, por exemplo, o movimento é interpretado não em sua pluralidade ou historicidade, mas como um desvio de valores, um momento em que a arte teria se afastado da beleza, da verdade e da identidade nacional. Com um alcance digital imenso, a produtora cumpre o papel de mediação para milhares de pessoas que nunca terão contato direto com debates acadêmicos ou museológicos, consolidando assim um campo de recepção que privilegia a hostilidade diante da diferença e da experimentação estética.

Essa comparação evidencia um ponto crucial: se, no espaço da galeria, a mediação cultural pode transformar a experiência de uma obra crítica em algo significativo, no espaço digital, mediadores como a Brasil Paralelo e outros influenciadores podem transformar movimentos artísticos inteiros em símbolos negativos, reforçando a rejeição e moldando percepções coletivas. O resultado é que o público, em vez de se abrir para a complexidade, tende a aderir a narrativas simplificadas, moralizantes e politicamente orientadas.

É nesse ponto que a pesquisa de Silva dialoga de modo direto com a preocupação sobre a influência de canais de comunicação de massa, como a Brasil Paralelo. Assim como o divulgador artístico nas redes sociais se apresenta como uma figura autônoma que rompe a barreira entre especialistas e público (Silva, 2024, p. 70), a Brasil Paralelo atua como um mediador, mas investido de poder econômico e alcance incomparáveis. Contudo, enquanto estes últimos buscam, em geral, popularizar referenciais artísticos de forma acessível, ampliando o repertório do público, a Brasil Paralelo oferece uma mediação fortemente ideológica, orientada a reduzir a pluralidade de interpretações possíveis e enquadrar a arte em um eixo moralizante de “beleza versus decadência”.

Não reduzimos esse movimento de leitura das artes apenas à influência da Brasil Paralelo, mas de um movimento conservador em ascensão no Brasil, que projeta seus conceitos de “tradição” em todos os âmbitos da existência humana, nesse caso em específico, na cultura de um povo.

A partir da lógica exposta por Jenkins, Green e Ford (2014), pode-se dizer que a Cultura da Conexão potencializou tanto a circulação polifônica de discursos quanto a ascensão de novos mediadores culturais. No entanto, essa mesma condição que permite o florescimento do divulgador artístico independente possibilita também a expansão de atores que se valem da estética do documentário, da autoridade retórica e da ubiquidade digital para moldar percepções sociais de modo dirigido. Assim, enquanto o circuito museológico e acadêmico busca oferecer instrumentos para que o público desenvolva literacias artísticas e compreenda a complexidade das obras, canais como a Brasil Paralelo simplificam essa mediação em narrativas dicotômicas, capazes de mobilizar massas, mas que estreitam a experiência estética.

Nesse sentido, é possível afirmar que a tensão apontada por Silva (2024) — entre a liberdade de interpretação e a necessidade de referenciais para compreender a arte — encontra um exemplo concreto na disputa pelo enquadramento da Semana de Arte Moderna de 1922. Enquanto a crítica especializada, especialistas, professores, e os divulgadores independentes enfatizam a pluralidade, a importância e as contradições do movimento, a Brasil Paralelo e o movimento anti-intelectual, representado por diversas instituições e pessoas, ressignifica esse episódio histórico como prova de decadência cultural, reforçando a rejeição a práticas artísticas experimentais em uma única leitura

simplificada. O resultado é que, se a mediação tem o poder de abrir o campo da fruição estética, também pode fechá-lo, transformando a arte em mero instrumento de legitimação ideológica.

Kellner (2001) e Jenkins (2014) oferecem importantes contribuições para compreender como os meios digitais, ao se integrarem à modernização da sociedade, influenciam não apenas a formação de uma identidade coletiva, mas também a maneira como certos discursos, ganham visibilidade e se perpetuam, distorcendo ou ressignificando eventos históricos de acordo com os valores contemporâneos. O acompanhamento que se dá com a modernização da sociedade vem com a modernização dos meios de comunicação cultural.

Douglas Kellner considera que a sociedade e a cultura são arenas de disputa, e as produções culturais surgem como produtos e efeitos em contextos específicos. No sentido mais amplo, para Kellner, cultura é uma forma de atividade altamente participativa na qual as pessoas criam sociedades e identidades.

Estamos convictos de que os estudos culturais não podem ser feitos sem uma teoria social, e de que precisamos entender as estruturas e a dinâmica de determinada sociedade para interpretar sua cultura. Também partimos do pressuposto de que os textos de cultura da mídia não são simples veículos de uma ideologia dominante, nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos, cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos. (Kellner, 2001, p. 13).

A cultura da mídia, segundo Kellner, desempenha um papel significativo nesse processo, contribuindo para a modelagem dos indivíduos e influenciando a vida cotidiana. Ela se torna um plano de fundo presente e sedutor, atraindo a atenção e as atividades das pessoas, muitas vezes minando a potencialidade e a criatividade humanas.

Jenkins reflete a cultura por meio do conceito de Cultura da Conexão, sendo esta uma forma de circulação que busca ser compreendida através do estudo de um modelo híbrido emergente, onde forças de cima para baixo e de baixo para cima determinam como o material é compartilhado entre culturas, de maneira mais participativa e desorganizada (Jenkins, 2014).

Um exemplo claro é a ideia de que podemos postar, encaminhar, comentar ou curtir determinada informação midiática, mostrando como as pessoas moldam sua cultura. Em 1992, Henry Jenkins introduziu o termo "cultura participativa" para



descrever as interações sociais de comunidades de fãs de modalidades esportivas. Ressalta-se que essa cultura participativa crescente é impulsionada pela nova infraestrutura tecnológica, gerando novas ferramentas e maior compartilhamento de conteúdo, mobilizando mais interações sociais.

Trabalhando com a propagação o autor faz uma análise contrastante com o termo "aderência" de Malcolm Gladwell (2000), buscando demonstrar os limites de modelos excessivamente focados na aderência.

No entanto, em certa medida, o termo "aderência" possibilita repensar os mecanismos utilizados pelo Twitter e Facebook, ao que buscam reforçar o tempo de uso e a popularidade de suas plataformas e dos anunciantes que nela trabalham. Essas redes não apenas oferecem novas capacidades de compartilhamento, mas buscam gerar lucro com as atividades dos usuários.

O Twitter apresenta-se como um local com muito material centralizado, mas que não necessariamente dificulta a saída do usuário do site. Muitas vezes, ele prega o compartilhamento de seus conteúdos em outras redes como forma de autopromoção. A natureza participativa reforça a necessidade de alguns usuários de conseguir engajamento ou em outros termos "*hitar*"<sup>193</sup> com seus posts. "A propagabilidade supõe que qualquer coisa que vale a pena ser ouvida circula por meio de todos os possíveis canais existentes, potencialmente movimentando a audiência de uma percepção periférica do conteúdo para engajamento ativo." (Jenkins, 2014).

Assim, as plataformas configuram um tribunal popular onde juízos instantâneos de gosto — ainda que superficiais — têm maior alcance do que análises acadêmicas ou institucionais. A discussão sobre a pós-verdade, embasada em Cesarino (2021, 2022), nesse contexto, não significa ausência de verdade, mas proliferação de múltiplos regimes de verificação, nos quais o valor de um enunciado depende da sua força de circulação, não da sua correspondência histórica ou técnica. O *Abaporu*, ao ser transformado em meme, exemplifica como a disputa por autoridade estética pode se converter em disputa por engajamento.

Cesarino contextualiza o conceito de pós-verdade, discutindo como ele emergiu em meio à desconfiança generalizada contra instituições e especialistas.

---

<sup>193</sup>No vocabulário das redes sociais, especialmente no Twitter (atual X), "*hitar*" significa obter elevado engajamento por meio de curtidas, comentários, republicações ou alcance orgânico. O termo deriva do inglês *hit* ("acerto", "sucesso"), e é usado informalmente para designar um conteúdo que "*viraliza*" ou se destaca de maneira rápida e ampla dentro da plataforma.

Mostra que a ideia de “perito” (quem detém legitimidade para falar a verdade) é questionada e deslocada. A crítica aos peritos se associa ao crescimento de formas alternativas de autoridade discursiva, apoiadas em redes sociais e na circulação descentralizada de informações. Cesarino inicia apontando que a pós-verdade deve ser entendida como crise do sistema de peritos. Inspirada em Thomas Kuhn e Bruno Latour, a autora mostra que, historicamente, a ciência e os especialistas foram centrais para produzir ordem informacional em sociedades complexas, funcionando como circuitos neguentrópicos: mecanismos que reduzem a incerteza e estabilizam enunciados por meio de procedimentos institucionalizados (revisão por pares, protocolos laboratoriais, pedagogias disciplinares, autoridade técnica). Esse arranjo moderno, que dependia da confiança social na comunidade científica, garantia que certos enunciados fossem considerados “caros demais para serem modificados” (Cesarino 2021, p. 77). A pós-verdade emerge quando esse circuito perde eficácia.

O sistema de peritos, fragilizado tanto por dinâmicas internas (pluralização de paradigmas, questionamentos epistemológicos) quanto externas (mercantilização da ciência, financeirização do conhecimento, ataques políticos e religiosos), deixa de cumprir plenamente sua função organizadora. A credibilidade da ciência é corroída, e a confiança social desloca-se para outros circuitos de produção de “verdade” – como populismos digitais<sup>194</sup>, narrativas conspiratórias e mediações algorítmicas. Assim, o problema não se reduz a uma simples oposição entre “verdade científica” e “mentira política”, mas a uma mudança estrutural nas condições de possibilidade do que conta como verdadeiro. A autoridade antes atribuída aos especialistas passa a ser disputada por novos atores e dispositivos comunicacionais. O resultado é um

---

<sup>194</sup>Trata-se de um mecanismo de construção de hegemonia na era das mídias digitais, onde líder e povo se co-constituem recursivamente por meio da circulação de discursos, afetos e símbolos nas redes. O conceito de populismo digital, elaborado por Letícia Cesarino, refere-se a uma atualização do mecanismo populista clássico, descrito por autores como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, adaptado às condições da era digital. Para a autora ele não é apenas um discurso político, mas um conjunto articulado de aparato midiático (digital), tática política e estratégia de mobilização discursiva que busca construir hegemonia em torno de uma liderança carismática. O funcionamento do populismo digital apoia-se em algumas operações discursivas fundamentais como a criação de uma cadeia de equivalência que une grupos sociais heterogêneos sob a identidade do “povo”; a construção de uma fronteira simbólica contra um inimigo (elite, esquerda, mídia, globalismo etc.); e o apelo a significantes vazios ou flutuantes (como “nação”, “família”, “ordem”), que, embora vagos, têm grande capacidade de mobilização. Além disso, o processo é sustentado por afetações emocionais como esperança, ressentimento, ódio, medo que são amplificados pela lógica algorítmica das redes sociais, que operam como “algoritmos emocionais”. Assim, o populismo digital não apenas atualiza o populismo tradicional em novos meios, mas redefine as fronteiras da própria política. Ao diluir os limites entre comunicação política, entretenimento, religião, esportes e vida cotidiana, ele promove uma forma de engajamento em que a política se apresenta de modo simplificado, emocional e performático, capaz de produzir efeitos de verdade e identidade coletiva em larga escala (Cesarino, 2020).

ambiente informacional de entropia crescente, no qual múltiplas versões da realidade competem sem que haja um controle capaz de estabilizar enunciados (Cesarino, 2021).

A autora então examina o fenômeno das chamadas ‘verdades alternativas’. Destaca que, na pós-verdade, não se trata apenas de falsidade ou mentira, mas de narrativas concorrentes que mobilizam afetos, crenças e identidades coletivas. Esse processo se articula com a erosão da distinção entre verdade científica e opinião pessoal, o que enfraquece o regime moderno de validação de saberes.

Ao longo do capítulo dois de seu livro “mundo do avesso”, Cesarino (2022) também discorre sobre diversas características dos algoritmos e ressalta como é desproporcional a relação entre eles e os usuários, mas que, ainda assim, o ser humano resiste em se enxergar como um ambiente sujeito à influência de agências tecnológicas.

algoritmos tendem a privilegiar a junção de igual com igual, atuando numa espécie de “clusterização”<sup>195</sup> dos indivíduos, e constantemente coletam e circulam dados pessoais dos usuários. Isso resulta em uma das constatações mais preocupantes de toda a obra: não são os seres humanos que utilizam o digital e o algoritmo para ampliarem suas habilidades, mas, sim, o contrário (Domingues, 2024).

A perspectiva cibernética identifica características fundamentais do populismo digital, incluindo a percepção de uma ameaça existencial permanente, a deslegitimação sistemática de instituições produtoras de conhecimento (como imprensa e academia) para isolar seguidores em ecossistemas informacionais fechados, e uma relação de mimetismo invertido onde a figura do inimigo espelha deformadamente a identidade construída entre líder e povo. As transformações nos modos de produção de verdade no Brasil representam uma mudança paradigmática frequentemente denominada “pós-verdade”, embora este conceito apresenta problemas em sua definição e sustente dicotomias ultrapassadas. Diante dessas limitações, a explicação cibernética oferece uma nova perspectiva analítica que se afasta dos paradigmas convencionais para interpretar tais fenômenos emergentes.

---

<sup>195</sup>O termo “clusterização” refere-se a um conjunto de técnicas utilizadas por sistemas algorítmicos para agrupar usuários, conteúdos ou comportamentos com base em similaridades detectadas nos dados. Essas operações criam clusters (agrupamentos) relativamente homogêneos, que tendem a reforçar padrões preexistentes, aproximar indivíduos com repertórios semelhantes e organizar fluxos informacionais de maneira segmentada.

Conversando com seu texto de 2021, percebemos que a autora mostra que, em vez de reduzir a entropia, esse regime cibernético amplia as possibilidades de quem vai fazer enunciados já que agora qualquer um pode produzir e compartilhar sua versão do real, a custos muito baixos. Esse processo desloca os critérios de objetividade para novas bases: o “ver para crer” dos vídeos em WhatsApp, a “eu-pistemologia” (Zoonen, 2012<sup>196</sup>), as narrativas conspiratórias que completam cadeias causais ou causa socialmente necessária (Evans-Pritchard, 2005<sup>197</sup>), ou ainda o pertencimento identitário definido pela fronteira amigo/inimigo (Laclau, 2005<sup>198</sup>):

Desse modo, cada usuário constrói sua versão de uma narrativa (ZOONEN, 2012) que conecta evidências esparsas por meio de uma lógica aditiva, justificando sua incompletude exatamente pelo caráter conspiratório de inimigos que supostamente a conduzem de forma oculta. Esses elos ocultos podem ser preenchidos por qualquer significante, seguindo a mesma lógica da cadeia de equivalência de Laclau (2005): George Soros, China, ONGs, globalismo, Foro de São Paulo, Jorge Paulo Lemann. Essas causalidades escondidas podem ser reveladas por meio da “pesquisa” online — um procedimento que oferece um senso de agência e mesmo de empoderamento aos usuários (ZOONEN, 2012). (Cesarino, 2021, p. 82).

Nesse quadro, a eficácia de um enunciado não é medida pela correspondência com fatos estabilizados, mas pela sua capacidade de mobilizar afetos, engajar públicos e performar pertencimento. Assim, uma “verdade alternativa” pode ser validada porque expressa a experiência pessoal (“eu vi, logo é verdade”), porque revela um elo causal oculto (“há uma conspiração por trás”), ou simplesmente porque reforça o lado do grupo ao qual se pertence (Cesarino, 2021).

O fenômeno das “verdades alternativas” evidencia, portanto, a transição de um regime de verdade ancorado na credibilidade dos especialistas para outro em que a eficácia performativa — mercadológica, algorítmica e identitária — se torna o critério dominante de verificação.

Cesarino propõe compreender a pós-verdade como um dispositivo — no sentido foucaultiano —, isto é, um arranjo de práticas, discursos, tecnologias e instituições que estruturam modos de poder e subjetivação. O dispositivo da pós-verdade reorganiza a esfera pública ao favorecer a fragmentação discursiva, a

---

<sup>196</sup>ZOONEN, Liesbet van. **I-pistemology**: changing truth claims in popular and political culture. *European Journal of Communication*, [s.l.], v. 27, n. 1, p. 56-67, 2012.

<sup>197</sup>EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1937].

<sup>198</sup>LACLAU, Ernesto. **On populist reason**. Londres: Verso, 2005.

desconfiança e a substituição da autoridade técnica por influenciadores digitais, celebridades e lideranças carismáticas.

A rejeição artística aqui trazida traduz a ideia de que “essa arte não é minha, não me representa e, portanto, não representa o Brasil”, sustenta um pensamento anti-modernista e anti-intelectual. Contudo, a crítica não se limita à “prepotência” paulista em tentar criar um movimento nacional, mas aponta para a dificuldade em reconhecer obras modernas como símbolos da estética brasileira. Esses usuários com opiniões críticas — fundamentadas ou não — defendem que a estética nacional deveria ser inspirada nos clássicos ou inteiramente europeus. A deglutição e absorção da antropofagia modernista são percebidas como problemáticas por esses usuários, que acreditam que a arte brasileira, ao se inspirar na Europa, deveria consumir as obras clássicas — dádivas da antiguidade que remontam às belas-artes acadêmicas, distantes dos problemas da realidade brasileira.

Em síntese, o conjunto de análises apresentado revela como a circulação digital e a pós-verdade transformam o campo estético em arena de disputas políticas, afetivas e identitárias, nas quais o valor de uma obra como o *Abaporu* deixa de ser definido por critérios historiográficos ou curatoriais e passa a ser mediado pela viralidade, pelo pertencimento a comunidades virtuais e pela performance de afetos e opiniões. Essa dinâmica reflete um fenômeno mais amplo de anti-intelectualismo e negacionismo, no qual a autoridade técnica é contestada e substituída por regimes de verdade alternativos, orientados pelo engajamento, pela ironia e pelo pertencimento identitário, produzindo uma leitura do modernismo brasileiro que dialoga com disputas ideológicas e projetos políticos autoritários. A análise evidencia, portanto, que a rejeição ou desqualificação do modernismo não se limita a um juízo de gosto mas também se materializa em um processo estrutural de redefinição do que se entende por valor cultural, verdade histórica e identidade nacional, marcando a arte como território de conflito entre memória, política e circulação digital de narrativas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória desta pesquisa evidencia que o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, transcende seu status de marco inaugural do modernismo brasileiro, constituindo-se como um artefato cultural cuja potência simbólica ultrapassa os limites da história da arte para alcançar múltiplas dimensões, notadamente em sua circulação digital contemporânea. O conceito de Fantasmagoria da Semana de Arte Moderna de 1922, proposto por Francisco Alambert, foi fundamental para compreender essa permanência. Se a Semana projetou-se como um mito fundador e espectro que retorna ciclicamente ao debate cultural, o *Abaporu* materializa esse fantasma no plano visual. Ao circular nas redes, a obra ressurgue em críticas, comparações inusitadas, exaltações patrióticas e ironias, funcionando simultaneamente como ponto de ancoragem simbólica e dispositivo de disputa de sentidos sobre a nacionalidade.

As redes sociais, ao amplificar e viralizar debates, tornaram-se arenas privilegiadas para a observação das transformações da percepção estética e da circulação ideológica, oferecendo insights sobre os mecanismos de construção e contestação da brasilidade.

Ao deslocar o olhar para sua circulação digital, observou-se que o *Abaporu* é reinterpretado em contextos diversos, tensionando fronteiras entre erudito e popular e desafiando a autoridade da crítica especializada. O trânsito da obra nos circuitos digitais ultrapassa sua consagração modernista, reconfigurando-a como um signo polissêmico, aberto a disputas de sentido que envolvem engajamento, humor, polarização e conflito. Sua permanência como referência visual reafirma, portanto, sua potência simbólica e a vitalidade contínua de seu impacto.

Nesse percurso, observou-se como a circulação do *Abaporu* em redes sociais, portais de notícias e memes não apenas democratiza o contato do público com a obra, mas também desloca os termos tradicionais de sua resignificação. O que antes era mediado por museus, críticos e instituições converte-se agora em debates públicos mediados por algoritmos, nos quais a pergunta recorrente — “isso é arte?” — condensa disputas mais amplas sobre legitimidade, autoridade cultural e identidade nacional. A obra de Tarsila é mobilizada tanto como emblema da brasilidade modernista quanto como alvo de rejeição e escárnio, revelando que seu lugar no imaginário coletivo permanece em disputa.

Essa tensão evidencia como a arte, ao circular em ambientes digitais, deixa de ser apenas objeto estético para se tornar um vetor de identificação, pertencimento e confronto político-cultural. Ao mostrar como categorias como “arte degenerada”, “elitismo intelectual” e “beleza objetiva” reaparecem em contextos digitais — frequentemente descoladas de seu significado histórico original —, a pesquisa demonstrou que o debate em torno do modernismo brasileiro é também um sintoma das tensões políticas e culturais contemporâneas. A rejeição ou a defesa do *Abaporu* espelha disputas sobre o papel da cultura na sociedade, sobre a validade das instituições acadêmicas e sobre a própria definição de nacionalidade, frequentemente marcadas por uma sensação de não reconhecimento.

A expansão do ciberespaço amplificou tais discussões, entrelaçando identidade local, memória cultural e projeções globalizantes, e revelando tensões entre o reconhecimento canônico e as aspirações por uma identidade nacional autêntica. Para críticos anti-modernistas, a obra não representa suas experiências regionais, sendo associada a uma estética elitista ou europeizante, percebendo a antropofagia como um problemático deslocamento cultural. Percebe-se também que no contexto contemporâneo, a expressão “arte degenerada” ilustra o deslocamento simbólico da obra, ressurgindo em debates online como rótulo pejorativo, o que reflete leituras ideológicas que a associam a espectros políticos antagônicos.

A investigação da ressignificação digital do *Abaporu* descortina um ecossistema onde se projetam concepções de arte, de nação e de memória histórica, revelando a força simbólica da tela como ponto de convergência entre disputas ideológicas do presente. As potencialidades futuras de investigação desdobram-se em múltiplas direções. Uma delas consiste em ampliar a análise comparativa para outras obras modernistas apropriadas no espaço digital, verificando a emergência de padrões semelhantes de ressignificação. Outra possibilidade reside na análise dos algoritmos e da lógica de viralização, examinando como esses mecanismos tecnológicos interferem na maneira pela qual certos discursos se impõem e ganham visibilidade no debate público. Ademais, seria relevante investigar de que modo o patrimônio imaterial e as manifestações populares brasileiras se articulam, na esfera digital, com símbolos modernistas, compondo novas formas de memória coletiva.

Ao integrar as contribuições de Roxane de Mendonça com o material digital analisado, foi possível compreender que o *Abaporu* não preserva um significado fixo.

A obra é continuamente reinscrita por práticas de consumo cultural, políticas de memória e dinâmicas de viralização. As redes sociais atuam como arenas de recepção acelerada, onde a legitimidade da arte deixa de depender exclusivamente do circuito institucional e passa a ser negociada publicamente, permeada por afetos, ironias, ressentimentos e disputas ideológicas.

Nesse ecossistema discursivo, a Brasil Paralelo surge como um agente organizador de sentidos. Seus artigos mobilizam dicotomias como “arte do belo” e “arte degenerada”, oferecendo ao público não especializado um vocabulário moral que reaparece nas interações digitais. A crítica à modernidade estética — articulada pela produtora a partir de Platão, Scruton e Olavo de Carvalho — circula junto às reações espontâneas dos usuários, contribuindo para estabilizar interpretações hostis ao modernismo. Assim, a obra de Tarsila é convocada tanto como ícone da nacionalidade quanto como evidência de uma suposta decadência cultural, revelando a amplitude da disputa simbólica que o envolve.

Outro ponto central diz respeito à presença de misoginia nos comentários analisados. Em diversos casos, a crítica à obra desloca-se para ataques à artista, acionando estereótipos que vinculam mulheres à incapacidade técnica, ao amadorismo ou ao privilégio social. Esse deslocamento do debate estético para o plano moral e de gênero revela que a rejeição ao modernismo no ambiente digital não se pauta apenas por divergências formais, mas por disputas simbólicas mais amplas que reforçam hierarquias sociais. A misoginia funciona como mecanismo de desqualificação da artista para desqualificar a obra, reforçando leituras que veem o *Abaporu* como produto de um modernismo elitista e ilegítimo.

O conjunto de publicações da Brasil Paralelo reforça e amplifica essas narrativas, ao estabelecer oposição rígida entre tradição clássica — definida como guardiã da beleza, da ordem e da verdade — e a arte moderna e contemporânea, descritas como expressões de relativismo moral, decadência estética e ameaça civilizacional. A retórica mobilizada pela produtora emprega dicotomias, hipérboles e enquadramentos morais que consolidam um senso comum anti-intelectual, no qual a arte de ruptura é tratada como espetáculo vazio, fraude conceitual ou ato de desagregação cultural. Ao circular massivamente em ambientes digitais, esse repertório contribui para moldar o imaginário dos usuários e para sedimentar reações negativas ao *Abaporu*.

A recepção digital da obra e a leitura conservadora promovida pela Brasil Paralelo, portanto, não são fenômenos desconectados. Ambos operam em um mesmo ambiente discursivo marcado pela desconfiança em relação às instituições culturais, pela rejeição à mediação crítica e pela valorização de parâmetros estéticos apresentados como universais, mas alinhados a visões moralizantes e politizadas da arte. Paralelamente, os ataques misóginos reiteram que essas disputas não se limitam à estética: atravessam questões de gênero, classe, memória e identidade nacional. A permanência fantasmagórica do modernismo só pode ser compreendida quando se reconhece que sua reapropriação contemporânea é profundamente permeada por tensões ideológicas que ultrapassam o campo artístico.

O conteúdo desse campo discursivo organiza-se em torno de um núcleo problemático central: a questão da legitimidade artística. A interrogação “isso é arte?” serviu como gatilho primordial e eixo ao redor do qual gravitam todas as outras camadas de discussão. Esta pergunta, aparentemente simples, desdobrou-se em uma cadeia de questionamentos complexos e reveladores. A discussão raramente permanece no plano binário de um simples “sim” ou “não”. Ela se ampliou e se sofisticou, gerando desdobramentos que interrogam os próprios fundamentos do mundo da arte: “como é?” (questionando a técnica, a forma, o estilo), “quem decidiu que é arte?” (desafiando as instâncias de consagração e autoridade), e “o que deveria ser uma arte que representa o Brasil?” (introduzindo uma dimensão nacionalista e ideológica). Por fim, o debate frequentemente culminou em especulações *ad hominem* sobre a natureza daqueles que defendem o valor canônico da obra, refletindo uma fragmentação social onde o gosto é mobilizado como marcador de pertencimento.

Consequentemente, a análise proposta buscou mapear e interpretar esses tópicos discursivos recorrentes, sobre a negação da legitimidade, o questionamento da autoridade, a definição de uma arte “verdadeiramente” nacional, como fenômenos coletivos. Evidenciou-se, em diversos momentos, que o debate sobre o *Abaporu* nas redes sociais se concentra mais em disputas políticas do que em questões de estética pura, uma vez que as postagens criticam a obra de Tarsila principalmente pelo fato de ela ser “defendida” por grupos associados a determinada orientação ideológica.

Muitos comentários apresentam-se como reclamações acerca das diversas releituras da obra que os usuários tiveram de realizar na escola. Outro ponto

relacionado é a percepção de que a obra apresenta facilidade de reprodução, podendo ser realizada por crianças ou por pessoas não artistas, o que, no entendimento desses críticos, desqualificaria a peça original por sua suposta menor exigência de técnicas e habilidades. O *Abaporu* é, assim, frequentemente contrastado com obras de maior complexidade formal, como aquelas que buscam um realismo detalhado. Esses diálogos online constituem uma negociação coletiva do valor estético, um processo performático em que o senso comum, amplificado pela plataforma, contrapõe-se ao saber especializado, desafiando os critérios tradicionais de validação. Através desse método, é possível observar como as redes sociais funcionam como palco onde se encena, de forma acelerada, a eterna disputa pela definição de arte — agora democratizada e descentralizada, mas também profundamente influenciada pelas lógicas de engajamento e polarização que governam o ambiente digital. O foco, assim, recai sobre o discurso e suas regularidades, entendendo-o como expressão de uma cultura visual e crítica em transformação na era algorítmica.

O *Abaporu* é hoje fragmentado por usos midiáticos e políticos que o reduzem à superfície da brasilidade — um ícone pop, esvaziado de densidade. Ambos os casos revelam o mesmo processo de domesticação da imagem: a transformação da arte crítica em mito reconfortante. A problemática desta pesquisa, portanto, buscou desvendar como a permanência fantasmagórica do modernismo, convertida em símbolo de identidade nacional, contribui para a despolitização da arte, mas também para sua reinterpretação crítica na era digital.

A invocação de Pedro Américo nessa disputa não é arbitrária. A obra histórica-acadêmica, por sua monumentalidade e pela instrumentalização pública que recebeu desde o século XIX, constitui-se como paradigma de uma brasilidade oficializada. Como mostraram Chiarelli e outros historiadores, a pintura histórica foi construída para impressionar e para enraizar uma visão de nação; o gigantismo físico é também técnica de autoridade. Assim, ao opor *Batalha do Avaí* ao *Abaporu*, o enunciador convoca um repertório de símbolos que associa a “verdadeira” arte brasileira à grandiosidade, ao heroísmo e a uma continuidade institucional. O *Abaporu*, por sua vez, é reapresentado não em suas condições de produção modernista, mas como um tropo de ruptura que ameaça esse cânone.

A irrupção de *Berserk* nessa equação acrescenta um elemento de evidente modernidade mediada: trata-se de uma produção cultural transnacional, legitimada



horizontalmente por comunidades de fãs. Ao propor Kentaro Miura como contraponto, o usuário desloca a referência de autoridade do campo institucional para a arena da competência técnica narrativa e visual — valorizando a meticulosidade do desenho e o reconhecimento de uma comunidade de leitores como juízes de valor. Essa mudança de parâmetro evidencia um deslocamento contemporâneo onde a legitimação artística passaria a operar também por redes de afeto e consumo. Nessa movimentação, percebeu-se que o *Abaporu* torna-se alvo tanto de um ressentimento contra elites culturais quanto da celebração de outras formas de maestria estética.

A retórica que acompanha as comparações marcada por insultos e pela reutilização do vocabulário da “degeneração” — remetem a uma longa genealogia de rejeição à vanguarda e às produções visuais que lidam com a deformação ou abandono da figuração. Quando vozes nas redes depõem que “isso não é arte”, a operação discursiva é menos epistemológica do que performativa: a pergunta serve de gatilho para uma ação de exclusão e para a asserção de pertencimento identitário. Nessa chave, as fontes podem ser interpretadas como um sintoma do anti-intelectualismo contemporâneo, no qual a autoridade de críticos e instituições se encontra desacreditada por regimes alternativos de validação.

É preciso ler esse embate à luz das dinâmicas que informam o ciberespaço cultural contemporâneo e como isso se desloca para a realidade intelectual brasileira contemporânea. A crise do sistema de peritos, analisada por Cesarino, e a emergência de “verdades alternativas” implicam que a autoridade técnica não garante mais monopólios de legitimação; ao mesmo tempo, projetos midiáticos conservadores — entremeados por estratégias de marketing e produção de narrativas — contribuem para moldar e difundir leituras seletivas do passado. A circulação do meme e sua ressonância comprovam que a articulação entre economia da atenção, algoritmos e projetos políticos transforma pequenas provocações online em dispositivos de disputa simbólica com repercussão institucional.

Ao mesmo tempo, na emergência do rótulo “*Abaporu x Berserk*” a comparação original foi ressemantizada, replicada e transformada em formato que passa a circular autonomamente. Esse movimento instala as obras em arquivos discursivos novos, nos quais a memória cultural se reorganiza segundo lógicas de repetição, remix e apropriação. O meme opera, portanto, como arquivo de recepção,

produzindo testemunhos sobre como uma obra é lida em determinado momento, por determinados coletivos — e esses testemunhos, mesmo quando superficiais, tornam-se documentos para a historiografia cultural do presente.

Ao refletir sobre o episódio, é possível repensar como sua repercussão no Twitter e sua transformação em narrativa jornalística e em meme dão conta da vitalidade política da imagem; o *Abaporu*, longe de ser um objeto museológico encerrado, continua a funcionar como um espectro da fantasia nacional. Assim, a comparação não é um acaso anedótico, mas um ponto de observação privilegiado para compreender como a arte, a memória e a identidade se cruzam hoje nas plataformas digitais, produzindo novos modos de legitimação e exclusão.

A recorrência de certos modos de pensar a arte no Brasil pode ser compreendida a partir de uma longa tradição de valorização da estética clássica e de desconfiança em relação à arte moderna. Esses valores — que exaltam o belo, o harmônico e o transcendente e fazem parte de um imaginário histórico. Assim, as ideias reativadas no século XXI não são novas, mas reapresentações de um ethos conservador já presente na cultura nacional. Essa repetição também se explica por fatores sociopolíticos e comunicacionais contemporâneos. Em momentos de instabilidade, discursos que prometem restaurar uma “beleza perdida” tendem a ganhar força, oferecendo sensação de segurança. A estética clássica torna-se, então, um símbolo moral, contraposta à suposta “degeneração” da arte moderna. Além disso, a persistência dessas narrativas está relacionada à forma como o conhecimento é mediado no ambiente digital. Plataformas criam ecossistemas de retroalimentação, nos quais opiniões morais e afetivas sobre arte se disseminam mais rapidamente do que análises históricas.

A crítica contemporânea, no entanto, nem sempre reconheceu essa densidade simbólica. O *Abaporu* tornou-se alvo de uma leitura reducionista que o classifica como uma obra “fácil de reproduzir”, confundindo a síntese formal com ausência de profundidade. Além disso, a era digital promove tanto o esvaziamento quanto a ressignificação: nas redes sociais, a pintura é reinterpretada em memes e debates políticos, tornando-se um campo de disputa simbólica sobre o que significa “ser brasileiro”.

Assim, o *Abaporu* ultrapassa seu estatuto de pintura para se tornar um dispositivo de memória e identidade, cuja potência reside justamente em sua capacidade de ser constantemente reinterpretado. A simplicidade de suas formas,

longe de denotar fragilidade, constitui o núcleo de uma complexa operação estética que articula ruptura e permanência. Ao desafiar o ideal clássico, Tarsila abriu espaço para uma arte que pensa o Brasil a partir de si mesmo — uma arte que, ao mesmo tempo em que perde sua aura na reprodutibilidade, a reconquista na multiplicidade das leituras que continua a inspirar.

É nesse ponto que se instala a problemática central, ao ponderar como uma obra nascida da ruptura pôde tornar-se um signo amplamente reprodutível e ambíguo — simultaneamente banalizado, reverenciado, ridicularizado e apropriado. A reflexão de Walter Benjamin sobre a perda da aura é fundamental. A aura do *Abaporu* foi progressivamente substituída pela lógica da circulação e da reiteração, inserindo-a em um novo regime de visibilidade em que sua potência crítica cede lugar à sua função simbólica. Como argumenta Roxane de Mendonça, a perda de aura não implica desaparecimento de seu significado, mas sim sua reconfiguração. Na era digital, a obra se torna um campo de disputa. Redes sociais são o principal espaço dessa circulação, transformando o *Abaporu* em memes e discursos que desqualificam o modernismo. Tais críticas operam dentro de um regime de pós-verdade, no qual a validação das opiniões depende mais do engajamento afetivo e da identificação ideológica.

Nesse contexto, o julgamento da obra desloca-se de critérios técnicos e históricos para valores identitários e morais. Essa dinâmica se insere no tríplice eixo do anti-intelectualismo contemporâneo: o antirracionalismo, o instrumentalismo e o antielitismo. No caso do *Abaporu*, essas dimensões se articulam de forma exemplar: a obra torna-se espelho das tensões culturais brasileiras, refletindo disputas sobre autoridade, arte e legitimidade.

Apesar disso, o *Abaporu* resiste às tentativas de redução. Sua força simbólica reside na plasticidade interpretativa, capaz de se reapropriar e ressignificar continuamente. Mesmo “desaturizado”, atua como “fantasma ativo” do modernismo, retornando para assombrar o presente e confrontar a nação com suas contradições.

Esta pesquisa concentrou-se na tensão entre o mito modernista de origem e sua dissolução contemporânea, tomando o *Abaporu* como objeto-síntese. Partindo da noção de fantasmagoria, problematizou-se a permanência mítica do modernismo e sua neutralização pela cultura de massa e pelos usos ideológicos. O *Abaporu* revela-se não apenas ícone estético, mas dispositivo de memória cultural constantemente reativado. A ausência de mediação crítica favorece interpretações

simplificadas, enquanto a circulação digital permite novas reinscrições simbólicas, transformando a obra em espelho das contradições da modernidade brasileira.

A originalidade deste estudo residiu na articulação da análise histórico-crítica da obra com sua presença ativa no espaço digital contemporâneo, mostrando que o *Abaporu* não é apenas obra do passado, mas signo em circulação permanente. A pesquisa evidencia que a brasilidade modernista e sua representação permanecem disputadas, revelando a vitalidade de uma tradição estética e ideológica que se reinventa. O *Abaporu*, assim, sobrevive e se reinventa continuamente, transitando entre consagração institucional e banalização memética. Longe de reduzir sua importância, esse trânsito confirma a vitalidade de sua presença e a força de sua imagem, que permanece catalisadora de debates sobre arte, identidade e memória, tornando-se um ícone vivo do modernismo brasileiro e das disputas culturais contemporâneas.

## LISTA DE FONTES

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Abaporu sentiu um vazio imensurável.** Facebook, 20 mai. 2025. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=337728661299204&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 30 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Abaporu vs Dragão de Berserk alterou sua foto de perfil.** Facebook, 15 mai. 2025. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=334626691609401&set=a.102198551518884>>. Acesso em: 1 out. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Agradeço à 4 mundo por reviver a página.** Facebook, 10 set. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=647757030296364&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 29 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Alterou sua foto de capa.** Facebook, 26 JAN. 2022. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=208753308155572&set=a.208753294822240>>. Acesso em: 29 set 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Artista desconhecido.** Facebook, 17 mai. 2025. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=335840851487985&set=a.334626941609376>>. Acesso em: 29 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **enviado por curtido anônimo do grupo Boteco Weeb.** Facebook, 29 jan. 2022. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo/?fbid=500244475047621&set=a.337230098015727>>. Acesso em 30 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Enviado por um curtidor.** Facebook, 17 jul, 2021. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=374482264290510&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 20 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Eu acho engraçado o público (...).**

Facebok, 12 jun. 2022. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/share/p/1JhXT1kr2a/>>. Acesso em: 30 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **KKKKKKKKK cara, sem condição.**

Facebook, 7 dez. 2021. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=467363725002363&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 29 set 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **KKKKKKKKKK tinha esquecido dessa aqul.** Facebook, 22 set. 2022. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=208753501488886&set=a.208753301488906>>. Acesso em: 1 out. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Luto Oficial.** Facebook, 20 mai. 2021.

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=337230051349065&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 30 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Miura desenhando Abaporu**

**KKKKKKKKKKKKKK enviado por curtidor.** Facebook, 28 jan. 2022. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=499430845128984&set=a.337230098015727>>. Acesso em: 29 set. 2025.

ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Primeiro post da página.** Facebook, 15 de maio de 2021. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=334626871609383&set=a.334626941609376>>. Acesso em 29 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **As Sete Artes — conheça a beleza da vida.** Brasil Paralelo, 6 set. 2021. Disponível em:

<<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/as-sete-artes>>. Acesso em: 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **G. K. Chesterton — Conheça a vida e obra de um dos grandes escritores do século XX.** Brasil Paralelo, 29 abr. 2022. Disponível em:

<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/g-k-chesterton>>. Acesso em: 2 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **As 10 obras de arte mais famosas do mundo e suas localizações.** Brasil Paralelo, 25 fe. 2022. Disponível em:

<<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/10-obras-de-arte-mais-famosas-do-mundo>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Características do Renascimento — conheça a nova cosmovisão criada pelo movimento.** 28 out. 2021. Disponível em:

<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/caracteristicas-do-renascimento>. Acesso em: 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Como encontrar o sentido de sua vida com Viktor Frankl?** Educação, Filosofia, Vida Intelectual, Brasil Paralelo, 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/sentido-da-vida-viktor-frankl>>. Acesso em: 28 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Conheça a arquitetura barroca - adornos, excessos, curvas e ouro reunidos com uma intenção.** Brasil Paralelo, 10 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/arquitetura-barroca>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Conheça a Arquitetura Moderna - prédios, concreto e movimentos sociais-políticos.** Brasil Paralelo, 8 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/arquitetura-moderna>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Conheça a vida e o pensamento de Santo Tomás de Aquino, um dos maiores filósofos da história.** Brasil Paralelo. 22 out. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/santo-tomas-de-aquino>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Existem planos para a implementação do Governo Mundial?.** Brasil Paralelo, 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/governo-mundial>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Internacional Comunista – O plano do comunismo mundial foi real ou imaginário?.** Brasil Paralelo. 31 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/internacional-comunista>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Música Clássica Brasileira – 16 grandes compositores e suas obras.** Brasil Paralelo, 02 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/musica-classica-brasileira>>. Acesso em: 28 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **O professor Rodrigo Gurgel comenta os impactos da Semana de Arte Moderna na cultura brasileira.** Brasil Paralelo, 16 ago. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/semana-de-arte-moderna>>. Acesso em: 28 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **O que a arte deve comunicar? Duas correntes principais tentam definir qual é o conceito de “Arte”.** Brasil Paralelo, 28 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/qual-e-o-conceito-de-arte>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **O que é a Janela de Overton? Entenda esta estratégia de mudança da opinião pública.** 1 set. 2021. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-a-janela-de-overton>. Acesso em: 27 set. 2025.



BRASIL PARALELO. **O que é a Síndrome de Stendhal? Entenda a estranha doença das pessoas abaladas com obras de arte.** Brasil Paralelo, 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/sindrome-de-stendhal>>. Acesso em: 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **O que é arte contemporânea? Entenda o conceito e a história da arte da experiência.** 15 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-arte-contemporanea>>. Acesso em: 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **O que é poética na arte? Conheça os objetivos e os tipos de artes narrativas segundo Aristóteles.** Brasil Paralelo, 15 out. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-poetica-na-arte>>. Acesso em: 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **O que é relativismo moral? É uma filosofia ou a negação dela?** Brasil Paralelo, 1 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/relativismo-moral>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **O que foi a Escola de Frankfurt? Entenda o papel da indústria cultural e da teoria crítica. Filosofia, Ideologia, Comunismo.** 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-foi-escola-de-frankfurt>>. Acesso em: 28 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Primeira fase do modernismo — conheça a 1ª geração do modernismo.** 27 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/primeira-fase-do-modernismo>>. Acesso em: 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Principais ideias de Rousseau — o pensador que baseou a Revolução Francesa.** Brasil Paralelo. 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/principais-ideias-de-rousseau>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Quais são as principais ideias de Santo Agostinho? Veja as 5 mais conhecidas.** Brasil Paralelo. 2 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/principais-ideias-de-santo-agostinho>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Quem foi Aristóteles? Este homem aprendeu com Platão, ensinou Alexandre O Grande e mudou a filosofia ocidental.** Brasil Paralelo. 01 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/quem-foi-aristoteles>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Quem foi Olavo de Carvalho? Vida, opiniões políticas e pensamento do filósofo brasileiro.** Brasil paralelo, 02 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/quem-e-olavo-de-carvalho>>. Acesso em 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Quem foi Platão? Conheça as ideias do grande mestre do Ocidente.** Brasil Paralelo, 31 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/quem-foi-platao>>. Acesso em: 12 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Releitura de obras de arte — destruição ou construção? Veja os exemplos.** Brasil Paralelo, 5 abr. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/releitura-de-obras-de-arte>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Releitura de obras de arte — destruição ou construção? Veja os exemplos.** Brasil Paralelo, 5 abr. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/releitura-de-obras-de-arte>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Segunda Fase do Modernismo - consolidação e desenvolvimento do pensamento modernista no Brasil.** Brasil Paralelo, 1 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/segunda-fase-do-modernismo>>. Acesso em: 27 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Sequência de Fibonacci - Conceito e Importância.** 03 set. 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-e-fibonacci>>. Acesso em: 10 set. 2025.

BRASIL PARALELO. **Um sinal de Esperança! Semana de Artes Clássicas 2022: contrapondo a Semana de Arte Moderna de 1922, a Semana de Artes Clássicas eleva o que era desprezado.** Brasil Paralelo – Notícias, 25 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/semana-de-artes-classicas>>. Acesso em: 28 set. 2025.

GLORIOUS BRAZILIAN MEMES. **Obrigado menos a você, você não é arte coisa nenhuma.** [S.l.], 27 de jan.2018. Facebook: Glorious Brazilian Memes. Disponível em: <https://www.facebook.com/GloriousBrazilianMemes/photos/pb.100064353682626.-2207520000/1764421356910237/?type=3>. Acesso em: 28 set. 2025.

INSTITUTO CULTURAL HUGO DE SÃO VÍTOR. **Semana de Cultura e Artes Clássicas de 2022.** Porto Alegre, 2022. Disponível em: [https://hugodesaovitor.org.br/semana-de-artes-classicas/?utm\\_medium=%2Fnoticias%2Fsemana-de-artes-classicas](https://hugodesaovitor.org.br/semana-de-artes-classicas/?utm_medium=%2Fnoticias%2Fsemana-de-artes-classicas). Acesso em: 28 set. 2025.

JOÃO ZANNKO. In: ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Curtidor.** Facebook, 16 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1BCwTu7PaT/>>. Acesso em 29 set. 2025.

MÃE DE PET A PÁGINA In: ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Collab agr com o post certo.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1M6Hz57VXs/>> . Acesso em: 29 set. 2025.

MÃE DE PET PÁGINA In: ABAPORU VS DRAGÃO DE BERSEK. **Parceria Mãe de pet a página**. Facebook, 17 mai. 2025. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/1JMWcTuX8H/>>. Acesso em 29 set. 2025.

MESQUITA, Elton. **Ê Arte Rreia Pai-d`Égua, Sô**. Brasil Paralelo, 24 mar. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/colunas/e-arte-rreia-pai-d-egua-so>>. Acesso em: 27 set. 2025.

RASTA. **Conheça um brasileiro caricato, os Charlinhos**. Brasil Paralelo, 6 jun. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/colunas/charlinhos>>. Acesso em: 27 set. 2025.

RASTA. **Por que a beleza importa?** Brasil Paralelo, 12 jul. 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/colunas/o-belo>. Acesso em: 27 set. 2025.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Luciano A. Et al. (Orgs). **A independência do Brasil e o Brasil Independente**. 2V. Porto Alegre: ediPUCRS: Coimbra University Press, 2022.
- ADAM, Peter. **Art of the Third Reich**. Nova Iorque: Harry N- Abrams, 1992. p. 29-35.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALAMBERT, Francisco. "A fantasmagoria da semana" In. Kaminski, R; Freitas, A. (orgs) **História e Artes - encontro disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 94, p. 107–118, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i94p107-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45182>.. Acesso em: 9 maio. 2024.
- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história das artes no Brasil. Editora Perspectiva. 2ª ed. 1972.
- AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 34 ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- AMARAL, Tarsila. Pintura Pau Brasil e Antropofagia. In: **Revista Anual do Salão de Maio**. São Paulo, nº 1, 1939. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/modernismo/artigos.php?ex=14792>. Acesso em: 20 de jan. 2024.
- ANDERSEN, Hans Cristian. **A roupa nova do imperador**. São Paulo: Brinque-Book, 1997.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. 1942. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7730>>. Acesso em: 13 de maio de 2025.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofago. In: **Revista de Antropofagia**. 1 Ed. 1928. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 20 de jan. 2024.
- ARAÚJO, Aline Praxedes de. **Há tantas formas de se ver o mesmo quadro**: uma leitura de O Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1872/1883). 2015. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Ed. Estampa, 1992 [1977].

BANDEIRA, Manuel. Tarsila Antropófaga. 1929. In: \_\_\_\_\_. **Crônicas da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1937.

BARBOSA, Ana Mae. Abordagem Triangular não Receita Pronta. In: **Arte na Escola**: anais do primeiro seminário nacional sobre o papel da arte no processo de socialização e educação da criança e do jovem. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil: Realidade hoje expectativas futuras. In: **Estudos Avançados**. Banco de Textos do Projeto Arte na Escola n.º 006, 1993.

BARRON, Stephanie. **Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany**. Los Angeles Museum: Los Angeles, 1991. Disponível em: <<https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/n433/mode/2up>>. Acesso em: 11 de set. 2021.

BARROS, Regina Teixeira de. **Tarsila e o Brasil dos modernistas**. Tarsila e o Brasil dos Modernistas na Casa Fiat de Cultura, p. 10-89, 2011.

BBC NEWS. **All the world's a stage... BBC tribute to William Shakespeare**. Entertainment & Arts, BBC News, 22 abr. 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-36101455>>. Acesso em: 4 out. 2025.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas, v. 1, p. 165-196, 1994.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHASKAR, Michael. **Curadoria**: o poder da seleção no mundo do excesso. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

BRITO, Mário da Silva. **Itinerário de Tarsila**. Catálogo Tarsila: 50 Anos de Pintura, MAM-RJ, 1969).

BURKE, Peter. “Um novo Paradigma? ”; “Da Representação à construção”; “Posfácio: História Cultural no século XXI”, In: **O que é História Cultural?**. RJ: Jorge Zahar, 2008, 2ª ed. rev. ampl., pp. 69-130; 164-180.

CALIL, Gilberto. Olavo de Carvalho e a ascensão da extrema-direita. **Argumentum**, v. 13, n. 2, p. 64-81, 2021.

CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CARVALHO, Olavo de. Olavo de Carvalho | **Que é uma obra de arte? [Vídeo]**. Canal do Arthur, 25 set. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/f68kBM6R9ac?si=e0jlulvUAYOD9deY>. Acesso em: 6 jul. 2025.

CATHOLIC ANSWERS. **Thomas E. Woods Jr.** Disponível em: <https://www.catholic.com/profile/thomas-e-woods-jr>. Acesso em: 22 set. 2025.

CATTANI, Icleia. **Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas artes visuais (1900-1950)**. Editora C/Arte, 2011.

CERTEAU, Michel. **A cultural no plural**. 4.ed. Campinas: Papirus, 2005.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CESARINO, Letícia. **Como vencer uma eleição sem sair de casa: ascensão do populismo digital no Brasil**. Internet & Sociedade, n. 1, v. 1, fev., p. 91-120. 2020.

CESARINO, Letícia. **Identidade e representação no bolsonarismo. Corpo digital do rei, bivalência conservadorismo-neoliberalismo e pessoa fractal**. Rev. Antropol. (São Paulo, Online), 2019.

CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso: verdade e política na era digital**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

CESARINO, Letícia. Pós-Verdade e a Crise do Sistema de Peritos: uma explicação cibernética. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 23, n.1, p. 73-96, 2021.

CHAPOUTOT, Johann. **Greeks, Romans, Germans: How the Nazis Usurped Europe's Classical Past**; p. 157. 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2 ed. Lisboa: DIFEL, 2002a.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b. p.61-79.



CHECCHIA, Luiz Carlos. **A SÉRIE 'A SÉTIMA ARTE' DA BRASIL PARALELO, APONTAMENTOS DE UMA GUERRA CULTURAL**. ENECULT. 2023. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139368.pdf>. Acesso em 1 set. 2025.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa (orgs.). **Arte & Política**: algumas possibilidades de leitura. Editora C/Arte, 1998.

CHRISTO, M. de C. V. O Esquartejamento de uma Obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo. Locus: **Revista de História**, [S. l.], v. 4, n. 2, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20474>. Acesso em: 5 out. 2025.

COELHO, Cláudio N.P. **A tropicália**: cultura e política nos anos 60. Tempo social, v. 1, p. 159-176, 1989.

COELHO, Mário César. Moldura e Horizontalidade na Primeira Missa no Brasil. **Esboços: histórias em contextos globais**, [S. l.], v. 15, n. 19, p. 117–123, 2008. DOI: 10.5007/2175-7976.2008v15n19p117. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2008v15n19p117>. Acesso em: 5 out. 2025.

COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo**: a revolução de 1924. UNESP, 2007.

CORREIO PAULISTANO. Correio Paulistano. **São Paulo**, n. 23608. 1929.p.4. Disponível em: [https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972\\_07&Pesq=TARSILA&pagfis=36570](https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_07&Pesq=TARSILA&pagfis=36570)>. Acesso em: 25 de set. 2024.

COSTA, Helouise. **A "Arte Degenerada" de Lasar Segall**: perseguição à arte moderna em tempos de guerra. Organização: Jorge Schwartz, Marcelo Monzani; curadoria Helouise Costa, Daniel Rincon Caires; textos Jorge Schwartz, Carlos Roberto Ferreira Brandão, Helouise Costa, Daniel Rincon Caires, Annateresa Fabris. Tradução. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2018. Disponível em: [https://repositorio.usp.br/directbitstream/97712d44-7cf2-4ddc-a9ee-f235f786770b/H02\\_segallguerra.pdf](https://repositorio.usp.br/directbitstream/97712d44-7cf2-4ddc-a9ee-f235f786770b/H02_segallguerra.pdf). Acesso em: 16 nov. 2024.

COUTO, Maria de Fátima M. **Por uma Vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad: Viviane Riberio. Bauru: Edusc, 1999.

DANTO, Arthur. **O que é Arte?**. Belo Horizonte: Relicário Edições, Coleção Estéticas. 2020.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. São Paulo: Companhia das letras, 1976.

DOMINGUES, Jacqueline Ausier. O mundo do avesso, de Letícia Cesarino, é uma obra que requer coragem – para ser escrita e para ser lida. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 1, p. 295–302, 2024. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v18i1p295-302. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/224634>. Acesso em: 3 out. 2025.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 6º ed. Campinas: Papirus, 2006.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

EGG; FREITAS; KAMINSKI (orgs.), **Arte e política no Brasil: modernidades**, 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XV- XLVI.

ESTEVES, J. M. **Ironia e argumentação**. Covilhã: LabCom, 2009.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1937].

FABRIS, Annateresa (org.) **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994

FABRIS, Annateresa. Arte Moderna: Algumas considerações. In: **Arte Moderna**. São Paulo: Experimento, 2001.

FINGER, Vinícius. História, Mídia Digital e Anti-Ciência: a quimera narrativa do canal Brasil Paralelo. **Historiæ**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 83–104, 2022. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/13477>. Acesso em: 27 set. 2025.

FOLHA DA MANHÃ. **Folha da Manhã**. Risos pela exposição. 18 de set. 1929.

FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1998.

GOGGIN, Mary-Margaret. **"Decent" vs. "Degenerate" Art: The National Socialist Case**. Art Journal, v. 50. 4 ed. 1991. p. 84–92. DOI: 10.1080/00043249.1991.10791484

GOTLIB, Nádía Battella. **Tarsila do Amaral A Musa Radiante**. Editora Brasiliense. Coleção Encanto Radical. São Paulo. 1983.

HALL, S. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HANKE, Bruno Curcino; OLIVEIRA, Humberto Moacir de. "Arquitetura da destruição" e a segregação cotidiana na cultura. **Rev. Subj.** Fortaleza , v. 15, n. 3, p. 472-478, dez. 2015. Disponível em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2359-07692015000300016&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000300016&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 02 jul. 2025.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Reino Unido: Oxford University Press, 2003.

HINZ, Berthold. **Art in the Third Reich**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1979. p. 45-62.

HOBBSBAWM, Eric. **Nações e Nacionalismos desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JENKINS, H; GREEN, J; FORD, S. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Tradução: Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

JORDAN B. PETERSON. **About**. 2023. Disponível em: <https://www.jordanbpeterson.com/about/>. Acesso em: 20 set. 2025.

JORNAL DO COMÉRCIO. **Exposição Tarsila**. Rio de Janeiro, 28 de jul. 1929.

JUSTINO, Maria José; **O Banquete Canibal: A Modernidade em Tarsila do Amaral: 1886-1973**. 1 Ed. UFPR, 2002.

KELLNER, Douglas. Introdução; Guerras entre teorias e estudos culturais; Cultura da mídia, política e ideologia: de Reagan a Rambo, In **A Cultura da Mídia**. Bauru-SP: Edusc, 2001, pp. 9-74; pp. 75-122.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

KRIEZIS, Elisa. **Como mito de estátuas gregas brancas alimentou falsa ideia de superioridade europeia**. BBC News Brasil, Londres, 9 maio 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825>. Acesso em: 18 maio 2023.

LACLAU, Ernesto. **On populist reason**. Londres: Verso, 2005.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIBARDI, Guilherme. Circulação de sentidos em uma comunidade interpretativa conservadora. **Intexto**, Porto Alegre, n. 56, 2024. DOI: 10.19132/1807-8583.56.139266. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/139266>. Acesso em: 27 set. 2025.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do mundo: o viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAFFI NECKEL, Nádia Régia. A TESSITURA DA TEXTUALIDADE EM “ABAPORU”. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, [S.l.], v. 1, n. 2. p.145-157, mar. 2008. ISSN 1981-9943. Disponível em: <<https://bu.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/686>>. Acesso em: 20 de jan. 2024. doi: <http://dx.doi.org/10.7867/1981-9943.2007v1n2p145-157>.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a. MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. **Ethos discursivo**. São Paulo: Editora Contexto, 2008b, p.11-29.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3.ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos chave de Análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MARRONI, Fabiane Villela. Um estudo a partir da semiótica visual da pintura A Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 5, n. 1, 2018. DOI: 10.22456/2357-9854.81013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/81013>. Acesso em: 5 out. 2025.

MATIAS, Avanúzia Ferreira; MOURA, Ana Célia Clementino; MAIA, Janicleide Vidal. A Intertextualidade e a ironia no gênero charge. **Revista PERcursos Linguísticos**, Vitória (ES), v. 7, n. 15, p. 241-263, 2017.

MENDONÇA, Heloísa. **Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo**. El País Brasil, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html). Acesso em: 28 set. 2025.

MENDONÇA, Roxane Sidney Resende de. Pintora da vida moderna? In: ALMEIDA, Marcelina das Graças de; REZENDE, Edson José Carpintero; SAFAR, Giselle Hissa; MENDONÇA, Roxane Sidney Resende de (org.). **Caderno aTempo: História em arte e design**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2013. v. 1, p. 120-135. ISBN 978-85-62578-37-3. Disponível em: <[https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2013/2013\\_CADERNO\\_A\\_TEMP\\_O\\_HISTORIA\\_EM\\_ARTE\\_E\\_DESIGN\\_VOL\\_1.pdf](https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2013/2013_CADERNO_A_TEMP_O_HISTORIA_EM_ARTE_E_DESIGN_VOL_1.pdf)>. Acesso em: 10 de jun. de 2025.

MENDONÇA, Roxane Sidney Resende de. **Tarsila do Amaral: seu legado como objeto de memória e consumo (1995-2015)** [manuscrito]. 2016. 346 f. il. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

MIGUEL, K. **Pensar a Cibercultura ambientalista**: Comunicação, mobilização e as estratégias discursivas do Greenpeace Brasil. 2014. 267 f. Tese (Doutorado em

Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo. 2014.

MILLIET, Maria Alice. **Tarsila: os melhores anos**. São Paulo: M10, 2011. 273p.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Moema e morta**. 2010. 422 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1611221. Acesso em: 5 out. 2025.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. 1978.

MUNEIRO, Lilian. Tiradentes Esquartejado: Espacialidade e Comunicabilidade na obra de Pedro Américo. In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL**, 10., 2009, Blumenau. Anais... Blumenau: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1025-1.pdf>> . Acesso em: 5 out. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. A semana eo século—o longo modernismo brasileiro em perspectiva histórica. **Santa Barbara Portuguese Studies**, v. 10, n. 2, p. 6-22, 2022a.

NAPOLITANO, Marcos. —Arte e Política no Brasil: História e Historiografia in. EGG; FREITAS; KAMINSKI (orgs.), **Arte e política no Brasil: modernidades**, 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XV- XLVI.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação, 1950-1980**. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Negacionismo e revisionismo histórico no século XXI. PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi. In. **Novos combates pela história: Desafios-Ensino**. Editora Contexto, 2023. p. 85 – 111.

NAPOLITANO, Marcos. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. Revista Vórtex, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 1–23, 2022b. DOI: 10.33871/23179937.2022.10.3.6948. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/6948>. Acesso em: 29 de set. 2024.

NASCIMENTO, Ian Moura Gomes do. **Entre o antigo e o reacionário: um estudo sobre as produções da "Brasil Paralelo" e a retórica sofística clássica**. Rio de Janeiro, 2025. 124 f. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/14612/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado%20-%20Ian%20Moura%20Gomes%20do%20Nascimento.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 set. 2025.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de José Bento. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Rebelião das Massas**. Tradução de João Silva. Porto: Porto Editora, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Brasiliense. 1988.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Brasiliense. 1985.

PEREIRA, Edilanny de Lima. **Os processos referenciais, a intertextualidade e a ironia na construção do sentido do gênero meme**. 2023. 96f. Dissertação (Programa de Mestrado Acadêmico em Letras) - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2023.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS – TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação. A nova retórica**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PILLAR, Analice Dutra. **Leitura da Imagem**. Porto Alegre, Projeto Cultural Arte na Escola. Banco de Textos do Projeto Arte na Escola n.º 007, 1993.

PILLAR, Analice Dutra. **O vídeo e a Metodologia Triangular no Ensino da Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Fundação lochpe, 1992.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução e notas de Irley F. Franco & JAA Torrano. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora PUC-Rio; Edições Loyola, 2021.

PROJETO BRIEF. **Os maiores anunciantes políticos de todos os tempos na Meta**. Quem Paga a Banda, 2024. Disponível em: <<https://www.projetobrief.com/quem-paga-a-banda/os-maiores-anunciantes-da-meta>>. Acesso em: 16 set. 2025.

PUBLIC DELIVERY. **These are all of Maurizio Cattelan's Horse sculptures**. Public Delivery, 16 abr. 2025. Disponível em: <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-horses/>. Acesso em: 2 out. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

RESENDE, Garcia. **Risos e crítica à exposição de 29**. Diário da Manhã, Vitória - ES. jun. 1929.

ROCHA, A. S. de S. A SEDUÇÃO DA LUZ: ELETRIFICAÇÃO E IMAGINÁRIO NO RIO DE JANEIRO DA BELLE ÈPOQUE. **Revista de História Regional**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2007. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2042>. Acesso em: 4 out. 2025.



ROSSI, Elvio Antônio. A apoteose da pintura colonial brasileira: o teto da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. **HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e reflexões**, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://www.hacer.com.br/igreja-de-sao-francisco>>. Acesso em: 1 out. 2025.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.

SALGADO, J.; FERREIRA JORGE, M. Paralelismos em disputa:: O papel da Brasil Paralelo na atual guerra cultural. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 726–738, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27797. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27797](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27797). Acesso em: 3 out. 2025.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1996

SANTOS, Mayara Aparecida Machado Balestro dos et al. **Agenda conservadora, ultraliberalismo e “guerra cultural”: “Brasil paralelo” e a hegemonia das direitas no Brasil contemporâneo (2016-2020)**. 2021.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni BD. Independência ou Morte (1888), de Pedro Américo: A pintura Histórica e a elaboração de uma certidão visual para a Nação. **Artigo apresentado no XXV Simpósio Nacional de História ANPUH. Fortaleza**, 2009.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificalização?. **Sociedade e Estado**, v. 28. 2013 [2012]. p. 14-28.

SILVA, Antonio Anderson da. **Arte e comunicação: o divulgador artístico no Instagram**. 2024. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2024.

SILVA, Regina Helena A. et. al. Dispositivos de memória e narrativas do espaço urbano: cartografias flutuantes no tempo e espaço. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília: E-compós. V.11. N. 1. Jan-abr. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/269/258>. Acesso pela autora em: 27 mar. 2014.

SIMIONI, Ana Paula C. — Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. In. **Perspective**, v. 14, pp. 1-31, 2014.

SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres modernistas**. São Paulo: Edusp, 2022.

SOUZA, R. L. (2020). **Entre armas e pincéis: O quadro “Batalha do Avaí” e o seu contexto histórico de produção**. *Oficina Do Historiador*, 13(2), e37787. [Dtps://doi.org/10.15448/2178-3748.2020.2.37787](https://doi.org/10.15448/2178-3748.2020.2.37787)

SZUBIELSKA, Magdalena.; IMBIR, Kamil. The aesthetic experience of critical art: The effects of the context of an art gallery and the way of providing curatorial information. **PLoS ONE**, v. 16, n. 5, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0250924>. Acesso em: 20 set. 2024.

SZWAKO, José E., HOLLANDA, Cristina B.. Anti-intelectualismo e negacionismos: apontamentos para uma agenda de pesquisa sociopolítica. In: FONTAINHA, F., and MILANI, C. R. S., eds. **Coletânea Covid-19 e agendas de pesquisa nas ciências sociais [online]**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2023, pp. 123-147. ISBN: 978-85-7511-606-7. <https://doi.org/10.7476/9788575116067.0005>

TALHARI, Julio Cesar. “Diversidade ou morte!” decolonialidade em debate nos museus tradicionais paulistanos. In: **45º Encontro Anual da ANPOCS. GT 27 – Narrativas, disputas e representatividade no sistema das artes: abordagens multidisciplinares**, [s.l.], 2021.

**TEÓFILO de Jesus**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7411-teofilo-de-jesus>. Acesso em: 05 de outubro de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

THE ECONOMIST. **The cult of Jordan Peterson: what the Canadian intellectual gets right about young men**. *The Economist*, London, 19 nov. 2024. Disponível em: <https://www.economist.com/culture/2024/11/19/the-cult-of-jordan-peterson>. Acesso em: 20 set. 2025.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Tom Wolfe**. Britannica, 19 set. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Tom-Wolfe>. Acesso em: 10 set. 2025.

VARGAS, Anderson Zalewski. **A recepção da Antiguidade e o desafio**: “Usos do passado, ética e negacionismos”. In: DOS SANTOS, Dominique Vieira Coelho et al. (org.). História: usos do passado, ética e negacionismos. [s.l.]: Pimenta Cultural, 2023. DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.98980.7.

TIBURI, Márcia. **La Bête: a quem interessava transformar a performance em escândalo?** Revista Cult - UOL, 30 out. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/la-bete-dois-anos-depois-wagner-schwartz/>. Acesso em: 1 out. 2025.

WIKIPÉDIA. **João Nogueira da Silva Neto e Rasta News**. Wikipédia, 4 out. 2025. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rasta>. Acesso em: 4 out. 2025.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2000.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil**. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945. 2 ed. 1997.

ZOONEN, Liesbet van. **I-pistemology: changing truth claims in popular and political culture**. European Journal of Communication, [s.l.], v. 27, n. 1, p. 56-67, 2012.