

Os olhares de Tarsiwald



Por **JORGE SCHWARTZ***

O período que vai de 1922 a 1929 corresponde à etapa experimental mais intensa da obra de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade

“Tarsila do Amaral fundou a grande pintura brasileira, pondo-nos ao lado da França e da Espanha de nossos dias. Ela está realizando a maior obra de artista que o Brasil deu depois do Aleijadinho” (Oswald de Andrade).^[i]

“Outro movimento, o antropofágico, resultou de um quadro que, a 11 de janeiro de 1928, pintei para presentear Oswald de Andrade, que, diante daquela figura monstruosa de pés colossais, pesadamente apoiados na terra, chamou Raul Bopp para com ele repartir o seu espanto. Perante esse quadro, a que deram o nome de Abaporu – antropófago –, resolveram criar um movimento artístico e literário radicado na terra brasileira” (Tarsila do Amaral).^[ii]

Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ou “Tarsiwald”, na feliz expressão de Mário de Andrade, constituem hoje verdadeiros emblemas da Semana de Arte Moderna, ou Semana de 22.^[iii] A junção dos dois nomes representa a fusão de corpos e mentes unidos pela fecundidade e pelo impulso da ideologia Pau Brasil e da Antropofagia. Eles se conheceram em São Paulo, no antológico ano de 1922, quando Tarsila voltou ao Brasil após uma temporada de dois anos de estudos em Paris.

Por intermédio da pintora expressionista Anita Malfatti, Tarsila incorpora-se ao “Grupo dos cinco” (Oswald e Mário de Andrade, Tarsila, Anita Malfatti e Menotti Del Picchia). É com esse “casal frenético de vida”^[iv] que começa a ser escrita a história do modernismo no Brasil. No ano seguinte, o par Tarsila e Oswald encontra-se em Paris, vinculando-se às tendências artísticas mais importantes da época. Além dos estágios nos ateliês de André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger, a amizade com Blaise Cendrars abriu-lhe mais ainda as portas para a vanguarda internacional que naquela época residia na capital francesa: entre outros, Brancusi, Picasso, Cocteau e Marie Laurencin. Também se aproximaram daqueles escritores que sempre mostraram interesse especial pela América Latina: Jules Supervielle, Valéry Larbaud e Ramón Gómez de la Serna.^[v]

Há uma espécie de deslumbramento mútuo do casal que, naquele momento de efervescência cultural, olha para si mesmo, olha um para o outro, para a Europa e para o Brasil. Esse entrecruzamento de olhares, ou seja, essa influência recíproca, resultará na parte mais importante da produção de ambos, especialmente aquela que vai dos anos de 1923 a 1925. A própria Tarsila reconheceria, anos mais tarde, a importância fundamental dessa etapa: “[...] voltei a Paris e o ano de 1923 foi o mais importante na minha carreira artística”,^[vi] afirma em 1950. Na poesia de Oswald, percebemos a marca visual de Tarsila, assim como, na pintura de Tarsila, notamos a inconfundível presença poética oswaldiana. Uma espécie de revolução a quatro mãos, de uma rara intensidade.

Os inúmeros retratos que naquela época Tarsila fez de Oswald de Andrade se concentram principalmente em seu rosto, com exceção de um esboço a lápis em que o corpo do modelo aparece por inteiro e nu. A maior parte dessa produção pertence aos anos de 1922 e 1923, quando o poeta e a pintora eram ainda verdadeiros aprendizes do modernismo e quando germina entre eles a etapa fundacional da denominada fase Pau Brasil.

Se, no Brasil, a caricatura foi um gênero em franca expansão na década de 1920 – especialmente com a produção de

Belmonte e Voltolino –, o inconfundível físico de Oswald, assim como os traços arredondados do rosto e do cabelo partido ao meio, faz de seu corpo e de seu rosto um alvo quase que ideal para a caricatura. Contamos hoje com inúmeros traços de Oswald de Andrade: entre outros, Jeroly, 1918-1919; Cataldi, 1920; Tarsila, 1924; Di Cavalcanti, 1941, Alvarus, c. 1950. Em todas essas caricaturas, ressurgem o humor corrosivo, a sátira e a paródia que se tornaram as características imediatamente reconhecíveis de sua escrita.

Além dos vários desenhos de Oswald realizados por Tarsila, gostaríamos de destacar três quadros pintados com seu rosto. Dois deles pertencem ao *annus mirabilis* de 1922.

Os retratos ocupam a maior parte da superfície do papel e das telas, e nos apresentam uma visão frontal – no quadro a lápis e pastel – e com o rosto levemente inclinado, nas versões a óleo. Nas três obras, contamos com um elemento seriado, que é a representação de Oswald de paletó e gravata, retratado no centro do quadro, a cabeça ocupando sua metade superior. Em todos eles, prevalece o sentido vertical do busto na tela.

Embora a produção de Tarsila nesse ano seja vasta e quase toda ela dedicada a figuras humanas, percebemos ainda uma Tarsila impressionista, voltada para um figurativismo do qual ela somente começaria a se distanciar no ano seguinte. Ainda em 1922, ela pinta o retrato de outro dos avatares do modernismo brasileiro: Mário de Andrade.



Ilustração 1

O desenho a lápis de cor e pastel (il. 1) sobre papel apresenta um Oswald frontal, cabelo partido ao meio e a indefinição dos traços indicando certo expressionismo, inspirado talvez, naquele momento, na pintura de sua companheira Anita Malfatti. Os traços do rosto vincados, altamente contrastados, e um olhar profundo que surge das manchas escuras que preenchem o espaço dos olhos. A luz que emana do rosto e do fundo contrasta com a metade escura do quadro, ocupada pelo paletó e pela gravata. A modernidade já se perfila nas manchas e nos traços a lápis superpostos ao motivo principal, que dão a aparência do inacabado, do provisório, do esboço. Se o forte contraste de cores aponta para o expressionismo, também se observa que o croqui forma uma espécie de trapézio atrás da cabeça; o recorte do cabelo, o corte da lapela e da gravata anunciam movimentos cubistas. Tarsila opta por imprimir ao rosto um contorno esguio, mais alongado do que na realidade e do que nos outros retratos por ela desenhados e pintados.

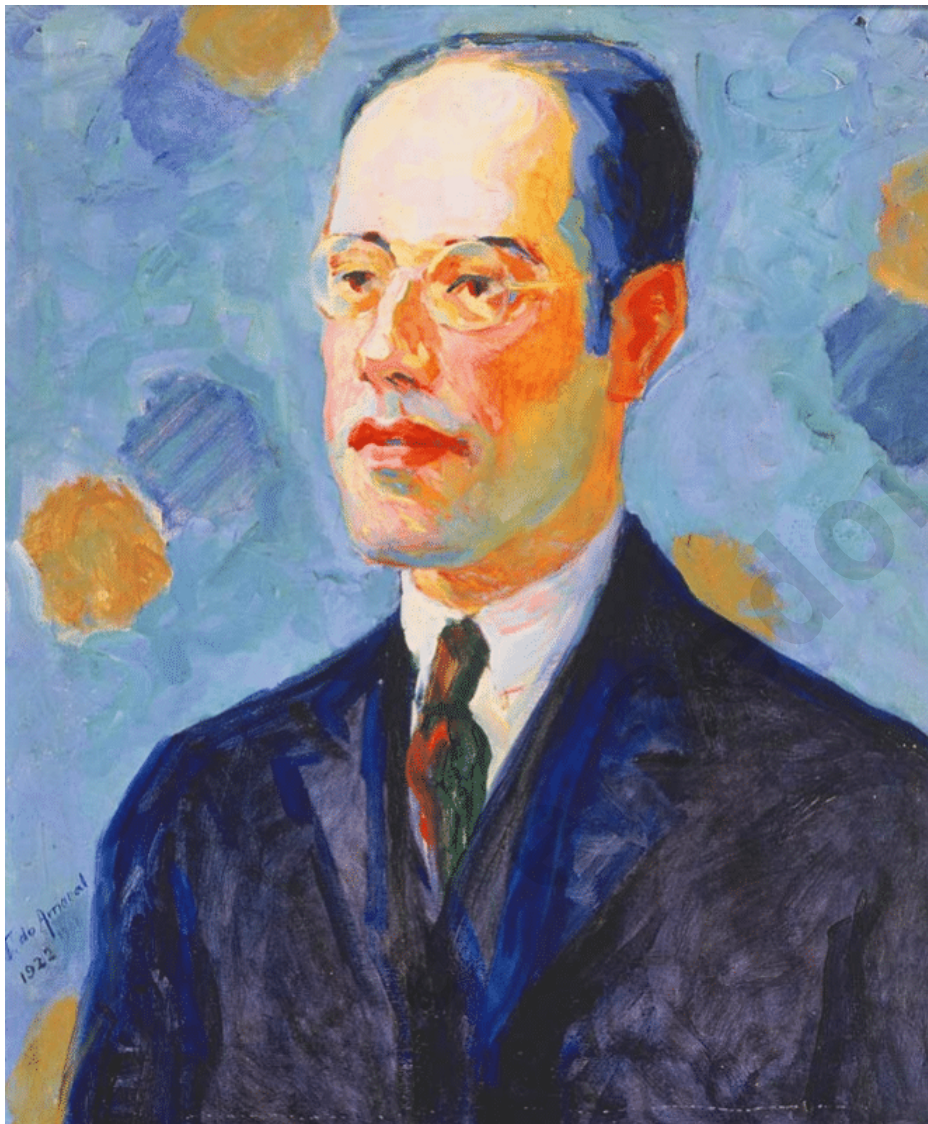


Ilustração 2

Também o retrato de Mário de Andrade, de 1922, (il. 2, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo) apresenta provavelmente uma versão mais esguia do que o rosto original, embora o alongamento tenha pouca ou nenhuma semelhança com o Modigliani que ela provavelmente conhecera em Paris.



Ilustração 3

No primeiro retrato a óleo de 1922, renasce um Oswald com cores mais vibrantes, pinceladas grossas e contrastadas (il. 3, óleo s/tela, 51 x 42 cm., Col. Particular). O rosto ganha expressão através de um olhar claro. O verde do paletó e o azul do fundo ocupam boa parte da superfície do quadro, contrastando com um rosto agora iluminado. O mesmo azul que invade um olhar penetrante, um cabelo partido ao meio também em firmes tons de azul que contrastam com o avermelhado da face. São os mesmos tons que Tarsila usaria para o rosto de um Mário de Andrade de expressão e porte intelectualizados, um Mário de Andrade quase branco, muito diferente da versão amulatada do conhecido óleo de Portinari, de 1935.^{[lviii](#)}



Ilustração 4

O retrato a óleo de 1923, a meu ver o mais bem realizado, desloca o olhar de Oswald para a direita (esquerda do quadro) e puxa os cabelos para trás, deixando a testa limpa (il. 4, óleo s/tela, 60 x 50 cm., Museu de Arte Brasileira, MAB-Faap). Há uma nítida evolução estilística em relação aos anteriores, e o recorte cubista o aproxima do *Retrato azul* de Sérgio Milliet, outro dos avatares do modernismo, feito no mesmo período.



Ilustração 5

Nesse ano extraordinário para a produção tarsiliana (será o ano de *A negra* (il. 5, óleo s/tela, 100 x 80 cm., Museu de Arte Contemporânea, MAC-USP), ela também pinta o famoso *Autorretrato* (*Manteau rouge*). Há um acentuado recorte cubista nos três quadros (Oswald, Tarsila e Sérgio Milliet) e uma aplicação de cores diáfanas que eliminam a dureza do risco cubista no retrato.

Outro elemento que ameniza a dureza cubista é o fato de Tarsila não utilizar o simultaneísmo, uma vez que as figuras aparecem em sua totalidade, eliminando assim as quebras e justaposições dramáticas, próprias ao movimento nessa época. “[...] disse uma sentença muitas vezes por outros repetida: ‘O cubismo é o serviço militar do artista. Todo artista para ser forte deve passar por ele’”, rememora.^[viii] Aracy Amaral pondera: “Mas, em que medida serviu a Tarsila o cubismo? Hoje estamos muito mais propensos a crer que mais como instrumento de liberação do que como um método de trabalho”.^[ix]

Assim como, a partir de 1922 e especialmente em 1923, Tarsila registra na tela o olhar apaixonado, Oswald reage com reciprocidade em um poema emblemático que revela o modo como ele a via. O poema “atelier” foi escrito e reescrito inúmeras vezes,^[x] incorporado a “Postes da Light”, uma das seções do livro *Pau Brasil*, publicado em Paris pela editora Au Sans Pareil, em 1925. A conhecida capa “Bauhaus” com a bandeira brasileira e as ilustrações internas levam a assinatura da pintora. Nenhuma das obras de Oswald dialoga com Tarsila com a intensidade deste poema extraordinário:

Atelier

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pátio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

Trata-se de um dos poemas mais representativos no que diz respeito às oscilações entre o nacional e o cosmopolita, o rural e o urbano, a Europa e o Brasil. Ele traduz o estilo Pau Brasil não apenas pelas tensões ideológicas tematizadas na solução dada aos problemas de uma cultura dependente – como a importação das vanguardas europeias, por intermédio da poesia de Apollinaire e Cendrars, por exemplo –, mas também pelo recorte sintético, ingênuo e geometrizarante.

O primeiro verso (“Caipirinha vestida por Poiret”) aponta simultaneamente em duas direções, reproduzindo a dialética oswaldiana do “cá e lá” (também título do poema em francês incluído em “História do Brasil”, *OI*, p. 29). A periferia e o centro, eixo da dialética do nacional e do cosmopolita presente em *Pau Brasil*, adquire concretude nesse verso de abertura. Ele aponta de imediato para o interior paulista, lugar de nascimento e de infância de Tarsila, e concomitantemente para a Cidade-Luz, representada por Paul Poiret, um dos melhores costureiros da época em Paris. Além de haver assinado o vestido de noiva usado no casamento com Oswald, Poiret também era responsável por objetos utilitários de grife para casa. A magnífica imagem desse primeiro verso tem efeito de síntese, sugerido pelo vestuário, pelo código da moda, em que o emblema do interior paulista se funde e se condensa na metonímia parisiense.

Em momento algum o nome de Tarsila é mencionado no poema. Pelo contrário, sua imagem é construída perifrasticamente em torno a atributos e geografias. Esta omissão proposital foi fruto de vários exercícios de estilo, conforme registram os manuscritos. No manuscrito *ms1* (*OI*, p. 83), a segunda estrofe completa é:

A artista sadia e linda
De minha terra
De rara e perfeita beleza
Chamada Dna. Tarsila

Nos manuscritos *ms3*, *ms4* e *ms6* (*OI*, pp. 87, 89 e 93), o nome da pintora aparece explicitamente no título “Atelier de/para Tarsila”.

O próprio título adotado serve de ponto de interseção entre São Paulo e Paris, já que Tarsila estabelecera ateliês em ambas as cidades.^[xi] Como local de trabalho, o *atelier* emoldura o poema no âmbito da pintura e das cores, definindo Tarsila logo no título pelo viés profissional e artístico. Esse sentido de acabamento do poema pelo recorte da moldura se revela no último verso, na sinestesia do “silêncio emoldurado”.



Ilustração 6



Ilustração 7

O Brasil Colônia, subdesenvolvido, representado pelo interior paulista dos anos 1920 e concretizado no carinhoso apelativo “caipirinha”, se contrapõe no poema às cidades europeias frequentadas pelo casal: Paris, Londres (Picadilly) e Sevilha. Ao escolher a “preguiça” como atributo do olhar, além de lembrar de imediato os belos olhos de Tarsila, Oswald reivindica a temática do ócio, que já em 1918 servira a Mário de Andrade como reflexão em “A divina preguiça”^[xiii] – desembocando no conhecido refrão “Ai, que preguiça!”, de *Macunaíma* –, e muito mais tarde ao próprio Oswald na elaboração da ideologia antropofágica. “A sábia preguiça solar”, presente no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924, ressurgue com força no olhar paulista de Tarsila, que por sua vez a retoma nos sóis em forma de fatia de laranja na fase já antropofágica de *Abaporu* (il. 6, 1928, óleo s/tela, 85 x 73 cm., MALBA, Buenos Aires) e *Antropofagia* (il. 7, 1929, óleo s/tela, 126 x 142 cm., Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo), e com intensa expressão solarizada nos círculos que reverberam em *Sol poente* (1929). Apenas a primeira estrofe remete e exalta a figura de Tarsila. Oswald define-a primeiro pela profissão, caracterizando o lado cosmopolita e de refinada elegância na roupa de Poiret. Detém-se depois nos preguiçosos olhos paulistas

Que não viram Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

O verso 3 está repleto de ambiguidades: uma primeira leitura revela o olhar de Tarsila como o sujeito que não viu Paris, nem Picadilly, nem os homens sevilhanos; uma leitura invertida permite vislumbrar uma Tarsila que passa a ser o objeto-sujeito cuja brasilidade não é percebida por Paris, nem por Picadilly, nem pelos homens de Sevilha que a elogiam ao vê-la passar.

A cidade de Sevilha é mencionada mais de uma vez em “Secretário dos amantes”, no único poema de Oswald escrito em espanhol, na seção anterior a “Postes da Light”:

Mi pensamiento hacia Medina del Campo

Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado
Los naranjos salpicados de frutos
Como una dádiva a mis ojos enamorados
Sin embargo que tarde la mía (OI, p. 71)

Aliás, ms3A e ms3B (OI, nota j, p. 87) mostram que Oswald chegou a considerar a inclusão de um verso em espanhol: “Viva usted y viva su amante!”.

A longa sintaxe estabelecida pelo verso livre da primeira estrofe de “atelier” dinamiza o movimento que culmina com o verso final, em que se enfatiza uma espécie de gloriosa passagem de Tarsila, feita vitoriosa sevilhana por entre as salvas masculinas. A “passagem entre brincos” que encerra a estrofe em efeito de *close-up* remete de imediato ao óleo *Autorretrato I* (1924), em que os longos pingentes de Tarsila enfeitam e sustentam sua cabeça no ar.

A segunda estrofe
Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pálio
Das procissões de Minas

desvia o foco da mulher para a paisagem brasileira. A locomotiva (assim como o bonde posteriormente), um dos grandes emblemas da modernidade internacional, associa-se ao elemento autóctone, representado pelos “bichos nacionais”, e à tradição barroca e cristã de Minas Gerais.^[xiii] A modernidade explicita-se não apenas com a presença da máquina e com a geometrização, mas também na própria composição do poema, carente de sinais de pontuação, na “concisão lapidar” aludida por Paulo Prado no prefácio do livro *Pau Brasil*. “Geometrizou a realidade”, afirma João Ribeiro em 1927.^[xiv] Esse olhar prismático do interior paulista abre a seção “São Martinho” (nome da fazenda mineira) de *Pau Brasil*, no poema “noturno”:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano (OI, p. 47)

A paisagem geometrizada chega aqui a um momento de síntese máxima, em que o desenho do círculo e da reta^[xv] se iconiza no verso intermediário; um verso meridiano que “divide o Brasil” e o próprio poema em dois. O título ironiza a tradição romântica e se anuncia como possibilidade de ser também um trem noturno.

A mesma solução formal ocorre na terceira estrofe de *atelier*:

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Mestre da síntese, Oswald chega nessa estrofe de “atelier” a uma solução mais radical do que no poema “noturno”, pois aqui o verbo, totalmente isolado, acaba se convertendo no próprio verso e literalmente “corta”, feito meridiano, a estrofe ao meio. A temática nacionalista do *Pau Brasil*, introduzida na estrofe anterior pela geografia, pela arquitetura e pela tradição mineira, se complementa com o colorido altamente contrastado: o verde, o azul e o vermelho. Nesse cromo, reconhecemos as cores que Tarsila também introduz como parte da retórica da afirmação do nacional, as cores da árvore pau-brasil, primeiro produto de exportação da época colonial, que por definição remetem a propriedades corantes. A terra roxa do último verso, presente em muitos de seus quadros, é consequência da poeira levantada pelo carro ao chegar à fazenda.^[xvi] Ainda nessa estrofe, são intensas as reminiscências paulistas do modernismo pelos títulos de duas importantes revistas: a sinestesia “azul klaxon” lembra a mais vanguardista das revistas do modernismo, *Klaxon*, e a “poeira vermelha” do último verso remete ao título do periódico *Terra Roxa... e Outras Terras*, de 1926.^[xvii]

Geometria, “bichos nacionais”, cortes meridianos e outros elementos pertencentes à tradição brasileira são encontrados em profusão nessa etapa da obra tarsiliana. A flora e a fauna brasileiras surgem no bestiário *naïf* de sua pintura: cachorro e galinha em *Morro da Favela* (1924), papagaio em *Vendedor de frutas* (1925), gato e cachorro em *A família* (1925), o

urutu em *O ovo* (1928), um sapo em *O sapo* (1928), ariranhas em *Sol poente* (1929), macacos espreguiçados sobre galhos de árvore em *Cartão-postal* (1929). Diversamente do primitivismo de *douanier* Rousseau, em que os animais representam a vertigem onírica do surrealismo, em Tarsila, os animais, embora representados de forma *naïf*, têm claras funções de afirmação da paubrasilidade. Sobre *A cuca* (1924), a pintora afirma: “Estou fazendo uns quadros bem brasileiros que têm sido muito apreciados. Agora fiz um que se intitula *A cuca*. É um bicho esquisito, no mato com um sapo, um tatu e outro bicho inventado”.^[xviii]

Muitos anos mais tarde, ela rememora a origem desse “sentimento de brasilidade” e os vínculos com a ideologia Pau Brasil: “O contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras – Ouro Preto, Sabará, São João del-Rei, Tiradentes, Mariana e outras – despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas *Morro da Favela*, *Religião brasileira* e muitas outras que se enquadram no movimento Pau Brasil criado por Oswald de Andrade”.^[xix]

O sentido *naïf*, reforçado pelo recurso a um estilo propositalmente despojado, está plasmado na unidimensionalidade de um quadro como *EFCB* (Estrada de Ferro Central do Brasil), em que os ferros entramados da ponte e dos sinalizadores de ferrocarril (ecos metálicos da Tour Eiffel) não enfeitam a cidade moderna, mas decoram o interior brasileiro: palmeiras, igrejas, postes e os famosos “casebres de açafrão e de ocre” mencionados por Oswald no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”.

A última estrofe tropicaliza e “paulistaniza” o cenário urbano dos anos 1920:

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

A síntese enumerativa enquadra-se nos limites impostos pelo silêncio: o espectador olha a cidade de São Paulo como se fosse um *ready-made* silencioso e aromatizado, um cartão-postal oferecido ao *camera-eye* do turista.^[xx] A cidade futurista paulista é uma antecipação de Niemeyer, cujo “gênio arquitetônico” seria exaltado por Oswald de Andrade décadas mais tarde, quinze anos antes da inauguração de Brasília.^[xxi]

A menção ao café ultrapassa o mero decorativismo ou a introdução da “cor local” como afirmação do nacional. Pelo contrário, São Paulo define nos anos 1920 o apogeu do baronato do café, regimento instalado nas mansões da Avenida Paulista. Como afirma Oswald: “É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim, com o seu lancinante divisor das águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de Wall Street. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira”.^[xxii]

As imagens da última estrofe do poema, em que os frios volumes geométricos de metal e cimento se contrapõem à cálida esfera solar, aparecem anunciadas também no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar”. A possibilidade de um frio construtivismo fica abolida pelo atributo do ócio tropical que caracteriza a megalópole paulista.

Do título à última estrofe do poema, estende-se uma linha que emerge do ateliê como espaço interior destinado à produção da artista, passa pela paisagem rural do interior do Brasil – com uma intensa horizontalidade sugerida pelas “locomotivas” e pelas “procissões de Minas” – e culmina na abertura vertical dos arranha-céus, cortados por viadutos da urbe geometrizada.^[xxiii] O poema retrata assim esta espécie de ritual de passagem que tem início nos ateliês de Léger, Lhote e Gleizes, para chegar ao espaço aberto e brasileiro do cromo tarsiliano.

Do ponto de vista da temática pictórica, *Carnaval em Madureira* (1924) é talvez o quadro de Tarsila que melhor traduz a oposição entre o rural e o urbano, o interior paulista e Paris, a periferia e o centro. A “Torre Eiffel noturna e sideral” do poema “morro azul” ressurgiu majestaticamente no centro da favela do Rio de Janeiro. As mulheres negras, as crianças, o cachorro, as casinhas, os morros, a palmeira, tudo adquire um ar festivo. O cromo da favela cercado pelas bandeiras que se agitam no topo da torre e em torno do quadro confirmam o aforismo oswaldiano de que “a alegria é a prova dos nove”,

apresentado no “Manifesto Antropófago”. A utopia tecnológica coroada pelo Matriarcado de Pindorama, anunciada anos mais tarde pela revolução antropofágica, adquire nessa tela de Tarsila um valor emblemático e premonitório em forma de síntese visual.



Ilustração 8

Tampouco podemos deixar de mencionar o belíssimo quadro pintado em Paris em 1923, que, anterior à composição e à publicação do poema de Oswald, coincidentemente ou não, leva o nome de *Caipirinha* (il. 8, 1923, óleo s/tela, 60 x 81 cm, Coleção Particular). Nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Brasil/Tarsila”:

Quero ser em arte
a caipirinha de São Bernardo
A mais elegante das caipirinhas
a mais sensível das parisienses
jogada de brincadeira na festa antropofágica^[xxiv]

De acentuado recorte cubista, a tensão entre o nacional e o cosmopolita presente no poema se traduz no quadro pelo motivo rural transfigurado pela estética importada de Paris. A *Caipirinha* de Tarsila não vem vestida por Poirer, mas por Léger. As formas cilíndricas do corpo feminino, combinadas com o recorte anguloso das casas, as colunas das árvores, as listras das mãos e da fachada da casa à esquerda, assim como os volumes verdes ovalados da folha e dos possíveis abacates, lembram a mecânica do *design* legeriano.

Em uma de suas crônicas jornalísticas publicadas em 1936, Tarsila recorda: “Dois anos depois, o tão discutido artista abria uma academia em Paris, na Rue Notre-Dame des Champs, e eu me senti feliz entre seus alunos. O salão de trabalho era vasto e o modelo nu posava na evidência de um estrado alto junto ao fogo – o aspecto tradicional de todas as academias. Nós todos ali éramos sub-Léger. Admirávamos o mestre: tínhamos forçosamente que ceder à sua influência. Daquele grande grupo de trabalhadores, os verdadeiros artistas encontrariam um dia a sua personalidade, os outros que continuassem copiando”.^[xxv]

Quando cotejada com a obra poética de Oswald de Andrade, menciona-se o agudo sentido de crítica social presente na

obra do poeta paulista e que só apareceria na obra de Tarsila na década de 1930. Também se pode falar do estilo direto da pintura tarsiliana, de uma tendência para o decorativismo carente do humor ou da agressividade que caracteriza a obra de Oswald. Mas existe uma instância de estreita colaboração entre os dois em que isso não ocorre. Pelo contrário. Falo do livro *Pau Brasil*, em que as ilustrações de Tarsila têm um valor equivalente ao dos poemas. Há um verdadeiro diálogo ilustração-poema que enriquece sobremaneira o livro, já a partir da capa com a bandeira brasileira, em que o lema positivista “Ordem e Progresso” é substituído pela expressão que marcaria não apenas o título de um livro, “Pau Brasil”, mas um programa estético-ideológico que pautaria a produção de ambos até a fase da Antropofagia.

Augusto de Campos define essa interação da seguinte forma: “O livro de poemas quando continha a intervenção de um artista plástico era mais no sentido de uma ilustração dos poemas. A partir de *Pau Brasil*, o livro de poemas de Oswald, e especialmente do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, o desenho e a poesia se interpenetram. Há um diálogo muito mais preciso e muito mais intenso entre esses dois universos. É a própria concepção do livro que se modifica.

Nós já estamos nos defrontando com exemplares daquilo que vai constituir o livro-objeto”.^[xxvii]

As dez ilustrações que Tarsila realizou, uma para cada seção do livro, têm o traço simples, sintético, infantil e carregado de humor. Nelas se faz presente a ideia do croqui inerente ao esboço do turista. A modernidade dessas imagens, que já tinham feito sua estreia em *Feuilles de Route* (1924), de Blaise Cendrars, anula qualquer sentido de grandiloquência que se pudesse atribuir à história do Brasil. Há um humor inerente nas pequenas ilustrações que contêm uma crítica “ingênua”, esboçada no traço rápido da ilustração, de extraordinária eficácia. Na sequência dos desenhos, encontramos uma versão antiépica da história nacional, na contramão da narrativa da historiografia oficial e oficiosa, para dar lugar a um discurso fundacional do Brasil em que prevalecem o fragmentário, o provisório, o inacabado e o humor. Assim como Oswald parodia as crônicas do descobrimento, os desenhos de Tarsila podem ser vistos como uma crítica à pintura do Brasil oficial, exemplificada pelas telas grandiloquentes de um Pedro Américo ou de um Vítor Meireles.

A última e mais importante das etapas desse trabalho conjunto é a criação da Antropofagia, que não pode ser dissociada de sua gênese *Pau Brasil*. Assim como os dois manifestos de Oswald – “Pau Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928) – devem ser analisados juntos e diacronicamente, os três quadros mais importantes de Tarsila – *A negra* (il. 5, 1923), *Abaporu* (il. 6, 1928) e *Antropofagia* (il. 7, 1929) – devem ser vistos como um tríptico ou conjunto único. *A negra*, produzida em Paris, é explosiva, monumental, bruta em sua extraordinária beleza e antecipa em pelo menos cinco anos a temática da Antropofagia. Os manuscritos de “atelier” mostram o quanto Oswald estava vinculado a essa pintura fundacional. Encontramos cinco variantes manuscritas para o seguinte trecho, que deixou de ser incorporado na versão definitiva do poema:

A emoção
desta negra
polida
lustrosa

como uma bola de bilhar no deserto^[xxviii]

Embora tenha sido apontada a analogia com *La Negresse*, de Constantin Brancusi – também de 1923 (ironicamente esculpida em mármore branco, é provável que Tarsila a tenha visto no ateliê do escultor romeno) –, assim como a influência da temática negrista, que naquele momento invadia a vanguarda parisiense, *A negra* de Tarsila explode com rara intensidade das profundezas da afro-brasilidade. Do verso descartado “Emoldurados numa máscara negra” (nota c, *ms2A* e *ms2B*, *OI*, p. 85), emerge de maneira sutil a máscara africana transposta para o cubismo e consagrada como paradigma do primitivismo assimétrico. “Bárbaro e nosso”, diríamos com Oswald de Andrade.

A solidez da negritude é amplificada por meio de volumes monumentalizados e acilindrados do colo, dos braços, das pernas e da desproporção de um único e gigantesco seio que pende sobre o primeiro plano da tela. A cabeça “polida” e “lustrosa”, em evidente desproporção com o resto do corpo, já sugere uma assimetria que recorda as esculturas de Henry Moore e que se intensificará no *Abaporu* e em *Antropofagia*. Outra das variantes inutilizadas explicita no verso o monumentalismo “desta negra gigante” (nota f, *ms3A* e *ms3B*, *OI*, p. 87). Os beijos inchados, inclinados e exagerados contrastam com a pequenez de um olhar oblíquo que oscila entre a sensualidade e a mirada impenetrável. A força bruta da imagem reside também na grandeza da superfície do quadro que ela ocupa por inteiro, quase transbordando dele.^[xxviii]

a terra é redonda

Em contraste com as formas arredondadas e a cor marrom do corpo, o fundo traça um recorte cubista, de faixas brancas, azuis e pretas que atravessam horizontalmente a tela. Esse contraste de alguma maneira impõe certa perspectiva, aliviando o quadro de sua própria grandiosidade. O “deserto” mencionado no verso de Oswald (“como uma bola de bilhar no deserto”) servirá na etapa seguinte como paisagem de um trópico solar, em que o cacto acompanha a figura do *Abaporu*.^[xxxi] Oferecido a Oswald por ocasião de seu aniversário de 38 anos, em 1928, o quadro *Abaporu*, ou seja, “comedor de carne humana”, na definição do padre Antonio Ruiz de Montoya, batiza o movimento, via Raul Bopp.

A desproporção agiganta-se na figura sentada e de perfil, cuja perna e pé ocupam a maior parte do primeiro plano. A cabeça miniaturizada quase se perde no alto da tela. Dessa vez, temos uma versão solar e desértica. A brutalidade de *A negra* adquire nessa nova versão um céu azul e um sol intenso instalado bem no meio e no alto do quadro, separando o cacto da representação primitiva do ser tanto brasileiro quanto indígena. A deformação como traço estilístico revela um aspecto onírico próximo já do surrealismo. Nesse sentido, Aracy Amaral radicaliza essa tendência, ao considerar que “Tarsila, pela densidade de sua produção máxima – anos 1920 –, [é] uma artista surrealista a despeito de si própria, ou sem a preocupação em declarar-se engajada nesse movimento”.^[xxx]

O ideário do movimento lançado por Oswald de Andrade com o “Manifesto Antropófago” (publicado na *Revista de Antropofagia*, em 7 de maio de 1928) nasceria inspirado nesse quadro. E, no ano seguinte, Tarsila pinta *Antropofagia*, terceiro quadro da trilogia, uma surpreendente síntese-montagem dos dois anteriores. Duas figuras: a da frente, cujo seio exposto no meio do quadro remete diretamente à tela *A negra*, e, justaposta, a figura de perfil do *Abaporu*, só que invertida. Juntas, indicam a síntese Pau Brasil/Antropofagia presente nas obras anteriores. O signo brasileiro é acentuado pela paisagem do fundo, na qual uma fatia de laranja solar, suspensa no ar, ilumina a floresta tropical, ou o Matriarcado de Pindorama, ressaltada pela folha de bananeira que se ergue por trás da figura em primeiro plano.

No prodigioso ano de 1922 (*Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* e a Semana de Arte Moderna) em que Oswald e Tarsila se conhecem, nenhum dos dois era propriamente modernista. Oswald, que vinha de uma herança simbolista afrancesada, durante os eventos da Semana de 22, em fevereiro, lera fragmentos de seu romance de estreia, *Os condenados*.^[xxxii]

Tarsila, em Paris, era ainda aprendiz da Académie Julien e volta a São Paulo em junho. “A direção a tomar ela só a teria depois do batismo do modernismo no Brasil em 1922”, registra Aracy Amaral.^[xxxiii] O encontro dos dois desperta a paixão dos olhares que levam Tarsila a produzir os inúmeros traços do rosto e o nu de Oswald, da mesma forma que Oswald produziria as incansáveis versões de “atelier”. A descoberta das vanguardas em Paris leva-os a uma redescoberta do Brasil: a história, a cultura, a flora, a fauna, a geografia, a antropologia, a etnia, a religião, a culinária, a sexualidade. Um novo homem, uma nova cor, uma nova paisagem e uma nova linguagem ancorados nas raízes de um passado colonial. Dessa explosiva releitura germina a ideologia Pau Brasil, que culminaria no final da década com a Antropofagia, a revolução estético-ideológica mais original das vanguardas latino-americanas daquela época.

O período que vai de 1922 a 1929 corresponde à etapa experimental mais intensa da cultura brasileira. Marcado no início pela Semana de 22 e no fim pelo *crack* da Bolsa e a consequente crise do café, esses mesmos anos emolduram o encontro e a separação do magnífico casal.

***Jorge Schwartz** é professor titular em literatura hispano-americana na USP. Autor, entre outros livros, de *Fervor das vanguardas (Companhia das Letras)*.

Publicado originalmente em Jorge Schwartz. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo, Companhia das Letras.

Agradeço a Tarsila do Amaral a cessão das imagens e à Companhia das Letras pela autorização da publicação.

As imagens que mencionamos e reproduzimos remetem ao *Caderno de imagens (CI)*, em Oswald de Andrade, *Obra incompleta*, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022, pgs. 1357-1396).

Notas

[i] “Pau Brasil”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, pp. 1-2, 13 jun. 1925; reproduzido em Oswald de Andrade. *Os dentes do dragão* (Org.: Maria Eugenia Boaventura). 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2009, pp. 31-40.

[ii] “Confissão geral”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 18, dez. 1950; reproduzido em Tarsila. São Paulo: Art Editora; Círculo do Livro, 1991, pp. 11-15.

[iii] “Tarsiwald – Tarsila e Oswald, no chamar amigo de Mário de Andrade – representaram, de fato, em suas atitudes e em sua obra, o verdadeiro espírito do modernismo brasileiro dândi dos anos 20”, afirma Aracy A. Amaral em *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975). 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003, p. 17.

[iv] *Idem, ibidem*, p. 118.

[v] Nesse mesmo ano de 1923, Tarsila pinta, em Paris, *A negra* e *A caipirinha*. Consta que, ao regressar a Paris nesse ano, ela afirmou: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte de nossos caipiras”. Em “Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1923; reproduzido em *Idem, ibidem*, p. 419.

Ver também a correspondência do período dirigida a Mário de Andrade, em Aracy Amaral (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.

[vi] “Confissão geral”, *op. cit.*, p. 12.

[vii] “Em outubro [de 1922, Tarsila] retrata seus novos amigos, Mário e Oswald: *fauves* na cor, como na inusual ousadia da aplicação da tinta sobre a tela, pincelada em *staccato*, breve, rápida, nervosa, cores puras justapostas ou mescladas numa mesma pincelada, Tarsila aqui ‘desenha’ com a tinta”, afirma Aracy Amaral em *Tarsila: sua obra e seu tempo, op. cit.*, p. 69.

[viii] Tarsila do Amaral. “Confissão geral”, *op. cit.*, p. 13.

[ix] Em *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998, p. 15.

[x] Oswald deixou pouquíssimos manuscritos de sua poesia; excepcionalmente, há oito versões manuscritas do poema “atelier”. Para o estudo detalhado das variantes dos diversos manuscritos, cf. Gênese Andrade. “Nota filológica: Poesia”, *OI*, pp. xxxvii-xc. Ver, também, Maria Eugenia Boaventura. “O Atelier de Tarsilwald”. In: *I Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986, pp. 27-40.

[xi] A palavra “atelier”, puro galicismo, poderia apontar mais para Paris do que para São Paulo, embora uma das versões manuscritas contenha a variante “Atelier paulista”. Oswald, que oralizava tanto as grafias, manteve, nas variantes de todos os manuscritos do poema, o original francês intacto, evitando a forma abrigada “ateliê”.

Na abertura do importante depoimento de 1950, Tarsila rememora o papel do ateliê paulista: “Para esse ateliê da rua Vitória convergiria mais tarde, em 1922, três meses após a Semana de Arte Moderna, todo o grupo modernista, inclusive Graça Aranha. Formou-se ali o Grupo dos Cinco, com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e eu. Parecíamos uns doidos em disparada por toda parte na Cadillac de Oswald, numa alegria delirante, à conquista do mundo para renová-lo. Era a ‘Paulicéia desvairada’ em ação”. Em “Confissão geral”, *op. cit.*, p. 11.

[xii] *A Gazeta*, São Paulo, 3 set. 1918; reproduzido em Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez; Yone Soares de Lima (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: IEB, 1972, pp. 181-183.

[xiii] Os dois óleos em que a temática da locomotiva aparece mais representada na pintura de Tarsila são *EFCB*, de 1924, e *La gare*, de 1925.

[xiv] Em “*Primeiro caderno do aluno de poesia*. São Paulo, 1927”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1927; reproduzido em *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952, pp. 90-94. *Apud* Haroldo de Campos. “Uma poética da radicalidade”. In: Oswald de Andrade. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 246.

[xv] Elementos preciosos para a vanguarda cubista e construtivista. Lembremos de *Cercle et Carré*, fundada em Paris, por Torres García e Michel Seuphor, em 1930.

[xvi] Embora na leitura dessa estrofe não fique claro que a poeira vermelha seja o efeito da passagem de um carro, isso sem dúvida se explicita nos vários manuscritos deixados por Oswald: “Quando a gente chega de Ford cansado da poeira vermelha” (ms3), “Quando a gente chega de Ford/ Da poeira vermelha” (ms4, notas “h” e “i”, pg. 89), e “Quando a gente vem de Ford” (ms6A e ms6F). Cf. *OI*, nota “e”, pg. 93.

[xvii] Um de seus diretores, Antônio de Alcântara Machado, três anos mais tarde, dirigiria a antológica *Revista de Antropofagia*.

[xviii] Carta de Tarsila a Dulce (sua filha), São Paulo, 23 fev. 1924. *Apud* Aracy A. Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, op. cit., p. 146.

[xix] “Confissão geral”, op. cit., p. 13. Em nada menos do que quatro dos manuscritos de “atelier” (ms1, ms2, ms3 e ms4, nota c, *OI*, pp. 83, 85, 87, 89), encontramos o verso “Morro da Favela”, idêntico título do quadro de Tarsila de 1924, sendo que em três deles é o verso que abre o poema.

[xx] Ver o item “Chave de ouro e camera eye”, de Haroldo de Campos. “Uma poética da radicalidade”. In: Oswald de Andrade. *Poesias reunidas*, op. cit., pp. 247-249.

[xxi] “O caminho percorrido”, conferência realizada em Belo Horizonte em 1944; reproduzida em Oswald de Andrade. *Ponta de lança* (1945). São Paulo: Globo, 2004, pp. 162-175.

[xxii] *Idem, ibidem*, p. 165.

[xxiii] Ao analisar a pintura de Tarsila, mas sem se deter nesse poema de Oswald, Carlos Zílio observa que: “No modernismo a relação interior-exterior perde sentido, uma vez que há uma continuidade entre o *atelier* e o exterior. Essa inexistência de divisão faz com que a pintura absorva a luz e o espaço tropicais. A inversão da pintura ao ar livre, isto é, o fato de que é a paisagem que vai ao *atelier*, demonstra também a postura contemporânea do modernismo, para quem a paisagem existe enquanto possibilidade metafórica de uma visão cultural transposta em termos pictóricos”. Em *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997, p. 78.

[xxiv] Poema escrito possivelmente por ocasião do falecimento de Tarsila. Em *As impurezas do branco. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, pp. 764-765.

[xxv] “Fernand Léger”. *Diário de S. Paulo*, 2 abr. 1936; reproduzido em Aracy Amaral. *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 52-53. Para a edição completa das crônicas de Tarsila, cf. Laura Taddei Brandini (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

[xxvi] Em *Miramar de Andrade*. São Paulo: TV2 Cultura, 1990 (vídeo).

[xxvii] Ao relacionar as diversas variantes, Maria Eugenia Boaventura assinala com razão que “o poeta certamente estava ainda sob o efeito da impressão que lhe causara a tela pré-antropofágica *A negra*”. Cf. “O Atelier de Tarsilwald”, op. cit., p. 33.

[xxviii] Para outra análise desse quadro, ver Sônia Salztein. “A audácia de Tarsila”. In: *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico. Antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, pp. 356-363. A crítica detém-se no caráter precursor e antecipatório de Tarsila no ideário Pau Brasil e Antropofágico.

[xxix] O cacto parece ser um tema por excelência em pintores como Diego Rivera e Frida Kahlo. Ver, Davi Arrigucci Jr. “Cactos comparados”. In: *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, pp. 21-76.

[xxx] “Tarsila do Amaral”. In: *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998, p. 23. Ainda sobre o cubismo em Tarsila, Haroldo de Campos, por ocasião da retrospectiva de Tarsila em 1969, afirma que “Do cubismo soube Tarsila extrair essa lição não de coisas, mas de relações, que lhe permitiu fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira”. “Tarsila: uma pintura estrutural”. In: *Tarsila: 50 anos de pintura*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1969, p. 35 (catálogo de exposição com curadoria de Aracy Amaral, inaugurada em 10 de abril de 1969); reproduzido em Aracy A. Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, op. cit., p. 463.

[xxxi] *A trilogia do exílio. I. Os condenados*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922.

Raul Bopp registra justamente essa etapa ainda romântica: “Oswald de Andrade, [...] de resíduos românticos, leu, debaixo

de vaías, trechos do seu romance inédito *Os condenados*". Cf. Raul Bopp. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 27; 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008, p. 41.

[xxxii] Aracy A. Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, op. cit., nota 19, p. 51.

A Terra é Redonda