



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Maria Helena Cavalcanti Hofmann

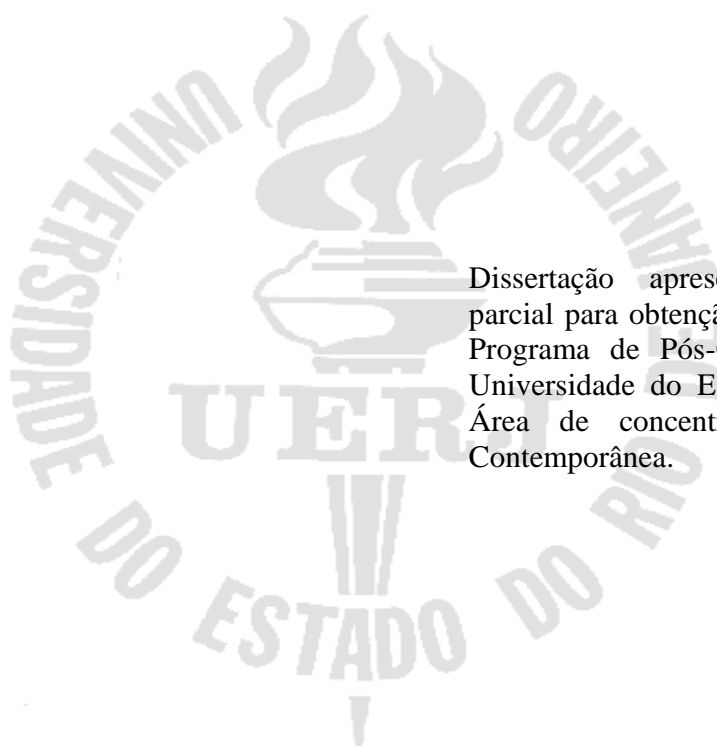
**A linha que contorna a crônica:
a obra de Tarsila do Amaral**

Rio de Janeiro

2010

Maria Helena Cavalcanti Hofmann

**A linha que contorna a crônica:
a obra de Tarsila do Amaral**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A485 Hofmann, Maria Helena Cavalcanti.
A linha que contorna a crônica: a obra de Tarsila do Amaral /
Maria Helena Cavalcanti Hofmann. – 2010.
104 f.: il.

Orientador: Marcus Alexandre Motta.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Amaral, Tarsila do, 1886-1973 – Crítica e interpretação -
Teses. 2. Modernismo (Arte) – Brasil – Teses. 3. Crônicas brasileiras
– Teses. 4. Arte – História – Brasil – Teses. I. Motta, Marcus
Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 7.071.1(81):869.0(81)-94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde
que citada a fonte

Assinatura

Data

Maria Helena Cavalcanti Hofmann

**A linha que contorna a crônica:
a obra de Tarsila do Amaral**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 31 de março de 2010.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^ª. Dr. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira
Instituto de Artes - UERJ

Prof^ª. Dra. Patricia Leal Azevedo Corrêa
Escola de Belas Artes - UFRJ

Rio de Janeiro

2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de alguma maneira estiveram envolvidos neste projeto. Em especial ao meu orientador Marcus Alexandre Motta pela generosidade em aceitar meu projeto, pelas críticas que me fizeram ser mais exigente e por me oferecer a rara oportunidade de compreender a estreita relação entre as Artes e a Literatura. À minha Banca de Qualificação: à Vera Beatriz Siqueira pelas opiniões sempre pertinentes e Aldo Victorio por me lembrar que vale a pena correr riscos. À Patricia Correa por gentilmente aceitar o convite para minha banca de Defesa. Por fim, à minha mãe e meu pai pelo apoio incondicional, às minhas irmãs pela confiança e entusiasmo e ao meu companheiro pela ajuda, paciência e compreensão ao longo de todo o processo.

RESUMO

HOFMANN, Maria Helena Cavalcanti. *A linha que contorna a crônica: a obra de Tarsila do Amaral*. 2010. 104 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A proposta desta dissertação é investigar o trabalho artístico de Tarsila do Amaral, sua obra plástica como também sua obra escrita. Esta pesquisa se propõe a compreender de que maneira sua pintura, elaborada como um desenho, com cores delimitadas por fios e imagens geometrizadas adquire uma dependência a uma narrativa de cunho literário. Tarsila do Amaral, pintora modernista, parece organizar os espaços em suas pinturas ao construir linhas, elaboradas cuidadosamente, imprimindo um aspecto aparentemente cerebral ao seu trabalho. Assim, partindo dessas duas formas de arte, imagem e texto, que dialogam entre si na obra da pintora, surgiu a necessidade de escrever a dissertação em forma de crônica. Ao longo da pesquisa este gênero literário demonstrou ser a forma mais adequada para lidar com o objeto de estudo, pois, escrever crônicas tendo como ponto de partida os quadros e textos de Tarsila do Amaral permitiu um olhar mais detalhado e demorado sobre sua obra, possibilitando também lidar com todos os aspectos de sua vida que tangenciaram sua arte. Parece importante perceber as influências estrangeiras em sua formação como pintora e sua busca por uma identidade como artista. Ressaltando o aspecto lúdico de sua obra, as crônicas a seguir buscam compreender como uma pintura racional pode gerar um resultado próximo a uma imagem infantil, especialmente no período Pau-Brasil. Já na fase Antropofágica, o foco de estudo se concentrou na tela *Abaporu*, em sua elaboração, inspiração e desdobramentos como movimento literário e artístico. Assim, vinte e uma crônicas proporcionam um panorama de aspectos relevantes na obra de Tarsila do Amaral desde o início de seus estudos de desenho até o período em que já recebia o devido reconhecimento por sua obra artística.

Palavras-chave: História da Arte Brasileira. Tarsila do Amaral. Modernismo. Crônicas.

ABSTRACT

The proposal of this dissertation is to investigate the artistic work of Tarsila do Amaral, both her plastic and written workmanship. This research intends to understand how her painting, elaborated as a drawing, with colors delimited by lines and geometrized images, acquires a dependence on a narrative of literary matrix. Tarsila do Amaral, modernist painter, seems to organize the spaces in her paintings when constructing lines, carefully elaborated, printing a cerebral aspect to her work. Therefore, from these two forms of art, image and text, which dialogue between them in the workmanship of the painter, the necessity of writing a dissertation in the chronicle form came out. This literary genre demonstrated to be the form that best adjusted to handle the study object throughout the research, thus writing chronicles having as a starting point Tarsila do Amaral's pictures and texts allowed a more detailed and detained look at her workmanship, also making possible to treat all aspects of her life that touched her art. It seems important to realize the foreign influences on her formation as a painter and her search for an identity as an artist. Emphasizing the ludic aspect of her workmanship, the following chronicles seek to understand how a rational painting can produce a result close to a childish image, especially in the Pau-Brasil period. In the Anthropophagic phase, the focus of the study was especially concentrated on the Abaporu screen, on its elaboration, inspiration and unfoldings as literary and artistic movement. Accordingly, twenty one chronicles provide a panorama of the relevant aspects in the workmanship of Tarsila do Amaral since the beginning of her drawing studies until the period in which she has already received the right acknowledgment of her artistic work.

Keywords: Brazilian Art History. Tarsila do Amaral. Modernism. Chronicles.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 08 |
| 1 A LINHA QUE DESENHA O CAMINHO | 18 |
| 1.1 Arte Moderna e Futurismo..... | 18 |
| 1.2 Paris, Torre Eiffel e Delaunay | 21 |
| 1.3 As Margaridas de Mário de Andrade..... | 24 |
| 1.4 Fios, Linhas, Desenho e Pintura..... | 26 |
| 1.5 Retratos e Cartas..... | 30 |
| 2 DESCOBERTAS, TRAÇOS E FANTASIA | 35 |
| 2.1 Pau-Brasil | 35 |
| 2.2 O Poeta Sonhador e a Pintora Modernista Viajante..... | 37 |
| 2.3 Tarsila, Léger e o Trenzinho..... | 42 |
| 2.4 Os Morros das Paisagens..... | 45 |
| 2.5 São Paulo - um pedaço de cidade numa tela modernista..... | 48 |
| 2.6 O Carro..... | 51 |
| 2.7 O País de Tarsila..... | 53 |
| 3 O MONSTRO, O SONHO E O FIO | 55 |
| 3.1 11 de Janeiro de 1928..... | 55 |
| 3.2 Os Dezesete Elefantes e Montoya..... | 59 |
| 3.3 Tarsila, a Pintora, e seu Filho, o Personagem | 61 |
| 3.4 Cai, Eu Caio! | 63 |
| 3.5 O Som das Cores | 66 |
| 3.6 O Pé Fincado na Terra..... | 70 |
| 3.7 Riscos na Gaveta | 73 |
| 3.8 Dois Andrades e um Antropófago..... | 74 |
| 4 CRÔNICA FINAL - O CÍRCULO..... | 77 |
| REFERÊNCIAS..... | 81 |
| ANEXOS..... | 84 |

INTRODUÇÃO

Ao dar início à pesquisa sobre a obra de Tarsila do Amaral me pareceu importante conhecer a fundo sua obra artística, bem como sua história de vida, assim como também o Modernismo no Brasil a fim de situar sua arte dentro do contexto do período.

E, num primeiro momento, ao me debruçar sobre a pintura da artista, acreditei ser possível estudar somente sua obra plástica tentando encontrar ali a resposta para as questões que pareciam se impor. Em especial, o limite que a artista estabelece às cores em suas pinturas como solução plástica que acaba por conferir um aspecto de desenho ao trabalho. Também o caráter narrativo de sua obra que se instaura a partir dessas mesmas características, surgia como algo a ser investigado. Estas questões se tornaram assim, o foco de minhas pesquisas.

Meu olhar também se concentrou em sua trajetória artística, bem como em sua vida – um pano de fundo para o desenvolvimento de sua obra – e influências de amigos e outros artistas. Também me pareceu relevante a constante troca de informações através de cartas e, desta maneira, a correspondência da pintora com Mário de Andrade também surgiu como um dado passível de investigação a fim de determinar fatos importantes em sua vida e o quanto estes se espelham em sua obra.

Uma outra característica de sua arte também parecia propor uma pesquisa ou pelo menos oferecia um dado importante para a compreensão da obra: a natureza aparentemente cerebral e também lúdica de suas imagens. Trens coloridos, casas de brinquedo e animais fantásticos formam imagens simplificadas, sintetizadas de maneira bastante esquematizada, mas cujo resultado não pressupõe uma construção mental, pois na obra de Tarsila não há pensamento racional, em muitas obras o tratamento do tema imprime um aspecto infantil e reforça a natureza lúdica de suas imagens. Seu trabalho assume a síntese modernista da arte de seu tempo como forma, mas não a distancia da emoção. O geometrismo presente em suas pinturas, especialmente do período Pau-Brasil, pode ser considerado como parte essencial da construção das imagens, surgindo apenas como um elemento estruturante. “Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que datava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que

separa um objeto do outro”¹. Desta maneira, seus quadros, ainda que perfeitamente desenhados, geometrizados como um trabalho moderno que se propõe a interagir com sua época, acabam por permitir um diálogo com o sonho, com a fantasia, com o insólito - fios, retângulos e círculos compõem um universo de temas lúdicos como trens, casas e montanhas. Sua pintura cumpre uma função clara, não pretende ir além do que se vê, não há ambiguidade, a leveza infantil dos temas não permite um aprofundamento na compreensão da obra. Se num primeiro olhar o espectador pode ser confundido pelo trabalho de síntese das imagens nos quadros da artista, essa idéia, porém, não se sustenta após uma observação mais atenta, pois o aspecto cerebral é apenas aparente. Mário de Andrade é quem parece definir muito bem a obra da artista em relação a essa superficialidade: “A arte de Tarsila não é decorativa é... feliz! A arte dela tem ar de festa. A arte dela respira felicidade”². E, se num dado momento Mário de Andrade se culpa pelo egoísmo da Semana de 22 -“se tudo mudávamos em nós, uma cousa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea” -, Tarsila lembra ao amigo e confessa publicamente em sua crônica de 6 de setembro de 1942 que não seria mesmo próprio da juventude naquele início dos anos 20 pensar sobre questões sociais.

Na casa dos vinte e poucos anos espiando a vida com deslumbramento [...] ignorando as misérias escondidas, os modernistas da Semana foram um fruto do seu tempo e do seu meio. [...] Mas, francamente, não vejo razão para que Mário de Andrade se atormente tanto por um passado que poderia ser mais belo, mais voltado às questões sociais.³

E quanto à aparente ingenuidade de Tarsila do Amaral como pessoa e artista, é certo observar-se que em várias ocasiões mostrou-se determinada a vencer e estabelecer seu espaço, competitiva como era. Suas próprias palavras mostram esta determinação:

No próximo sábado darei mais um almoço no qual virão artistas franceses também. Receberei ainda esta semana a visita de D. Olívia Penteado que como se sabe é uma figura saliente na sociedade paulista e está em Paris se modernizando.[...] Como vêem, não perco tempo. A minha demora em partir é ocasionada pela necessidade de estreitar essas relações novas, como principalmente também pela urgência de terminar meus estudos com grandes professores antes de ir. Ficarei de uma vez livre de mestres. Se eu já tivesse partido seria obrigada talvez a ficar em uma posição subalterna durante anos ainda.⁴

¹AMARAL, Tarsila do. *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*, texto escrito para a Rasm – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, p. 720.

²Andrade, Mário de. *Decorativismo*, artigo para a Revista Acadêmica, número 51, Rio de Janeiro, setembro de 1940. In: AMARAL, Aracy. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, p. 133.

³AMARAL, Tarsila do. *O Movimento Modernista*, crônica de 6 de setembro de 1942. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, p. 511.

⁴AMARAL, Tarsila do. Carta de Tarsila à família datada de 13 de setembro de 1923, quando estava em Paris. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003, p. 408.

Ao longo dos textos, no entanto, foi utilizada a imagem de Tarsila mitificada por Oswald em seus versos, a ‘caipirinha vestida por Poiret’⁵, uma vez que esta linha de pensamento oferecia um tratamento mais lúdico e poético ao tema.

Também era preciso estudar o colorido das imagens das pinturas de Tarsila do Amaral, que encerrado em estruturas retangulares, circulares e ovais, determina uma narrativa, traçando um caminho onde suas palavras parecem completar suas imagens. A falta de volume em seus quadros resulta em uma pintura que estaria mais próxima de um desenho, sem a gestualidade natural da pintura. Não que toda a pintura seja necessariamente gestual, mas na obra da artista este dado é bastante característico. As cores, por sua vez, organizadas em geometrismos, remetem a imagens de sua infância como o resgate de um tempo do qual jamais se libertou. A pintora dialoga com seu passado, com seus tempos de fazenda, transferindo essas memórias para suas telas. Trouxe inclusive para suas pinturas uma certa nostalgia de um tempo que não viveu, mas que parecia se confundir com o seu própria juventude:

dorme nas cidades mineiras a cidade museu que é Ouro Preto. Ali tudo se conserva com a pureza dos tempos coloniais. [...] As cores muito alegres, muito rosa, muito azul, os beirais das casas de telhas curvas, crespas como babados, as vidraças de caixilhos pequeninos, lá estão para nos obrigar a viver retrospectivamente⁶.

Talvez por esta razão o encontro com o passado em terras mineiras tenha sido tão determinante na construção de parte de sua obra.

Ao longo do processo, entretanto, ficou claro que seus textos também deveriam fazer parte deste estudo e mereciam a devida atenção. Suas crônicas, escritas a partir de 1936 no Diário de São Paulo, pareciam fornecer dados importantes para a compreensão de sua obra, de seus métodos e de suas fontes de inspiração. Os textos escritos pela pintora complementam, de certa maneira, o perfil de seu trabalho. O desenho aqui surge como o ato de delinear de uma história de vida, onde a arte se confunde e ao mesmo tempo se completa com suas palavras - imagem e texto, obra plástica e vida, todos podem ser compreendidos como partes integrantes de um só discurso - e me parecia cada vez mais necessário perceber em suas crônicas o caminho para visualizar a construção de todo este universo da pintura de Tarsila do Amaral. Assim, analisando suas imagens e lendo suas crônicas, além de todos os seus outros textos, fui percebendo a íntima

⁵ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 123.

⁶AMARAL, Tarsila do. *Cidades Mineiras*, crônica de 19 de janeiro de 1938. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, p. 307.

relação entre sua obra plástica e sua obra escrita e comecei a prosseguir em minhas pesquisas interagindo com essas duas modalidades artísticas.

Mas, até este momento, contudo, não havia sido cogitado o desenvolvimento do trabalho em outra estrutura que não a dissertação em sua forma básica, ainda que a leitura de suas crônicas já começasse a influenciar a minha análise a respeito da obra do artista. Somente após a Banca de Qualificação foi levantada a sugestão de uma nova forma de texto, o que parecia ser a decisão mais coerente com a pesquisa e com todo o material disponível. Como mestrandia, acreditei que meu objetivo seria investigar questões a respeito da obra de Tarsila do Amaral que me possibilitassem desenvolver uma dissertação como tantas outras, mas neste momento percebi que meu trabalho não estaria completo se meu estudo se limitasse às suas pinturas, visto que seus dois universos se complementam, até mesmo dependem um do outro para que se obtenha uma visão mais perfeita e completa de sua obra. Esta escrita diferenciada, então, seria o resultado ideal da união de seus textos e quadros, algo como dialogar com suas pinturas lendo o que está escrito nas entrelinhas de seus textos e vice-versa. E assim, neste ponto do processo em busca de respostas pareceu pertinente redigir a dissertação em forma de crônica, numa relação bastante próxima com a própria arte da pintora, como consequência natural da pesquisa.

Em relação à organização das crônicas, estabeleci que a melhor maneira seria organizá-las por assunto. Quanto à ordem dentro de cada grupo, determinei então, uma linha cronológica não muito perfeita para agrupá-las, já que me parecia ideal organizar o conjunto da dissertação de maneira menos tradicional. Ainda que, de certa maneira, haja alguma ligação com o tempo – com o período em que foram confeccionadas as obras e com a vida da artista em cada uma de suas fases –, esta linha é construída de maneira bastante sinuosa, permitindo apenas associar-se o tempo à história mesclada por lapsos, num paralelo com as lembranças ou a memória de alguém. Como se tudo não passasse da tarefa de contar histórias, detalhes e momentos de uma arte que também sonha, de obras que não tem a pretensão de criticar o mundo, mas apenas convidam o espectador a compartilhar a fantasia de suas imagens. Quando se conta uma história de vida, muitas vezes, se começa pelo início, mas a memória traz lembranças entrelaçadas com fatos, e não com datas, num desencadear de imagens. São como flashes de memória que trazem lembranças e unem fatos nem sempre ocorridos numa sequência cronológica, pois afinal o tempo não existe para a memória, que, na realidade, é composta de labirintos, assim como pode ser comparada aos pedaços de uma grande colcha de retalhos.

Não são apenas vinte e uma crônicas, são vinte mais uma, vinte como a década em que toda a história começou, vinte como o ano em que nos conta Souza Lima, enviou um cartão postal de Paris a Tarsila: “Aqui há arte de verdade. E essa frase serviu-lhe de impulso, animando-a a ir a Paris”⁷. Vinte diferentes momentos na história de algumas das mais significativas pinturas que compõem a obra da artista e de fatos que perpassam essas obras num intrincado emaranhado de linhas e palavras.

Cada conjunto de crônicas completa também um ciclo que se fecha em si mesmo. “A Linha que Desenha o Caminho” que se inicia com a narrativa sobre um tempo onde ocorreram fatos importantes, mas sem a presença da artista e se fecha com um panorama de toda uma construção de vida e obra a partir dos retratos pintados; “Descobertas, Traços e Fantasia” que começa, como o título diz, com a descoberta de novos rumos e termina com alguns dos resultados desse caminho percorrido. “O Monstro, o Sonho e o Fio”, cujo princípio narra a criação de sua obra mais valorizada – se não uma das mais perturbadoras –, o Abaporu, e se encerra com a lembrança do falecimento de Oswald. Por fim, um último olhar sobre a obra e vida de Tarsila do Amaral, na “Crônica Final – O Círculo”, que de certa maneira, nos remete ao início de tudo.

A questão das cores e da narrativa a elas atribuída, por sua vez, se encontra então, de uma certa maneira, diluída em linhas não muito retas, não muito precisas, pois também me pareceu essencial um olhar diferente sobre o objeto de pesquisa. À questão, portanto, também foi dado um tratamento leve, lúdico, onde a investigação busca associar a fantasia à realidade, a liberdade à estrutura de suas imagens e a pintura a momentos de sua vida, servindo como base para a construção de um texto que procura dialogar com o sonho.

Assim, o debate sobre desenho e colorido que se estendeu por muito tempo na França nas figuras de Champaigne e Le Brun na defesa do desenho e Blanchard e Roger de Piles do colorido na pintura; Diderot e suas idéias sobre a cor; bem como Walter Benjamin, a questão da cor e de suas tangências; todos perpassaram essas linhas, esses parágrafos, mas como uma sombra, diluídos em pensamentos, pairam apenas, não se concretizando em palavras. Tal como a presença da literatura na arte de Tarsila, aparecendo sempre como uma sombra ou mera interferência em sua obra. A artista com frequência se mostrava como “co-autora” nos movimentos literários liderados por Oswald de Andrade. Quase como numa ação entre amigos. E de certa forma, concordo com Drummond, quando fala da pintora: “jogada de brincadeira na festa

⁷ Depoimento de Souza Lima à Aracy Amaral, em 30 de outubro de 1968. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 47.

Antropofágica”, como que levada pelos ventos de suas paisagens antropofágicas, caminhando de encontro aos seus próprios sonhos.

As pinturas de Tarsila do Amaral têm como particularidade o aspecto geometrizado na construção das imagens em que traços parecem criar um contorno como um limite para as cores e formas, desta maneira, suas pinturas adquirem as características de um desenho, com o colorido encerrado em espaços claramente estabelecidos. A tensão criada pelos preenchimentos de cores que se tangenciam, restritas a planos determinados tais como retângulos, cilindros, círculos, retas e traços curvilíneos, ressalta a construção do espaço nas telas de Tarsila, criando um conjunto nada gestual. Um trabalho detalhado e calculado, em algumas de suas obras a tela parece dividida em inúmeras formas geométricas, nem sempre em harmonia. Talvez seja também esta tensão, que pode ser vista em *A Gare*, *EFCB* e outros trabalhos do período, que proporcione uma sensação de modernidade no espectador, tanto quanto a óbvia exploração de temas como trens, cidades, pontes e outros elementos do mundo moderno. Planos sólidos, profusão de cores e formas geométricas desenhadas com precisão, bem como a falta de gestualidade em suas pinceladas, conferem ao trabalho da pintora o aspecto de um desenho. Surpreendentemente, entretanto, neste sistema, esta visão geometrizada não resulta numa obra fria e racional. Pelo contrário, o resultado final parece permitir que a fantasia se instale como um espectro, já que esta solidez na pintura se revela apenas aparente, fluida como um balão inflado em imagens volumosas. Assim, sua obra se apóia em uma construção racional, mas não de todo rígida, com resultados muito próximos de uma imagem infantil: “suas obras valem pela encantadora qualidade de espírito que expressam com uma espécie de ingenuidade segura de si própria e controlada pela inteligência”⁸. Suas pinturas “desenhadas” adquirem, desta maneira, um tom de narrativa literária, pois a maneira como são estruturadas e os detalhes presentes em seus quadros são fatores que mostram a preocupação da artista em contar uma história, em narrar um episódio, um fato, a partir de imagens registradas na memória.

E, da mesma forma como constrói linhas em seus quadros, sem gestos ou pinceladas soltas, sua obra escrita é desenvolvida a partir da mesma solução: pesquisa, planejamento e construção, muita elaboração e pouca impulsividade. Tarsila do Amaral escreveu crônicas para o Diário de São Paulo a partir de 1936, que parecem fornecer dados importantes para a

⁸ New York Herald, edição de Paris, em 21 de junho de 26, crítica sobre a exposição de Tarsila; *apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003, p. 241.

compreensão de sua obra, de seus métodos e fontes de inspiração e revelam uma íntima relação com sua obra plástica.

Os trabalhos do início da carreira da artista podem ser considerados um retrato de uma modernidade pouco definida, que ainda luta para se estabelecer nos primórdios na década de 20. Mesmo que artistas com trabalhos mais maduros, tal como Lazar Segall ou mesmo Anita Malfatti, já tivessem apresentado suas obras no Brasil, o Modernismo ainda era considerado uma novidade ainda não muito compreendida. Tarsila parece reinterpretar os geometrismos e as divisões do espaço segundo os ensinamentos de seu mestre modernista Fernad Léger. Para o pintor, que se inspirou nas estruturas das máquinas modernas, “como outros costumam empregar o corpo nu ou a natureza-morta”⁹, havia certamente uma ligação permanente entre ser humano, seu ambiente e sua época, algo que deveria ser traduzido e transformado em imagens ordenadas:

A relação dos volumes, das linhas e das cores pede uma orquestração e uma ordem absolutas. Todos esses valores acham-se indiscutivelmente, em potencial e dispersos nos objetos modernos, como os aeroplanos, os automóveis, as máquinas agrícolas¹⁰

Entretanto, a obra de Tarsila, ainda que sofra enorme influência do pintor francês, não compreende a urbanidade da mesma forma e vai buscá-la também na cidade do interior, ou talvez, na fazenda onde passou a infância, resgatando da memória as imagens de seu passado. Não encontramos cores metálicas pois não há somente uma procura pela frieza da máquina. Tarsila, como Léger, também interpretou à sua maneira a modernidade que a cercava, e, aparentemente, estaria sempre mais atraída pelo sonho, pela poesia dos traços e das cores de sua imaginação que da modernidade em si. Parece lidar o modernismo que viu em Paris segundo suas próprias convicções, partindo de linhas estruturais para imagens de sonho. Como diria Aracy Amaral, Tarsila jamais se libertou da infância, mas a trouxe para sua obra. Repleta de referência lúdicas, retiradas de suas experiências na fazenda onde foi criada, sua obra se mostra não uma cópia de Léger, mas algo diferente, “digerida”, como assinala Aracy Amaral. Tentou dialogar com aquilo que considerava a essência de suas origens, mas sempre com um olhar pessoal. Imaginou o seu Brasil, as cores que supunha serem brasileiras, do interior, mas sempre sem a preocupação de lidar com a realidade, seus sonhos pareciam ser o bastante. A realidade era somente sua, bastando para isso o seu olhar, por vezes infantil, como uma criança que monta castelos com cubos coloridos. Um trabalho essencialmente racional, cujo objetivo, no entanto, é a

⁹ LÉGER, Fernad. *Funções da Pintura*. São Paulo: Ed. Nobel, 1980, p. 70.

¹⁰ Idem. *Ibidem*, p. 50.

construção de um sonho. Tarsila resgata nas lembranças vividas na fazenda uma interpretação para as imagens da cidade moderna, numa busca por transmitir uma brasilidade calculada, talvez uma tentativa de definir suas origens e destacar seu trabalho. Assim como percebe Carlos Zílio:

Existe, no entanto, uma ingenuidade deliberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do Modernismo, isto é, a canalização do vivido no mundo da fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas.¹¹

Seus temas urbanos também parecem lidar com a sua infância na forma como são desenvolvidos. Em *A Gare*, ainda que se refira a um trem, o uso de cores primárias e as formas estruturadas e estáticas em tudo sugerem um trem de brinquedo. Temas urbanos tratados de forma lúdica que parecem também buscar uma diferenciação cultural de maneira a destacar a sua obra assim como comenta Rodrigo Naves: “as cores leves da infância precisam dar corpo a seres ímpares que simbolizem a origem diferenciada de nossa cultura”¹².

Partindo da premissa que essas obras possivelmente representariam uma versão do Brasil moderno, tanto na cor como em sua estrutura formal, Guilherme de Almeida analisa: “esse brasileirismo de Tarsila não é uma atitude: é um imperativo do seu sangue, uma função natural do seu espírito e dos seus sentidos”¹³. O geometrismo de suas imagens, associado ao colorido ingênuo, parecia transportar o espectador para uma imagem utópica, de bucólicas cidades de interior, de paisagens de fazenda, de animais e fantasias. Por esta razão, talvez, seu trabalho quase sempre estaria ligado a certa brasilidade, nem sempre tão verdadeira em sua essência, mas sem dúvida, uma tentativa de mostrar a sua visão pessoal sobre suas origens.

Em Paris, no início da década de 20, esta diferença cultural era muito bem aceita e, de uma certa maneira, a artista buscava nestes dados de brasilidade o exotismo que poderia destacar sua pintura em meio a tantas outras obras modernas:

Não pensem que esta tendência brasileira na arte é mal vista por aqui [Paris]. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense.¹⁴

O escritor e amigo Mário de Andrade se referiria a essas características tropicais em um artigo: “a claridade luminosa latino-brasileira que Tarsila atingiu! [...] acentuar a alegria de Tarsila, pela cor

¹¹ ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Mec/Funarte, 1982, p. 82.

¹² NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

¹³ ALMEIDA, Guilherme *apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 143.

¹⁴ AMARAL, Tarsila do. *Idem*, *Ibidem*, p. 101/102

e brasileiro”¹⁵. O aspecto “latino-brasileiro” aparece fortemente em suas telas da fase Pau-Brasil e, posteriormente, em obras antropofágicas, especialmente em seu quadro *Abaporu* de 1928, símbolo do Movimento, na medida em que corresponde à visão de um ser nativo: nem homem, nem animal, mas é clara a intenção da artista em relacioná-lo com a terra na presença do cacto, no céu azul e em toda a ambientação do quadro. Entretanto, o próprio escritor alerta:

A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade qualquer nacionalismo, imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre.¹⁶

De qualquer forma, a pintora afirma que, quando esteve em nas cidades mineiras, em viagem com amigos, “o contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras [...] despertaram em mim o sentimento de brasilidade”¹⁷.

Personagem emblemática do Pau-Brasil e da Antropofagia, a obra de Tarsila do Amaral serviu como inspiração e bandeira para os movimentos literários de Oswald. Porém, a artista, ainda que figura importante neste contexto, parece participar de maneira um tanto distante, com um certo alheamento, como se ao elaborar suas pinturas desejasse encontrar uma ordenação perfeita entre linhas e planos, possível somente no efêmero campo da fantasia. Desenvolveu uma linguagem visual essencialmente geometrizada, porém, com um toque infantil e lúdico, e este aspecto está presente em toda a sua obra artística, evidenciando a construção de um sentido mais amplo, quase como se esta produção refletisse parte de seu cotidiano de menina nascida em uma fazenda, cercada de empregadas e tendo como influência constante a realidade quase “francesa” da elite do café. Está evidente no distanciamento ao tratar a questão do negro, na fantasia ao retratar a cidade de São Paulo, assim como no exagero da imagem do *Abaporu*, homem e monstro na terra brasileira do sertão. Parece importante pesquisar a respeito da modernidade de alguns de seus temas, do lado bucólico de suas paisagens de interior e dos fatores que levaram a artista a criar uma obra como o *Abaporu*, para entender as origens e desdobramentos da fase Pau-Brasil, da Antropofagia e de obras posteriores. Mas também parece essencial entender a influência de seus mestres, amigos e todos aqueles que marcaram sua obra ao longo de sua busca

¹⁵ ANDRADE, Mário de. Anotações sobre *São Paulo, Gazo e Morro da Favela*. *Fichário Analítico da Série Manuscritos Mário de Andrade*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 139.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 313.

¹⁷ AMARAL, Tarsila do. *Confissão Geral*, texto do catálogo da exposição retrospectiva feita em S. Paulo em 1950. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 727.

por uma identidade como pintora e perceber de que maneira sua obra é determinada, em parte, por sua vida pessoal e, em especial, por sua infância. A questão da predominância do desenho em sua arte é outro ponto que nos convida, de certa maneira, a um olhar mais demorado sobre seus quadros, na medida em que esta linha desenhada parece conduzir seu trabalho, traçando assim, uma direção precisa para compreender a obra como um todo.

Num total de vinte e uma crônicas, esta dissertação procura ressaltar aspectos importantes na pintura da artista modernista, dados relevantes em sua carreira artística e fatos marcantes em sua vida. A própria obra da artista parece determinar a forma de escrita neste gênero literário, pressupondo sua leitura sob a forma de crônicas, tal como suas pinturas. Assim, a forma literária - a crônica -, como ponto de partida para compreender os quadros e textos de Tarsila permite um olhar mais detalhado sobre sua obra artística, bem como uma análise aprofundada de seu aspecto narrativo, característica que se instaura a partir dos limites e contornos que encerram as cores em suas pinturas, na profusão de detalhes e na forma como tenta evitar ambiguidade em seu trabalho com seu traço definido e marcado. Seus quadros são como crônicas em formas amebóides, circulares, lineares, mas sempre determinados por linhas e traços. Por fim, para ser interpretada e compreendida, a pintura de Tarsila do Amaral parece exigir também um olhar intimista, uma maneira informal de analisar seu trabalho. Pois é através deste lado intimista, deste compromisso quase descomprometido, alheio a todo e qualquer sofrimento de sua época, que a obra de Tarsila do Amaral se descortina ao olhar do espectador. Tal como subir e descer as ruas de São Paulo, “uns doidos em disparada por toda parte no *Cadillac* de Oswald, numa alegria delirante, à conquista do mundo para renová-lo. Era a *Paulicéia desvairada* em ação”¹⁸.

¹⁸AMARAL, Tarsila do. *Confissão Geral*, texto do catálogo da exposição retrospectiva feita em S. Paulo em 1950. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 727.

1 A LINHA QUE DESENHA O CAMINHO

1.1 Arte Moderna e Futurismo

“Os futuristas, esses endiabrados e protervos futuristas de São Paulo – escol mental da nossa gloriosa terra de vanguardistas – vão realizar umas esplêndidas noitadas de arte durante a semana próxima”¹⁹. Assim surgia no ar um prenúncio do que seria a Semana de 22, com toda a sua influência na arte da cidade, antecipando a participação de intelectuais e artistas e também demonstrando o pouco conhecimento naquela época que ainda engatinhava, da diferença entre modernismo e futurismo. Pois os modernistas ainda eram ainda associados a Marinetti, afinal, naquele momento, tudo que parecia olhar para o futuro, tudo que se assemelhava a vanguarda, só podia ser futurismo. Mas os modernistas de São Paulo estavam determinados a deixar bem claro a pouca relação entre as duas tendências.

Em outra crônica, continuaria Menotti:

Feriu-se, segunda-feira, no Teatro Municipal, entre a cultíssima e aristocrática platéia de São Paulo e o grupo escarlate dos futuristas, a primeira batalha da Arte Nova. Não houve mortos nem feridos. Acabou num triunfo²⁰.

Com essas palavras polêmicas, num tom de incendiário, o então modernista estreante Menotti del Picchia se referiria à Semana de 22, num quente mês de fevereiro, que mais tórrido ainda se tornou. Sacudindo velhas crenças e estruturas sólidas, incomodando mais do que realmente desestruturando, um grupo de jovens ricos e eloquentes, tomaram de assalto o Municipal de São Paulo, numa revolução séria e irreverente ao mesmo tempo. Confusão, vaias e muito alvoroço num templo de calma e passadismo de uma cidade não muito certa de seu futuro cosmopolita, quase sem nenhuma tradição cultural.

Quando, pelos jornais, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Hélios iniciavam, com grande celeuma e escândalo, sua batalha contra os passadistas, ninguém supunha que a vitória integral do futurismo paulistano surgisse tão rapidamente. [...] A bandeira futurista partida para o Rio, em

¹⁹ PICCHIA, Menotti Del. *Crônica Social: Semana de Arte Moderna*, crônica publicada no dia 7 de fevereiro de 1922 no Correio Paulistano. Em: Barreirinhas, Yoshie Sakiyama (Org). *Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Secretaria de Estado da Cultura - SP, 1983, p. 312.

²⁰ *Idem, ibidem*. Sob o título *Crônica Social: A Segunda Batalha*, esta crônica de Picchia foi publicada no dia 15 de fevereiro de 1922, portanto, dois dias depois da inauguração da Semana de Arte Moderna.

que Oswald, Mário e Pamplona foram os Anhangueras, os Borba Gatos, os Amadores Bueno da nova entrada, conquistou para a causa o escol da cultura nova na capital carioca. O campo de ação do futurismo paulistano alargou-se. Abrangeu o coração do país²¹.

E lá ia Menotti-Helios a relatar em toques de corneta as façanhas dos irreverentes amigos. Estreavam todos, nem mesmo o próprio modernismo era compreendido, este também começava sua carreira.

“Depois, Mário de Andrade, o diabólico, dirá cousas infernais sobre as alucinantes criações dos pintores futuristas, justificando as telas que tanto escândalo e tanta grita têm causado no hall do Municipal”²². E havia certamente, muito escândalo espalhado pelo espaço, em telas modernas que causariam perplexidade, descontentamento e revolta nos visitantes. E estavam ali também artistas que um dia teriam seus nomes ligados à história, presentes com uma arte que se tornaria em breve algo amplamente aceito, fruto de polêmicas que se dissipariam com o passar dos tempos. Mas ainda esta fase não era vislumbrada por nenhum de seus componentes. Somente críticas permaneceriam no ar neste ano de 22. Mas lá estava um grupo de artistas destemidos chefiados por Graça Aranha, que chegando de Paris, veio conhecer a arte moderna no Brasil. E era uma verdadeira guerra, um campo de batalha onde urros, bramidos e balas de canhão cortavam o ar sólido como um corpo retalhado. E dizem que Oswald não se perturbou e caminhou impassível para a frente da ribalta. Até mesmo se pode acreditar que já esperava por esta reação tensa da platéia e

como um herói numa trincheira visada por todos os lados pela fuzilaria inimiga e revidando com o esvaziar a carga da única arma, Oswald, calmo, com o sorriso mordaz com que fazia suas travessuras literárias, continuava a ler a história de Alma, das criaturas fatalizadas e torturadas que torturavam seu romance *Os Condenados*. Ao terminar, o estrondo de vaias aumentou.²³

Era um grupo de heróis sem medalhas, a desafiar os costumes e o passadismo de peito aberto. Pobres poetas e pintores sem espadas ou armaduras, mas sobre imponentes cavalos transparentes a cavalgar sobre um vendaval. Era quase o fim do mundo que tomava conta do salão.

Mas nem todos os envolvidos estavam na frente de batalha, a preparação para o evento começara antes e dependeria de muitos fatores para acontecer:

²¹PICCHIA, Menotti Del, *Crônica Social: Futurismo no Municipal*, datada de 12 de fevereiro de 1922. Pelo título fica claro que ainda se confundia Futurismo com Modernismo. Em: Barreirinhas, Yoshie Sakiyama (Org). *Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Secretaria de Estado da Cultura - SP, 1983, p. 319.

²²Idem, ibidem, p. 322.

²³Idem, *apud* FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Ed. Globo, 2007, p. 131. Artigo publicado na Folha de São Paulo em 13 de fevereiro de 1982.

Sem o ambiente que D. Olívia Guedes Penteadó conseguiu formar em São Paulo pela sua cultura, pelo seu bom gosto artístico e pela prodigiosa intuição com que sabia descobrir valores novos e projetar esses valores, talvez a Semana de Arte Moderna não tivesse encontrado acústica.²⁴

Neste mesmo período, uma figura importante, mas que ainda não era ilustre, viajava por terras europeias, indagando, aprendendo, levantando seus alicerces cuidadosamente, passo a passo. Esta figura era Tarsila do Amaral, que longe de São Paulo, não estivera nos salões apinhados com um público surpreso e revoltado, nem estava representada por algum quadro vanguardista. Nem mesmo estava, ainda não era. Tarsila, a inspiração modernista, não seria realidade neste ano. A tudo acompanhou pelos olhos atentos de sua então amiga Anita Malfatti, apesar da distância de tantos mares a separá-la das terras de São Paulo. Anita, com seus olhos ímpares e *fauves*, expressionistas e essencialmente modernos, atentos, se propunha a descrever em detalhes as marolas e vagalhões deste lado do oceano, avaliando o movimento das marés, suas subidas e descidas. Ela comparecera à Semana em arte e espírito, em corpo e sentimento, para depois ser atropelada por críticas severas, assim como seus colegas de paletas e pincéis. Certamente, o evento fora um sucesso: ninguém conseguiu sair impune, nem mesmo a platéia.

Já a tal personagem ausente desta guerra sem sangue, Tarsila, passou a ser associada ao evento muito tempo depois, afinal, quem conta um conto, aumenta um ponto. Há quem diga também que uma mentira muitas vezes repetida, acaba por se tornar uma verdade inquestionável aos olhos de quem não viveu a história. “Assim, até hoje insistem alguns cronistas em colocar meu nome entre os corajosos realizadores da Semana de Arte Moderna”. Diria ainda que recebera notícias detalhadas vindas de Anita quando “trabalhava candidamente no ateliê de Émile Renard, hors-concours do Salão Oficial, o dos Artistas Franceses”²⁵. Data deste período o quadro que viria a chamar de passaporte: *Figura*, que foi aceita no “Salon des Artistes Français” intitulada *Portrait de Femme*. Embora empastelado, acadêmico, esboça o talento da artista nesta época, ainda longe do entusiasmo modernista que se instalaria em sua obra mais tarde, somente quando retorna a São Paulo e entra em contato com os amigos de Anita Malfatti.

²⁴GAMA, Maurício Loureiro. *Apud* AMARAL, Tarsila do. *Ainda a Semana*, crônica publicada no Diário de São Paulo em 28 de julho de 43. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 539.

²⁵AMARAL, Tarsila do. A Propósito da Semana, crônica de Tarsila de 29 de julho de 1952, trinta anos após a Semana, “cujo trintenário, no terreno plástico, se celebra atualmente no Museu de Arte Moderna”. *Ibidem*, p. 700.

1.2 Paris, Delaunay e a Torre Eiffel

Rua Hégésippe Moreau, número 9. Este é o endereço do atelier de Tarsila do Amaral em Paris no ano de 1923 - que fora habitado por Cézanne²⁶ - onde Tarsila oferecia almoços com pratos tipicamente brasileiros e recebia importantes personagens. Nesta época, determinada a compreender a arte moderna e todas as manifestações na pintura que transformavam o panorama artístico europeu; incansável, ia a exposições, estudava e aprendia pintura, praticava muito, com afinco, e novas idéias tomavam espaço em sua mente e em suas telas. Não fora assim algum tempo antes, pois já havia estado ali, mas seus olhos ainda não compreendiam a magia daquele lugar.

Tarsila visita Paris pela primeira vez com sua mãe, seu irmão Oswald e sua irmã. A Cidade Luz a deixou frustrada:

[...] que desilusão! Seria aquela a tal cidade das maravilhas de que tanto se falava? Onde seus palácios rodeados de esmeraldas em cujos lagos tranqüilos bandos de cisnes nadavam serenos e majestosos? Onde as donas Sanchas cobertas de ouros e prata, resplandescentes nas suas carruagens crivadas de brilhantes? Onde as ruas ladeadas de solares translúcidos, irisados, nos quais príncipes encantados habitavam com seus pajens formosos, vestidos de damascos e veludos?²⁷

A seus olhos a fervilhante cidade de Paris deve mesmo ter se assemelhado a um imenso labirinto de ruas e prédios cinzentos. Ainda levaria alguns anos para perceber a força de seu encanto sobre pintores, poetas e todo tipo de artista. A pintora desejava mesmo era conhecer a cidade alegre e festiva dos ateliers, dos salões de arte e das torres Eiffels tortas de Delaunay. Desejava a cidade cinzenta que a decepcionou a princípio, sem castelos, sem príncipes. Aquela onde viria a caminhar de maneira definitiva, onde encontraria seus sonhos - os mesmos que a trariam de volta ao ponto de partida -, porém, enriquecida por linhas, cores e uma nova perspectiva.

²⁶ A descoberta foi feita por Paulo Prado. AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 130.

²⁷ AMARAL, Tarsila do. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 731. Texto publicado na Revista Habitat - Revista das Artes do Brasil, n. 6, 1952.

Assim, em 3 de junho de 1920, atravessando mares, Tarsila embarcou para Paris rumo à Academia Julien e dali para muitos outros sonhos e lugares. Ali começaria o contorno de sua arte. “Paris, a verdadeira Paris, que me deixou impressões indeléveis, foi a Paris de 1923”²⁸.

Parece que Tarsila tinha uma sensibilidade extra. É possível. A pintora, bem criada, com professores particulares e bons colégios, nascera em uma fazenda. A bem da verdade, cercada de luxos e mimos, mas distante do burburinho da cidade e da vida cultural que esta poderia proporcionar. São Paulo, capital, ainda muito interiorana, não haveria de possibilitar tampouco um contato real e produtivo com a cultura artística do país. Mas Tarsila não era uma pessoa comum. Estava acostumada a se destacar nos estudos e a competir por tudo aquilo que desejava conquistar, e não poderia ser de maneira diferente no que se referiria à arte. Sua sensibilidade a deixaria receptiva a todas as tendências artísticas de seu tempo, apta a escolher um bom caminho para trilhar. Percebeu no cubismo não um estilo passageiro, mas algo que viria para dar mais consistência a tudo que a pintura havia conquistado, a tudo que os artistas vanguardistas do início do século XX se propunham a pesquisar. Sua decisão a colocou frente a frente com as mais perigosas e surpreendentes modernidades. Perigosas, na medida em que, ao abraçar um estilo, corre-se o risco de cair num vazio de algo que não se sustentará por muito tempo. Surpreendentes, pois muita resistência era encontrada por aqueles que se diziam cubistas. Era preciso muita certeza para se manter neste caminho ainda embaçado, inconsistente; não seria possível naquele momento prever o futuro de tal empreitada. Mas Tarsila parecia conhecer o caminho certo e as escolhas que a levariam onde desejava chegar. Embarcando para Paris, decidida a encontrar seu espaço no mundo das artes, a pintora paulista logo entra em contato com tudo que acontece na cidade onde a arte está presente em cada esquina. “Mal sabia que a sedução de Paris estava toda na vida intensa, rica de emoções e prazeres estéticos; mal sabia que seus prédios cinzentos e tristes abrigavam celebridades mundiais”²⁹. Percebeu, entretanto, que ali também estava um caminho que apontava para o seu futuro.

Aluna aplicada de Léger, de quem absorveu grande parte do estilo, da técnica e principalmente do espírito, Tarsila do Amaral logo se identificou com a arte modernista de seu professor. Pesado, denso, o trabalho de Léger se propunha a conjugar ser humano e máquina, refletindo seu movimento e sua solidez. Num século marcado pelas descobertas mecânicas, a arte

²⁸ *Idem, ibidem.* Tarsila cita este ano como o mais importante de sua vida artística.

²⁹ *Idem., ibidem.*

de Léger parecia respirar o seu próprio tempo, traduzindo os anseios da sociedade num modernismo que iria se firmar solidamente, como sua pintura.

Conheceu Picasso, que nesta época já alcançara uma perceptível maturidade em relação à sua arte e reconheceu prontamente nele um mestre, alguém cujas palavras valia a pena registrar na memória. Fonte de um saber construído com firmeza, galgando espaços e ganhando o mundo. Em uma de suas crônicas conta:

Picasso me recebeu com a expansão alegre da sua raça, compreendeu logo que está falando com uma principiante de boa vontade e diz sobre a nova corrente pictórica meia dúzia de palavras, só alguns meses depois assimiladas³⁰.

Assim como o pintor cubista, Tarsila desejava também prosseguir em sua arte: passo a passo, uma pincelada após a outra. Devagar, mas solidamente.

Após anos de estudo, algumas pinturas modernistas, amigos, festas e principalmente muito conhecimento artístico - o tipo de aprendizado que jamais conseguiria em São Paulo - Tarsila volta para o Brasil. Sua arte e sua personalidade já não são as mesmas de quando saiu. Está mais segura de si e de sua arte e sabe, intuitivamente, o caminho que deve seguir. “Mas a verdade é que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme”³¹, avisa Mário em uma carta para o casal Tarsiwald em novembro de 1923. Era verdade, tão longe chegara, para encontrar a si mesma e prodigamente voltar às terras de onde partira.

Assim, trouxe de Paris em sua bagagem um marco de seu tempo de descobertas na cidade onde tudo acontecia.

Entre os quadros da minha coleção de pintores modernos, a Torre Eiffel de Robert Delaunay é o mais discutido, o que mais aviva a curiosidade, o que provoca entre leigos discussões de cara feia, o que fornece temas para a gente de palavra preguiçosa e o que se impõe pelas grandes dimensões, pela execução dentro dos moldes cubistas, pela agressividade da composição.³²

Representante bidimensional do movimento modernista em suas linhas tortas, em suas cores, a torre de Delaunay, pintada em 1911, “tela turbilhonante”, não a deixaria se esquecer desses tempos e lugares. “A Torre Eiffel é um símbolo; está para Paris como o Pão de Açúcar para o Rio de Janeiro ou a Ponte dos Suspiros para Veneza”³³. Seria também um símbolo de modernismo, de

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ Carta de Mário de Andrade para Tarsila em 15 de novembro de 1923. In: AMARAL, Aracy (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 79.

³² AMARAL, Tarsila do. *Delaunay e a Torre Eiffel*, crônica de maio de 1936. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008, p. 84.

³³ *Idem, ibidem.*

seu olhar vanguardista para a arte e para seu próprio estilo de vida. Um prenúncio de tudo que viria a construir.

E, muitos anos depois desta aquisição, a pintora e cronista parece se referir a seu próprio trabalho quando fala sobre Delaunay: “Suas tintas, antes frias e neutras, hoje cantam na alegria das cores limpas e sadias. [...] a pintura para ele deve se resumir em cores”³⁴. Pode se dizer o mesmo, quem sabe, da pintora paulista - a criadora de sólidas imagens e de torres -, estas, porém, bem diferentes daquelas criadas por Eiffel. As torres de Tarsila são pequeninas, simples e coloridas. E ladeiam igrejinhas de cidades de interior.

1.3 As Margaridas de Mário de Andrade

“Vieram me entregar em casa, na Rua Vitória, margaridas sem fim”, lembra a artista, “o entregador disse-me que fora um moço que comprara todas que encontrara na feira do Arouche, e tive um trabalho imenso para encontrar vasos para todas”³⁵. Era um presente de Mário de Andrade - margaridas de amizade, delicadas pétalas, delicado presente. Flores para sua eterna inspiradora pois no centro de tudo sempre estaria Tarsila, a encantar com palavras e gestos de aristocrata cheia de simplicidade.

Margaridas, não eram rosas, tampouco orquídeas ou lírios. Eram apenas margaridas. Representantes fugazes do terno sentimento de amizade. Simples como flores do campo, delicadas como as flores do ipê. Sem, no entanto, terem o perfume do jasmim ou da dama da noite. Bromélias não teriam nenhuma poesia. Girassóis não poderiam ser delicados. Cravos jamais seriam adequados para alguém como Tarsila, tão cheia de vida. Margaridas seriam perfeitas.

A alegria do presente gerou uma obra. Vindo de Tarsila esta obra somente poderia ser composta de cores. Volume sem fio, desenho sem traço. Colorido, empastelado de tinta, o quadro em que Tarsila retrata as margaridas que recebeu, registra não somente um momento - o presente carinhosamente oferecido - mas também a sua técnica numa época anterior ao Modernismo.

³⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵ AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 69.

Antes de seu olhar geometrizar, das imagens construídas ou das imagens sonhadas. O estilo das cores rosáceas de Manacá, das imagens fantásticas retiradas a fórceps de seu subconsciente, das pinceladas ralas e lisas como um papel recortado, ainda estavam por vir. Ainda era cedo, cedo porque era dia, cedo porque ainda não era modernismo. Cedo, muito cedo, pois ainda era uma procura que terminaria em descoberta. Esta pintura apresenta um empastelamento que não se repetiria em muitas de suas futuras obras. Cores em profusão, volumes, pinceladas gestuais, não se antecipava ainda a futura arte de Tarsila. Viria o tempo em que preencheria a tela de pinceladas sem volume, de imagens pesadas e delineadas quase recortadas sobre a superfície de linho.

Flores nas paredes, impressas sobre o papel. Flores sobre o chão, verdadeiras, em vasos coloridos. Flores e cores por todo o lado. Um perfume que preenche a tela, que não se pode sentir mas se pressente, pois o olhar do espectador pode antever o perfume que exala da cena. Uma cena de interior, registro de um local onde alguém, ausente, deixa rastros de sua passagem. Ali esteve uma pessoa cuja presença, tão forte e permanente, mereceu um registro. Um tecido desleixadamente caído, escorregando sobre o espaldar de uma cadeira antiga, uma paleta esquecida sobre a mesa, tintas secando, todos esses elementos aguardam a volta da presença ausente. “As flores passam então a compor uma espécie de auto-retrato de corpo ausente, em que elas se manifestam em diferentes estados: estampa decorativa, flores naturais e tonalidades de pigmentos na paleta”³⁶. Objetos, gestos, um vazio, um momento, uma espera, alguém, uma presença.

Mário via em Tarsila um exemplo de mulher, um modelo de perfeição: “revi toda a sua feminilidade, toda a sua beleza e o teu talento. E me ponho novamente a ser feliz”³⁷. Mas Mário de Andrade era aquela figura pacata, o intelectual do grupo modernista de São Paulo. Ao contrário do outro Andrade, Oswald, que tinha talento para revoluções, Mário tinha alma de poeta, sonhos de poeta e gentilezas de poeta. Era realmente um mestre, como um sábio que vive isolado, na companhia de seus livros, “não conhecia quase ninguém, mas tinha lido tudo, ao contrário de Oswald, que não tinha lido quase nada, mas conhecia todo o mundo”³⁸. Conta Anita, lembrando a Semana de Arte Moderna, que “Mário não tinha voz para empolgar as massas. Sua

³⁶MICELI, S. Análise da obra *As Margaridas de Mário de Andrade*. Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral. Disponível em http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm. Acesso em 05 jan. 2010.

³⁷ANDRADE, Mário. Carta de Mário para Tarsila em 16 de junho de 1923. In: AMARAL, Aracy (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 74.

³⁸MILLIET, Sérgio. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. p. 73.

voz desaparecia no barulho das vaias e gritaria”³⁹. Não fora mesmo talhado para multidões. Sua polêmica estava não naquilo que falava, mas no que escrevia: Tarsila “não esquece sua perplexidade diante da Paulicéia Desvairada, de Mário... Era o primeiro livro modernista que lia, não teoria apenas, mas já uma tentativa avançada”⁴⁰.

Entretanto, o foco desta obra não parece ser o buquê de flores brancas – as margaridas de presente – esta tela parece lidar com a presença de alguém que está fora, com seu rastro, com o registro de sua passagem por este espaço repleto de cores. A ausência de alguém que deixou uma paleta com tintas ainda úmidas sobre a mesa, da ausência dessa artista, que pode ou não ser a própria Tarsila. De vasos azuis para flores amarelas, de cores complementares no ambiente. De uma intimidade. De uma amizade. De uma personalidade doce e suave, merecedora de flores em profusão.

1.4 Fios, Linhas, Desenho e Pintura

*Sei que te modernizas cada vez mais. Contou-me o Oswald que és agora amiga de Lhote e Juan Gris... Bravo! Mas não te esqueças que ser modernista não implica em esquecimento dos amigos!*⁴¹

Mário de Andrade

Tarsila do Amaral entrou em contato com o cubismo somente no Brasil através de seus amigos, mas, quando retornou a Paris em 1923, “o ano [...] mais importante da minha carreira artística”⁴² teve oportunidade de estudar pintura com grandes mestres. Aluna de André Lhote, Fernand Léger e de Albert Gleizes, de cada um deles guardou ensinamentos. Aplicou-os em telas modernas, com muitas imagens esquematizadas; muitos geometrismos em paisagens, figuras humanas, animais e máquinas.

A artista percebia no trabalho de Lothe com suas composições vigorosas a força de seu contorno:

³⁹MALFATTI, Anita. *Apud* AMARAL, Aracy. *Arte Moderna na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, p. 205.

⁴⁰AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. p. 67.

⁴¹Carta de Mário de Andrade datada de 20 de maio de 1923. In: AMARAL, Aracy (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, p. 64.

⁴²AMARAL, Tarsila do. *Confissão Geral*, texto do catálogo da exposição retrospectiva tarsila 1918-1950. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008, p. 728.

O desenho de Lothe, admirável pela solidez, é inspirado em Michelângelo: nada de linhas dúbias. As curvas e retas se sucedem bem definidas para serem depois ligadas entre si numa passagem imperceptível.⁴³

escreveu em uma crônica de 1936. Se esta passagem pode parecer suave e imperceptível, para a aluna pintora, por outro lado, a influência não foi pouca. Após algum tempo de estudos, “no trabalho com Lhote, o desenho-registro rápido se altera um pouco, seja na valorização da linha ou no evidente desejo do mestre de imprimir vigor à suavidade de seu traço”⁴⁴, ainda que, posteriormente, traria uma fluidez e delicadeza aos seus traços, talvez encontrando nesta atitude o equilíbrio desejado. E aprendeu que “o ritmo das artes plásticas é a repetição de linhas na mesma direção. Do ritmo vem a solidez, o vigor”⁴⁵. E de solidez a artista entendia, pois suas paisagens irrealis trazem sempre o aspecto de pequenos balões inflados, árvores de copas volumosas que não se curvam ao vento.

Fernand Léger também lhe deu algumas lições neste ano de 1923. A pintora o admirava como artista, “intransigente nos seus pontos de vista, coerente consigo mesmo desde o início de sua carreira voltada para a arte nova”⁴⁶. *A Negra*, feito em Paris e admirado por Léger, pode ser um exemplo. Não traçou fios, mas delimitou as áreas de cor como se assim tivesse feito. Um traço após o outro. Organizado, racional. Como num desenho preenchido por cores. Segundo seu mestre Léger,

Um quadro organizado, orquestrado como uma partitura, tem necessidades geométricas absolutamente semelhantes a toda a criação objetiva humana (realização industrial ou comercial). Há o peso dos volumes, as relações das linhas, o equilíbrios das cores. Tudo isso necessita de uma ordem absoluta.⁴⁷

Albert Gleizes, “cujos quadros nessa época pela ausência total de assunto poderiam ser chamados de abstracionistas”, a quem a pintora chamava de pontífice do cubismo, foi outro artista que lhe ensinou sobre ordem e geometria constataria Tarsila anos depois em uma crônica:

Fiz parte de seu grupo de alunos e notei que trabalhávamos humildemente, obedecendo às leis do movimento para para as quais ele achara uma fórmula plástica como base para a organização de um quadro.⁴⁸

⁴³ *Idem*. *A Escola de Lhote*, crônica de 8 de abril de 1936. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 55.

⁴⁴ AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 103.

⁴⁵ AMARAL, Tarsila do. *A Escola de Lhote*. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila Cronista* (Org). São Paulo: Edusp, 2001, p. 55.

⁴⁶ AMARAL, Tarsila do. *Confissão Geral*, texto do catálogo da exposição retrospectiva tarsila 1918-1950. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 728.

⁴⁷ LÉGER, Fernad. *Funções da Pintura*. São Paulo: Ed. Nobel, 1980, p. 54/55.

⁴⁸ *Idem*. *Ibidem*. *Cubismo Místico*, crônica de 28 de abril de 1936, p. 69.

Leis do equilíbrio, proporção e dinamismo: estas eram lições preciosas para uma modernista iniciante.

Assim como Lhote, Léger e Gleizes, também o poeta Blaise Cendrars foi, em parte, seu mestre, mesmo sem ser pintor, ensinou a Tarsila sobre o mundo moderno. Em sua conferência-exposição sobre *As Tendências Gerais da Estética Contemporânea* no Conservatório Dramático e Musical em São Paulo, Cendrars exaltava os aspectos geometrizarantes da paisagem e dos elementos da vida moderna:

Para começar a Paisagem. As estradas, as vias férreas, os canais, as linhas elétricas de alta tensão, as tubulações de água, as pontes, os túneis, todas essas linhas retas e essas curvas que dominam a paisagem contemporânea lhe impõe uma geometria grandiosa”.⁴⁹

Tarsila pinta, mas parece desenhar os contornos de suas imagens geométricas, pesadas e compactas, com rasgos de pensamento matemático, quase como um engenheiro que constrói uma casa. Construção com linhas retas, curvas, sempre traçadas com cuidado e precisão. “Assim, o traço se desenvolve numa linha que flui e vai num ritmo suave construindo um objeto, ao mesmo tempo em que ocupa e organiza a superfície do papel”⁵⁰. Como a residência moderna de Warchavchik, que “ergue-se, na tranquilidade das linhas verticais e horizontais”⁵¹. O arquiteto e sua casa modernista causaram surpresa e admiração em São Paulo: [...] e, há dez anos atrás, essa mesma casa de linhas puras e simples era o assunto do dia”⁵². Ou como Le Corbusier e o projeto do edifício do Ministério da Educação e Cultura, o Palácio Capanema⁵³, que deixou de herança quando esteve aqui no Brasil. A artista o conheceu pessoalmente em 1929 e afirmava que o arquiteto “em palestra, muitas vezes falou de seus planos ousados de remodelação de cidades, *puzzles* dóceis para a vontade deste homem mágico”⁵⁴. Parece ficar claro, entretanto, que o segredo da ordem e da solidez foi compreendido pela artista: “contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto do outro”⁵⁵. Entretanto, desejava mesmo era uma ordem desordenada e uma robustez frágil como o vento. Aprendera e aplicara esta desordem

⁴⁹CENDRARS, Blaise. IX. *Aspectos Novos e Novas Formas Plásticas*. In: EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp : Fapesp, 2001, p. 141.

⁵⁰ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Mec/Funarte, 1982, p.82.

⁵¹AMARAL, Tarsila do. *Gregório Warchavchik*, crônica de 1 de dezembro de 1936. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 170.

⁵²*Idem*. *Ibidem*. Nesta crônica Tarsila do Amaral também se refere à casa modernista que foi aberta para o público em 1930 com obras da artista e de outros modernistas na Rua Itápolis e foi vista por trinta mil pessoas.

⁵³Em 1937, projeto desenvolvido com a participação de Oscar Niemayer e Lúcio Costa. AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 354.

⁵⁴AMARAL, Tarsila do. *De Joseph Monier a Le Corbusier*, crônica de 22 de julho de 1936. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 113.

⁵⁵*Idem*. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 150. Texto publicado na Revista Anual do Salão de Maio (RASM) em 1939.

em seus quadros de casas, estradas e morros. Assim como de Léger guardou o segredo de construir trens e estradas de ferro, ainda que coloridos e infantis, longe dos tons metálicos das pesadas locomotivas de seu mestre. Sim, certamente Tarsila aprendeu tudo sobre ordem e equilíbrio, divisão do espaço e racionalidade mas não desejava passar para suas telas algo que não estava dentro dela, precisava também do sonho, das cores caipiras, da aventura de enxergar o mundo com olhos de criança. Precisava criar mostros também, e monstros não se originam na ordem, mas a pintora tinha percepção para encontrar o seu equilíbrio dentro de toda esta ordenação.

Varchavichic, Le Corbusier. E Tarsila do Amaral. Frágil solidez modernista em forma de casas, cidades, carros, trens, navios e estradas de ferro. Mas também árvores, morros, rios, estranhos animais, outros nem tão estranhos, negras, pescadores, crianças e anjos. Talvez seja esta a razão de tantas casas que pintou. Pensava em criar uma cidade, um “presépio brasileiro, na confusão deliciosa de casinhas brancas, semeadas no verde alegre das árvores gordas”⁵⁶, entretanto, não era arquiteta, mas sua alma lhe dizia para levantar sonhos do chão e construí-los tão maciços quanto balões de gás. Sonhava talvez com um mundo colorido, farto de fantasias, com anjos vivendo em vilarejos.

⁵⁶ *Idem. Cidades Brasileiras*, crônica de 19 de janeiro de 1938. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 306.

1.5 Retratos e Cartas

*Sei que trabalhas muito. Que fazes. Manda-me um desenho teu. Queres?
Será uma correspondência originalíssima.
Tu com desenhos, eu com poemas.*⁵⁷

Mário de Andrade

Tarsila pintou em sua carreira vários retratos. Retratos de amigos, de pessoas da família, personagens ilustres e também de políticos. Alguns trazem a marca da afeição, são retratos de pessoas queridas. Uns são minuciosos, outros tensos de cores, mas quase sempre significativos; olhos que se voltam para quem os retrata, alguns rostos singulares, outros rostos comuns. Olhares fugidios, outros penetrantes, retratos que guardam em si a memória de um instante de interação, de percepção, de convívio. Olhares que falam e parecem expressar algo que não precisa ser dito em voz alta. Um breve momento de contato, um fluido instante de vida de uma imagem enclausurada traçada por linhas que se tocam e se entrelaçam na superfície lisa de um espaço limitado, finito, mas quase infinito em sentimento.

Cartas são como retratos, ainda que não tragam cores impressas, criam imagens coloridas na mente de quem as recebe. Tal qual um desenho composto por letras cujo conteúdo conta um segredo ou uma história, as cartas abrem o coração. Assim como os retratos pintados em suas telas, Tarsila do Amaral também desenhou cartas. Num tempo em que não havia tantas formas de comunicação como nos dias de hoje as cartas ocupavam um lugar importante na vida das pessoas e eram sempre esperadas com ansiedade: “Esta é a terceira carta que te escrevo, ficará ainda sem resposta?”⁵⁸

De Mário de Andrade, seu amigo e admirador eterno, com quem manteve longa amizade e farta correspondência, um paulista não muito desvairado, tímido até, mas de muita relevância para alguns dos importantes movimentos artísticos de São Paulo, Tarsila fez um retrato em 22. Um óleo sobre tela que ainda não apresenta as características de um desenho: áreas coloridas fluidas, não tão definidas, “pincelada em *staccato*, breve, rápida, nervosa”⁵⁹. Este retrato

⁵⁷Carta de Mário de Andrade a Tarsila, datada de 20 de maio de 1923. In: AMARAL, Aracy (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 64.

⁵⁸*Idem, Ibidem.*

⁵⁹AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 68.

colorido, feito com uma certa precisão de detalhes, demonstra a preocupação de registrar as feições do modelo e deixa claro a intenção da artista em captar minúcias do rosto do retratado: barba rala, marcada apenas, mancha verde e azul numa face rosada, sombras sob uma grande testa iluminada. Neste quadro o tratamento da cor - com sombras em tons frios - ressalta os brilhos que refletem em seu rosto e que se perdem no preto infinito de seu terno austero. E Mário, “poeta amável, músico, crítico arguto e sincero, franco sem ser ríspido, - numa palavra - esteta, profundamente esteta, Mário é modesto como D. Pedro II e estudioso como Padre Vieira”⁶⁰, foi retratado por Tarsila em sua imensa ânsia de saber, olhar infinito por trás dos óculos de aro fino, buscando algo que está além. Um quadro com toques de Impressionismo, pois o Modernismo só viria depois. Sério, comedido, fiel amigo e admirador eterno, Tarsila o retratou como via e entre as tintas, pintou também sua saudade respeitosa. “Adeus, beijo o teu belo espírito”⁶¹, finalizaria Tarsila em uma carta para o poeta.

Semelhante em tons e forma ao retrato de Mário, um dos retratos de Oswald de Andrade data do mesmo ano. Amiga de muitos escritores modernistas, a jovem Tarsila viu-se ligada à literatura também por conta de Oswald de Andrade, que mais tarde se tornaria seu segundo marido. Para a pintora “Oswald era engraçado!”⁶². Era também autor de alguns romances modernos e futuros antropofágicos discursos. O mesmo rosto, porém, dois olhares, dois retratos em dois momentos distintos: o quadro datado de 1922, executado no mesmo ano do retrato de Mário de Andrade, mostra um trabalho mais gestual onde cores complementares definem os tons escuros do quadro. Tal como na pintura de Mário, também um verde complementar marca a barba rala de Oswald. As mesmas soluções aproximam a construção dos dois quadros, com forte tendência impressionista, como ressalta Miceli:

Os retratos a óleo de Mário e Oswald desse ano se valem de procedimentos semelhantes de composição: uma paleta de roxos, azuis e verdes em contraste com o rosado esbranquiçado no rosto e no colarinho; [...] pinceladas nervosas que por vezes produzem o efeito do colorido em aquarela, sobretudo na imagem de Oswald.⁶³

Já a obra posterior se aproxima do quadro de Sérgio Milliet, feito inclusive no mesmo ano, em 1923. Esta pintura apresenta um resultado mais cubista: o rosto do retratado se destaca

⁶⁰ PICCHIA, Menotti Del. *Crônica Social: Cartas a Chrispim IX – Mário Moraes de Andrade*. In: Barreirinha, Yoshie Sakiyama. Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920-22. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 174.

⁶¹ Carta de Tarsila para Mário de Andrade, escrita a bordo do Lutetia, quando viajava para Paris, datada de 20 de novembro de 1922. In: AMARAL, Aracy (org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 52.

⁶² AMARAL, Tarsila do, *apud* Amaral. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 168.

⁶³ MICELI, S. Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral. Disponível em: http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm. Acesso em: 05 jan. 2010.

sobre um fundo de luzes azuis, subdividido, quase um mosaico. Conta Menotti Del Picchia que todos se apaixonaram por Tarsila, menos ele: “todos ficaram atraídos pela presença envolvente, o que causava em Oswald um ciúme terrível, a ponto de nos bombardear com bilhetinhos”⁶⁴. O mais entusiasmado era certamente Oswald, que escrevia versos para a pintora em tom brincalhão, mas sinceros em seu conteúdo:

[...] Tarsila, bela Tarsila
 Não vá entornar o caldo
 Não perca tempo não perca
 Case-se logo com o
 Oswald⁶⁵

Casaram-se, o que só ocorreu em 1926. Antes disso, fizeram muitas viagens - algumas, juntos, e outras, separados -, o que levou Oswald a escrever “mundo horrível sem ti”. A “mais bela correspondência do casal Tarsiwald dá-se precisamente na separação de fins de 24, embora ela seja breve, bem como no ano de 1925”⁶⁶.

Sérgio Milliet seria também retratado pela pintora. Lembra que a conheceu em 1923, época em que estudava cubismo em Paris: “Tarsila estava na fase cubista, fase do *Retrato Azul*, o meu retrato [...] e vejo-me meio adolescente, algo melancólico”⁶⁷. Era um retrato muito azul, recortado como uma obra cubista, tracejado, dividido, essencialmente racional. O *Retrato Azul* “caracteriza o momento de transição entre o impressionismo que ela abandonara, e o cubismo em que se demoraria demasiado, mas teria uma importância decisiva em sua obra”⁶⁸, analisou o retrato anos depois. Como um desenho, racional, mas que após um olhar mais demorado se revela sentimental.

Também se retratou, não apenas uma, mas várias vezes. Tinha consciência de sua figura, bela e atraente para os olhares da época. Numa tela onde seu rosto parecia flutuar, um pouco de Brancusi e de Tarsila, sua imagem surge sobre o nada: oval emoldurada por seus enormes brincos de pingente. Capa do catálogo da exposição na *Galerie Percier*, o retrato lembra uma

efígie enigmática da artista, feito na cola ovóide das musas adormecidas de Brancusi [...] silente e misteriosa, à Josephine Baker. Um retrato-síntese da sintonia com o que havia de mais avançado em matéria de identidade feminina, invenção formal e consumo de elite.⁶⁹

⁶⁴PICCHIA, Menotti Del, *apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 77.

⁶⁵ANDRADE, Oswald, *apud* FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Ed. Globo, 2007, p. 164/165.

⁶⁶AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 171.

⁶⁷MILLIET, Sérgio, *apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 100.

⁶⁸*Idem*. *Ibidem*, p. 454.

⁶⁹MICELI, S. Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral. Disponível em: http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm. Acesso em 05 jan. 2010.

Sendo este, cópia do retrato de um outro, absolutamente idêntico, pintado dois anos antes: “nessa repetição do auto-retrato está também implícito certo narcisismo, um 'se querer bem' que também é característico de Tarsila”⁷⁰. Perfeito em seu contorno, este trabalho se distanciava em tema e forma das telas da fase Pau-Brasil expostas na *Galerie Percier* em Paris. Mas, entre brincos, com ou sem *manteau* vermelho, sua figura foi admirada em Paris. “Uma certa noite, no *Ballet des Champs Elysées*, toda a platéia se voltou para vê-la entrar em seu camarote”⁷¹, comentou anos depois Sérgio Milliet. Ainda se lembraria de um fato curioso: conversando sobre os velhos tempos com Legér, este lhe perguntou: “e que fim levou aquela linda Tarsila?”⁷².

Posteriormente, estaria mais uma vez próxima das letras pela convivência com Luís Martins, a quem certamente influenciou, uma vez que o escritor acabou por se tornar crítico de arte. Conviveu com o escritor entre Rio de Janeiro e São Paulo durante 18 anos. Dele pintou três retratos. Ainda apresentava a mesma personalidade marcante mas sua pintura havia se modificado de maneira definitiva ao longo dos anos. Muitas mudanças aconteceram também em sua vida pessoal no final da década de 20. Após a queda da bolsa em 1929, a perda da Fazenda Teresa do Alto e a separação de Oswald de Andrade a obra de Tarsila pareceu sofrer também um retrocesso. Nestes anos, sua pincelada, quase desenhada no passado, se torna mais solta, é um tempo de telas inacabadas, que só muitos anos depois seriam retomadas. Aracy Amaral ressalta em seu livro a técnica próxima a um pontilhismo no retrato de *Luis Martins*, feito em 1936, que parece diferir de outros tantos do passado em técnica e até mesmo na pose do modelo, mais frontal, cujo braço cria um ângulo com a estante ao seu lado. Já o seu outro retrato, com o mesmo nome, que possivelmente levou alguns anos para ser terminado, de 1933 a 1937, a pincelada de Tarsila parece desenhar como um pastel oleoso, riscando brilhos na camisa, na parede ao fundo e na estante, agora repleta de livros. Um terceiro ainda seria feito, em tons de azul, escuro e melancólico, onde o retratado fuma um cachimbo olhando para o espaço além da tela, mas em nada se aproxima do *Retrato Azul* de Milliet. Tarsila e Luís Martins trocaram muitas cartas e a artista terminava as suas de maneira bastante emotiva: “Adeus. Aí vai meu coração cheio de saudades. Truly”

⁷⁰ AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 259.

⁷¹ MILLIET, Sérgio. *Apud* AMARAL, Aracy. *Ibidem*.

⁷² *Idem, ibidem*.

Olhares e sorrisos. Retratos. Muitos concordam que é uma modalidade artística de pouco valor, geralmente fruto de um contrato. Segundo Micelli, "retratos são imagens negociadas entre os artistas e os retratados"⁷³. Certamente, não terão jamais o valor de trabalho de criação artística espontânea.

Alguns de seus retratos podem apresentar um instantâneo de sua lembrança, e nada mais próximo a um retrato de Tarsila que seu quadro *A Caipirinha*, brincando com bonecas em frente à casa da fazenda. Ainda que não seja um dos melhores trabalhos da artista, é tão cubista quanto seus sonhos, mais próximo de sua imagem que seu retrato flutuante. E muitos dos retratos feitos por Tarsila também descortinam a alma daqueles que conheceu. Alguns apaixonados, outros respeitosos admiradores. Mas todos amigos. Mantê-los pela vida toda é uma arte e esta Tarsila também praticava.

⁷³MICELI, S.. *A Imagem Negociada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

2 DESCOBERTAS, TRAÇOS E FANTASIA

2.1 Pau-Brasil

Desbravando os mares poeirentos de Minas, ia numa caravela mecânica de muitas rodas, um grupo de artistas paulistas. Jovens, ruidosos e felizes, os amigos saíram a esquadrihar as cidades antigas com o olhar de quem deseja encontrar um novo tempo e uma nova realidade. Seria um momento de descobertas: de terras até então desconhecidas, de sonhos prestes a serem construídos e de idéias que mudariam a arte:

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houve vista de terra⁷⁴

Assim, através de influências diversas, como numa viagem para conquistar terras selvagens recém descobertas, tal como se estivessem navegando na companhia de Pedro Álvares Cabral ou Vaz de Caminha, também por novos caminhos a arte de Tarsila do Amaral foi se aventurando. Suavemente, descobrindo outros horizontes, sutil deslizar entre a realidade e o sonho. Vez por outra, um abrupto sacolejar, como uma tempestade a colher com violência uma indefesa caravela. E com baús repletos de esboços e a cabeça cheia de idéias, assim voltou Tarsila das Minas Gerais, como uma conquistadora. E seus tantos desenhos feitos a nanquim, muitos, alguns a recheiar livros de poesias, transbordavam das páginas vazias de seu caderno de desenho assim como as imagens em sua mente, que serviriam mais tarde para criar inúmeras telas. Ouro negro em fios traçados a nanquim. E, ainda sem o preenchimento das cores, seus desenhos foram ganhando espaço, não só em seus rascunhos de viagem, mas em sua imaginação. Da mente que criaria contornos de negras trabalhando, socando pilão, de caminhos entre arbustos e casas, vilarejos sobre morros, casas agrupadas em ruas sem início ou fim, linhas soltas, saíam também muitas cores e muitos tons de igrejas antigas, de casas coloniais, de ruas de pedras desgastadas, de bandeiras de quermesse, de praças de interior. Porém, nenhum tom como o

⁷⁴ ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 80.

vermelho pau-brasil. E suas cores, por estes mares de Minas foram também avançando, quase sem rumo, a encontrar novos horizontes, colonizando os vazios das telas.

E Tarsila do Amaral, assim como Oswald de Andrade, trouxe em sua bagagem a brasa quente de um acontecimento que estava prestes a acontecer. Voltou trazendo também Pau-Brasil, não a cor, nem a árvore, mas o movimento. O tom rubro da madeira, o pau-brasil, a árvore nascida na terra que leva seu nome e que tem em seu interior o tom da cor do sangue, esta, Tarsila por lá não encontrou e, portanto, não pôde registrar. Trouxe contudo, o vermelho-revolução, o carmim da vibração de uma mudança em sua paleta.

A verdura no azul Klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha ⁷⁵

Assim, carregou para casa todas as cores que pelas cidades mineiras um dia viu, aquelas que mais tarde expressariam seus pensamentos e sua certeza de que havia um lugar onde o Brasil era mais Brasil, pelo menos a seus olhos:

[...] senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. ⁷⁶

Seriam cores que delimitariam formas diversas prontas a saltar da superfície plana da tela, a marcar os espaços e os limites destas mesmas formas geometrizadas. “Azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo-vivo, verde-cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes”⁷⁷, as cores estavam em seus olhos, o sempre presente e desconcertante colorido de Tarsila, a tornar vivas de magia as imagens de suas pinturas. Cores contrastantes em uma tela, já em outra, rosa-bebê misturado ao mais puro azul, muitos verdes em plantas e pastos.

“Se alguma coisa eu tenho de bom na minha arte, é a sua brasilidade espontânea de 1924 para cá, isto é, da fase que eu chamo Pau-Brasil e, ultimamente da fase Antropofágica”, declarou a artista em uma entrevista para a Revista *Crítica*, do Rio de Janeiro, em 1929.

Se Trollyr e Volor, como se chamavam Tarsila e Oswald na intimidade, encontraram novos mundos, estes eram feitos de conceitos intencionalmente revolucionários: um movimento em vermelho como o sangue que fervia nas veias dos modernistas. Uma mudança brusca ia sendo

⁷⁵ ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 123.

⁷⁶ Tarsila escreveu sobre sua viagem na Revista RASM (Revista Anual do Salão de Maio), São Paulo, 1939. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Ed. 34, Edusp, 2003, p. 315.

⁷⁷ AMARAL, Tarsila do. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 720.

delineada neste momento, um verdadeiro rastro de pólvora que continha em si mesmo uma larga visão de futuro. Um futuro cheio de devorantes criações, ironias cortantes e trocadilhos rasgados, um manifesto. Num barco que percorria mares bravios com a certeza de chegar ao porto, ainda que fosse num local imaginário, poeirento, em uma cidade que nem mesmo ficava perto do oceano. Ou um porto fluvial, numa cidade capital, sem espaços para a arte moderna, passadista como ela só, mas que abrigaria modernistas desbravadores.

E a arte de fantasia de Tarsila a levaria direto ao mar profundo de sua consciência. Um mar verde e amarelo, e tão vermelho quanto a cor do Pau-Brasil.

2.2 O Poeta Sonhador e a Pintora Modernista Viajante

Blaise Cendrars, poeta francês apaixonado por estas terras, esteve no Brasil diversas vezes. Algumas, pode-se dizer, fisicamente, como nos anos de 1924 e 1926, 1927 e 1928. E outras, possivelmente em sonhos, já que era um excelente contador de histórias e não há registros de sua vinda, onde teria estado para visitar as terras compradas na Amazônia em 1934⁷⁸. Por lá, em seus relatos - poeta que era - os navios ficavam presos em galhos de árvores; e aqui, mais ao sul, as palmeiras eram finas como seus pulsos, porque Cendrars “escreve como fala, em longos períodos, num desdobramento de imaginação inesgotável”⁷⁹.

Amigo de nossos modernistas ilustres e outros nem tanto, Cendrars veio a esta sua segunda pátria espiritual, maneira carinhosa como se referia ao Brasil, a convite de Paulo Prado em 1924. Chegando aqui em terras paulistas arranjaram-lhe logo um serviço, pois parece que sua situação financeira naquele momento não era lá das melhores. E assim, agendaram-lhe uma palestra sobre a Moderna Poesia Francesa no Conservatório Dramático Musical de São Paulo à qual compareceram mais ou menos sessenta pessoas⁸⁰.

Não parou por aí; conhecedor das artes como era, não lhe faltou outra oportunidade para demonstrar seus conhecimentos. E desta vez seria uma Conferência-Exposição. Deveria ser no

⁷⁸AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2003, p. 30.

⁷⁹AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 437.

⁸⁰MORAIS, Rubem B. *Apud* EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2001, p. 113.

Municipal, mas não foi. Acabou sendo também no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, mais uma vez. Ao salão compareceu um público selecionado: jornalistas, políticos e intelectuais. Dizem que muitos prestavam atenção e alguns... sorriam. Certamente, falar de arte numa cidade que confunde Modernismo e Futurismo, passadista ainda por cima, não podia ser mesmo fácil. Parece, no entanto, que mesmo assim foi um grande sucesso. Era uma verdadeira aula de artes plásticas e lá estavam para demonstrar visualmente as palavras de Cendrars: a *Torre Eiffel* de Delaunay, três telas de Léger, uma de Gleizes e de Severini, três de Segall e a mesma quantidade de obras de Tarsila, a modernista - *Morro da Favela, São Paulo* e *EFCB - Estrada de Ferro Central do Brasil*-. Pintada especialmente para esta exposição-palestra, a obra fora feita em muito pouco tempo - apenas algumas semanas - o que era realmente algo inédito e fugia aos hábitos da artista.

Blaise Cendrars, porém, não havia vindo apenas para dar uma palestra, mas para conhecer o país sobre o qual já ouvira muitas estórias curiosas em Paris pelos olhos dos amigos brasileiros. Tendências diferentes provenientes de outras culturas que não a européia estavam em alta no antigo continente e nada melhor que um país sul-americano ensolarado para dar conta disso. E esses mesmos amigos acabaram por organizar uma animada excursão pelas cidades do interior de Minas. Uma contradição, diria alguém⁸¹; afinal, parecia realmente um absurdo levar um francês vanguardista para um passado tão antigo quanto o de Minas. Mas assim foi, e no mês de abril, numa semana que era santa, viajaram para ver igrejas num lugar onde o tempo parou há muito. E de trem, única maneira naquela época, de se diminuir as longas distâncias do interior. Não era muito confortável, certamente, mas essa precariedade também fazia coro com o tão desejado exotismo.

Assim, seguiu para os tempos da Inconfidência um grupo tão modernista quanto animado, de máquina fotográfica em punho e muitos, muitos cadernos e lápis para o registro da aventura. Esta, depois se desdobraria em pintura, verso e prosa. Composto por Oswald de Andrade e Mário, também de Andrade, que, por sua vez, já conhecedor daqueles caminhos, tudo ia explicando ao estrangeiro. Ainda compondo o grupo estavam Nonê, filho de Oswald, Dona Olívia Guedes Penteado, Godofredo da Silva Telles e René Thiollier, além da pintora e o poeta, que com tudo se

⁸¹ Uma “atitude paradoxal” - assim se referiria à viagem o escritor Brito Broca. In: EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo: Edusp: Fapesp, 2001, p. 449.

entusiaslava. *Quelle merveille!* Exclamava a todo o tempo, irritando Mário: “Cendrars está no 1.364.833° *Quelle merveille*”⁸², reclamaria aborrecido o autor de *Paulicéia Desvairada*.

A pintora viajante, desenhista foi: em cada parada Tarsila sentava em uma pedra ou algo que o valha para registrar uma paisagem, uma casa, uma igreja. Um delicado desenho feito em poucas e precisas linhas. E naqueles caminhos de estrada de ferro, só via seus mestres modernistas, Léger, Gleises, Lhote, completamente “impregnada de cubismo”⁸³. Seguiu no mesmo espírito de Debret e Taunay, a ver com um olhar crítico e amoroso os caminhos desta terra. Contraditórios sentimentos que antes de causar qualquer perturbação, se complementavam em plena harmonia. Assim, seguia com o modernismo de Léger a brincar no passado barroco de Aleijadinho com a vivacidade de um século XX.

Passavam pontes e rios. E o trem ia apitando, silenciosamente. Tal qual uma pintura de Tarsila, pois *EFCB* deve ter sido uma das imagens desta viagem. Nesta obra da pintora modernista se descortinam os tons de terra das montanhas de uma cidade do interior. Os falsos coqueiros como balões inflados, verdes desde a raiz, volumes amarelados como papel crepom, parecem flutuar sobre a terra desta paisagem interiorana. Em contrapartida, a pintura apresenta também uma profusão de volumes cinzentos espalhados pela área da tela: uma grande confusão de cinzas, modernidade aparentemente fugidia, confundindo-se ao caipirismo das casinhas coloridas que sobem o morro, e, lá de cima, imprensadas, tolhidas e tímidas, observam o passar de faixas também cinzentas, mescladas aos tons de terra, como se translúcidas fossem, a absorver o chão em seu corpo cinzento. Ameaçadoras presenças que interferem na paisagem, que um dia foi bucólica, de casinhas cor de rosa, brancas, espaços preguiçosos de cores esmaecidas nos finais de tarde da roça. Volumes delicados: janelinhas coloridas, pequenos retângulos sólidos, que não sabendo que são janelas, não mostram o seu interior, e compactos, encerram o vazio que contém.

Diria a pintora viajante

Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto, e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular.⁸⁴

E, assim, São João Del Rei ficou para trás. Passavam morros, morrotes e rios, muito verde, muito azul, muitas matas e muitas pontes também. E algumas palmeiras, altas, espanando o céu. *Palmeiras* que tocavam as nuvens e tão finas eram, que pareciam pulsos de poeta, pulsos

⁸² ANDRADE, Mário de. *Apud* Eulálio, Alexandre. *Ibidem*, p. 113.

⁸³ AMARAL, Tarsila do. *Ibidem*, p. 112.

⁸⁴ AMARAL, Tarsila do. *Apud* Amaral, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2003. p. 149/150.

de artista sonhador. Tinham quatro, não, três folhinhas no alto, sem volume, sem meio-tom. Espalhadas na frente de uma casa de fazenda: comprido retângulo branco com quadradinhos azuis, mais uma imagem mineira de fantasia, mais um brinquedo, largado pelo caminho por alguma criança distraída. Pedacos recortados de cartolina, colados sobre o verde-mata riscado a lápis. Contornos recheados de cor. E pela janela avança também o tempo, que, neste caso, volta para trás.

E adiante ia o trenzinho. Quase chegando a Tiradentes.

Como dizia Oswald de Andrade: “quando se fazia uma ferrovia era preciso fazê-la rápido, pois do contrário, as florestas tropicais arriscavam avançar sobre as clareiras já abertas”⁸⁵. Exatamente como o trem da tela de Tarsila, aquele que ela retratou, que, num segundo depois, já desaparecera. Passou. E Mário de Andrade - que era a favor do matavirgismo - havia alertado nossa pintora modernista sobre os caminhos férteis que poderia encontrar aqui por estas bandas, neste calor tropical intitulado Brasil. Chamando-a de volta para as terras de Cabral, posto que se encontrava em Paris, gritaria em palavras escritas:

Vem para a mata-virgem , onde não há arte negra, onde não há também arroyos gentis. HÁ MATA VIRGEM⁸⁶. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.⁸⁷

Sim, Tarsila logo percebeu que era isso mesmo que ela precisava. Também desejava o verde da mata virgem, o azul da montanha mineira, o rosa violeta do pôr-do-sol, o branco das casas nos morros e o azul marinho dos quadradinhos, aqueles a que chamamos janelas.

E lá se foi a cidade de Mariana sobre trilhos, entre golfadas de fumaça, meio cinzenta, meio esbranquiçada. E assim, passando pela janela emoldurados, aqueles campos se exibiam para a pintora viajante e apresentavam em sua velocidade modernista um sem-número de motivos para suas telas. Ao longe, era possível avistar um touro, tal qual uma paisagem. Talvez uma *Paisagem com Touro*. Parado a olhar o trem que passa, que passou, que já vai longe, o touro branco, de longos chifres, surge como uma imagem real-imaginária. Mais um brinquedo nas mãos do poeta e da viajante. E ali parado, estático, entre arbustos e cactos, árvores diversas, neste pequeno pasto sem cercas, ao qual ele parece não pertencer, o touro permanece, pintado, recortado, rara figura quase sem cor, neste universo de Tarsila.

⁸⁵ ANDRADE, Oswald de. *Apud* AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 249.

⁸⁶ Aqui foi mantida a grafia original de Mário de Andrade.

⁸⁷ Carta de Mário de Andrade a Tarsila datada de outubro de 1923. In: AMARAL, Aracy. *Correspondência - Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.

Assim, de quadro em quadro, pelas curvas das montanhas semicirculares, verdes, típicas de uma paisagem da pintora desenhista modernista viajante, daquelas que se podia avistar pela janela do apressado trem mineiro, o grupo chegou a Congonhas do Campo.

Cendrars, o famoso poeta ferido em uma batalha - mutilado, pois lhe faltava o braço direito que perdera na Primeira Guerra Mundial - se encantou pelas obras de Aleijadinho, o escultor, que não enfrentara nenhuma guerra em sua vida além da luta contra uma doença que lhe deformava os membros de maneira lenta, mas irreversível. E o poeta francês, tendo visto suas esculturas nos jardins de uma igreja, compreendeu imediatamente a riqueza da obra deste artista mineiro. Posteriormente, passou-lhe pela cabeça escrever um livro sobre o escultor, mas devido à falta de material disponível sobre suas obras e sua vida, deixou a idéia de lado e somente em seus pensamentos permaneceria o livro francês do escultor barroco.

E Congonhas do Campo passou.

E chegaram a Sabará. E Sabará passou.

E avistaram Ouro Preto.

Assim, as terras mineiras, as cidades, as igrejas, todo o passado contido naquelas pedras das construções antigas dos caminhos de Minas, foram transformando os dois artistas. O poeta, mais poeta se tornou, pois tinha ainda mais palavras e versos em seu interior. E a artista viajante encontrou seu passado, e seus olhos se encheram com as cores das montanhas azuis e dos céus de nuvens em tons de violeta.

E Ouro Preto foi passando.

Aquele grupo ruidoso, sacolejando desconfortavelmente em um trem de interior, ia registrando imagens de um Brasil inspirador. Um Brasil que mais tarde estaria impresso em versos e colorido nas cores de festa de interior em telas cuidadosamente desenhadas e se transformaria em Pau-Brasil. Mas não a madeira vermelha, ainda que esta sugerisse a cor da energia modernista, mas a cor da infância de Tarsila. Não a que ela viu no passado, mas a que, em sonhos, acordada, elegeu como sua cor caipira.

Quelle Merveille! Exclamaria mais uma vez Cendrars, o 1.364.834º já, para o completo desespero de Mário de Andrade.

E Ouro Preto também ficou para trás.

2.3 Tarsila, Léger e o Trenzinho

“Mesa régia, borbulhando rosas”⁸⁸, escreveria Tarsila à sua família em uma carta, referindo-se ao farto almoço oferecido pelo embaixador brasileiro na França, Souza Dantas, ao qual compareceram alguns artistas franceses. O pintor Fernand Léger lá estava e comia com apetite⁸⁹. O casal Tarsiwald, como eram chamados Tarsila e Oswald de Andrade, também havia comparecido. Neste período, ao longo do ano de 1923, o casal procurou travar conhecimentos e fizeram muitos amigos no ambiente artístico de Paris através do poeta Blaise Cendrars. “Ele me achou muito adiantada”, escreve a pintora sobre Léger, com quem teria aulas meses depois. O pintor, elogiou muito sua tela *A Negra*, de Tarsila do Amaral, insistindo até mesmo em mostrá-la para seus outros alunos.

Léger, “o pintor das locomotivas”, como o chamaria Sérgio Milliet⁹⁰, deixaria sua marca na obra da pintora. Esta permaneceria perceptível em seu trabalho refletindo-se no traçado feito com esmero, nas linhas bem definidas, no contorno nem sempre visível, mas freqüentemente delimitando as áreas de cor, preenchidas sem relevo, sem empastelamento de tinta. E, assim como seu mestre francês, Tarsila se tornaria uma pintora de locomotivas, porém, não em termos de estrutura formal, como Léger, mas representaria em suas telas a sua concepção pessoal de um trem. Por duas vezes escolheria este tema, para duas telas, para dois momentos em sua vida. Traçados em linhas e cores, mas obedecendo ao seu princípio básico: contar uma estória. Simplesmente. Como característica, sempre uma pintura feita como um desenho, o retrato de um momento, de um passado, de um sonho de infância. Desenho primeiro, cor depois, outro princípio básico, essencial. Desta maneira, seguindo regras bem aprendidas e aplicadas, Tarsila criou o seu próprio trem. E, assim, desenhou cuidadosamente grossos fios pretos que enfatizam os elementos principais da sua pintura, de seu trenzinho, *EFCB*. Nesta obra, fios delimitam os elementos essenciais da composição estabelecendo limites e priorizando certos elementos. Traços projetam o espaço verticalmente enquanto a imagem se refere a algo horizontal. Somente as formas ligadas ao trem apresentam um contorno bem marcado que fecha os objetos. Por esta razão, por contraste, a fragilidade dos limites quase fluidos, não tão marcados, dos outros

⁸⁸ AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 110.

⁸⁹ MILLIET, Sérgio. *Apud* AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 113.

⁹⁰ AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 113.

elementos que compõe a ambientação, se revela. O fio desenhado por Tarsila, o que delineia as figuras, representante da modernidade, surge sólido, e se sobrepõe à suavidade das delicadas formas retangulares das casas e janelas. Ao fundo, um céu de nuvens pálidas, suaves tons esbranquiçados de nuvens escovadas num céu quase escondido na paisagem, parece temeroso de mostrar sua dócil natureza diante do metal frio dos cinzas da pintora. E, no alto, debruçando-se sobre uma pequena casa rosada, mesclada ao tom da terra, uma plataforma gigantesca se ergue, boca que devora, a engolir árvores e casas, maciça, cinzenta, riscada por traços que realçam ainda mais a sua solidez fragmentada. Ainda, num canto, uma igreja ergue suas torres acima das casas, porém não mais alto que um poste que sobre o morro se destaca. O chão sulcado, ocre, sem relva, sem pasto, é liso e plano, perfeito para um trilho, uma torre e muitos sonhos de progresso. Futuro que invade, corrói e pode destruir a delicadeza do povoado.

Círculos aparecem por toda parte: sinais e rodas de vagões. Figuras delimitadas, pois, se assim não fossem, fariam parte da terra e com ela se confundiriam por apresentarem um tom marrom. Talvez transparência ou possivelmente, rigidez, numa tentativa de parecerem tão fortes quanto a terra sobre a qual repousam. Vermelhos salpicados em janelas, sinais, círculos, bandeirolas: as imagens na tela parecem piscar, tal qual um sinal de trem. Que passou, ou que ainda vai passar.

Curiosamente, *EFCB* não apresenta a imagem de um trem. Ausente, é representado pelos trilhos preenchidos, pelos vagões estacionados sobre o solo e por uma ponte maciça dividida por pesados riscos. Tudo se une à terra, tudo a ela retorna e com ela dialoga, mas a modernidade se espalha e o cinza se torna uma presença dominante na paisagem, em pequenas porções de tinta, pequenos braços que se multiplicam. Há uma profusão de cores que parece sugerir uma confusão visual, uma tensão que pode ser vista e sentida, de um trem que nem mesmo está presente mas cujos resultados podem ser percebidos. O quadro de Tarsila parece contar a respeito dos efeitos da passagem de um trem para o espectador. Ele tenta registrar as marcas de um entorno modificado por um elemento externo e alheio ao ambiente, criando uma visão do progresso e da modernidade que se levanta em conflito com uma pequena cidade do interior. Um eminente confronto se forma. Assim, ao invés de pintar um trem de maneira simples e óbvia, a pintora o omite, impedindo nossa visão de avaliá-lo, de observar e apreender sua estrutura. Ao espectador só é dada a chance de conhecer as consequências de sua presença e de sua passagem pelos caminhos da tela, já que não mais está à vista. Só é possível lidar com a sua não-presença.

Mas o trem finalmente acaba por chegar na *Gare*. E só agora é possível vê-lo. Só agora ele se mostra. Parado, mas em eterno movimento em sua viagem modernista por outras telas. Por *EFCB*. Um trabalho bem estruturado, bem Léger. Mas ainda pura fantasia. Porém, ali, o trem de Tarsila anda sobre trilhos e não mais sobre a terra vazia. Ele parece já ter chegado a sua modernidade, ao seu próprio futuro. Ao fundo, uma fábrica, que não sem razão está centralizada na composição, parece confirmar a teoria. Os trilhos, semelhantes a estradas nesta obra, são bem desenhados, entrecortados, e sobre eles flutua o trem de Tarsila. Pois é, ou parece ser, um simples trem de brinquedo. Se antes era impossível afirmar com certeza, agora, pintado em vermelhos, azuis, marrons e amarelos, este trem não deixa nenhuma dúvida. E com suas rodinhas também de brinquedo parece realmente não tocar o chão.

O trem e seus trilhos são como um fio condutor: da linha do trem, da vida da artista, da linha que se pode ver em seus trabalhos contornando as imagens pintadas sobre a tela. E, por fim, olhando os trenzinhos de Tarsila, o ausente e o presente, pensei em Léger, aquele que desejava fundir homens e máquinas em um só objeto. O pintor da modernidade representada em imagens metálicas, em pinos, arruelas e alavancas. Todas aquelas que poderia um dia ver num trem de Tarsila, se este tivesse o desejo, assim como Pinóquio, de se tornar real e não ser apenas um mero trenzinho de madeira pintada. Porém, ao comparar os dois artistas, as imagens se mostram com gritantes diferenças: o pintor francês falava de uma modernidade muito diferente daquela de nossa pintora antropofágica. Léger traz à tona em seu trabalho a modernidade esfumaçada, real, cinzenta, que representava o Velho Continente. Léger era mesmo um pintor de locomotivas. Já a nossa pintora caipira sonhava. Imaginava e via somente o seu trenzinho de brinquedo, pequenino e colorido, passando por casinhas pintadas em tons de infância, subindo e descendo morrinhos redondos. Um trenzinho que ia fazendo e desfazendo infindáveis caminhos coloridos. Um sonho em movimento.

2.4 Os Morros das Paisagens

Meios círculos pintadinhos de verde, os morros - pequeninos pães de açúcar - são uma constante na obra de Tarsila do Amaral. E estes montes verdes e redondos estão freqüentemente a apoiar casas, igrejas, touros, palmeiras e monstros pensadores. Parecem também estar ligados à vida da pintora, apegados a algumas de suas lembranças.

A artista conheceu a Argentina e o Chile numa época em que viajar era uma verdadeira dificuldade. Mesmo que fosse uma viagem para a Europa, um lugar que já estava no roteiro habitual de muitas famílias, ainda assim, seria algo que necessitava de um grande planejamento. Uma viagem para outros lugares, então, era como vivenciar uma verdadeira aventura, principalmente para alguns países da América Latina. Assim, seguindo pelos caminhos percorridos por Taunay em outros tempos, Tarsila, que nesta época ainda não era pintora conhecida como ele, conheceu terras de verdes morros. No Chile, naturalmente, viu muitas encostas e inúmeros precipícios, pois foi para as montanhas chilenas que viajou a fim de passar sua lua de mel. A artista foi casada à moda antiga com um primo de sua mãe, numa união rapidamente resolvida por seu pai, assim como um casamento caipira realizado à beira de uma fogueira em uma festa de São João. Um casamento feito às pressas, sem tempo para desistências, sem olhos nos olhos ou poesias à luz do luar na varanda. E, de uma certa maneira, sem amor também. Com três “efes” como dizia seu pai: falado, feito e fora. E com uma incomum lua de mel passada em lombo de burro, a subir e descer montanhas e os inúmeros precipícios da paisagem latino-americana. Da cidade de Buenos Aires a Santiago, parte da viagem foi feita em “lombo de mula”. Tarsila conta ainda que “alguns animais levavam os passageiros, outros as bagagens. Por vezes os precipícios obrigavam os passageiros a passagens muito estreitas e perigosas”⁹¹. A inusitada viagem foi um estranho presente de seu pai a pedido da própria Tarsila e ele o concedeu sem nenhuma objeção, apesar da completa falta de romantismo do lugar escolhido. E para lá viajaram os noivos, pois a artista “tinha tanta curiosidade de conhecer lugares...”⁹². E lugares interessantes para conhecer era o que não faltava para a sua curiosidade de jovem artista.

⁹¹AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo: Ed. 43; Edusp, 2003, p. 39.

⁹²*Idem, ibidem.*

Em outros tempos, alguns anos depois, casada novamente, mas desta vez com o escritor-poeta-pau-brasil-antropofágico Oswald de Andrade, Tarsila também subiu e desceu morros. Desta vez, no entanto, nem tantos precipícios. E isto foi em sua viagem para Minas Gerais na companhia de amigos e outros tantos artistas, alguns da literatura, como o eterno amigo Mário de Andrade e Blaise Cendrars, numa caravana organizada pela não-artista-modernista-mecenas Dona Olívia Penteadó. O grupo rumou para Minas, terra de muitas montanhas. Nesta viagem que lhe rendeu inúmeros frutos artísticos, muitas colinas subiu e desceu num trem empoeirado, a ver passar uma bela paisagem também empoeirada. E trouxe consigo registradas em desenhos, muitas imagens: de pessoas, de paisagens, de fazendas, cidades e de... morros. Pois morros e montanhas é o que de Minas alguém pode trazer em excesso na bagagem. Terras de um constante sobe e desce de ladeiras dentro e fora das cidades. Alto e baixo, sobe e desce. Ruas, ladeiras, casas no alto das ladeiras, igrejas no alto de outeiros. Pois Minas Gerais não tem apenas inconfidência, triângulos, barroco e Aleijadinho. Minas tem também morros, morrotes, montes, colinas, montanhas e ladeiras. Algumas sobem e outras descem, algumas são suaves, mas outras desafiam as leis da gravidade, quase verticais.

As terras de Minas são como uma enorme colcha verde estendida e amassada sobre a cama, após uma longa noite bem dormida. Os morros mineiros se espalham pelos caminhos, se espalham pelos olhos. E o verde que predomina na paisagem se perde à vista do espectador nas verdes distâncias. Verde, sempre o verde, muitos verdes. Verdes caminhos que se descortinam sob o azul do céu. Verdes campos sob um céu alaranjado de fim de tarde que cobre a paisagem de um tom quase dourado. Outras vezes, montes verdes sob um céu violeta antes do cair da noite. As montanhas ao longe, sob o lilás refletido nas nuvens, ganham um tom azulado, tal qual explicava em seu tratado de pintura o consagrado artista Leonardo da Vinci, que certamente não esteve e nem viu as colinas de Minas. Mas, talvez, também ele, reparando no tom roxo azulado da paisagem italiana, deve um dia ter sonhado com uma montanha como as de Ouro Preto, Congonhas ou Mariana. E quanto mais distantes, mais as montanhas se confundem com a atmosfera também azulada de Minas, assim como quanto mais escuras, ainda mais azuis. Da mesma maneira, como escreveu o artista renascentista, a montanha mais azul é a mais alta e sempre a que possui mais bosques, seja aqui, em terras mineiras, ou na Itália. Assim como quanto mais altas, também mais azuis, mais fluidas, mais incorporadas e perdidas no fundo anil do céu.

Uns poucos montes são azuis e dividem o espaço da tela com outros, verdes. Escreveria Cayres de Brito no Diário da Noite: “a cor nos quadros de Tarsila é de uma naturalidade indígena. Ela sabe mostrar aos nossos olhos, sem convencionalismos caprichosos, o verde puro que está em nossos morros, redondos”⁹³. E, à beira d’água, em algum lugar, sentado sobre uma pedra, um pescador joga seu puçá dentro d’água e pesca um grande peixe amarelo. Uma paisagem, um rio, um instante. Ao longe, morros formam a paisagem azul: azul como o rio onde pesca o pescador, azul como o céu que acolhe as folhas das palmeiras, sem nuvens. Superfície plena de azul como as janelas das casas, como as próprias casas que espelham o céu em suas paredes. Outros morros de Tarsila são rosados - pequenas saliências a formar uma suave paisagem que abraça uma favela. Uma fantasia alegre e quase plana, rosada como um sonho feminino. Outros montes são cinzentos e abrem caminhos para trens. Para Tarsila, no entanto, os morros quase sempre são verdes, ‘o nosso verde é bárbaro’⁹⁴. Verdes como a terra debaixo de seu pé, que vai até onde a vista alcança e que, possivelmente, para a artista que pinta memórias de infância, devem chegar até as fazendas de café de Capivari. A paisagem nas telas também se descortina a perder de vista, assim como os vastos cafezais da fazenda de seu pai. Verdes como os campos onde corria nos tempos de menina, livre “como uma cabrita selvagem”⁹⁵. Verdes espaços sob as enormes pedras da paisagem onde costumava brincar e tão redondas quanto as montanhas que pintaria muitos anos depois e que se tornariam uma característica em suas paisagens.

Então, verdes, os morros criados pela artista amparam palmeiras que tocam o céu com seus longos e finos caules a sustentar pequeninas folhas. Outros apoiam casas de fazenda, escondem touros por trás de cercas ou suportam pequenos vilarejos em sua meia circunferência. Alguns, por sua vez, marcam o caminho de trens e preenchem a paisagem minuciosamente pensada: cada coisa em seu lugar e um lugar para cada uma delas. São pinturas cuidadosamente elaboradas, organizadas lentamente, sem nenhuma pressa. Acabam por se tornar um desenho, quase um rendilhado sobre a tela. Um fio que percorre os espaços das paisagens, desenhando meios círculos preenchidos em tons de verde.

⁹³Esta crítica, foi escrita após a primeira individual da pintora em 1929 realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo. BRITO, Cayres. *Interpretação da Pintura de Tarsila*. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 430.

⁹⁴AMARAL, Tarsila do. *Idem, ibidem*, p. 296.

⁹⁵*Idem, ibidem*, p. 34.

Volumosos, inflados, redondos, os morros das paisagens imaginadas pela pintora parecem brotar da terra e surgem do chão como balões prestes a levantar vôo rumo ao céu, leves como o pensamento. Entretanto, plantados estão, assemelhando-se a enormes pedras no chão enterradas.

Sempre metades. Metades de pequeninas montanhas bem desenhadas. Desenho, pintura, sonhos e paisagem. Metades verdes. Desenhadas por Tarsila. Pintadas por Amaral.

2.5 São Paulo - um pedaço de cidade numa tela modernista

A cidade de São Paulo, “a urbe magnífica dos bandeirantes”⁹⁶ da paulicéia desvairada, dos postes da Light, dos sonhos de Tarsila e das irreverentes poesias de Oswald e Mário de Andrade é representada pela artista em uma tela do ano de 1928. A imagem da cidade desponta circunscrita, dando a impressão de estar delimitada por um fio que especifica um espaço imaginário no céu. Como uma cúpula a proteger a cidade de sua relação com o firmamento e o espírito mantendo-a nos limites da matéria. Os tons de azul se tangenciam, mas não se interpenetram. Junto aos prédios, atrás da arquitetura vertical no segundo plano, o céu parece manter sua profundidade convidando o olhar do observador a penetrar na paisagem de cimento armado e recortando todas as figuras sobre o azul esticado do fundo. Parte de um guindaste surge sobre um prédio, a mesma estrutura onde está instalada uma enorme placa na qual é possível ver uma inscrição. Sobre sua superfície é possível identificar seis gigantescos números desenhados escritos com tinta azul, numa letra cuidadosamente construída. Números para uma cidade que só pensa em negócios e lucros.

Uma enorme palmeira surge ao longe centralizada na composição, se sobrepondo aos prédios, numa tentativa de tornar menos árida a paisagem urbana. O mesmo recurso foi utilizado no primeiro plano da imagem, onde se destaca sobre a faixa de gramado abruptamente interrompida, uma árvore de copa absurdamente circular. Volume verde recortado, a contrastar com a paisagem de prédios, moderna, industrializada, sem espaços para vegetação. Esta

⁹⁶ Carta de Mário de Andrade a Tarsila datada de 21 de abril de 1926. In: AMARAL, Aracy (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 95.

geometrização dos elementos da paisagem urbana seria sempre uma constante na elaboração de suas imagens, estruturadas, retílineas e ao mesmo tempo, orgânicas, arredondadas como seres microscópicos. Esta conexão entre homem e máquina jamais passaria despercebida, assim como sua atração diante do novo, paradoxalmente sem abandonar o antigo e o bucólico, o interior pacato e simples de sua juventude. Assis Chatobriand escreveria sobre a pintora:

Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas, sobretudo, ela vibra é diante da cidade moderna, com os arranha-céus, que desafiam as nuvens esfarrapadas, as usinas barulhentas, os estadiuns ensurdecedores, os rings, onde os boxeers se esmurram, fazendo Sangue viril, ardente e generoso, as pontes metálicas, os arcos elétricos, os trens de ferro resfolegantes que passam os geradores que acumulam forças misteriosas.⁹⁷

Um telhado europeu se destaca sobre um retângulo branco, um antigo prédio em estilo francês, bem ao modelo da arquitetura da época. A cidade de São Paulo de Tarsila não apresenta somente a cor cinzenta, entremeia brancos aqui e ali, salpica janelinhas amareladas. Um toque de Paris em seu pedaço retangular de cidade. São Paulo de sua imaginação tem um certo ar londrino, poético como um verso de Mário:

Minha Londres das neblinas finas...
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neves de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...⁹⁸

Uma bomba de gasolina antropomórfica ao lado de um poste também em forma humana, ambos em primeiro plano, enfatizam a transformação do homem em máquina. Não há um ser vivo, apenas os signos da modernidade e da máquina que substitui o indivíduo. A estradinha bebe que se transforma em um leito azul de rio, confunde-se em referência urbana e não urbana. A figura do homem máquina, o caminho que também é um rio, e o viaduto, todos surgem na imagem de fantasia da cidade, urbe e campo, dois espaços distintos que se fundem em um só, na criação de Tarsila. Pois, assim como nos versos de outro Andrade, Oswald, a cidade é azul e os arranha-céus são parte de sua realidade concreta:

A felicidade anda a pé
Na Praça Antônio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus⁹⁹

⁹⁷ CHATOBRIAND, Assis. *Apud* Amaral, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, p. 209.

⁹⁸ *Paisagem Número 1*, de Paulicéia Desvairada. ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade - Poesias Completas*. São Paulo: Edusp, 1987.

⁹⁹ ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

Num outro ponto, um bonde cinza passa sobre um viaduto deixando um caminho azul de céu sobre um rastro de rio também azul. Uma corrente azul interrompida desliza sob uma ponte de bases cor de laranja. Na cidade de Tarsila o mundo é colorido e alegre, um sol invisível brilha clareando gramas verdes luminosas, conferindo volumes aos objetos do cotidiano. Uma cidade de sonho se apresenta, bem distante da realidade de uma cidade como São Paulo. O cinza não se fixou na paleta da pintora, encontrou seu espaço apenas nos versos sem rima do poeta modernista.

A cidade representada, onde predomina o verde, transmite a visão lúdica da pintora: um lugar imaginário onde não há conflitos. A delicadeza da paisagem se integra ao concreto armado, não está em oposição, mas se completam em harmonia, numa coexistência que até parece possível. É uma cidade romântica, proveniente de suas lembranças de infância, onde as árvores crescem entre as faixas cinzentas como um grande jardim separando caminhos de asfalto. A natureza que falta à cidade sobra nas obras da pintora, acrescentando vida ao frio e imóvel concreto armado.

Ainda menina, Tarsila esteve algumas vezes em São Paulo:

[...] entre a fazenda e a França, uma outra imagem se levanta, embaçada embora: é São Paulo. Onde ficava hospedada na grande casa do avô à rua Conselheiro Nébias, colhendo frutos frescos na noqueira do jardim, e framboesas vermelhas.¹⁰⁰

Esta imagem da meninice, como tantas outras lembranças boas, Tarsila transformou em pintura. Pintura cheia de cores de suas próprias memórias, fantasias de uma realidade distante e permeada de sonhos, alegrias que um dia viveu. Memórias de felicidade realçadas por traços retilíneos e cores alegres. Espaços preenchidos por modernismos.

E a cidade de São Paulo, cinzenta e esfumada, onde o Grupo dos Cinco - amigos e parceiros nas artes da pintura e da literatura - vivia a descer e subir ruas na velocidade do *Cadillac* verde de Oswald de Andrade - o único com cinzeiro - surgiria repleta de cores, sólida e fluida ao mesmo tempo, numa contradição que somente um quadro de Tarsila poderia apresentar.

¹⁰⁰AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e eu tempo*, São Paulo: Ed. 43; Edusp, 2003, p. 37.

2.6 O Carro

*Trabalho hoje com a paciência de Fra Angelico para que meu quadro seja lindo, limpo, lustroso como uma Rolls saindo oficina.*¹⁰¹

Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral pintou em 1924 duas telas sobre a cidade de São Paulo. Em uma delas, *Gazo*, a cidade é retratada ao fundo e apresenta em destaque a imagem de um carro. O quadro é dividido pela figura de uma bomba de gasolina antropomórfica, sem rosto, vermelha e gigantesca, que verticaliza a área central do quadro. São Paulo se resume a uma casa de telhados vermelhos ao lado de uma igreja, tendo ao fundo retângulos verticais com pontinhos salpicados que representam prédios. A idéia da cidade que cresce é bem óbvia: uma enorme chaminé joga uma fumaça cinza em um céu azul à esquerda que em breve perderá sua cor de anil, e à direita além de um poste da Light, uma construção se ergue como uma torre sobre a paisagem urbana. A pintura apresenta um conjunto de aspecto bastante ingênuo, quase infantil em sua representação. Como numa narrativa, Tarsila do Amaral apresenta sua versão de uma cidade grande. Por fim, pode-se ler a palavra GAZO - gasolina - desenhada em oposição ao carro criando uma simetria com o mesmo. Palavra escrita em letras garrafais para que fique bem claro que ali está representado um carro, símbolo da modernidade da cidade de São Paulo e tudo aquilo que o cerca: gasolina, bombas de gasolina, velocidade e elementos mecânicos. E também sinal dos tempos novos, da vida que corre e das máquinas que se moldam à essa estética da vida moderna, como bem define o texto de Léger:

A beleza moderna se confunde, quase sempre, com a necessidade prática. Exemplos: a locomotiva, cada vez mais próxima do cilindro perfeito; o automóvel, que, em função da velocidade, abaixou-se encompridou-se, centrou-se, alcançou uma relação equilibrada de linhas curvas e horizontais, nascida da ordem geométrica.¹⁰²

A urbanidade ingênua da artista parece contrastar com a imagem descrita pelo pintor europeu mas parece se encaixar perfeitamente em uma descrição de Oswald:

Os bondes da light bateram
Telefones na ciranda

¹⁰¹Carta de Tarsila a Joaquim Inojosa datada de 6 de dezembro de 1925. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. p. 205.

¹⁰²LÉGER, Fernand. *Funções da Pintura*. São Paulo: Nobel, 1990, p.72.

Os automóveis correram
Em redor da varanda¹⁰³

A artista já havia pintado trens a exemplo de Léger e os novos tempos da máquina rondavam sua paleta. Este carro surge então como um signo em sua estrutura simplificada: apenas um retângulo preto, um círculo vazado como um volante e duas rodas aparentes, estrutura mecânica a indicar velocidade. Mas sua modernidade tinha ares suaves e delicados, quase gentis. Carros não saíam em disparada pelas ruas e trens flutuavam nos trilhos ou até mesmo se esqueciam de aparecer no cenário, preferindo ficar nas gares descansando estacionados. Os cinzas metálicos também não habitavam as telas da pintora. Seus cinzas tinham um toque de azul pois as cores pesadas precisavam traduzir uma certa leveza. Assim era a modernidade de Tarsila do Amaral. Até mesmo nas geometrias que criava: copas de árvores ovais e meio tortas como esta em *Gazo* eram comuns; assim como suas retas, que por vezes pareciam também um pouco irregulares. Mas sempre num desenho impecável, estudado por dias e dias. Imagens gordas de fartura, uma cidade-retrato das elites, onde um carro é o assunto principal. Porém, o que parece chamar mais a atenção nesta tela de 1924 é uma peculiar característica deste automóvel estacionado junto às letras que dão título à obra: sua estrutura nada veloz, seu dinamismo praticamente estático e inexistente.

Mário de Andrade ficou um pouco em dúvida quanto às qualidades plásticas desta tela da pintora e escreveu no verso de uma foto em preto e branco:

Muito bom. Onde Tarsila se descobriu. O primeiro em data da fase atual. Ainda de construção muito mecânica e burra. Prosaica. Pobre de Invenção. Enorme valor como data. É gosto aliás. Sou contra as letras, que embora prezadas como valores plásticos, literalizam o quadro pela palavra que evocam. A sensação estética plástica, puramente plástica, fica inteiramente, ou quase, prejudicada.¹⁰⁴

Mas, para a artista, possivelmente, nada disso tinha tanta importância, afinal, esta é a cidade de São Paulo que melhor representa sua visão pessoal: “os automóveis que correm são bichos que vão saudar o Menino Jesus” e “os aeroplanos são anjos alados”¹⁰⁵. Esta é a sua tradução repleta de fantasia da cidade que cresce, da presença de seus elementos de modernidade e progresso e da substituição do homem pela mesma máquina que deveria servi-lo. Assim, em

¹⁰³ ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

¹⁰⁴ ANDRADE, Mário, *apud* Amaral, Amaral, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 166.

¹⁰⁵ AMARAL, Tarsila do. *Cidades Brasileiras*, crônica de 19 de janeiro de 1938. In: Brandini, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008, p. 306/307.

quase tudo, Tarsila do Amaral vê apenas um lado da realidade, esta é a sua maneira ingênua de perceber o mundo.

2.7 O País de Tarsila

“Aquilo é Brasil” disse Paulo Prado consigo mesmo – e atravessou a rua, e era uma pintura de Tarsila, exposta na Galerie Percier.¹⁰⁶

Geraldo Ferraz

Tarsila do Amaral um dia se propôs a criar um retrato de Brasil segundo suas próprias idéias, de acordo somente com seus sonhos. Este lugar cheio de cores um tanto caipiras e interioranas, tal como sua criadora, passou a tomar corpo em sólidas formas: no contorno de uma montanha, no delinear de uma pequena casa e outra, numa cidade e mais adiante, numa estrada. Em outro canto numa cerca, num touro, num rio, depois num mar, árvores. Assim foram surgindo espaços pouco profundos, bidimensionais, que se estendiam sobre áreas brancas. Completando as imagens – nunca etéreas, sempre pesadas e volumosas – a artista criava coloridos sólidos e densos. Certa vez ouviu alguém descrever estas terras brasileiras de uma maneira tão diferente quanto igual ao que seria em seu pensamento. Este contador de estórias também escrevia versos e todos os exageros são perdoados em se tratando de poetas e crianças. Assim sendo, Tarsila contava que

Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. [...] Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos arredores de São João Del Rei; crocodilos esfaimados no Rio das Velhas, entre diamantes e pepitas de ouro; São Paulo atufado de arranha-céus; o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara.¹⁰⁷

Era uma terra fantástica, descrita desta maneira desmedida, até mesmo para seus olhos. Um lugar onde possivelmente circulavam animais e outras tantas criaturas quantas caberiam dentro de um livro de folclore deste país habitado por homens, onças e sacis. Mas a artista conseguia vê-la, deste jeito, por completo, estranha e fascinante ao mesmo tempo, a se descortinar perante sua visão farta de cores sólidas. Pois foi a terra de seus olhos modernistas que

¹⁰⁶FERRAZ, Geraldo. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 456.

¹⁰⁷AMARAL, Tarsila do. *Tovalu*, crônica de 8 de dezembro de 1937. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008, p. 299.

transportou para suas telas. A sua terra de contrastes em cores berrantes e também suaves, em formas maciças. O que não via, imaginava, e sua habilidade transportava para a tela. Sua pintura era cheia de fantasia e surpresas, sem preocupação com cor local, com realidade, com registro da vida. Compromisso apenas com seu olhar de pintora, exatamente como o poeta, que dependia somente de sua imaginação para compreender a vida. Desta maneira, aquele ar de fantasia ganhava contornos de verdade, com liberdades de poeta, mas uma realidade: a sua. E assim, neste lugar, havia florestas onde Cucas pareciam flutuar e conversavam com sapos, onde árvores com folhas em forma de coração tampouco eram estranhas. Ali, surgiam espaços de tons rosados e azuis numa fantasia que causaria espanto até mesmo a Hans Christian Andersen. Pois é nesta floresta surpreendente e insólita que Tarsila menina deixa a sua marca. Num Brasil em que Cucas existiam. E até conversavam com sapos, reunidos em torno de uma lagoa azul como um céu. “Estou fazendo uns quadros bem brasileiros que tem 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”¹⁰⁸. Rodrigo Naves ressalta também este aspecto da obra da artista, a estranheza, a individualidade característica de suas imagens:

O que faz nossa particularidade tem traços absolutamente esquisitos. E no entanto eles estão prontos a comer na nossa mão, tão logo solicitados. Porque somos igualmente estranhos, sabemos tratar familiarmente mesmo esses ovos metafísicos, plenos e portáteis.¹⁰⁹

E essa estranheza era certamente o que não faltaria no trabalho de Tarsila do Amaral. Fora o aspecto estático das imagens que povoavam suas telas, estranhas eram também as plantas que cresciam nas cidades e ao longo de suas paisagens. As figuras humanas que volta e meia povoavam suas paisagens também pareciam maciças, estáticas e esquisitas. Robustas eram as figuras fantásticas que aguardavam seu momento de contar a sua estória, e seus quadros pareciam vibrar com os sons das inesperadas criaturas que deles brotavam. E surgiam plantas organizadas como num jardim: aqui e ali aparecem pequenos círculos verdes, ovais, volumosos como pedras de arestas polidas, podas bem feitas em plantas selvagens em terras de ninguém. E muitos seres esquisitos, muitos lugares estranhos. “Locomotivas e bichos nacionais geometrizam as atmosferas nítidas”¹¹⁰, nítidas e recortadas, tudo bem desenhado, imperfeito em sua perfeição de traços como recortes de papel feitos a tesoura.

¹⁰⁸ AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 146.

¹⁰⁹ NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Ed. Ática, 2001, p. 12.

¹¹⁰ ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 123.

3 O MONSTRO, O SONHO E O FIO

3.1 11 de Janeiro de 1928

Aquela quarta-feira de tempo bom e céu azul claro começou como outra qualquer, apenas com uma diferença, mínima, mas que tomaria proporções enormes nos anos que viriam. Apenas um presente, seria de se supor, apenas um aniversário, e, também, mais uma vez, apenas duas pessoas que se amavam como outras tantas. Soa inútil continuar a contar, pareceria a qualquer leitor. Certamente, mas seria diferente se por acaso este texto começasse contando quem são os personagens que aqui se apresentam e, principalmente, o presente ao qual esta crônica se refere, mas isso vai acontecer somente mais adiante.

Conflicto entre empregados da Light e passageiros de um bonde, queda de *bicycleta*¹¹¹, morte de um jovem de 17 *annos* que nadava no rio *Tamanduatehy* - o jornal deste dia 11 de janeiro traz todas as desgraças relativas a uma vida normal de uma cidade que se chama São Paulo e acorda no ano de 1928 já modernista, ciente, entretanto, que deixou de ser provinciana há bem pouco tempo, ainda guardando características de cidade do interior, mas que cresce sem pedir licença. Cidade que tem agora a primeira casa moderna na rua Santa Cruz, construída pelo arquiteto Gregori Warchavchik, de linhas puras e simples, sem nenhum ornamento escultórico. Tem também sua *Paulicéia Desvairada*, onde São Paulo, nas palavras de Mário de Andrade, É “comoção de minha vida... Galicismo a berrar nos desertos da América!”¹¹².

E tem ruas cinzentas, carros cinzentos, postes da Light e também

Arranha-céus
 Fordes
 Viadutos
 Um cheiro de café
 No silêncio emoldurado¹¹³

O Tamisa *atingiu, hontem, o maximo* da elevação do seu nível... continua *preocupando* a possibilidade de dissolução do Reichstag em Berlim, *Chronica Social, aniversários*: “Sra.

¹¹¹Foi mantida a grafia original do jornal *Correio Paulistano* do dia 11 de janeiro de 1928.

¹¹²ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade – Poesias Completas*. São Paulo: Edusp, 1987.

¹¹³ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 123.

Dona Dirce Tibiriçá, esposa do Dr. Jorge Tibiriçá Filho... Dr. Oswaldo de Andrade, nosso brilhante *collaborador*, faz *annos* hoje. Tanto equivale a dizer que receberá, nos meios *intellectuais* e *sociaes* de São Paulo, as mais significativas provas de admiração...¹¹⁴.

Oswaldo de Andrade, já um escritor conhecido, autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Os Condenados*, começa o dia de seu trigésimo oitavo aniversário, nesta data, casado com a pintora Tarsila do Amaral. Mennotti Del Pichia, também escritor, amigo do aniversariante, dele diria: “Oswald é um dos maiores escritores de nossa terra. Não vai lisonja nem arrebatamento afetivo no que é simples e pura justiça”¹¹⁵. Um pouco de exagero talvez, mas amigos são assim mesmo, arrebatados. Possivelmente esta outra definição chegue mais perto de uma descrição honesta: “é talvez, psicologicamente, o mais bizarro de nossos grandes artistas”¹¹⁶. E o tal presente que foi citado no começo deste texto, não é nada mais nada menos que a tela *Abaporu*, que ainda não representa o Manifesto Antropófago, mas em breve se tornaria uma das obras mais importantes da pintora.

“As cores dos sonhos são mais intensas que as da realidade”¹¹⁷, nítida, colorida, vibrante, registro de algo que foi visto. Mas era um pesadelo: uma figura imensa que a tudo em volta diminuía, diante daquele monstro rosa-carne, de uma perna só. Pacato espectador do tempo iluminado por um sol amarelo em forma de flor. Impressionado, o aniversariante liga para um amigo, também escritor, pois era preciso mostrá-lo para alguém. Tal como um enorme problema que se quer dividir, numa tentativa de torná-lo menor que nós mesmos a fim de devorá-lo e compreendê-lo, antes que ele fuja ao controle.

...Furacão em Cassel – Os *districtos* do sul do Hanover e de Waldeck foram varridos por um furacão¹¹⁸... Logo aquela figura que tomava quase toda a tela sentada sobre um montinho verde bandeira seria o assunto da semana, de muitas e muitas outras semanas. Figura solitária colada sobre um céu azul, delineada como um desenho riscado a pincel, de estranhos relevos vazios de volume, cuja imagem poderia sugerir um sem número de associações, assim era o presente. Saci, monstro, figura mítica, em pose melancólica, mas que em nada poderia sequer lembrar uma gravura de Albrecht Dürer. Parecia, talvez, um antropófago, uma pessoa comentou, pegando o dicionário (como se alguém já tivesse visto um ou como se fossem diferentes por sua

¹¹⁴ Manchetes e Nota Social no jornal *Correio Paulistano*, do dia 11 de janeiro de 1928.

¹¹⁵ PICCHIA, Menotti Del. *Crônica Social: Cartas a Crispim – VII*. In: Barreirinha, Yoshie Sakiyama. Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920-22. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 168.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*.

¹¹⁷ CAEIRO, Alberto. *Eu Profundo e Outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

¹¹⁸ *Jornal Correio Paulistano*, do dia 11 de Janeiro de 1928.

inusitada preferência alimentar). Talvez seja um... Abaporu! Era algo mesmo contraditório aquele homem que come gente, era quase um desenho aquele ser esquisito.

Era como pigmentos pastosos cuidadosamente esfregados sobre a tela, pois Tarsila costumava demorar um longo tempo para concluir seus trabalhos. Nada de pressa, e assim foi também com o Abaporu - talvez por isso o ar melancólico. As cores se tangenciando, de um lado um azul, de outro, um verde bandeira, um cacto, o amarelo de um sol. Como se uma linha os separasse, mas afogada em tinta, desaparecera. Assim era o presente-monstro de Oswald de Andrade. Criado em segredo por sua esposa-artista-modernista, a “caipirinha vestida por Poiret”¹¹⁹.

Raul Bopp, o amigo escritor, também se prostrou pasmo diante de tal aberração. Era amigo do aniversariante, o Oswald, que, como diria Menotti Del Picchia: “não tem inveja, mas ironias degolantes; ora se pasma em admirações berradas, inexplicáveis, ora nada no Tietê como um submarino”¹²⁰. E assim foi, pasmos, os dois de uma só vez, em admiração berrada, acreditaram estar diante de algo novo, que seria mesmo completamente revolucionário. Para Oswald, havia nesta imagem “alguma coisa de excepcionalmente diferente”¹²¹. De onde viera aquilo, a pergunta enchia a sala. Era importante. Mas naquele momento, sem resposta possível.

E aquela coisa, com um enorme pé, cheio de dedos e unhas, apoiado na terra, rosado como um bebê, tendo ao lado um cacto verde-bandeira com três braços esticados para o céu, a segurar o sol em forma de flor numa típica paisagem nordestina, acabou por se tornar um símbolo. Passou a representar a arte brasileira, que devorando as influências estrangeiras em nosso meio artístico tupiniquim cospe uma outra arte, vomita uma arte terceira. Um Manifesto que só poderia ser Antropófago.

E as cores quase contrastantes que Tarsila usou para o preenchimento desta obra, por estarem lado a lado, tangenciando-se, realçam o contorno das figuras, criando assim a sensação visual de limite entre as imagens. O limite entre a coisa, o antropófago, e a antropofagia, o ato. O limite da linha que não mais existe, porém, é tão visível quanto as figuras que delinea.

“Antropofagia. A absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”¹²² e, ao que parece, esse totem tem somente uma perna, um braço meio solto e um tom meio salmão. Tão

¹¹⁹ ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 123.

¹²⁰ PICCHIA, Menotti Del. *Crônica Social: Cartas a Chrispim VII – Oswald de Andrade*. In: Barreirinha, Yoshie Sakiyama. *Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 169.

¹²¹ AMARAL, Tarsila do. *Apud AMARAL, Aracy. Tarsila, Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 279.

¹²² ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo : Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 51.

imóvel quanto o cacto ao seu lado, cuja sombra, com vontade própria, em seu pouco volume, se volta para o sol. É o homem que come gente numa resumida paisagem verde-terra, azul-céu e amarelo-sol.

Sua criadora - madrastra talvez, por tê-lo feito tão disforme - a artista modernista Tarsila do Amaral, somente muitos anos depois viria a descobrir as origens da tela-monstro. Em uma conversa com uma amiga, esta lhe disse que suas pinturas da fase Antropofágica lembravam pesadelos. Tempos depois de ter pintado o quadro que daria de presente a seu marido Oswald é que Tarsila se deu conta de que havia materializado em tela as estórias contadas pelas escravas da fazenda onde nascera.

3.2 Os Dezesete Elefantes e Montoya

Tarsila do Amaral tinha o costume de colecionar enciclopédias. Eram dicionários, assim os chamava. Não somente os comprava, não apenas preenchiam os espaços da biblioteca, também tinha por hábito lê-los com avidez. Aprendia e absorvia suas palavras e assim, ingenuamente, acreditava tudo saber.

Quando criança, na fazenda, sua família possuía uma grande biblioteca. Os filhos de José Estanislau eram estimulados a ler. Lembra-se de conhecer Plutarco desde menina: “numa das fileiras de livros da biblioteca de meu pai, instalada numa das suas fazendas, realçavam quatro volumes bem encadernados em vermelho [...] onde se liam bem destacados: Plutarque”¹²³. Além de tocar piano, sua mãe também gostava de livros, e contava passagens de romances para os filhos. Tarsila sabia então, que

existia um Voltaire, que existia também um Victor Hugo, um Alfred de Musset e toda uma coleção de poetas e romancistas franceses que eu via carinhosamente encadernados na vasta biblioteca. Conhecia os Miseráveis.¹²⁴

Gostava essencialmente de literatura francesa, como era de se esperar, em um país quase francês como o Brasil desta época, sendo esta a segunda língua aprendida na escola e falada em sua casa. Tarsila lia e aprendia.

Muitos anos depois, na década de 30, a *Enciclopédia das Artes*, por sua vez, ajudava a redigir crônicas para o Jornal de São Paulo, fornecendo idéias, oferecendo muitos detalhes a respeito de artistas. Atividade importante à qual se dedicava bastante, numa época em que os lucros das fazendas da família não mais a sustentavam. Fase difícil após a crise de 29 quando os preços do café levaram à falência as grandes fazendas e muitas famílias. Até mesmo uma parte das terras que haviam pertencido a seu pai, como a Fazenda Santa Teresa do Alto, onde passava férias com os amigos artistas, acabou sendo hipotecada e, posteriormente, depois de muitos esforços por parte da artista, voltou a pertencer à família¹²⁵.

¹²³AMARAL, Tarsila do. *Plutarco*, crônica de 31 de julho de 1952. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 703.

¹²⁴AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 35.

¹²⁵A fazenda Santa Teresa do Alto, do pai de Tarsila, foi adquirida por Oswald de Andrade, na época casado com a artista. Foi hipotecada e em 1937, após muitos esforços, foi totalmente quitada pela pintora, na época já casada com Luis Martins.

Alguns dicionários de Tarsila carregavam o pejorativo título de elefantes, um nome dado não por ela, naturalmente, mas por seus amigos, que bem conheciam seus hábitos. Os dezessete elefantes, então, espremiavam-se pesadamente em sua biblioteca - possivelmente recheada de muitos livros de arte - entre outros tantos dicionários. Portanto, assim como gostava de romances, Tarsila apreciava os dicionários. Com eles aprendeu um sem número de passagens curiosas da história, assim como fatos inusitados a respeito de artistas, alguns destes consagrados. Outros não tão conhecidos, mas sempre com alguma história interessante para contar.

Tarsila descobriu, por exemplo, que o pintor holandês Gérard Dov levou quase uma semana para concluir apenas uma das mãos de seus retratados, tamanha minúcia e exatidão que pretendia passar em sua pintura e mesmo assim ainda não se sentiu satisfeito. Por esta razão acabou sendo obrigado a abandonar o ofício de retratista, pois seus retratados não tinham tanta paciência para esperar pela encomenda. Mas se o artista holandês não parece ser muito conhecido por aqui, outros personagens mais notórios também surgem em suas crônicas trazidos à vida a partir das páginas da *Enciclopédia das Artes*. Outro holandês mais famoso esteve presente em sua coluna: Van Gogh. Certamente, pintores de outras nacionalidades também tem espaço em suas crônicas, Velásquez foi mais um dos mestres que mereceu algumas palavras em 22 de dezembro de 1936, assim como Goya e até Renoir em outra ocasião.

Já o *Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} Siècle* lhe deu assunto para falar de Malherbe, poeta francês nascido em 1555. Poesias a serviço de Henrique IX e rosas, fontes inspiradoras dos versos de sua poesia. E Pierre de Ronsard, cuja musa se chamava Cassandra e a quem dedicou uma série de sonetos, respeitadíssimo poeta francês que resgatou a arte grega e morreu esquecido. Sendo lembrado e homenageado somente após a sua morte.

E Montoya, o dicionário de *tupy-guarani* que pertenceu à biblioteca de Tarsila, teve uma participação efetiva em sua vida, na de Oswald e, quem sabe, talvez seja exagero mas não de todo impossível, na vida de São Paulo lá para o final da década de 20. Para ser mais preciso, 1928. Afinal, foi *Montoya* quem batizou uma de suas telas com co-participação de Oswald de Andrade e Raul Bopp. Aba-poru, homem que come homem segundo *Montoya*. Verbetes descoberto não por Tarsila, mas por seu marido e escritor Oswald. Um nome que cairia como uma luva para a imagem estranha que nascia num quadro retangular, nem muito pequeno e nem muito grande. Grande se tornaria sua história e sua influência. Sim, história, uma vez que depois de nascer toda a criação desenvolve sua própria narrativa de vida. *Montoya*, o autor, apesar da

participação tão importante na história da arte brasileira, jamais poderia ter imaginado tal acontecimento. Mas esta é uma história antiga e muito conhecida. Passemos à outra.

Tarsila do Amaral, a poetiza das cores, vai costurando histórias de reis, poetas e pintores com a sua própria história. E nesta sequência sua vida também vai se desfiando em rimas, em palavras, em cores, em traços marcados. Delicada trama contada semanalmente no Diário de São Paulo. Algumas retiradas da memória de sua vida tão intensa, outras da poesia que carrega em seu coração e da fantasia com que coloriu sua vida. Assim como suas crônicas, também sua arte trazia um pedaço de si mesma.

3.3 Tarsila , a Pintora, e seu Filho, o Personagem

Em se tratando de Tarsila do Amaral, tanto quanto falar de sua pintura, parece importante ressaltar o fascínio que a artista exercia sobre todos aqueles que a conheciam. Não somente em relação ao sexo masculino, mas algo como uma aura mágica que a todos envolvia. Parece unanimidade e não são poucos os depoimentos que deixam claro esta atração que a personalidade de Tarsila apresentava. Algo como um misto de simpatia, simplicidade, mas coroada com uma enorme dose de conhecimento, frases a dizer e idéias a expor. Fez amigos e mais do que isso, os conservou durante a vida. Pintou quadros e mais do que isso, inspirou movimentos com seus desenhos pintados. Em telas não muito grandes. Em cores não muito sóbrias. Em formas não muito comuns.

Em sua vida, cores quentes, complementares. Em suas telas, cores ingênuas: rosa casinha, marrom estradinha, verde arvorezinha, azul riozinho. Tudo como seus sonhos um dia mostraram. O mundo que pintaria com seus pincéis em forma de lápis de cor. Sempre desenhando cuidadosamente sobre um espaço vazio que quase pedia para ser preenchido. Em *cores-zinhas*.

Escreveu cartas amarelas de alegria, vermelhas de paixão, azuis de tristeza e brancas, muitas brancas. Pois fazia inúmeras viagens: visitou Paris, Egito, Rússia e... Minas, especialmente. Registrava tudo com seus olhos de pintora. Uma pintura coloridinha, desenhadinha, mas com imensas idéias. Para grandes Manifestos.

De Oswald ganhou uma frase, uma poesia Pau-Brasil, desconexa, mas uma poesia. Retratando com sua maneira estranha um amor não cor de rosa, mas vermelho paixão:

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.¹²⁶

Anos depois ganharia um exemplar especial de seu livro *Primeiro Caderno* “que se acabou de imprimir no dia 26 de abril de 1927”¹²⁷ numa tiragem de 299 exemplares em papel comum e apenas um em encadernação de luxo. Neste, “que Oswald marca à tinta com o número I”¹²⁸, ele desenha junto à dedicatória “uma figura de joelhos entregando um papel à outra figura, delineada em uma silhueta feminina de pé”¹²⁹.

De Mário, um suave tom violeta, divino, de carinho respeitoso, quase uma reverência. “Mãos divinas”, diria. E eram, pelo menos para aquele que em certa ocasião escreveu numa carta: “és deusa, tenho certeza disso: pelo teu porte, pela tua inteligência, pela tua beleza”¹³⁰.

De Blaise Cendrars, um comentário francês, bem bleu-blanc-rouge, mas pouco poético: “Madame Tarsila do Amaral, *le seul peintre brésilien qui n’est ni français, ni italien, ni outre chose*”¹³¹.

Tarsila foi ainda mãe de duas criaturas: uma em carne e osso, outra em carne e tinta. Pois mais parecido com as idéias da artista é seu espelho comedor de gente. Mais até que sua bela figura pintada entre brincos. Ou com fortes tons de vermelho, num *manteau* que certamente, não passou despercebido na Paris da década de 20. Seu filho gigante tem mais o seu perfil, fala mais a sua língua. Tem mais os seus olhos.

Mas seu filho grande e tranqüilo, pensativo, quase a dormir sob o sol estrelado no céu, é mais do que uma simples imagem sobre um pano esticado. O manso selvagem é. É um feixe de idéias amarrado, é um sonho retratado, é um Movimento¹³² em sua figura estática. Um reboiço só. Ele pensa em Rodin, pois desejaria ser mais sólido, mais bonito, mais pensador. Pensaria mais

¹²⁶ ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 123.

¹²⁷ BRITO, Mário da Silva. *Diário Intemporal*. In: Fonseca, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Ed. Globo, 2007, p. 186.

¹²⁸ *Idem, ibidem*.

¹²⁹ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Ed. Globo, 2007, p. 186.

¹³⁰ Carta de Mário de Andrade para Tarsila datada de 11 de janeiro de 1923. In: AMARAL, Aracy. *Correspondência - Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 57.

¹³¹ Carta de Tarsila à família datada de 4 de novembro de 1924, foi mantida a grafia. AMARAL, Tarsila do. *Apud AMARAL, Aracy. Tarsila, seu tempo e sua obra*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, p. 181.

¹³² A referência usada são as palavras de Raul Bopp – “vamos fazer um movimento em torno deste quadro”, que Tarsila cita em uma entrevista. *Idem, ibidem*, p. 279.

e não seria um devorador de homens, só de idéias. E, semente e fruto ao mesmo tempo, o pensador-monstro percebeu que era muito maior que aquele limite retangular da janela pela qual via o mundo do lado de cá. E sem devorar ninguém ele decidiu, ou melhor, decidiram por ele, pois acabara de nascer, ainda que fosse enorme, que seria chamado com um nome tupi-guarani.

Nascera para ser um presente: para alguém que se chamava Oswald. Mas presente se tornou mesmo para sua mãe. Marcou o início de uma época. E de muitas polêmicas. E de alguns desencontros que estavam por vir. Mas não seria jamais sua culpa, pois era feio e gigantesco, além de devorador, mas era uma criança. Ainda por cima, tinha apenas uma perna. E só desejava pensar. E descansar.

Mas aqui fora, do lado de cá daquela janela retangular, emoldurada por Pierre Legrain, até um manifesto como seu nome surgiria. E uma página semanal no Diário de São Paulo, dirigida por alguém que se intitulava o açougueiro¹³³. Mas ele continuava ali, sentado, cismando apenas.

Sua mãe fez uma exposição em Paris na *Galerie Percier* e ele estava lá, chamado de “Nu”, mas era mesmo um manso antropófago. Tal mãe, tal filho. Fez fama e assim como sua mãe, acabou saindo do Brasil muitos anos depois de todos aqueles movimentos ruidosos. Mas, ao contrário dela, não voltou, indo morar em outras paragens.

3.4 Cai, Eu Caio!

As noites no campo chegavam devagar. Iam descendo, caindo, escurecendo o céu lentamente, escondendo o dia por trás dos morros e revelando as estrelas do céu. À noite, as crianças ouviam histórias contadas pelos adultos, histórias simples, mas que se transformam em uma realidade quase paralela, totalmente feita de sonhos, fantasia e também de pesadelos. E assim, o pesadelo contado em voz alta pela negra da fazenda materializava as sombras à sua volta em terríveis monstros imaginários. E na penumbra, bichos estranhos se formavam diante dos olhos, trazidos à vida pela imaginação fértil de uma pequena criança assustada. Eram monstros

¹³³A pessoa em questão é Geraldo Ferraz. AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2003, p. 298.

que caíam do teto, de pé direito alto o bastante para parecer infinito a olhos pequeninos, de onde escorregavam, invisíveis, no vácuo escuro acima de suas cabeças, da criança e da negra, seres horríveis. Despencavam em pedaços, incompletos, disformes. E se materializavam em um terror quase real. E tocavam o chão com um grande estrondo, mas que somente seus ouvidos escutavam, assim como apenas diante de seus olhos os monstros se transformavam em algo palpável. Eu caio, ele gritava, e caía no chão, dentro de sua mente infantil, único lugar onde um corpo frágil podia se desmanchar em pedaços e recompor-se em qualquer outra forma surpreendente.

Estes eram, então, alguns dos eventos das noites estreladas em uma grande fazenda de café no interior do Estado de São Paulo. Um tanto de fantasia misturada com um pouco de verdade, mas certamente, algo para se fixar e se esconder por muito tempo nos espaços vagos da memória. Um pé, uma perna, depois um braço, um corpo, uma massa disforme. E, aos poucos, algo ia se formando diante de seu olhar perplexo. Algo que existia e podia ser visto, não com os olhos reais de seu rosto, mas que podia ser sentido com a visão de seu pensamento, construído pela fantasia do sonho que se sonha acordado.

E de olhos bem abertos, ouvindo estórias assombradas, ficava uma menina. E, ao lembrar da infância, esta mesma menina já adulta, mas que ainda possuía olhos de criança, se surpreendia. Apesar de ter já passado um longo período entre as estórias à luz de lampião das noites da fazenda e uma outra época em que seu pensamento se ocupava principalmente de tintas e telas, podia sentir a mesma inquietação daquele tempo distante. Isto por que os sonhos, muitas vezes, se tornam pesadelos e parecem ser compostos de uma estranha matéria, algo como uma presença que acompanha os adultos pela vida afora. O futuro, então, se encarrega não só de enterrá-los como também de trazê-los à tona no momento certo, transformando-os em objeto vivo, ou quase vivo, como uma representação aparentemente real de uma imagem fantástica, retirada das profundezas da mente e trazida à luz pelo inconsciente, onde se escondem, lado a lado, os sonhos e os pesadelos.

E nesta fazenda, que se chamava São Bernardo e que ficava perto de Capivari¹³⁴, Tarsila do Amaral brincava, crescia, sonhava e criava abaporus. Eles estavam nas sombras da noite, debaixo de sua cama, nas estórias das negras, nos cafezais e pareciam descer pelas paredes em noites sem lua. Corriam pelo jardim, se escondiam atrás das grandes pedras dos caminhos, e

¹³⁴ "A infância de Tarsila decorreu, assim, primeiro na Fazenda São Bernardo, perto de Capivari, e depois em Santa Teresa do Alto, em Monte Serrat". AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2003, p. 32.

como os sacis, estavam prontos para pregar um susto na negra e na menina. Assim, ele, o seu Abaporu, já parecia viver. Despontava sem um rosto, sem corpo ainda, mas a partir daquele momento, era uma presença. Ele já parecia assombrá-la com suas estórias e sua vida de monstro faminto.

E o Abaporu, ser extraordinário, não tinha olhos para não olhar para o passado, para o tempo onde já começava a despontar a sua própria vida. Não tinha orelhas para não ouvir sua estória sendo contada mais uma vez, de maneira diferente daquela que uma negra um dia contou. Grande, displicentemente sentado no chão, se recuperava da queda de um teto de fazenda esperando o novo tempo acontecer. Diante de uma estranha paisagem da fazenda de Capivari, cacto e grama, muito diferente da penumbra da noite e das sombras esticadas e tremeluzentes de uma parede de uma casa-grande. No céu, um sol em forma de flor clareia a terra, sem a lua e as estrelas da noite em que nasceu. Um azul radiante se estende às suas costas, mas preferiria, possivelmente, um azul-noite coberto de estrelas a se descortinar perante seus olhos.

E talvez, por ter caído aos pedaços da memória da artista, pousando delicadamente em sua tela, tenha ficado com uns braços meio soltos, uma só perna e um equilíbrio um tanto precário. Ainda que esteja sobre a terra, mais do que sentado, o ser parece estar pousado sobre uma mancha verde, num desenho feito de traços quase visíveis e limites bem definidos. Flutua sem peso sobre um manto verde, pois é apenas um pesadelo. Pintado, seus contornos parecem delimitar seu espaço, aquele em que pode existir somente como um ser da imaginação, tornado real por uma pintora modernista. E, num certo dia do primeiro mês do ano de 1928 foi dado como um presente para alguém. Se, por um acaso, fosse um cavalo, certamente seria de Tróia, mas nascendo como um ser indefinível, meio animal, meio gente ao mesmo tempo, imperfeito em sua forma, o presente não poderia ser de grego. E desta maneira, ele se tornou o começo de uma nova história, uma outra, que já não era mais a sua. Assim foi.

Cor de gente, pose humanizada, quase homem em seu absoluto cansaço diante de seu mundo e total descaso perante todo o movimento que foi feito em torno de si mesmo, do qual sequer pareceu tomar conhecimento, alheio a tudo, o Abaporu se aquece sob um pequeno sol tropical. “Figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula”. Descrito desta maneira pela própria artista, o Abaporu não poderia ter melhor retrato falado, algo mais próximo de sua imagem, algo mais verdadeiro.

“Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes”, conta a artista muitos anos depois em uma entrevista, “sugeridas por estórias que ouvira em criança: a casa assombrada, a voz do alto que gritava do forro “eu caio” e deixava cair um pé (que me parecia imenso), “eu caio” caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para terror da criançada”¹³⁵.

E distraído, ausente, ali parado, o pobre Abaporu se refazia da queda.

3.5 O Som das Cores

*Dentro de todo esse movimento está Tarsila, ela é que toca Ravel para nos demonstrar a existência da música moderna.*¹³⁶

Geraldo Ferraz

Desde muito cedo o pianista Souza Lima demonstrou sensibilidade apurada para a música, mas nascido em uma família de poucas posses teve dificuldade para iniciar seus estudos de piano. Entretanto, o talento promissor do jovem artista era algo que não se podia ignorar e certamente não iria passar despercebido. E como sorte e talento às vezes andam de mãos dadas, Souza Lima conseguiu ter aulas de graça com um grande maestro italiano, bastante conceituado na cidade de São Paulo, de nome Chiafarelli. Ocorre que não tendo conseguido vaga para as aulas com o professor, triste mas determinado, “sentou-se ao piano cheio de convicção e tocou uma das vinte e três peças fáceis de Bach”¹³⁷. Tinha apenas onze anos. O maestro, então, encantado com seu virtuosismo precoce, logo arranjou a tão sonhada vaga e assim o futuro maestro começaria imediatamente seus estudos.

Adolescente, já compunha músicas. Alguns anos mais tarde, já conhecido, partiu para conquistar a Europa. Até mesmo o conservatório de Paris se rendeu ao seu talento, convidando-o a permanecer mais tempo estudando e se aperfeiçoando após ter demonstrado qualidade

¹³⁵ AMARAL, Tarsila do. *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*, texto escrito para a Rasm – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008, p. 720.

¹³⁶ FERRAZ, Geraldo. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 211.

¹³⁷ AMARAL, Tarsila do. *Souza Lima*. In: BRANDINI, Laura Taddei (org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 101.

excepcional, destacando-se dentre os demais candidatos. No ano seguinte, acabou por conseguir a vaga de solista dos *Concerts Colonne* e, daí, não parou mais.

E Villa-Lobos, por sua vez, apesar de seu talento natural para a música, assim como Souza Lima, aprimorou sua arte através de muito trabalho e dedicação. Filho de um bibliotecário, músico nas horas vagas, aprendeu clarinete aos seis anos de idade. Convidado por Graça Aranha a se apresentar na Semana de Arte Moderna em 22, no mês de fevereiro, teve uma de suas composições apresentada por Rubinstein no Teatro Municipal poucos meses depois, em julho, intitulada *Alegria na Horta*. "A presença de Rubstein assinalaria ainda, fora do contexto da semana de Arte Moderna, o lançamento de Villa-Lobos"¹³⁸. Tarsila do Amaral acabava de chegar de Paris, onde estava estudando pintura, mas mantinha vivo interesse por tudo que acontecia em São Paulo através das notícias que recebia por cartas.

O esforço do pianista era conhecido pelos amigos: "nos anos vinte, Villa-Lobos frequentava a casa de Dona Olívia em São Paulo. Quantas vezes ele varou madrugada a dentro, sozinho, sentado ao piano *Steinway*, tocando, compondo, rabiscando e corrigindo suas músicas e partituras"¹³⁹. Os encontros eram semanais nesta época, no Pavilhão Moderno, construído especialmente para abrigar os Modernistas: meio loucos, meio intelectuais, que compareciam às quintas-feiras na casa de Dona Olívia Penteado. Com paredes pintadas por Lazar Segall, o Pavilhão ficava nas antigas baias e, todo reformado, passou a abrigar a coleção de obras de arte modernista da anfitriã. Assim como o Pavilhão, a Fazenda Santo Antonio era um local de encontro, que estreitava ainda mais os laços entre os amigos. E dizem que o músico Villa-Lobos era um companheiro incomum: "animado e alegre, [...] brincava como criança com as crianças, contava histórias com a fantasia que lhe era peculiar, tocava violão e improvisava no velho piano-armário *Erard*"¹⁴⁰. Mas para seu companheiro na guerra da Semana de 22, Menotti del Picchia, Villa-Lobos era mesmo o "mestre genial das emoções sonoras", pois "para ele o mundo exterior não existe senão como arsenal de ritmos e de comoções"¹⁴¹.

Os dois pianistas, Souza Lima e Villa-Lobos, pertenciam ao círculo social de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, no qual figuravam também muitos poetas, escritores e pintores, todos artistas como o casal. Tarsivald, assim eram chamados, apelido dado pelos amigos, bem

¹³⁸ AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p.66.

¹³⁹ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Ed. Globo, 2007, p. 192.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*.

¹⁴¹ PICCHIA, Menotti del. *Crônica Social: Villa Lobos*. In: BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (Org). *Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, Secretaria de Estado da Cultura - SP, 1983, p. 348.

adequado, ressaltando a união e harmonia dos dois modernistas apaixonados. “Em 1923 conheci Villa-Lobos em casa de Tarsila”, conta Souza Lima, “e desde então ele não me largou mais e iniciei-o em muitos círculos importantes para a sua carreira em Paris”¹⁴². Os “dois amigos batutas”, se referia carinhosamente ao casal o maestro Villa-Lobos, uma maneira especialmente afetiva de agradecer a ajuda que ofereceram quando precisou levantar fundos para promover seus concertos. Um ano antes, em 1927, o pianista já planejava se apresentar em Paris e para tal feito recorreu a amigos como Dona Olívia e Paulo Prado, assim como aos Tarsivald. É necessário ter bons amigos para se fazer conhecido, além de talento, mas este, o músico tinha de sobra. Dedicou ao casal uma de suas composições acompanhada por uma gentil dedicatória, resultado do generoso gesto: “aos donos e inspiradores destes Choros, Tarsila e Oswald, oferece o Villa-Lobos, com a certeza de uma amizade sincera”¹⁴³. Nesta mesma carta fazia uma alusão às apresentações de Paris, chamando-as de “dois concertos monstros” e, sem saber, parecia se referir também ao antropófago que do outro lado do mundo estava prestes a nascer pelas mãos e pincéis de uma modernista já bem conhecida. E assim, ao mesmo tempo que os poemas índios eram apresentados na Cidade Luz por um músico brasileiro, também era exibido para a sociedade antropofágica o retrato quase mitológico de um surpreendente ser, que não era índio, mas era selvagem. E o nascimento do Abaporu, a mais ilustre criação de Tarsila do Amaral, estaria ligado à música por pura associação, nascendo já sob o signo desta arte. Duas coincidências que, somadas ao seu destino de nascer melancólico a escutar o som do nada, vindo em breve a se tornar o elemento catalizador de uma revolução, totalizariam três acontecimentos a serem registrados. Pois naquela semana em que nascia o pensador antropófago, Villa-Lobos se apresentava em Paris e Souza Lima no Teatro Municipal de São Paulo. Os dois concertos de Villa-Lobos são destacados como uma revelação, apresentando “um lirismo absolutamente particular”¹⁴⁴ e os jornais afirmavam ainda que com seus poemas índios o pianista “trouxe consigo a alma da floresta virgem”.

Duas almas musicais, dois talentos reconhecidos: Souza Lima e Villa-Lobos. Compositores e pianistas aclamados em Paris e no Brasil. Dois artistas e uma obra de arte, juntos, sem que esta última fosse sequer conhecida ou já se pudesse antever o seu talento para a polêmica.

¹⁴² LIMA, Souza, *apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 103.

¹⁴³ VILLA-LOBOS, Heitor. *apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 103.

¹⁴⁴ Estado de São Paulo, 11 de janeiro de 1928, p. 12.

A música parece mesmo ser um elemento sempre presente na arte de Tarsila, a delinear seus contornos, de formas redondas, curvas fartas, dedos, pernas, morros, plantas, casas, cidades e trens. E cores, fundos de infinitos azuis, figuras rosadas, verdes caminhos, amarelos quentes, cores de interior, muitas cores. Como um balé ou uma ópera guarani as cores das pinturas musicais de Tarsila se apresentam diante dos olhos do espectador e este, por sua vez, se deixa levar pela fantasia e poesia da dança de suas sólidas imagens. Sólidas e coloridas, mas leves como papel, a contrastar com a luminosidade de um céu azul.

O certo é que todos os povos se emocionam com a linguagem musical, que é, como o gesto natural, uma linguagem universal em relação ao sentimento. Para isso a música deve, como o gesto natural, preencher as condições de universalidade, deve ser simples, melódica como o canto dos pássaros que cantam aqui, na China, nos confins do mundo¹⁴⁵.

E o choro indígena, assim como o canto Pica-Pau de Villa-Lobos, parecem ter encantado Paris e consagrado seu compositor, levando para o primeiro mundo os sons e a melodia da floresta tropical repleta de animais incomuns de variadas cores, tal qual os estranhos animais dos sonhos da pintora modernista.

Mas, se alguém um dia deu cores às vogais em sua poesia, por que não se pode dar notas às cores? “A negro, E branco, I carmim, U verde, O azul”¹⁴⁶, assim escreveu Rimbaud, letras que transformam palavras em cor, som em pura poesia. Parecem bailar diante dos olhos e junto aos ouvidos, sonoras, a devorar o espaço com o seu compasso, pulso e repouso alternando-se em plena harmonia. Seria possível, talvez, criar um ritmo diferente para cada uma delas: para as cores primárias, um minueto; para as cores secundárias, uma valsa; para as terciárias, uma polka. Talvez, ainda, para as cores análogas fosse adequado um tango; as cores complementares poderiam ser representadas por um flamenco; já as quentes, por um samba bem marcado, e para cores caipiras, um baião. E para um Abaporu, uma canção de ninar, ou, quem sabe, uma grande ópera. Surgiriam contornos em curvas sonoras, cores vivas e vibrantes como uma canção cantada ao pé do ouvido a circular pelo colorido sem volume da tela. Envolvendo tons e formas, determinando espaços, definindo limites, físicos e sonoros, em perfeita sincronia. Devorando cada pedaço de nota, cada movimento. Dó, a criar o céu azul e profundo que circunda e envolve a terra. Ré, de relva, que cobre a terra selvagem de verde bandeira. Mi, uma planta, um cacto

¹⁴⁵ AMARAL, Tarsila do. *Música*. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 231.

¹⁴⁶ RIMBAUD, Jean-Nicolas Arthur. *Vogais*. Disponível em: www.ufrgs.br/proin/versao.../rimbaud/index07.html. Acesso em 09/09/09.

solitário em um sertão imaginário. Fá, de algo que sobre a relva descansa. E Sol, de sol mesmo, como não podia deixar de ser, como um sol do sertão. E bem ensolarado, amarelo, redondo, amarelo ovo, como uma metade de laranja. Lá, porque lá estava, parado debaixo do causticante sol de um dia de verão.

Assim, apesar de sua figura descalça e nua, sentada sob um sol de meio-dia, seria um ente marcado pela música, mas não por um som popular, um samba de raiz, ou uma marchinha de antigos carnavais. Não, o Abaporu nascia ao som de uma grande sinfonia tocada a quatro mãos. Grandiosa, ainda que presa a uma terra repleta de antropófagos e personagens de um rico folclore. E ficaria parado, imóvel sob o sol, o resto de sua vida, apoiado sobre a terra, ao lado de um cacto, a escutá-la, tocando ao longe, ressoando delicadamente em seus ouvidos sem orelhas.

3.6 O Pé Fincado na Terra

Pés grandes, pequenos, disformes, bem torneados, escondidos em sapatos, à mostra, descalços. Unhas, dedos, tornozelos, plantas dos pés. Pés de crianças, de homens, mulheres e também de monstros, semelhantes a uma figura quase humana. Mais do que cabeças, troncos e mãos, pés. Sobre a terra, descansados, repousando em tensa languidez, lá estão os pés, o pé.

Portinari pintava pés, espalmados, esparramados, como bases sólidas a equilibrar corpos robustos ou franzinos. Conta, lembrando dos tempos passados, que ainda menino reparou nos enormes pés dos homens que trabalhavam nos cafezais de Brodósqui em uma ocasião:

Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Pés semelhantes aos mapas, com montes e vales, vincos como rios. Quantas vezes, nas festas e bailes, no terreiro, que era 80 centímetros mais alto do que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse.¹⁴⁷

Reproduzia mais tarde, adulto e pintor, o que havia visto lá em sua terra quando criança. Desta maneira, passou a pintar pés de lavradores, pés de trabalhadores e pés de retirantes pela vida afora.

¹⁴⁷ PORTINARI, Cândido. Disponível em: http://www.portinari.org.br/ppsite/homepage/100_anos/clipping/clipp.asp?id=21 . Acesso em 18/09/2009.

Já Tarsila do Amaral não morou em Brodósqui, mas, como o pintor Portinari, também conviveu com trabalhadores rurais. E pés. Descalços, sujos de terra, pretos, brancos, pés livres ou escravos. Pés que sobem em árvores e pedras como a própria artista quando criança. Outros que se curvam ao peso da enxada e caminham cansados sobre a terra plantada. Pé, contorno curvilíneo, ligado a uma perna. Traço que margeia e separa duas frias metades: uma azul e outra verde.

Assim, Tarsila, tendo visto tantos pés, criou um ser com pés gigantescos, maiores que qualquer pé pintado por Portinari. E por ter apenas um pé, este se espalmou sobre a superfície verde da grama. Assim, ajudou a criar um Manifesto ligado à terra e que parecia dar muitos frutos e estórias para contar. E seu pé rosado, com cinco dedos perfeitos, bem elaborados, confere um ar quase humano a este ser criado pela imaginação. Um contorno em forma de dedos, cinco, mais um contorno em forma de pé, fio e volume rosado. Seu pé desenhado com sombras a dar um aspecto real de um pé humano exalta a ligação com a o mundo, com terra, não só a sua relação, mas a de sua criadora. Antropófaga era também aquela que o concebeu, assim, a fitar o nada. A criatura quase humana que Oswald de Andrade decidiu tornar um símbolo. “Sugeria a criatura fatalizada, presa à terra com seus enormes e pesados pés. [...] Ali se concentrava o Brasil, o “inferno verde”¹⁴⁸.

Os pés dos trabalhadores de Portinari também tinham dedos, muitos também eram rosados, mas seus pés estavam ligados a um discurso social, por vezes lúdico, mas sempre com um tom dramático a lhe colorir a tela, a traçar seus contornos. “Portinari imaginou um país ao mesmo tempo grandioso e singelo. Uma nação dilacerada por conflitos intensos, mas dócil a ponto de resumir-se num suspiro”¹⁴⁹. Pés e também cubos, pois o artista estava sempre a construir os cubos sobre os quais estabeleceu o seu próprio cubismo.

Os pés da criatura feita por Tarsila, de seu humano animal, representam a terra, certamente, mas não apresentam dramaticidade, não remetem a uma pobreza singela, a um pedido de socorro. Pelo contrário, parecem nada dizer, e por esta razão tudo declaram. O ser gente e bicho, parado a descansar sobre a terra imaginária, sem profundidade sobre o azul intenso da paisagem, se deixa escutar pelo espectador que desejar ouvi-lo. Parece nada ter a dizer e, desta maneira, pode dizer tudo aquilo que se espera ouvir. É possível atribuir ao estranho ser, bicho e

¹⁴⁸ AMARAL, Tarsila do. *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 720.

¹⁴⁹ NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 444.

gente, um discurso. Qualquer palavra ou sentença pode construir seu texto antropofágico. Palavras inteiras ou meias palavras, longas frases ou curtas, já devidamente mastigadas e posteriormente cuspidas. E foi assim que lhe atribuíram um discurso que deu origem a um manifesto. Paradoxo, ele, alguém tão tranqüilo. E estando parado a fitar o nada, recortado no azul, olhando o movimento fora de seus domínios, o monstro descansa.

Os pés dos trabalhadores de Portinari não descansavam, trabalhavam somente. Lavravam a terra, suavam, sofriam. Alguns caminhavam longas distâncias sobre a terra seca, paravam, apenas para depois continuar a jornada. Pés descalços sobre o solo árido, caminhando sobre as pedras do caminho da dura vida de retirante. As pedras que representam a tristeza da perda: da terra, da vida, da família enterrada ao longo da estrada do tempo. O poema do artista traduz o sentimento que esses pés deixam em quem um dia os vê:

Olhos de catarata e pés informes
Aos velhos cegos agarrados
Pés inchados enormes
Levando o pó da cor de suas vestes rasgadas¹⁵⁰

E esses pés de retirantes da poesia sem esperança, assim como os pés retratados nas telas do atelier de Portinari, comoveram também Tarsila quando esteve em sua casa no Cosme Velho, bairro de belas e antigas casas. Escreveria a respeito do fato em uma crônica de 1944, ela, que também reparou e não esqueceu os pés das figuras maltrapilhas representadas no quadro intitulado *Gentes*. Sobre essa imagem triste comentou: “gente que vai andando sem saber para onde, esmagada pelo peso da miséria, em busca de alguma coisa melhor. [...] Eles vão caminhando, fatalizados, e seus pés tropeçam com ossos humanos fragmentados pela estrada ingrata”¹⁵¹.

Já o pé do Abaporu, um bicho que não era infeliz nem desesperançado, estava somente a descansar. Descalço também, mas espremido entre os limites da tela, da terra verde que o acolhe e sustenta, plantado como uma raiz de cacto. Solto, meio mole, um tanto leve, descalço e enorme, o pé se contenta em apenas estar, em pertencer, em simplesmente ocupar um espaço. E o Abaporu repousa tranqüilo, ocupado em observar o tempo que passa lentamente, alimentado que está pelas palavras que representa e pela antropofagia que carrega consigo.

¹⁵⁰ PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964, p.78.

¹⁵¹ AMARAL, Tarsila do. *Casa de Portinari*, crônica de 29 de janeiro de 1944. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 561.

3.7 Riscos na Gaveta

Os primeiros desenhos de Tarsila datam da época em que estudava no colégio de Barcelona onde esteve interna na companhia de sua irmã durante dois anos. Não julgava ter talento para a pintura nesta época e mesmo mais tarde, ainda mocinha, tinha dúvidas quanto à qual das Artes deveria dedicar sua vida. É em Barcelona que Tarsila faz a primeira incursão pela pintura. Elogiadíssimo, pinta um Coração de Jesus, que levou simplesmente seis meses sendo decalcado. “Quase um bordado, e mais um desafio que uma pintura”¹⁵².

Costumava conservar uma cópia em papel vegetal de cada trabalho feito. Hábito adquirido com seu primeiro professor de pintura, Pedro Alexandrino, que antes de entregar um quadro ao comprador registrava-o em papel vegetal, num delinear preciso, de maneira a não repetir uma paisagem ou outro tema qualquer. Guardava-o com cuidado, como registro de cada imagem criada por sua mente e por suas mãos de pintor: “lá está a escrivanhinha que carrega três séculos holandeses, guardando nas gavetas os pequeninos croquis de cada quadro realizado”¹⁵³.

Desta maneira, a artista modernista criava irmãos gêmeos, imagens que partiam de uma pintura para ir morar em uma outra. Nova roupagem para uma antiga imagem, que assim, de pronto se renovava. Pois suas telas surgiam como mundos paralelos e fantásticos, habitados por negras e antropófagos, que por vezes pareciam querer mudar de ares. Não seria portanto surpreendente encontrar a Negra e o Abaporu juntos em um jardim de cactos a repousar entrelaçados. Assim, lado a lado, como se fossem amigos, dois representantes da terra, passando a tarde a contar estórias um ao outro. Vistos de longe, só esboçados, a negra sem rosto parece espelhar em sua falta de feições a imagem tosca de seu irmão. Agora, os detalhes ficam por conta do jardim, da terra que os abraça: ali, ao fundo, a verde folha de palmeira não deixa esquecer o tom de Brasil que Tarsila imprime em seus quadros. Um céu menos azul e uma flor de cacto menos flor, mais laranja, menos sol. Ainda assim, lá estão, juntos, a lembrar ao outro a sua individualidade do passado. Invertidos, a olhar e serem olhados de maneira inversa da original por todos do lado de cá, relembram a época e a tela primeira, na qual nasceram, separados por espaço e tempo. Retratados mais de uma vez por sua mãe, num registro sincero de amor, como

¹⁵² AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p.38.

¹⁵³ AMARAL, Tarsila do. *Pedro Alexandrino*. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008, p. 163.

fazem os pais dedicados, a Negra e o Abaporu reforçam a sua importância no conjunto da obra da artista. Antropofagia, terra e homem. Mas, desta vez, nenhum monstro solitário, nenhuma negra representando toda uma raça. Juntos, representam todas as raças e todas as terras do Brasil de Tarsila. Assim, juntos, representam também algo ainda maior que suas próprias imagens isoladas.

Tarsila colecionava um risco, um contorno escondido, não só nas sombras da memória, mas na escuridão de uma gaveta. Um detalhe guardado para que um dia pudesse ser resgatado de seu esconderijo e de novo vir a habitar uma pintura. Registros fotográficos de diferentes momentos na vida de um personagem de tinta e, talvez, carne.

3.8 Dois Andrades e um Antropófago

Eram três os Andrades do Modernismo: dois paulistas e um mineiro¹⁵⁴. Dois a princípio, Oswald e Mário, que muito amigos ficaram e logo conheceram o terceiro, Carlos. Este, além de poesias sobre pedras e caminhos, também escrevia crônicas. Assim, o livro de crônicas, uma coletânea de Carlos Drummond de Andrade, não era nem fino nem grosso: tinha a medida certa para apresentar um conteúdo leve e consistente ao mesmo tempo. Eram tantos os livros de coletâneas de crônicas do terceiro Andrade que foi difícil decidir qual deles comprar: o mais caro, o mais pesado, o menor, crônicas do *Jornal do Brasil* ou talvez do *Correio da Manhã*, pois eram muitas as opções. Decisão tomada: crônicas da década de 50. Dividido por assunto, um deles chamou a minha atenção: *Despedidas*. O título impresso da crônica não esclarecia muito, dizia apenas: O ANTROPÓFAGO¹⁵⁵.

Parece que Drummond conhecera Oswald lá pelos idos de 1924 no Grande Hotel em Belo Horizonte. Na mesma ocasião também foi apresentado a Tarsila do Amaral, Mário de Andrade - com quem manteria correspondência durante muitos anos - e Blaise Cendrars. E escreveu no *Correio da Manhã* uma crônica sobre seu falecimento. No texto, Drummond ressaltava suas

¹⁵⁴Joaquim Inojosa inclui Guilherme (de Andrade e) Almeida como os Andrades do Modernismo, em seu livro *Os Andrades e Outros Aspectos do Modernismo*, mas, para efeito desta crônica, me referi somente aos que mais se destacaram.

¹⁵⁵ Mantida a grafia do livro originalmente em caixa alta.

inúmeras idéias antropofágicas, o devorador, aquele que prefere comer seus adversários a “colocá-los a ferro”¹⁵⁶, tudo pela liberdade. Antes devorá-los e destruí-los com toques de sarcasmo, do que ignorá-los ou deles se aproximar. Contemporizar, jamais. Pois Oswald atacava antes de ser atacado, descrente de que algum dia seus colegas de profissão literária lhe confeririam o devido valor, pois sempre o omitiam. E desta forma, logo recebiam pesadas críticas. Se atacado fosse, já estaria vingado de antemão. Assim, sem mais nem menos. Mágoas, todos as possuem. Apenas alguns possuem mais, outros menos, mas sempre existe alguma, escondida.

E onde Tarsila do Amaral, a questão das imagens recortadas, das cores, e tudo o mais entra neste contexto? Parte importante dessa história de vida, Tarsila, a pintora, não poderia mesmo faltar. Afinal, é ela, a modernista, quem, parte essencial daquela outra existência antropofágica, conseguiu ver através, além. Foi aquela que viu em seus olhos o retrato de um Abaporu. Pois como Drummond percebeu, o Abaporu era, na realidade, Oswald. Apenas um pouco mais estranho, porém sem o sarcasmo costumeiro, mas mantendo, entretanto, o mesmo desejo interno de consumir com garfo e faca seus inimigos passadistas. Sem o solzinho redondo em forma de flor, pendurado. Ou o cacto sobre a terra verde. Mas sempre com um ar pensativo, o mesmo que seus amigos identificavam após uma euforia em forma de troça. Poderia ser um Abaporu sentado, pensando numa resposta para dar a Mário de Andrade, com quem competira de maneira quase saudável no âmbito da literatura e até mesmo na vida pessoal. Ou um Abaporu a pensar no próximo romance modernista. E num desses momentos, Tarsila o retratou. Bem desenhado sobre a parede azul ao lado de um cacto. Recorte bem delineado de um poeta criador de frases cortantes e manifestos indigestos. Desenhado e pintado em um momento de criação.

Drummond, por sua vez, teve a rara oportunidade de conhecer o Abaporu menino, aquele que procura carinho na amizade: “tive ocasião de surpreendê-lo numa noite de abandono e confiança, em que pude verificar como geralmente a sua agressividade era forma de defesa”¹⁵⁷. Abaporu ou não, só devorava para não ser devorado: ”queria ser mimado apesar de suas inseqüências”. E por isso o seu retrato era de um ser bebê, sentado sobre a relva, em cores próprias de um desenho de criança de jardim de infância, onde o azul é sempre muito azul, o verde forte não deixa dúvidas sob seus pés, a carne é verdadeiramente rosa, o sol é amarelo puro. E o contorno, o qual foi preenchido com este colorido exagerado, como um poema moderno de

¹⁵⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fala, Amendoeira*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007. Crônica intitulada *O Antropófago*.

¹⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 178.

Abaporu, por absoluto descuido infantil, como quem ainda não sabe respeitar um limite, simplesmente sumiu. Desapareceu. Mas ainda está ali, pode ser detectado como uma sombra, determinando o espaço de cada um dos elementos do desenho-quadro. Assim como definiu Drummond, “uma linha de coerência se esboça através dos ziguezagues de sua vida”¹⁵⁸, ora homem, ora abaporu, ora pau-brasil, ora antropofágico, mas sempre uma surpresa.

E como um Abaporu bebê, brincava com as idéias de seu tempo, meio *fauve*, “manteve até o fim [...] uma atitude tipicamente modernista, mas não isenta de sabor, sobretudo notável porque implicava o culto à indisciplina e ao desrespeito”¹⁵⁹.

E acrescenta: “vamos sentir falta de Oswald, e também saudade”. Acredito. Até mesmo eu, que leio este texto só agora, com muitos anos de atraso, esta despedida-homenagem, reveladora e sentimental. Penso que, assim como o poeta e cronista Drummond, também vou sentir falta e saudades do Abaporu, digo, de Oswald.

¹⁵⁸ *Idem, Ibidem*, p. 179.

¹⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p. 178.

4 CRÔNICA FINAL - O CÍRCULO

*A mais elegante das caipirinhas
a mais sensível das parisienses
jogada de brincadeira na festa antropofágica¹⁶⁰*

Carlos Drummond de Andrade

No ano de 1956 Tarsila do Amaral realizou uma obra que completaria um ciclo em sua vida, unindo seu passado ao seu presente: o painel intitulado *Nascimento de Macunaíma*, “para a pintora significava uma homenagem a Mário de Andrade e sua obra”¹⁶¹. Assim, preencheu com imagens o texto de seu grande e eterno amigo já falecido. É como terminar vislumbrando o início de tudo, como um fio que corre sobre uma superfície plana e desenha o contorno de sua vida e de sua obra, unindo-as como num círculo que se fecha.

A artista dedicou-se à pintura por mais de cinco décadas. Pintou sua terra e pintou seus sonhos, assim, juntos em uma só tela. E foram muitos quadros ao longo de desses muitos anos. Conheceu pessoas e também ficou conhecida. Alguns diziam que ela retratava o Brasil, mas o que não sabiam é que ela pintava somente o que acreditava ser a sua terra. Portanto, registrava apenas pedaços de um lugar qualquer em seu próprio caminho. Tarsila do Amaral, diz o poema, era “tão simples, alheia às técnicas analíticas de Freud e desvendando as grutas, os alçapões, as perambeiras da consciência rural”, sonhando com o passado sem se libertar jamais das imagens das bonecas de mato da infância. Talvez essa nostalgia escondesse uma certa insegurança diante de todas as possibilidades que pareciam surgir. “Imagino deste jeito: Oswald todo afobado andando léguas arranjando as coisas pra exposição e Tarsila meia com medinho trabalhando ainda algum quadro de última hora”¹⁶². Não que a pintora tivesse dúvidas a respeito de si mesma ou de onde queria chegar, mas talvez tudo ocorresse um pouco ao sabor das marés e dos ventos que empurravam seus barcos cor-de-rosa pelas ondas até o cais de não-sei-onde. Oswald, Mário, Cendrars e outros, que circularam neste início de modernismo caipira, também, em certa ocasião, contribuíram em parte para a descoberta de uma arte Pau-Brasil. E, sem dúvida alguma, desses nomes, um foi essencial para a criação de um ruidoso antropófago quase civilizado, pois o

¹⁶⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *As Impurezas do Branco*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 96.

¹⁶¹ AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 394.

¹⁶² ANDRADE, Mário de. In: AMARAL, Aracy (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.

“movimento em torno deste quadro”¹⁶³ não foi da artista nem tampouco do pobre selvagem retratado, esparramado e imóvel sobre a tela. Tudo aconteceu em parte devido aos anseios literários de Oswald de Andrade. “Segui uma inspiração sem nunca prever os seus resultados”¹⁶⁴, diria a pintora sobre o Abaporu, afinal, o manifesto não era seu, era do antropófago-literato Oswald, já que a pintora estava mais preocupada com sua futura exposição no mês de junho em Paris na Galerie Percier. Em 1928 os trenzinhos já iam longe, em outra viagem, para outro destino, assim como as cidades de Minas com seus morros e palmeiras. Bem como São Paulo, com seus carros e casas verticais ou os trens de Léger e as geometrias de Lothe. Este final da década de 20 parecia ser o tempo de monstros saídos de seus pesadelos mais íntimos, vistos como numa grande angular, gigantescos, tomando todos os espaços, imagens orgânicas repetidas e cactos antropomórficos. Mas, mesmo sem temas infantis, sua pintura ainda era lisa, quase um traço de desenho riscado a pincel, um trabalho “cerebral-sentimental”, como afirma Aracy Amaral. Esta característica parece estar sempre presente em sua pintura,

em suas soluções formais, por um lado, e pela abordagem de seus temas, de maneira ingênua, na seleção mesma dos elementos que compõe suas obras, ao mesmo tempo que o fator onírico está intrinsecamente ligado a essas duas características. O resultado, entretanto, não é nunca sentimental ou cerebral, ou simplesmente onírico.¹⁶⁵

Assim, suas linhas dividiam o espaço organizadamente como aprendera com Lothe e Glaizes, e antes deles ainda, com Pedro Alexandrino: “gosto das coisas estáveis”¹⁶⁶ disse um dia a artista. Porém, no final da década de 20 sua tela mostrou maior liberdade, pois criando todos esses estranhos seres não recorreria a tantas estratégias de organização. Na fase antropofágica “menosprezei todas as regras, jogava com liberdade absoluta”¹⁶⁷. Nesta época, plena de surrealismos, Tarsila se voltou para o interior de sua mente e suas cores caipiras adquiriram um tom rosa e azul. No entanto, os fios dos contornos de seus desenhos pintados ainda surgiam na tela estruturando cores, dando corpo e forma a tons azulados e rosados, da mesma maneira, nos anos anteriores, esses traços haviam delimitado casinhas brancas, trenzinhos coloridos e verdes árvores roliças. Linhas que limitam cores e narram histórias, que criam sonhos sólidos como nuvens desmanchadas pelo vento de suas paisagens.

¹⁶³ Palavras de Raul Bopp em depoimento de Tarsila do Amaral. AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 279.

¹⁶⁴ AMARAL, Tarsila do. Apud AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 279.

¹⁶⁵ AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 321/322.

¹⁶⁶ AMARAL, Tarsila do. Apud AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 206.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 207.

Mas o ano de 1929 chegou e com ele veio também a queda da bolsa e dos preços do café. Foi um período de transformações radicais em sua rica vida de pintora latifundiária. “Os tempos mudaram. Tarsila mudou. Tarsila atravessava uma fase-desolação, e a figura solitária se cobria de uma leve melancolia lilás no equilíbrio intelectual da sublimação”¹⁶⁸. Assim, as retas habituais deram espaço à liberdade e acabaram se tornando oblíquas, tal como sua vida, aparentemente retilínea, de horizontes claros, que se transforma em um turbilhão. E, em linhas tortas, o seu retrato ovóide, oscilando no ar, figura solitária no espaço da tela, parece se transformar em muitos outros rostos também flutuantes. Um rio de feições tensas deixa entrever a fachada de uma fábrica como um inventário de sua vida até então. Os cinquenta e quatro operários surgem em meio a rostos conhecidos de seu passado: “Warchavichik moço, Elsie Houston, que tinha uns olhos maravilhosos, Eneida, a poetiza do Pará, e eu claramente diviso o administrador da fazenda de meu pai”.¹⁶⁹ Os rosas e azuis dão espaço a uma paleta sem emoção. Seu trem não é mais alegre como um brinquedo de corda, agora, abriga tristes famílias pobres - corpos congelados numa foto de família.

O fio de sua vida estabeleceria ainda outros tantos traços incertos. Desde *Castália*¹⁷⁰, escrevia somente longas e belas cartas. A década de surpresas desenharia o perfil não apenas de operários ou trens de segunda classe, mas de muitas palavras organizadas em forma de crônicas. Não está mais no meio de um movimento assombrado por manifestos de abaporus, agora se vê à margem dos acontecimentos da arte. Sua pintura mudou, assim como sua escrita. Então, em linhas angulosas como suas pinturas, Tarsila passa a escrever crônicas para o Diário de São Paulo.

O grande serviço que a escrita presta ao pensamento vem da maneira lenta por que é executada, obrigando o homem a medir, pesar, analisar o que escreve, enquanto a palavra articulada retrata o pensamento num instantâneo não fixado¹⁷¹.

Escreveu como pintou: devagar, aprimorando o pensamento e o traço sobre o papel em branco, bem como o desenho sobre a tela ainda intacta. Traços que se entrecruzam como os sons de uma orquestra, também as linhas das crônicas de Tarsila definem seu caminho. Se seus pincéis abrem o espaço para suas imagens fantásticas, mas sempre ordenadas, áreas de cores que se tangenciam criando limites e estruturas geometrizadas, suas palavras são organizadas por

¹⁶⁸ FERRAZ, Geraldo. *Apud* AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 342/343.

¹⁶⁹ AMARAL, Tarsila do. *Apud* AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 376.

¹⁷⁰ Revista do Ginásio Oswaldo Cruz onde Tarsila publicou seus sonetos em 1918-20. AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 41.

¹⁷¹ AMARAL, Tarsila do. *A Escrita*, crônica de 31 de março de 1937. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008, p. 219.

lembranças de muitos momentos que também parecem formar uma linha quase contínua. Assim, escreveu crônicas sobre seus tempos de jovem artista em Paris e sobre sua própria arte. E, como numa enxurrada de memórias, deixou sua pena escorregar sobre o papel reduzindo suas lembranças a palavras escritas em uma coluna de jornal: “alegrias, esperanças, decepções entrelaçadas num todo que se chama passado”¹⁷².

¹⁷² *Idem, Ibidem*, p. 248.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 2000.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. (Org.). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

_____. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: poesias completas*. São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald. *A Estrela de Absinto*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Dicionário de bolso*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ARGAN, Guiulio Carlo. *Clássico e anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (Org.). *Menotti Del Picchia: o Gedeão do modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Secretaria de Estado da Cultura - SP, 1983.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti, no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

_____. (Org.). ANDRADE, Mário. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: LICHTENNSTEIN, Jacqueline (Org.). *O Desenho e a Cor: A pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v.9, p. 96-105.

BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008.

CATÁLOGO Raisonné de Tarsila do Amaral. Disponível em:

<http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm>. Acesso em: 05 jan. 2010.

CHIPP, Hershel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

A COR Caipira de Tarsila. *Revista Veja*, n. 31, 9 abr. 1969, p. 70.

Disponível em <<http://veja.com.br>> . Acesso em: 20 dez. 2009.

A CULTURA (Inter) Nacional. *Revista Veja*, n. 157, 8 set. 1971, p. 74.

Disponível em <<http://veja.com.br>> . Acesso em: 20 dez. 2009.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.

DIDEROT, Denis. Ensaio Sobre a Pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O Desenho e a Cor: A pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v.9, p. 63-71.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars: Ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2001.

FABRIS, Anateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Ed. Mercado das Letras, 1994.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.

GAGE, John. *Colour in Art*. London: Thames & Hudson, 2006.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. Ed. Ática, 1999.

HEGEL, Friedrich. *Estética*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2005.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

KRAUSS, Rosalind E. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Ed. Nobel, 1990.

LÉVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 1998.

- LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Ed. Globo, 2008.
- _____. *Urupês*. São Paulo: Ed. Globo, 2008.
- MARTINS, Ana Luisa. *Aí vai meu coração: cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2003.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *A forma difícil*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.
- PECCININI, Daisy. *Pintura no Brasil: um olhar no século XX*. São Paulo: Ed. Nobel, 2000.
- PILES, Roger de. Curso de Pintura por Princípios. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O desenho e a cor: a pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2006, v.9, p. 48-62.
- A PINTURA no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PLATÃO. *Fédon: diálogo sobre a alma e morte de Sócrates*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007.
- _____. *Fedro*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007.
- PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1964.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2009.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Mec/Funarte, 1982.
- VINCI, Leonardo. Tratado da Pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão: a pintura*. São Paulo: Editora 34, 2006. v.5, p.47-49.

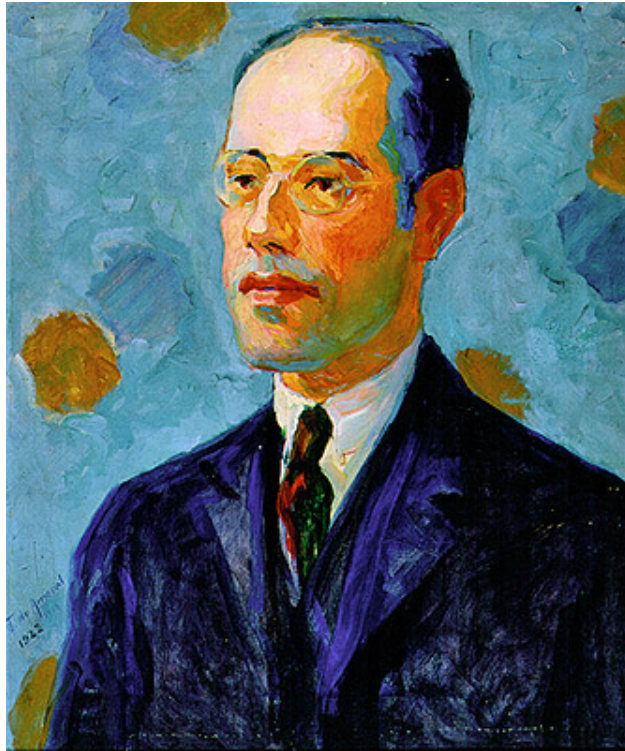
ANEXOS

As obras reproduzidas a seguir foram organizadas por assunto, assim como as crônicas desta dissertação. Desta maneira, a sequência das obras não segue uma ordem cronológica.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
As Margaridas de Mário de Andrade, 1922,
Óleo sobre tela, 100 x 96 cm,
coleção particular, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Retrato de Mário de Andrade, 1922,
Óleo sobre tela, 54 x 46 cm,
Acervo Artístico Cultural dos Palácios
do Governo do Estado de São Paulo, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Retrato de Oswald de Andrade, 1922
Óleo sobre tela, 61 x 42 cm,
Acervo Artístico Cultural dos Palácios
do Governo do Estado de São Paulo, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Retrato de Oswald de Andrade, 1923
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm,
coleção particular, Campinas, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Retrato Azul, 1923
Óleo sobre tela, 65 x 54 cm,
coleção particular, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Retrato de Luís Martins, 1936
Óleo sobre tela, 80 x 64 cm.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Retrato de Luís Martins, 1933 - 1937
Óleo sobre tela, 80 x 64 cm.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Luis com Cachimbo, 1941
Óleo sobre tela, 53 x 47 cm.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Auto Retrato I, 1924,
Óleo sobre papel/ tela, 38 x 32,5 cm,
Acervo Artístico Cultural dos Palácios
do Governo do Estado de São Paulo, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
A Caipirinha, 1923,
Óleo sobre tela, 61 x 81 cm,
coleção particular, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
E.F.C.B., 1924,
Óleo sobre tela, 142 x 127 cm,
Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
A Gare, 1925,
Óleo sobre tela, 84,5 x 65 cm,
Coleção Rubens Schahin, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Palmeiras, 1925,
Óleo sobre tela, 86 x 173,5 cm,
coleção particular, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
São Paulo (135831), 1924,
Óleo sobre tela, 67 x 90 cm,
Pinacoteca do Estado, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
São Paulo (Gazo), 1924,
Óleo sobre tela, 50 x 70 cm,
coleção particular.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
A Cuca, 1924,
Óleo sobre tela, 73 x 100 cm,
Museu de Grenoble, França.



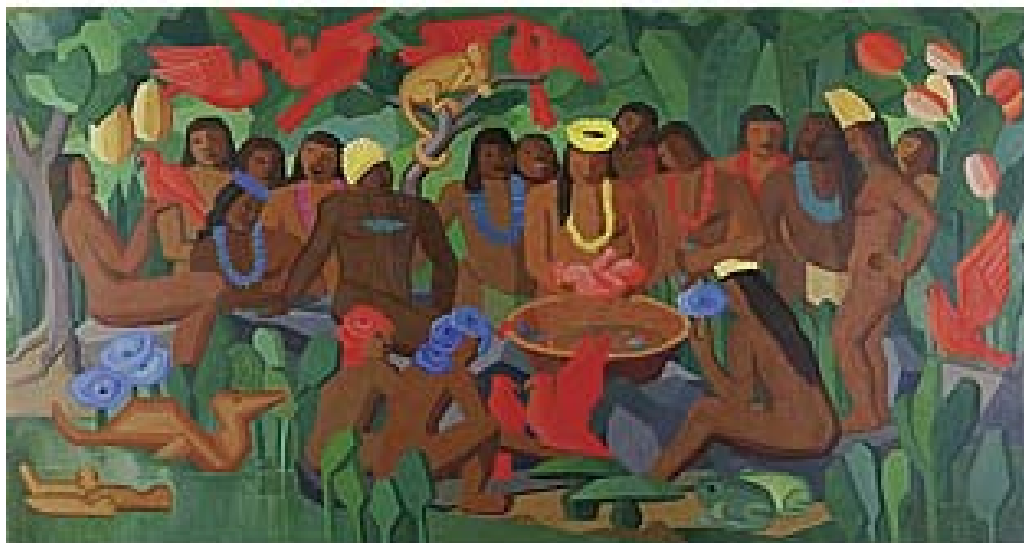
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Abaporu, 1928,
Óleo sobre tela, 85 x 73 cm,
Coleção Eduardo Constantini,
Museu de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires, Argentina.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Antropofagia, 1929,
Óleo sobre tela, 126 x 142 cm,
coleção particular, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Batizado de Macunaíma, 1956,
Óleo sobre tela, 132,5 x 250 cm,
Coleção José Augusto Medeiros, SP.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral
Operários, 1933,
Acervo Artístico Cultural dos Palácios
do Governo do Estado de São Paulo, SP.