

AS INVENÇÕES DE TARSILA: VANGUARDAS E TRÂNSITOS

<https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.255-270>

Luciana Brandão Leal¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir as inovações e a modernidade presentes na pintura de Tarsila do Amaral nos importantes anos da década de 1920, características fundamentais para as Artes e para a própria concepção do Modernismo Brasileiro. Considera-se a produção artística de Tarsila do Amaral em um período pré-definido: de 1920 a 1928, para tanto, evidencia-se, sobretudo, conceituações de importantes críticos como Benedito Nunes (1970), Sônia Sônia Salzstein (1998), Karl Erik Schollhammer (2007). Sabe-se que que a fruição artística é um campo aberto e transdisciplinar, para tanto, este artigo analisará as pinturas de Tarsila do Amaral em suas diferentes propostas e vinculações temáticas, além da relação de suas obras com as vanguardas latino-americanas (Movimento Pau-Brasil e Antropofagia) e com as vanguardas europeias (Cubismo e Surrealismo)². As obras não serão apresentadas de maneira cronológica, mas em um viés mais afeito às vanguardas que elas representam. Para além de seus efeitos, acredita-se que as pinturas de Tarsila do Amaral são fundamentais para concepção do projeto antropofágico das Artes Plásticas e do Modernismo brasileiro. Em seus traçados, persegue a Identidade nacional que motivou artistas da Semana de 1922 e seus contemporâneos; culminando na revolução proposta por eles no cenário moderno da cultura brasileira.

Palavras-chave: Tarsila do Amaral, Antropofagia, Modernismo Brasileiro, Vanguardas, Trânsitos.

TARSILA'S INVENTIONS: VANGUARDS AND TRANSITS

ABSTRACT: The objective of this article is to discuss the innovations and modernity present in the painting of Tarsila do Amaral in the important years of the 1920s, fundamental characteristics for the Arts and for the very conception of Brazilian Modernism. Tarsila do Amaral's artistic production is considered in a pre-defined period: from 1920 to 1928, for this, it is evident, above all, concepts of important critics such as Benedito Nunes (1970), Sônia Sônia Salzstein (1998), Karl Erik Schollhammer (2007). It is known that artistic fruition is an open and transdisciplinary field, therefore, this article will analyze Tarsila do Amaral's paintings in his different proposals and thematic links, in addition to the relationship of his works with the Latin American vanguards (Movimento Pau-Brasil and Antropofagia) and with the European vanguards (Cubism and Surrealism). The works will not be presented in a chronological way, but in a way more suited to the avant-garde they represent. In addition to its effects, it is believed that Tarsila do Amaral's paintings are fundamental for the conception of the anthropophagic project of Plastic Arts and Brazilian Modernism. In its outlines, it pursues the national Identity that motivated artists of the

¹ Universidade Federal de Viçosa - Campus Florestal - MG

² O percurso analítico pela obra de Tarsila do Amaral proposto neste artigo não segue a ordem cronológica da produção artística dessa pintora brasileira. Optou-se por apresentar as obras em seções temáticas com a finalidade de compreender seus trânsitos pelas vanguardas latino-americanas (Movimento Pau-Brasil e Movimento Antropofágico) e pelas vanguardas europeias (Cubismo e Surrealismo)

Week of 1922 and their contemporaries; culminating in the revolution proposed by them in the modern and postmodern Brazilian cultural scene.

Keywords: Tarsila do Amaral, Antropofagia, Modernism, Avant-Gardes, Transits.

LAS INVENCIONES DE TARSILA: VANGUARDIAS Y TRÁNSITOS

RESUMEN: El objetivo de este artículo es discutir las innovaciones y la modernidad presentes en la pintura de Tarsila do Amaral en los importantes años de la década de 1920, características fundamentales para las Artes y para la concepción misma del Modernismo brasileño. La producción artística de Tarsila do Amaral se considera en un período predefinido: de 1920 a 1928, para ello se evidencia, sobre todo, conceptos de importantes críticos como Benedito Nunes (1970), Sônia Sônia Salzstein (1998), Karl Erik Schollhammer (2007). Se sabe que la fruición artística es un campo abierto y transdisciplinario, por lo que este artículo analizará la pintura de Tarsila do Amaral en sus diferentes propuestas y vínculos temáticos. además de la relación de sus obras con las vanguardias latinoamericanas (Movimento Pau-Brasil y Antropofagia) y con las vanguardias europeas (cubismo y surrealismo). Las obras no se presentarán de forma cronológica, sino de una forma más adecuada a las vanguardias que representan. Además de sus efectos, se cree que las pinturas de Tarsila do Amaral son fundamentales para la concepción del proyecto antropofágico de las artes plásticas y el modernismo brasileño. En sus trazos persigue la Identidad verdaderamente nacional que motivó a los artistas de la Semana de 1922 y sus contemporáneos; culminando en la revolución propuesta por ellos en la escena cultural brasileña moderna.

Palabras clave: Tarsila do Amaral, Antropofagia, Modernismo brasileño, Vanguardias, Tránsitos.

1.0 Vanguardas em *Terra Brasilis*³: Tarsila do Amaral e seus trãnsitos

Se considerarmos a tradição literária, na Grécia Antiga, Timóteo de Mileto buscou reinventar as regras clássicas vigentes, justificando sua atitude nestes versos: “Não canto os velhos cantos, / porque meus novos cantos são melhores / [...] que parta a Musa antiga!” (MILETO, *apud* ÁVILA, 1989, p. 60). Na Idade Média, a figura de Arnaut Daniel foi vanguardista, por inventar rimas e incorporar a elas elementos da mais rica sonoridade. Góngora, por sua vez, inaugurou na linguagem poética a dimensão criativa, assumindo, também, posição de vanguarda. Outros expoentes da arte literária, como Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, revolucionaram a lírica ocidental, antecipando a inclusão de formas visuais na poesia. Outros tantos, – como Fernando Pessoa, Ezra Pound, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto – reinventaram a linguagem poética do século XX. Todos esses nomes têm uma característica em comum: fazem do poema uma máquina que produz a anti-história, ainda que não seja esse seu principal objetivo. Diversos exemplos podem ilustrar atitudes vanguardistas em manifestações artísticas de tempos distintos, pois esta é uma característica própria da Arte: se reinventar e promover “novas escrituras”.

Nas artes plásticas, na pintura, o artista pode articular suas potencialidades expressivas e sua criatividade para propor novas formas de representação ou de criação do mundo sensível. Frederick R. Karl, a propósito, afirma que:

³ “Terra Brasilis”, 1519, mapa por Pedro Reinell e Lopo Homem, Atlas Miller – Biblioteca Nacional de Paris. É o termo utilizado para denominar o Brasil antes da chegada dos Europeus, a terra dos índios.

A vanguarda estabelece o ponto em que o moderno deve entrar em sua nova fase para manter-se ao seu próprio nível. A vanguarda aponta para o futuro e, logo que é absorvida pelo presente, deixa de ser ela mesma e torna-se parte do modernismo. Ela é, de fato, sempre contingente, está sempre em perigo, ela se põe em perigo. (KARL, 1988, p. 35).

A partir das considerações de Karl (1988), de que a “vanguarda aponta para o futuro”, buscamos compreender a atitude vanguardista de Tarsila do Amaral no cenário artístico brasileiro. Para tanto, é importante considerar que a arte de vanguarda se desdobra em duas direções: 1) a afirmação como linguagem estética (experimentação no sentido das estruturas formais e soluções pictóricas); e 2) maior significação humana (elaborada por uma nova forma de sensibilidade aliada a novos recursos de representação do homem e da realidade). Nesse sentido, intenta-se, aqui, realçar a ideia de “vanguarda” como uma atitude artística ou posição pessoal dessa pintora do Modernismo Brasileiro perante o fenômeno estético.

Nesse sentido, segundo Karl Erik Schollhammer, a pintura modernista brasileira evolui e se divide em duas vertentes: começa por adotar as prerrogativas cubistas e futuristas para retratar a modernização das cidades, rompendo com a tradição neoclássica. Em um segundo momento, busca construir uma “identidade” fundada, segundo esse crítico, “na recuperação do elemento primitivo, arcaico e bárbaro; explorando pelo caminho expressivo do cubismo a história cultural do país, redimindo, assim, a tradição” (2007, p. 269).

A curadora de arte Sônia Salzstein, que considera a “audácia” de Tarsila do Amaral no cenário do Modernismo Brasileiro da década de 1920, propõe:

De fato, foi mérito desta obra nos ter arremessado abruptamente a uma posição de sincronia em relação à cultura metropolitana hegemônica, e com isto parecia querer desrecalar o atávico sentimento que atravessou o pensamento brasileiro desde o primeiro momento em que ele aspirou à condição moderna. (SALZSTEIN, 1998, p. 357).

Os apontamentos de Salzstein (1998) e Schollhammer (2007) discutem as inovações e o modernismo das propostas de Tarsila do Amaral no cenário artístico brasileiro do século XX, temática (re)elaborada neste artigo. Tarsila do Amaral revolucionou os traçados da pintura brasileira articulando a projeção das cores locais em suas obras. Tendo formação acadêmica com Pedro Alexandrino, a artista se reconfigura ao voltar a São Paulo, no segundo semestre de 1922, quando descobre as irreverências do modernismo de Anita Malfatti, pioneira do Modernismo no Brasil. Tarsila relata de forma displicente e um tanto irônica sua formação artística (parcial) em Paris: “Depois de uma permanência de dois anos na Europa, de lá voltei trazendo uma caixa de pintura com muitas tintas bonitas, muitos vestidos elegantes e pouca informação artística” (AMARAL in ROSA, 1998, p. 15). Ela não participou nem expôs suas obras na Semana de Arte Moderna (1922) no Theatro Municipal de São Paulo, pois ainda estava em período de estudos na França. Entretanto, seu pensamento foi revolucionário e influenciou profundamente os artistas que ali estiveram, representantes da primeira geração modernista e seus sucessores.

Com a proximidade do centenário da Semana de Arte Moderna, discutir a postura vanguardista de Tarsila é fundamental para se compreender seus efeitos e desdobramentos em nossa cultura e identidade. As invenções de Tarsila se irmanam aos traçados do Manifesto Pau-Brasil e antecipam as propostas da Antropofagia – antes mesmo que elas fossem nomeadas pelo seu companheiro Oswald de Andrade – reivindicando identidade brasileira para Arte nacional. Em outros trânsitos, Tarsila estabelece diálogos com as Vanguardas Europeias, especialmente com o Cubismo e o Surrealismo.

2.0 *As invenções de Tarsila: as vanguardas latino-americanas, o Movimento Pau-Brasil.*

Em sua pintura do “período pau-brasil”, pode-se dizer que Tarsila segue “mais ou menos à risca a cartilha cubista” (SALZSTEIN, 1998, p. 356), e apresenta de modo precursor um procedimento já antropofágico, na medida em que reelabora as propostas do movimento protagonizado por Pablo Picasso em paisagens coloridas e evocações afetivas da memória. Os trabalhos desse momento revelam uma dimensão metalinguística convertida em um ponto de vista regional, nacionalista. Os pressupostos do Cubismo serão retomados pela artista posteriormente, em 1928, com outros quadros. Para ela, o cubismo, a princípio, pode ser considerado mais um elemento de libertação (num movimento “avant-garde” do início do século XX), do que, propriamente, um método único de sua experiência estética.

A posição vanguardista de Tarsila do Amaral, nas artes plásticas, reitera o desejo de se criar uma “arte nova” – assim definida por Oswald de Andrade no “Manifesto Pau-Brasil”: “A poesia ‘Pau-Brasil’. Ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 1970, p. 6). Nesse manifesto, de 18 de março de 1924, Oswald de Andrade também contradiz a “máquina de fazer versos”, referência à estética parnasiana: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1970, p. 6). Tais propostas foram fundamentais para definir os novos parâmetros da Arte criada a partir daquele momento.

A pintura “pau-brasil” cujas ideias estão contidas no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, “enredava o campo objetivo da forma, estava arrebatada pela ideia de olhar com frescor e sem preconceitos a realidade brasileira, e muito pouco mobilizada por formulações teóricas ou especulações intelectuais” (SALZSTEIN, 1998, p 357). No Manifesto, pode-se ler: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil).

O quadro “Morro da favela” (1924) ilustra perfeitamente os dizeres de Oswald de Andrade que compõem o Manifesto Pau-Pau Brasil. As cores vivas representam o cotidiano bem tropical brasileiro. O cenário é marcado pela vegetação típica brasileira, com palmeiras e arbustos. Homens, mulheres, crianças e animais compõem a paisagem e estão imersos em suas atividades costumeiras. Tarsila se vale das cores tropicais e tons vivos advindos de uma percepção pueril da paisagem, e sua intenção parece ser a de “clarear” o peso da “envelhecida cultura europeia”. Neste empenho, a paisagem brasileira pode, sim, assimilar as premissas construtivas do cubismo, “com a descoberta de um estranho ponto de convergência entre uma ordem construtiva clássica e a natureza brasileira dotada de formas puras e clarividentes” (SALZSTEIN, 1998, p. 358)



Morro da favela, 1924. Óleo sobre tela. Coleção Sergio Fadel, Rio de Janeiro.

Tarsila demonstra em seus quadros a apreensão de pormenores da atmosfera das viagens de “descoberta do Brasil”. Neste quadro vemos o povo brasileiro representado – crianças, mulheres e homem negros – já não se encontram, aqui, as faces europeias de outrora. É interessante a disposição feminina no quadro, lembrando que as famílias do “Morro da favela” têm uma face muito mais feminina do que masculina. A dinâmica da imagem apresenta *flashes* de narrativa: as personagens, os hábitos cotidianos e as construções de casebres dispostos irregularmente marcam uma urbanização “cheia de graça”, também fazendo parte, harmonicamente, da natureza. Mesmo em uma imagem estática, há vida transitando no quadro, o que se sobressai a partir das diversas ações que compõem o cenário e que acontecem simultaneamente. Os *flashes* dessas ações são dispostos na pintura em diferentes planos; a artista se vale da perspectiva e da profundidade, sugerindo inter-relações das personagens na paisagem. Não se pode negar que há certa candura nas pinturas do período pau-brasil, mas é inquestionável que há irreverência na proposta de “amestigar” o código cultural europeu. Neste quadro e nas obras deste período, como diz Sônia Salzstein (1998), “a racionalidade do espaço cubista era incessantemente flanqueada pela dimensão afetiva e particularista em que a artista mergulhava a paisagem brasileira” (p. 358)

Em perfeita consonância com o Manifesto da Poesia Pau-Brasil e na simplicidade que vira matéria artista, a pintora reelabora a paisagem a partir de sua percepção criativa. SCHOLLHAMMER explica:

Na redescoberta dos fatos simples, das cores, das formas, das linhas, dos volumes da paisagem nacional, Tarsila consegue a renovação da sua linguagem artística absorvendo as aspirações do modernismo francês, devorando-as antropofagicamente, numa inovação com perspectivas que ultrapassam as nacionais. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 276)

As discussões de Schollhammer sobre a “paisagem nacional” e sobre a “renovação da linguagem artística” presentes na obra de Tarsila do Amaral podem ser confirmadas em várias das telas analisadas nesta seção. As mesmas configurações vistas no quadro “Morro da Favela” (1924) são reelaboradas, posteriormente, na tela “O Mamoeiro” (1925), em que se percebe a origem da ocupação dos morros nas grandes cidades brasileiras. Evidencia-se a simplificação das formas e, novamente, o aspecto de narrativa dado pelas inter-relações entre os elementos da imagem. As plantas tropicais estão presentes em planos geométricos, associando a imagem ao Cubismo. Mais uma vez, a paisagem familiar é predominantemente feminina, com imagens de mulheres circulando no espaço doméstico / urbano.



O Mamoeiro, 1925. Óleo sobre tela. Coleção Mario de Andrade, da Universidade de São Paulo.

O pesquisador Schollhammer (2007) analisa os percursos da pintura de Tarsila do Amaral, e atentando-se para o modo como se conjugam, nos quadros, a atração pelas paisagens urbanas modernas e a busca por uma recomposição dos motivos rurais, estabelece: “Trata-se de uma síntese temática e estilística feliz que consegue, por um lado, conciliar as diferenças entre as duas vertentes, funcionalizando racionalmente a composição das paisagens do interior e, por outro lado, inserindo elementos da natureza brasileira – uma palmeira, um cacto – nos motivos urbanos. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 277).

No quadro “A Cuca” a linguagem pueril resgatada da memória é recriada pela artista com cores bastante expressivas e vibrantes. A imagem é composta por motivos infantis como uma árvore cujas folhas são em formato de corações, além de pequenos animais e plantas coloridas que interagem com a personagem principal da tela. A “Cuca” é uma das lendas mais tradicionais do folclore brasileiro e é conhecida por assombrar as crianças como veiculado em parlendas e cantigas de ninar.



A Cuca, 1924. Óleo sobre tela. Musée de Grenoble, França.

Aracy Amaral justifica que o experimentalismo de Tarsila acontece por “sua audaciosa invenção de signos e formas a partir de suas memórias de meninice e observação acurada da natureza, junto à informação mais atual em seu tempo” (p. 03). A pesquisadora observa, ainda, que os traçados dessa

pintora brasileira preenchem áreas plenas de linhas e cores, cuja simplicidade e o aspecto pueril reelaboram as influências cubistas, elemento básico de seu trabalho.

As propostas inaugurais de Tarsila para as pinturas dessa fase confirmam as ideias que estavam em voga no cenário cultural brasileiro após a revolucionária Semana de Arte Moderna, de 1922. Essa nova perspectiva se amparava no pressuposto de que nenhuma fórmula deveria existir para compreensão contemporânea do mundo; seria preciso “ver com olhos livres” (ANDRADE, 1970, p. 9). Para tanto, os modernistas brasileiros buscaram articular o primitivismo, o pensamento mito-poético, o “pensamento selvagem”, fundamentado no imaginário, a “descarga das emoções” e a simplicidade formal, “como fonte de possibilidades à expressão plástica pura” (NUNES, *in* ANDRADE, 1970, p. 18). O “Manifesto Pau-Brasil” se situa na convergência dessas premissas e, como afirma Benedito Nunes, “é um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e simplificando os fatos da cultura brasileira sobre que incide” (NUNES *in* ANDRADE, 1970, p. 20). Sônia Salzstein retoma o pensamento de Benedito Nunes (1970) e sintetiza o gesto criativo de Tarsila do Amaral, nos seguintes termos:

Pode-se dizer, então, que a partir do passo dado por Tarsila, e a despeito de todos os movimentos de retração que depois dela se seguiram na história da arte brasileira, movimentos afinal implicados na dinâmica cultural de um contexto periférico, constituíamos uma pequena e heterodoxa tradição construtiva. Esta, curiosamente, acolhia tanto o horizonte anárquico e o criticismo que começavam a assolar o mundo da cultura nos últimos anos daquela década, como a natureza clássica e solar da melhor pintura ‘pau-brasil’ e ‘antropofágica’ de Tarsila.” (SALZSTEIN, 1998, 360-361)

Críticos da obra de Tarsila do Amaral consideram que em 1928 acontece “a virada” temática na estética da pintora, quando ela finaliza a fase Pau-Brasil de sua pintura e inaugura o período da Antropofagia, pois essa data coincide com o surgimento de sua tela mais famosa e, atualmente, a mais valiosa: “Abaporu”. Sobre o Abaporu, Oswald de Andrade dissera para Raul Bopp: “É o homem plantado na terra”. Embora reconheçamos que essa pintura seja um marco decisivo na obra da artista brasileira, é importante salientar que, a partir do percurso analítico aqui proposto, a atitude estética de Tarsila do Amaral se vincula à antropofagia com o quadro “A Negra”⁴, de 1923, que foi retomado, então, de forma emblemática.

3.0 As invenções de Tarsila: a concepção da arte antropofágica

No decorrer do século XX, Tarsila reitera os ideais do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e antecipa as propostas do “Manifesto Antropófago”, evidenciando sua intenção de conciliar a “cultura nativa” com a “cultura intelectual renovada”, em um fruto artístico híbrido, como são os produtos culturais de nações em diáspora. A “arte nova”, em consonância com os pensamentos dos modernistas brasileiros, resulta da hibridização que confirma a miscigenação de nações, elemento constantemente representado nessa fase da pintura de Tarsila do Amaral.

⁴Embora o quadro “A Negra” tenha sido idealizado (esboço) e pintado em 1923, por uma questão didática, optou-se por organizar as temáticas que compuseram a trajetória de Tarsila do Amaral e o seu perfil vanguardista, apresentando “A Negra” juntamente com outras obras que possuem características semelhantes. Esse quadro se vincula de forma expressiva aos pressupostos da Antropofagia (1928), como outros que são concebidos posteriormente, Abaporu (1928) e Antropofagia (1928). Desta forma, Tarsila criou o conceito da Antropofagia e o representou em sua obra, antes mesmo que o Manifesto Antropófago fosse concebido por Oswald de Andrade.

No início da década, em 1923, Tarsila do Amaral concebe o quadro “A Negra”, que, segundo Sônia Salzstein (1998), representa enorme e expressiva figura desprovida de profundidade, cuja composição articula elementos orgânicos, como folhas de bananeira, em contraposição a planos paralelos geométricos, que estruturam o segundo plano da grande tela. “A Negra”, afinal, revelava a intertextualidade com “Olympia”, de Manet, embora estivesse extravagantemente transposta para os parâmetros da mata brasileira. O caráter antropofágico, como sabemos, se reafirma pelo processo de apropriação de propostas externas, reelaborando-as com elementos regionais, próprios. Observemos tanto o desenho “Estudo para A Negra”, quanto o quadro “A Negra”, ambos de 1923:



Estudo para “A Negra”, 1923. Lápis sobre papel.



“A Negra”. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

Há, neles, o primitivismo local e particularidades nativas brasileiras. No desenho feito para o esboço, as proporções já chamam a atenção do espectador, entretanto, ao receber o óleo sobre a tela, o quadro “A Negra” ganha novos significados, sobretudo identitários. A coloração da pele da mulher representada se aproxima da cor do barro, o que se desdobra em múltiplas interpretações: a ligação explícita com a terra, além da origem mestiça, própria do processo de “crioulização”⁵ da população brasileira. Ao observar o quadro, sobressai a imagem do seio feminino, fonte de prazer e de alimento. Tem-se a ideia da procriação e da nutrição. O tamanho do seio é aumentado, elemento que ressalta a figura feminina como mantenedora, o “seio bom”, demonstrando-se alinhamento com as teorias psicanalíticas recém-surgidas. “A Negra” também pode ser interpretada como uma metonímia da pátria ou da nação brasileira, personificação de nossas origens africanas em diáspora. No desenho feito para esboço do quadro, “Estudo para ‘A Negra’” (1923), percebe-se, com maior clareza, a folha de bananeira que remete ao cenário bem brasileiro, com suas culturas e espécies mais comuns. Na transposição para o quadro, o cenário é quase uma “abstração geométrica” em aportes cubistas, como que ostentando/denunciando as interferências da matriz europeia. A composição de Tarsila do Amaral, entretanto, ganha cores mais estilizadas, reafirmando a

⁵ Tomamos este termo da Literatura Cabo-verdiana, sobretudo em proposições apresentadas na Revista Literária Claridade (1936), profundamente influenciada pelo movimento do modernismo brasileiro. A “crioulização” refere-se ao processo de miscigenação da população cabo-verdiana e, conseqüentemente, do produto literário produzido nesta colônia, na década de 1930. Além disso, é importante lembrar que, influenciados pela estética modernista brasileira e suas propostas, os poetas cabo-verdianos incorporaram a língua local “crioulo” às produções poéticas daquele contexto, rasurando e subvertendo a língua portuguesa, idioma do colonizador.

modernidade da proposta. A partir de elementos étnicos e sexuais, a pintura modernista concebe uma imagem de mulher negra e brasileira (mestiça), vinculando-a aos movimentos das vanguardas europeias em ebulição no início do século XX.

Esse quadro antecipa ideias do ‘Manifesto Antropófago’, escrito por Oswald de Andrade em 1928. Antecipa, também, a própria produção da artista que viria posteriormente (entre 1928 e 1929), justamente conhecida como sua fase “antropofágica”. Sônia Salztein prossegue sua análise, nestes termos: “Importa dizer que nesse trabalho a artista manipulava com involuntária ironia antropofágica tanto o critério ‘formal’, universalista, evidente no arrojo construtivo dos elementos pictóricos (...) quanto o critério ‘local’, afetivo e particularista, do ‘tema’ regional.” (SALZSTEIN, 1998, p. 356).

Em 1928, Tarsila pinta seu quadro mais famoso e o oferece a Oswald de Andrade como presente de aniversário. O poeta, entusiasmadíssimo, batiza-o de Abaporu – na língua tupi-guarani; aba: “homem”; pora: “gente”; ú: “comer”. Essa tela se torna, então, o símbolo ABSOLUTO do movimento antropofágico, articulado poucos meses depois como tema central do Manifesto Antropófago. “Abaporu” retoma e confirma a importância da linguagem figurativa proposta por Tarsila inicialmente no quadro “A Negra”. Salztein analisa que “A mitigada obscenidade de ‘A Negra’ reapareceria agora num enredo dinâmico de formas naturais, atravessado por referências fáticas, apelos tácteis e hibridismos envolvendo a combinação marota de elementos antropomórficos e vegetais” (SALZSTEIN, 1998, 358).



Abaporu, 1928. Óleo sobre tela. Coleção Eduardo Francisco Constantini, Buenos Aires.



Manifesto Antropófago (1928)

Nesse quadro emblemático, cuja importância o fez figurar na capa do Manifesto Antropófago, impacta o espectador, num primeiro momento, pelas cores vibrantes e bem tropicais. As cores fazem uma referência à bandeira brasileira: verde, amarelo, azul. A cor branca não é percebida em uma primeira observação, entretanto, a perspectiva pode ser percebida em um segundo plano de significações. A imagem do homem representado tem na pele a tonalidade ocre, que se liga diretamente à ideia da miscigenação do povo brasileiro. Assim como no quadro “A Negra”, o “Abaporu” é também metonímia das diásporas portuguesas e africanas no território nacional. A paisagem que compõe o quadro tem a representação de um campo, espécie tipicamente nordestina. Em um céu azul e aberto, a imagem de um sol forte, amarelo e cítrico.

Quando escreve o Manifesto Antropófago, espécie de “carta de princípios” para os artistas inaugurais do modernismo brasileiro, o poeta Oswald de Andrade evidencia a imagem do “Abaporu”, não em uma reprodução autêntica, mas em uma cópia que lembra um esboço ou um desenho feito por observação. Essa opção também reforça as próprias diretrizes do Manifesto, cujo princípio norteador é promover a reelaboração de modelos. A proposta inicial do Manifesto: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (...) Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1928) Reafirmando ainda o primitivismo da primeira geração modernista e os traçados da Semana de 1922, Oswald afirma que “só a antropofagia nos une”, propondo “deglutir” a cultura do outro e “digerir” esse legado, com o objetivo de que o produto seja, de fato, brasileiro, evadido por uma identidade nacional.

O pesquisador Schollhammer analisa a postura antropofágica de Tarsila do Amaral em suas vertentes para concluir que “o nacional deixa de ser simbolizado por uma simples iconografia histórica e paisagística, para buscar uma expressão genuína, uma linguagem autêntica do substrato nacional que ultrapassa o referente realista e naturalista, incorporando elementos imaginários, oníricos e míticos. (SCHOLLHAMMER, p. 270).

No quadro “Antropofagia”, de 1928, a “linguagem autêntica” que é percebida por Schollhammer na estética de Tarsila do Amaral, de fato não se vincula diretamente ao “real”. O processo de referenciação é subvertido intencionalmente, com articulação de elementos criativos e a uma espécie de “realismo fantástico”. Reaparecem as formas arredondadas, gigantescas e voluptuosas, “forçando a dimensão e a figuração ao limite do absurdo, evocando motivos arquetípicos” (p. 278).



Antropofagia, 1929. Óleo sobre tela. “Tarsila 29”, coleção particular.

A tela apresenta elementos já expostos nos quadros emblemáticos do início da década de 1920, “A Negra” e “Abaporu”. Há conjunção das imagens de cactos e bananeiras e o sol cítrico, como um limão (ou laranja), que arde e queima a pele. As mesmas cores nacionais são retomadas. Os pés são enormes, representados de forma “agigantada” para realçar o homem “fincado” em sua terra, com pés postos no seu chão. Essa ideia também cumpre a intenção de

realçar a identidade da personagem representada no quadro e se desdobra na busca pela identidade proposta pelo movimento que nomeia o quadro. As figuras humanas representadas sugerem um encontro, uma conjunção física, com apelo ao erotismo essencial. Como indica Oswald de Andrade, em seu “Manifesto Antropófago”: “O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico” (ANDRADE, 1970 [1928], p. 2).

4.0 *As invenções de Tarsila: outros trânsitos pelas vanguardas europeias – influências Cubistas, Futuristas e Surrealistas*

Desde a pintura do período Pau-Brasil, Tarsila demonstra estar alinhada com os cubistas, dentre os quais destaca-se o artista Pablo Picasso, criador do movimento (mas que também explorou o legado do Simbolismo e do Surrealismo), ressaltando o diálogo com a proposta de sua vanguarda. O pesquisador Schollhammer explica que:

A trajetória de Tarsila nos anos 1920 marca, claramente, a força criativa da exploração dos temas nacionais, absorvidos, digeridos e metabolizados antropofagicamente numa linguagem híbrida e livremente inspirada em tendências estéticas europeias, tais como cubismo, primitivismo, pós-cubismo, surrealismo. Sem dúvidas, Tarsila cumpriu o programa antropofágico, no sentido de encontrar um gesto diferente e original, tendo partido da livre devoração de impulsos estrangeiros. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 279)

Essa relação é, além de literária e verbal, conceitual; mais do que uma linguagem cubista, Tarsila do Amaral transpôs a experiência cubista para a sua estética. Uma estética marcada por influências de diversos artistas pertencentes a essa vanguarda, mas que se reforma e se deforma em confronto com novas estéticas de poetas e artistas plásticos das vanguardas europeias.

Em carta enviada à família, em 1923, a pintora expõe seu desejo de representar os temas brasileiros, resgatados pelas memórias afetivas de suas vivências na fazenda da família no interior de São Paulo.

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo brincando com bonecas de maio, como no último quadro que estou pintando. (AMARAL *apud* Schollhammer, 2007, p. 275)



A Boneca, 1928. Óleo sobre tela.



A Caipirinha , 1923. Óleo sobre tela.

A estética cubista tem por principal característica a apresentação de diversas partes de um objeto, além de mostrar as relações entre elas. Assim escreve Octavio Paz a propósito dessa estética:

O poema de Mallarmé ou de Valéry é um símbolo de símbolos, um quadro cubista é a ideia de um objeto exposta como um sistema de relações. No poema simbolista e no quadro cubista o visível revela o invisível, mas a revelação se consegue por métodos opostos: no poema, o símbolo evoca sem mencionar; no quadro, as formas e cores apresentam sem representar. O simbolismo foi transposição; o cubismo foi apresentação. (PAZ, 1984, p. 155).

Observamos, também, uma nítida influência de Léger na busca de uma pintura adequada ao desenvolvimento da moderna cidade industrial e técnica, impregnada de uma confiança construtivista em relação à ordem e à organização dessa sociedade do futuro; confiança expressa na harmonia, na simplicidade e no equilíbrio dos elementos pictóricos. (SCHOLLHAMMER, p. 277).



São Paulo (Gazo), 1924. Óleo sobre tela. “Tarsila”, coleção particular.

No quadro “São Paulo (Gazo)” temos a urbanização e a modernidade que eclodem nas grandes cidades brasileiras a partir do início do século XX. Representações muito significativas como o poste de luz elétrica que aparece no centro da imagem, em primeiro plano, marco de revolução e inovação das primeiras décadas do século XX. Além da presença do automóvel e da representação das primeiras indústrias e suas chaminés que poluem a paisagem. Com influência cubista e, ainda, futurista, a imagem é representada de forma menos clarividente do que os primeiros quadros apresentados, embora ainda haja a presença de cores e de aspectos da natureza (bastante modificada) integrados à paisagem. Não há personagens integrados à cena enunciativa do quadro, marca que talvez remeta à interpretação de que a industrialização anula a presença do homem, fato que, posteriormente, será celebrado no livro *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley.

O “Manifesto Surrealista”, escrito por André Breton, publicado em 1924, ditou, além de uma nova forma de produção e fruição artística, os parâmetros norteadores de um dos mais importantes movimentos das Vanguardas Europeias. O Surrealismo tem por princípio norteador o “automatismo psíquico” – escrita automática, sonhos – estado no qual o pensamento artístico deve permanecer alheio a qualquer controle racional, preocupação estética ou moral. O Surrealismo sucedeu o Dadaísmo, propondo uma nova relação do sujeito com a realidade: uma relação de “supra-realidade”. André Breton define o movimento nos seguintes termos:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p. 40)

A partir dos parâmetros estabelecidos por Breton, entende-se o quanto o Surrealismo é um movimento revolucionário, não restrito à Literatura, que prioriza a onipotência do sonho e o exercício livre do pensamento. A chave para o entendimento dessa vanguarda é o “automatismo psíquico”. Nesse percurso, Breton aproxima a loucura e as Artes. Essa resolução evidencia a vocação libertária do Surrealismo, movimento artístico que se baseia no inconsciente. Amplamente

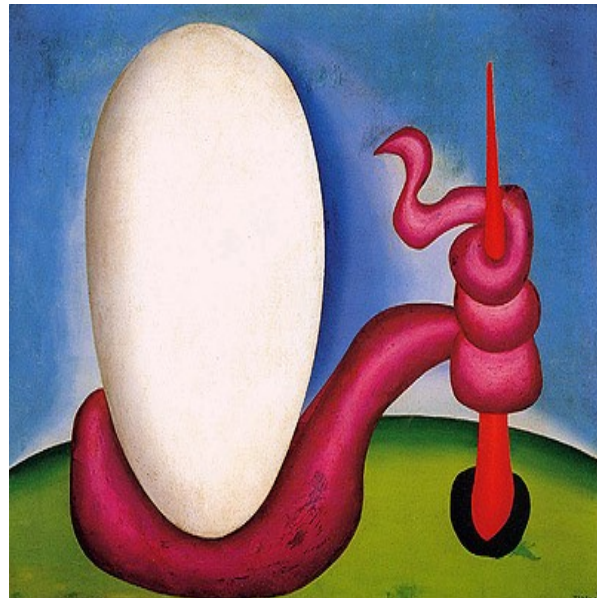
influenciado pela teoria freudiana, considera o sonho o principal tema das manifestações estéticas. Poetas e pintores surrealistas adotam a forma livre e a escrita automática como formas de realçar as pulsões do inconsciente no ato criativo. A partir desse limiar, que as investigações psicanalíticas de Freud tanto privilegiaram, a arte surrealista constrói cenários próprios do fantástico; “será esse o domínio da liberdade da linguagem que, enfaticamente, o Surrealismo vai assumir através da escrita automática, do recurso ao processo do *cadáver esquisito* ou das associações livres etc.” (GUIMARÃES, 1992, p. 170).

A estética surrealista busca inverter a hierarquia dos valores tradicionais e subverter os parâmetros de arte conceitual com pretensões realistas. André Breton, o mais conhecido arauto dentre os artistas surrealistas, defende a Poesia como uma forma de insurreição contra, e contestação aos princípios da Lógica. Sob a ótica surrealista, qualquer atividade humana puramente racional seria incompleta, parcial e redutora, uma vez que considerar apenas a capacidade lógica do ser humano equivaleria a reduzir suas capacidades psíquicas. Nessa perspectiva, a escrita surrealista resgata o pensamento mito-poético dos povos primitivos, uma vez que traz à cena a lógica do sonho e seus desdobramentos e particularidades.

O Surrealismo contribuiu significativamente para a libertação da linguagem estética, além de possibilitar uma nova concepção do pensamento dialético, porque, com ele, a partir da destruição dos contrários, estabelece-se uma nova realidade, abrindo possibilidades à expressão do pensamento híbrido.

O quadro “O sonho” era o quadro preferido de Oswald de Andrade. Nas paisagens simbólicas de Tarsila dos anos da antropofagia, reconhecemos fortes impulsos surrealistas.

Nas formas estilizadas do “Ovo [Urutu]” vislumbram-se, conjugadas, a força enigmática e estática de um desconhecido ovo pré-histórico e a mobilidade sinuosa da cobra que abraça o ovo, num misto de desejo e ameaça, que se traduz, formalmente em tensão figurativa. Assim também a estranha paisagem do quadro já analisado, “Abaporu”, evoca uma iconografia surrealista tropical, aliando uma técnica simples e quase gráfica a conteúdos libidinosos e arcaicos.



O Sonho, 1928. Coleção Geneviève e Jean Boghici, RJ. O Ovo ou Urutu, 1928. Cl. Giberto Chateaubriand, RJ

O quadro “Ovo [Urutu]” é pintado apenas com quatro cores: verde, azul, rosa e preto, mostrando um grande ovo branco que é envolvido por uma cobra. O quadro “O Sono” também apresenta poucas inserções de cores: azul, e preto, em suas variações de intensidade. Ambos estão fundados na dimensão do inconsciente e de memórias afetivas. Para SCHOLLHAMMER: “É assim que, nas formas estilizadas do Ovo, vislumbram-se, conjugadas, a força enigmática e estática de um desconhecido ovo pré-histórico e a mobilidade sinuosa da cobra que abraça o ovo, num misto de desejo e ameaça, que se traduz, formalmente, em tensão figurativa” (p. 279). Este simbolismo foi explorado depois por Bergman com o filme “O ovo da serpente”, para figurar o nascimento do nazismo.

Na década de 1930 (e nos anos seguintes) Tarsila parte para o tratamento de outros temas brasileiros – agora mais preocupada com as questões de dimensões históricas e sociais. O compromisso com as temáticas de problematização social confirma novos rumos artísticos. O quadro mais famoso desse contexto é, sem dúvida, “Operários”, que figura em inúmeros livros didáticos com a finalidade de ilustrar sua obra nas primeiras décadas do século XX. O quadro “Operários” talvez seja a imagem mais difundida e, portanto, a mais conhecida pelo público. Este estudo apresenta, entretanto, diversas vertentes da obra de Tarsila do Amaral, e evidencia a multiplicidade de temáticas e trânsitos que ela propôs no cenário do modernismo brasileiro.

Como se vê, as invenções de Tarsila, no decorrer da década de 1920, determinam a sua força criativa de composição dos temas nacionais de maneira antropofágica, em linguagem híbrida e contaminada pelas tendências estéticas europeias e latino-americanas. É notável que Tarsila tenha cumprido a premissa básica do antropófago de encontrar um gesto próprio a partir da “devoração” dos valores e dos produtos estrangeiros.

Uma curiosidade é que, na opinião de Schollhammer (2007), talvez a procura e as inovações de Tarsila tenham alcançado seu auge em 1928 e seu limite em 1929, data em que também parece estacar tanto o movimento antropofágico quanto o casamento da pintora com o poeta Oswald de Andrade. “É como se Tarsila se deparasse com um esgotamento das possibilidades do primitivismo que se reflete, então, nessa fase surrealista”. (2007, p. 279)

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005. (Título original: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*.)

AMARAL, Aracy Abreu. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Perspectiva, 1975.

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Edusp: Editora 34, 2003. 512 p., il. p&b.

AMARAL, Tarsila. *Tarsila: site oficial*. <http://tarsiladoamaral.com.br/> Acesso em 01/03/2021 a 24/03/2021.

AMARAL, Tarsila. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. Produzido e editado por fundação Finambrás. Finambrás

ANDRADE, Mário de ; AMARAL, Tarsila do. Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Edusp: IEB, 2001. 237 p., il. p&b. (Correspondência de Mário de Andrade, 2).

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*, 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.
- CÍCERO, Antônio. O sentido da vanguarda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 mai. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0305200837.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovk. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SALZSTEIN, Sônia. A audácia de Tarsila. In: Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. V1. São Paulo: A Fundação, 1998.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A imagem canibalizada: a antropofagia na pintura de Tarsila do Amaral. In: *Além do Visível*. Editora 7 Letras: Rio de Janeiro, 2007.