



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GABRIELA CANALE MIOLA

**EXPRESSÃO SINESTÉSICA: ARTE PLÁSTICAS E CRÍTICA
LITERÁRIA EM TARSILA DO AMARAL**

Londrina
2007

GABRIELA CANALE MIOLA

**EXPRESSÃO SINESTÉSICA: ARTES PLÁSTICAS E
CRÍTICA LITERÁRIA EM TARSILA DO AMARAL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Helena M. Aquino Corrêa.

Londrina

2007

GABRIELA CANALE MIOLA

**EXPRESSÃO SINESTÉSICA: ARTES PLÁSTICAS E
CRÍTICA LITERÁRIA EM TARSILA DO AMARAL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª. Dra. Regina Helena Machado Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo
Universidade Estadual de Londrina

Profª. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Londrina, 12 de março de 2007.

Para Mário Quintana,
que me convidou para o baile de lirismos.

AGRADECIMENTOS

“Compreender é esquecer de amar”. É preciso discordar de Bernardo Soares, para concordar com Leonardo da Vinci. Tentar compreender é a rememoração constante do amor e seu conseqüente aprofundamento. No caso deste trabalho, tentar compreender foi deitar-se de amores pela palavra e pela imagem.

Este amor de pesquisador - que não é monogâmico, mas se mantém fiel - só se torna possível com o compartilhamento da compreensão.

O trabalho que se segue, portanto, foi composto com apoio e afeição de muitas pessoas e instituições. Primeiramente gostaria de agradecer a CAPES que viabilizou as condições materiais sem as quais esta, e centenas de outras dissertações, seriam impraticáveis.

Ao apoio de Regina Helena M. Aquino Corrêa que me indicou caminhos e tornou-os mais tranquilos. Aos professores Dr. Frederico Garcia, Dra. Regina Célia dos Santos, Dra. Gizêlda Melo, que me guiaram pelas veredas intrincadas da teoria, e me deram como presente respostas, mas, sobretudo, novas dúvidas sobre literatura, a vida e sobre mim mesma. Às observações da Dra. Marta Dantas e do Dr. Sérgio Paulo Adolfo.

Meus pais, irmãos, avó, tios.

Aos amigos queridos e colegas de paixão literária Miguel Braga Vieira, Ygor Raduy, Flaviana Viani, Francis de Lima Aguiar, Rafaella Berto Pucca, Marcelo Jardim. Ao apoio sereno e tranquilizador de Bárbara Marques, a despeito da insanidade pós-moderna.

À Débora Domke e Aurélia Hubner pelo apoio afetivo e por toda ajuda essencial à finalização deste trabalho.

Ao Rodrigo Grota, pelo entusiasmo contagiante pela arte que pulsa.

À Tarsila do Amaral sobrinha-neta pela atenção especial e apoio.

Ao Guilherme Baracat Uemura, pela paz.

Ao Artur Ianckievicz, pela sabedoria poliglota.

Às bibliotecas da FLCH, do Departamento de Letras e do Departamento de Artes da UFRGS, ao arquivo do Estado de São Paulo.

À Norma Busnello, Eduardo Carbone, Erik Schollomaker, Laura Brandini, Maria Aparecida Rodrigues Fontes pelos materiais necessários ao desenvolvimento desta pesquisa.

Eu atravesso as coisas - e no meio da travessia não vejo! - só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda e num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou.

João Guimarães Rosa In *Grande Sertão: Veredas*

Miola, Gabriela Canale. *Expressão Sinestésica: artes plásticas e crítica literária em Tarsila do Amaral*. 2007. Dissertação Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

RESUMO

Este trabalho concentra-se em textos de Tarsila do Amaral (1886-1977) publicados no *Diário de S.Paulo* entre as décadas de 1930 e 1950 sobre obras de literatura, escritores e traduções de livros, na tentativa de observar teorias tarsilianas acerca da literatura, das artes em geral, relacionando-as, quando possível, com sua produção pictórica. Neste sentido, este trabalho pretende ainda expressar suas formulações teóricas fazendo uso de ilustrações, juntamente com o texto, na tentativa de demonstrar que as imagens podem se colocar perante as idéias com tanta eloquência crítica quanto as palavras.

Palavras-chave: artes plásticas, crítica, literatura, modernismo.

MIOLA, Gabriela Canale. *Sinesthetic expression: plastic arts and literature criticism in Tarsila do Amaral*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

ABSTRACT

This paper focus on Tarsila do Amaral's (1886-1977) texts published on the *Diário de S. Paulo* newspaper between 1930 and 1950 concerning literature books, writers and book translations. The main intent is to observe Tarsilian theories regarding literature in relation to other art forms as well as with her own pictorial production. The illustrations along the text intend to express the theoretic formulations within the text demonstrating , empirically, that an image can put itself before an idea as same as words, and with as much critical eloquence as them.

Keywords: visual arts, critics, literature, modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 Diluindo FRONTEIRAS: CONCEITOS DE APROXIMAÇÃO DAS ARTES E DE SUA CRÍTICA.....	17
1.1 Expressão Sinestésica: A Obra como Teoria.....	44
2 TARSILA PINTORA: O APRENDIZADO DE FORMAS, CORES E TEMAS	52
2.1 Experiências Modernas	61
2.1.2 Pau-Brasil – a hora e a vez da pesquisa nacional.....	66
2.1.2 Antropofagia – sob a linguagem nova, um desejo imemorial.....	80
2.1.3 A sabedoria da simplicidade	92
2.2 Realismo Socialista.....	95
2.3 Estabilização de linguagem e das temáticas.....	101
3 FORMAS DE LER E JULGAR A LITERATURA	105
3.1 Breves Apontamentos Sobre Crítica Literária	105
3.2 Crítica modernista brasileira.....	114
3.3 Tarsila do Amaral crítica literária.....	116
3.4 Crise: a crítica científica e a de rodapé	121
4 TARSILA LEITORA-CRÍTICA: LER COM OLHOS LIVRES.....	130
4.1 A Crítica para Tarsila do Amaral.....	130
4.2 As Faces da Crítica Literária de Tarsila do Amaral	134
4.2.1 Marcas do Impressionismo	134
4.2.2 Apreciação hedonista.....	143
4.2.3 Apontamentos Biografistas	145
4.2.4 Noções de Determinismo	153
4.2.5 Atenção para a teoria e história literárias	155
4.2.6 A reunião das faces: o retrato	159
4.3 Artepensamento: crítica e pintura.....	163
4.4 Expressionismo crítico	166
Considerações finais	169

TABELA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Gabriela Canale Miola. <i>O Pensador Tarsiliano</i> , técnica mista, 2006.....	11
Ilustração 2 - Gabriela Canale Miola. <i>Sobposição - Hugo e Cendrars</i> , 2005.....	17
Ilustração 3 - Gabriela Canale Miola. <i>Convergências</i> , técnica mista, 2006.....	44
Ilustração 4 - Gabriela Canale Miola. <i>Para Descascar Clichês</i> , técnica mista, 2006.....	52
Ilustração 5 - Gabriela Canale Miola. <i>A Deusa Modernista</i> , 2006.....	114
Ilustração 6 - Gabriela Canale Miola. “ <i>Ver com Olhos Livres</i> ”, aquarela, 2006.	116
Ilustração 7 - Gabriela Canale Miola. <i>Trenzinho Modernista</i> , 2006.	121
Ilustração 8 - Gabriela Canale Miola. <i>O Subjetivo do realismo ao cubismo</i> , técnica mista, 2006.....	159
Ilustração 9- Gabriela Canale Miola. <i>Por uma nova escritura</i> , 2006.....	163
Ilustração 10 - Gabriela Canale Miola. <i>INTROpaisagem</i> , guache e nanquim, 2006.....	166
Ilustração 11 - Gabriela Canale Miola. <i>Os lugares do eu</i> , técnica mista, 2005.	169

TABELA DE IMAGENS

Imagem 1 - Tarsila do Amaral. <i>Chapéu Azul</i> , 1922, óleo s/ tela, 92 X 75,5 cm.	57
Imagem 2 - Tarsila do Amaral. <i>Retrato de Oswald de Andrade</i> , 1923, óleo s/ tela, 60 x 50cm. Col. Marília de Andrade.	58
Imagem 3 - Tarsila do Amaral. <i>Estudo (Nu)</i> , 1923, óleo s/ tela, 61 X 50 cm. Col. Saul Libman... ..	60
Imagem 4 - Tarsila do Amaral. <i>Caipirinha</i> , 1923, óleo s/ tela, 61 X 81 cm. Col. Particular, SP.	71
Imagem 5 - Tarsila do Amaral. <i>São Paulo</i> , 1924, óleo s/ tela, 67 x 90 cm. Col. Pinacoteca do Estado SP, SP.	79
Imagem 6 - Tarsila do Amaral. <i>Antropofagia</i> , 1929, óleo s/ tela, 126 X 142 cm.	81
Imagem 7 - Tarsila do Amaral. <i>A Negra</i> , 1923, óleo s/ tela, 100 X 80 cm. Col do MAC da USP.	82
Imagem 8 - Tarsila do Amaral. <i>Cartão Postal</i> , 1928, óleo s/ tela, 127,5 X 142,5 cm.	84
Imagem 9 - Tarsila do Amaral. <i>Abaporu</i> , 1928, óleo s/ tela, 85 X 73 cm. Col. Malba, Buenos Aires.	85
Imagem 10 - Tarsila do Amaral. <i>Manacá</i> , 1927, óleo s/ tela, 76 X 63,5 cm.	87
Imagem 11 - Tarsila do Amaral. <i>O Sono</i> , 1928, óleo s/ tela, 60,5 X 72,7 cm. Col. Giovanna Bonino.	87
Imagem 12 - Tarsila do Amaral. <i>A Cuca</i> , 1924, óleo s/ tela, 73 X 100 cm. Col. do Museu de Grenoble.	90
Imagem 13 – Tarsila do Amaral. <i>Morro da Favela</i> , 1924, óleo s/ tela, 64 X 76 cm, Col. João Estéfano, SP.	97
Imagem 14 - Tarsila do Amaral. <i>Segunda Classe</i> , 1933, óleo s/ tela, 110 x 151 cm.	98
Imagem 15 – Tarsila do Amaral. <i>A Família</i> , 1925, óleo s/ tela, 79 X 101,5 cm Col. Torquato Sabóia Pessoa, SP.	99
Imagem 16 - Tarsila do Amaral. <i>Operários</i> , 1933, óleo s/ tela, 150 X 205 cm. Col. do Gov. do Estado de São Paulo.	100

INTRODUÇÃO

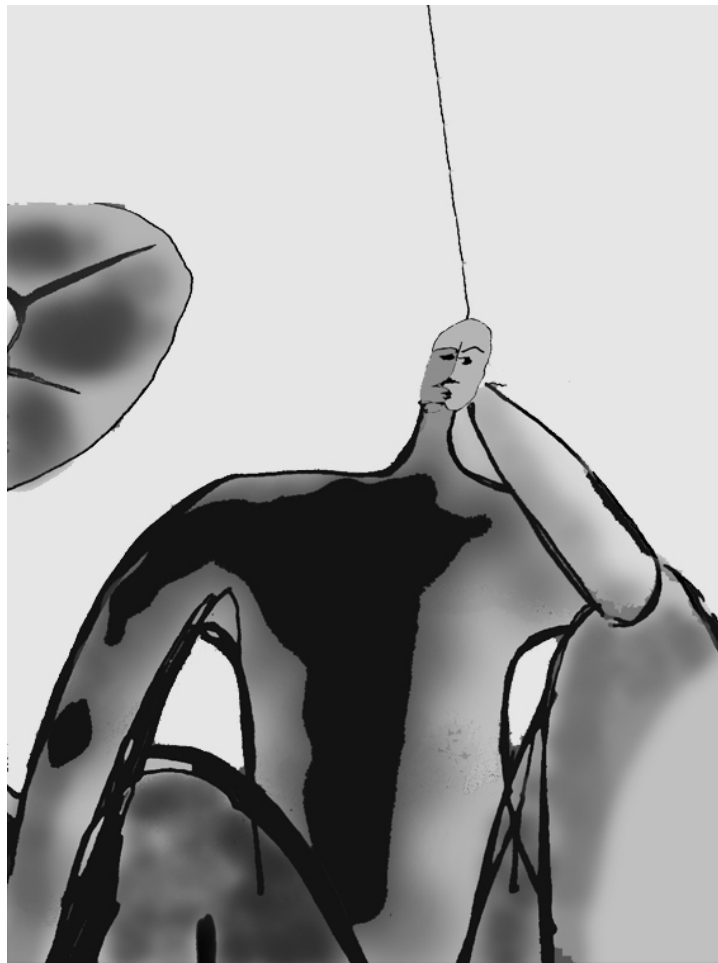


Ilustração 1 - Gabriela Canale Miola. *O Pensador Tarsiliano*, técnica mista, 2006.¹

No senso comum, a primeira imagem que se associa a Tarsila do Amaral é a de *Abaporu*, o quadro brasileiro que alcançou o maior valor de venda na

¹ As ilustrações apresentadas neste trabalho foram compostas concomitantemente ao desenvolvimento da investigação teórica, portanto a pesquisa plástica empreendida a partir do uso de nanquim, aquarelas, fotomontagens e artes digitais que reuniram um número muito maior de trabalhos além dos que constam nesta dissertação são frutos e sementes diretos dos conceitos teóricos desenvolvidos. As ilustrações nutriram-se de fotografias, obras e conceitos modernistas, além de elementos plásticos e técnicas empregados por Tarsila do Amaral, todos inspiraram composições de diferentes técnicas. Todas as onze ilustrações foram inseridas em trechos específicos com o cuidado de estabelecer diálogos com as questões abordadas pelo texto.

história da arte nacional. No texto *Confissão geral*, do catálogo da exposição que levou ao público paulistano em 1950 as principais obras dos 32 anos de carreira da artista, Tarsila conta que “a 11 de janeiro de 1928, pintei (*Abaporu*) para presentear Oswald de Andrade que, diante daquela figura monstruosa de pés colossais, pesadamente apoiados na terra, chamou Raul Bopp para com ele repartir o espanto”.²

A figura central de *Abaporu* quase humana, desproporcional, atrelada ao solo, representou para os escritores Oswald, Raul Bopp e, em seguida, para Antônio da Alcântara Machado, o estranhamento suficiente para, a partir dela, compor o manifesto *Antropófago*, a *Revista de Antropofagia* e uma nova proposta para as artes do Brasil. Arrematado em 1995 por US\$ 1,5 milhão pelo colecionador Eduardo Constantini em um leilão em Nova York, o quadro *Abaporu*³ opera como uma espécie de emblema da autoconscientização da arte brasileira modernista que tentou estruturar na literatura, na música, nas artes plásticas e na arquitetura, paradigmas nacionais para o entendimento e feitura das artes.

Atualmente exposta no Malba – Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires (JACQUES, 2006, p.130), a tela ainda se encontra na coleção particular do colecionador argentino que, segundo Tarsila do Amaral, sobrinha neta da artista paulista, em depoimento a esta pesquisa, não autoriza a vinda da obra ao Brasil para mostras de artes.

Sem intenção de construir uma saída única, porque um artista (sobretudo os múltiplos como a artista em questão) não se encerra em uma única possibilidade de avaliação, este trabalho inicia, assim, a partir da figura emblemática de *Abaporu* para apresentar algumas possibilidades de entrada, vislumbramento e entendimento da obra de Tarsila do Amaral. Para tanto, o material essencial deste

² Catálogo da exposição *Tarsila 1918-1950*. Museu de Arte Moderna – São Paulo. Dezembro de 1950.

³ “21 de novembro de 1995, na famosa Christie’s, em Nova York, a grande atração é o quadro *Abaporu*, o mais importante trabalho já realizado no Brasil. A expectativa tomava conta da casa, pois a polemica em torno do quadro fora enorme, e o leilão quase não se realizara. Essa obra pertencia ao colecionador Raul Forbes, que o havia adquirido em 1984 pelo inédito valor de 250 mil dólares. Nesses dez anos o quadro havia viajado o mundo, de museu em museu, admirado por todos. Para o Brasil, esse quadro representava um marco, nunca superado, e por isso não se admitia sua venda como mercadoria simples”(AMARAL, 2004, p.127).

estudo foi composto inicialmente por duzentos e sete textos escritos pela artista publicados entre 1936 e 1956 no *Diário de S. Paulo*. Os temas são bastante variados: lembranças de Paris, eventos artísticos, artistas plásticos, arquitetos, escritores, filósofos, técnicas artísticas, a arte em si, conversas com seu pai, poemas, alguns livros e traduções. Nesta constelação de assuntos que orbitam entre si, relacionando-se em temáticas ligadas em geral à arte, optou-se por centrar-se em textos que se debruçam sobre obras de literatura, escritores e traduções de livros na tentativa de observar teorias tarsilianas acerca da literatura e da crítica, relacionando-as quando possível com a produção pictórica da artista.

Os textos de Tarsila do Amaral que subsidiam este trabalho não representam o primeiro contato da artista com os periódicos. A revista *Castália* do Ginásio Oswaldo Cruz publicou entre 1919 e 1920 cinco poemas de sua autoria. Além de textos, a partir de 1922, as ilustrações de Tarsila figuraram em revistas e jornais como a *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia*. Dois anos antes do início de sua colaboração sistemática para o *Diário de S. Paulo*, que se dera em 1936, a artista teve um texto publicado neste veículo sobre a palestra ministrada pelo muralista mexicano David Alfaro Siqueiros no Clube dos Modernos na capital paulista (BRANDINI, 2004, p.20). Apenas em 1936, ano em que se filiou ao Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, a pintora fez do jornal um meio de expressão de suas posturas frente à arte, de exteriorização de suas experiências e ainda de compartilhamento de conhecimentos.

Os textos de Tarsila do Amaral no jornal paulista faziam parte do empreendimento iniciado em 1935 pelo diretor geral dos *Diários Associados*, Dario de Almeida Magalhães. A intenção da rede de comunicação que incluía o *Diário de S. Paulo* era modernizar os periódicos e imprimir-lhes maior peso dentro do universo cultural brasileiro. Para tanto, os *Diários Associados* mantinham as colaborações de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Graça Aranha, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, entre outros (MORAIS, 1994, p.353).

A pesquisadora Laura Brandini mapeou em *A caipirinha afrancesada - marcas da cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral* (2004) a localização dos textos de Tarsila no *Diário de S. Paulo*. Segundo ela, até 1940 as contribuições da pintora eram veiculadas na página seis do primeiro caderno, independente do dia da semana em que eram divulgadas. A partir de agosto daquele ano, os textos da pintora migraram para a página quatro, onde se avizinhavam de notas sobre os mais variados temas.

A partir de agosto de 1946, os textos de Tarsila do Amaral podiam ser encontrados apenas na página destinada às artes dos jornais dominicais, na qual se encontravam também as contribuições de Agripino Grieco, Archibald Mac Leish, Sylvio Rabelo, entre outros. Ainda em novembro deste ano, os textos de Tarsila mudaram mais uma vez de endereço, quando passaram a ser publicados entre as quatro páginas destinadas aos assuntos culturais e artísticos. Segundo Geraldo Ferraz, a intenção destas páginas era a de “alfabetizar, literariamente, a Paulicéia, utilizando um veículo de grande penetração, como era o jornal aos domingos, em que os leitores procuravam conhecer o que havia de novo, além do ramerrão noticioso” (FERRAZ, 1983, p. 134 In BRANDINI, 2004, p. 29). Para este aprofundamento literário o jornal contava com textos de Patrícia Galvão, Aurélio Buarque de Holanda, Cândido Motta Filho, Mário Pedrosa, Otto Maria Carpeaux, entre outros. Mesmo com o aumento da visibilidade dos temas culturais no *Diário de S. Paulo*, a partir de 1945 ficam bastante esparsas as contribuições de Tarsila do Amaral, que se encerraram definitivamente em 1956.

Alguns textos⁴ de Tarsila do Amaral publicados no *Diário de São Paulo* poderiam subsidiar uma pesquisa direcionada para outros percursos que não aqueles propostos por ora. O cuidado com a linguagem, a manutenção de uma narrativa que se aproxima daquilo que alguns teóricos qualificam como conto e a presença de um lirismo acentuado, poderiam dar margem para se pensar Tarsila do Amaral como uma literata. Conquanto, o imbricado conceito de literatura e suas

⁴ “Pequena Tragédia”, “Rainha de Sabá”, “O Banqueiro Jucundus”, “Cantigas”, “Contam que”, “O Barba Azul Moderno” e “Prima Gertrudes”.

possíveis delimitações não são o foco desta pesquisa. Temos, por enquanto, o desafio da observação dos conceitos da crítica e da arte literárias formulados pela própria autora em relação às suas obras pictóricas, entendendo que suas imagens podem ser entendidas como críticas e que ambas podem se subsidiar.

Neste sentido, este trabalho pretende expressar suas formulações teóricas fazendo uso de ilustrações, juntamente com o texto, na tentativa de demonstrar que as imagens pictóricas podem se colocar perante as idéias com tanta eloqüência crítica quanto as palavras. Vale ressaltar que esta travessia não pretende se basear em um percurso determinantemente cronológico por entender que a ordem temporal não é decisiva para compreender a composição das obras e textos estudados e que, ao descerrar os elementos observados do imperativo da ordenação sistemática do tempo, irrompem mais possibilidades de entendimento. O que se pretende é apontar para novos horizontes de investigação artística e teórica na construção de novos olhares e, quem sabe, de outras construções teórico-imagéticas como esta.

Os capítulos que se seguem partiram, portanto, da leitura do material de autoria de Tarsila do Amaral publicado pelo *Diário de S. Paulo*. O primeiro capítulo é composto de algumas considerações sobre as relações entre as artes plásticas e a literatura elaboradas com o intuito de basear uma formulação teórica que abarcasse tanto a prática crítica de Tarsila do Amaral na pintura, quanto nos textos.

O segundo capítulo acompanha o início tímido, passa pela experiência moderna na efervescente Paris da década de 20 e chega à estabilidade de linguagem e temas no final da carreira de Tarsila do Amaral nas artes plásticas. Neste capítulo buscou-se pontuar as características recorrentes e predominantes de cada fase e da obra geral da artista. Este percurso breve pelas cores e formas tarsilianas apresenta a face mais conhecida da artista (a de pintora), e por isso mesmo, ocupa as primeiras páginas deste trabalho.

Ao terceiro capítulo coube a transição entre artes plásticas e a crítica literária tarsilianas. Como passagem das telas para os textos optou-se por apresentar algumas considerações sobre a conformação da crítica literária e seu desenvolvimento no modernismo brasileiro a fim de mapear o pano de fundo dos textos sobre literatura de Tarsila do Amaral.

O último capítulo é dedicado à apresentação das feições mais recorrentes da crítica literária praticada pela pintora no *Diário de S. Paulo*. A leitura minuciosa do material e seu cruzamento permitiram o agrupamento das características recorrentes da crítica textual praticada por Tarsila e a exemplificação delas, para que, a partir da visualização das faces predominantes da crítica literária tarsiliana, se tornasse possível compreender o que a reunião destes elementos representa em termos de prática crítica.

Por fim, as pontes entre as artes plásticas e a crítica textual são estabelecidas revelando uma postura crítica geral de Tarsila do Amaral. Postura esta coerente com a escola modernista a qual se inseriu e encabeçou, mas fortemente marcada pelo tom individual.

1 DILUINDO FRONTEIRAS: CONCEITOS DE APROXIMAÇÃO DAS ARTES E DE SUA CRÍTICA

A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade do nosso próprio pensamento.

(Proust In *Em busca do tempo Perdido*)



Ilustração 2 - Gabriela Canale Miola. *Sobposição - Hugo e Cendrars*, 2005.

Desde as primeiras tentativas de que se tem notícia de sistematização das artes há intenções de aproximação entre elas, embora sejam mais

constantes as idéias de afastamento. Ao entender as artes como construções a serem avaliadas diferentemente, quer por sua natureza material, quer pela crença em uma linguagem absolutamente específica, alguns teóricos as agruparam segundo conceitos exclusivistas e/ou dotados de características essenciais para a conformação de cada uma delas.

Os trabalhos de muitos artistas, entretanto, apontam para a necessidade de reflexões sobre a especificidade das artes revelando o cruzamento de várias linguagens em uma mesma obra. O trabalho estético com a palavra e com a pintura foi utilizado por muitos artistas que transgrediram os limites da literatura e das artes plásticas. Os exemplos são inúmeros: as iluminuras medievais, as acrobacias visuais de E.E. Cummings e Apollinaire no poema que representa e também se mostra; a narrativa pela palavra e imagem de Valêncio Xavier; a palavra cotidiana grafada na tela cubista de Picasso, Juan Gris, Robert Delaunay e Braque; a multiplicidade artística de Victor Hugo; a palavra e imagem como conceitos inquietadores de Duchamp e Magritte; *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, o primeiro livro simultâneo, de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay; a apropriação da palavra massiva e seus novos significados de Bárbara Krueger; a orientação visual da página como tela de Mallarmé e dos concretistas, entre muitos outros.

O encontro da literatura e da pintura dá-se além das práticas artísticas evidentemente, e se coloca também na teoria. Algumas possibilidades de diálogo teórico entre artes plásticas e literatura são o entrecruzar de obras na procura de aspectos visuais na literatura e literários na pintura; a investigação de objetos eles mesmos híbridos; postulações de diferenciações entre as artes, isto é, a identificação das diferenças primordiais entre elas; e, também, possíveis aproximações.

Elaborando um breve percurso sobre os edifícios teóricos construídos sobre as relações entre as artes desde a Antiguidade Clássica, percebe-se a predominância de relações hierárquicas. Retomando Platão, um dos pilares da

filosofia Ocidental, verifica-se que não há exatamente uma sistematização entre arte superior e arte inferior em seus textos no que concerne à pintura e à literatura. Para o filósofo grego, ambas se encontram igualmente a três passos da verdade. Mas se Platão aproxima o trabalho do pintor ao do poeta por entendê-los como maléficos para a educação dos guardiões do Estado ideal, elege a música como a arte que fala aos caracteres superiores, acreditando que ela seria benéfica para a educação da República.

As posições de Platão sobre as artes se encontram em mais de uma obra e parecem variar. Para pontuar algumas considerações sobre as artes para o filósofo, cujas idéias permanecem direta ou indiretamente na história do mundo Ocidental, a obra *Posições da Crítica em Face da Literatura* (1967), de David Daiches, revela-se conveniente por incluir fragmentos de vários teóricos que contribuíram para o pensamento sobre as artes.

Ao construir um mosaico do pensamento platônico, Daiches inicia seu livro apresentando a obra *Ion*, na qual, por meio do diálogo entre Sócrates e do poeta homônimo, Platão reserva ao artista o papel de ponte entre Deus e o mundo sensível, em que a inspiração seria uma espécie de loucura que tomaria o corpo do artista. Separando a obra do autor humano, Platão vê o artista como mero artesão da vontade divina cuja ação seria praticada por meio da inspiração das musas.

A musa primeiro inspira, ela própria, a certos homens; e dessas pessoas inspiradas uma cadeia de outras criaturas fica em suspenso, e delas retiram inspiração. Todos os bons poetas, épicos ou líricos, compõem seus lindos poemas não por arte, mas porque estão inspirados e possessos (...) Nele (no poeta) não existe invenção, até inspirar-se e ficar fora de si, já não lhe pertencendo a própria mente (...) o poeta Deus arrebatava a mente dos poetas e serve-se deles como ministros – assim como se vale de adivinhos e santos profetas (...) o próprio Deus é quem o faz e se dirige a nós por seu intermédio (PLATÃO In DAICHES, 1967, p. 16).

Já em *A República*, cujo julgamento da literatura se baseia no preceito social, não há a idéia do poeta como comunicador da verdade divina. Ao

entender a poesia como simulacro - imitação da imitação das idéias absolutas – Platão encarava a literatura como aquilo que é inútil para o ensino e perigoso para os costumes. Para o sucesso do Estado, a literatura deveria ser enquadrada no bem maior que elevaria a vida social por meio da educação. No diálogo entre Sócrates e Adeimando no *Livro II* de *A República* pode-se verificar em que termos Platão apresenta a educação ideal:

A primeira providência será estabelecer a censura dos escritores de ficção; os censores que autorizem as histórias de ficção que sejam boas, e rejeitem as más. Havemos de querer que as mães e amas narrem às crianças unicamente as boas. Que estas formem suas mentes com essas histórias. Mas a maior parte das atualmente empregadas deverão ser postas de lado...

- Mas a que histórias se referes? indagou ele. Que vício nelas encontras?

- Um vício muito grave, respondi eu: o de incutir mentiras, e mais ainda, mentiras malévolas (PLATÃO In DAICHES, 1967, p.19).

A poética de Platão expressa no *Livro II* e *III* de *A República* é retomada no *Livro X*, no qual impõe regras bastante definidas e definitivas à poesia, chegando mesmo a desconsiderá-la por completo. Para o filósofo, o poeta não teria os conhecimentos das idéias e das formas necessários para a criação de suas obras, que, portanto, não seriam benéficas para a formação da República.

O exemplo dado por Sócrates para explicar esse ponto será o das três artes relativas ao mesmo objeto (601c – 602b). Segundo ele há “a de o utilizar, a de o confeccionar, e a de o imitar” (601d), sendo que quem utiliza o objeto possui sua ciência (episteme), quem fabrica pode ter no máximo uma opinião (doxa) verdadeira pelo contato com quem utiliza, ao passo que, quem imita não possui nem ciência, nem opinião verdadeira e, nesse sentido, podemos dizer que Platão nega o valor das artes como base para o conhecimento (NATRIELLI, 2003, p.12).

Ao descrever o diálogo em que Sócrates investiga e determina a natureza da justiça e da injustiça, Platão pontua os elementos que deveriam integrar

a educação dos cidadãos mais preparados: os guardiões da cidade, que seriam os membros da casta de governantes do Estado ideal (DAICHES, 1967, p.19). No desenvolvimento das aptidões deles está incluída a música, que seria capaz de formar a harmonia da alma, onde se incluiria também a poesia. Introduzindo a poética no mecanismo de educação daqueles que zelam pelo bem da cidade, a poética platônica versa sobre o coletivo impondo à poesia o caráter de justiça.

Na lógica daquilo que deve e não deve ser praticado em uma cidade ideal, Sócrates propõe regulamentos à criação poética e define alguns gêneros literários que deveriam se basear na imitação dos homens de bem: a tragédia e a comédia, “que é toda imitação”; os ditirambos, narrados pelo poeta; a epopéia, composta por ambos.

No *Livro X* de *A República*, reaparece o tema da poesia com limites ainda mais rígidos na recusa total da poesia imitativa. Neste texto, as produções poéticas não são aceitas mais enquanto instrumentos didáticos a partir dos preceitos considerados justos. Neste livro, Platão caracteriza a poesia mimética como desvirtuamento da cidade, como expressão inferior ao mundo das Idéias, o modelo de que partiu, “a arte imitativa é um ser inferior que casa com um ser inferior e gera prole inferior” (PLATÃO In DAICHES, 1967, p.24). *A República* de Platão parte, assim, mais da determinação de critérios fixos *a priori* do que de uma crítica sobre a literatura tendo o fim nela mesma, ou da elaboração de postulados que poderiam dirigir a apreciação do literário.

Assim como Platão, Aristóteles, outro filósofo grego da Antiguidade Clássica basilar para a constituição filosófica do Ocidente, se debruçou sobre as artes. Datada do século IV a.C., a *Poética* de Aristóteles não encara a literatura como afastamento do tripé do ideal platônico do belo, justo e verdadeiro. Aristóteles se dedicou a perceber os elementos que constituíam as obras observando como eles se relacionam. Encarando a arte como experiência, a imitação não era o mal, ou o problema essencial da arte para Aristóteles. A literatura, ao copiar seres superiores (Tragédia) ou inferiores (Comédia), não estaria

unicamente submetida a um programa idealista de República para o filósofo. O poeta, segundo ele, elaboraria uma série de elementos da narrativa que, por meio da verossimilhança, representaria aquilo que aconteceu ou poderia ter acontecido. Para este filósofo, “o poeta não é nem louco, nem um imoral, nem um imitador de meras cópias degradadas. Há que julgá-lo pelos seus dotes miméticos e configuradores” (IMBERT, 1971, p.72).

Em *Crítica e Críticos* (1969), o teórico brasileiro Afrânio Coutinho sintetiza os reflexos que as teorias poéticas de Platão e Aristóteles teriam na crítica literária por meio de um olhar dicotômico. Para o pesquisador, as duas posturas que se podem assumir em face da literatura seriam:

de um lado, encarar ‘os valores da arte como veículos de outros valores, econômicos, políticos, éticos, religiosos’ e aqui está todo o grupo de críticos inspirados em Platão. Do outro lado, os críticos ‘formais’, que, obedientes aos ensinamentos desse livro básico de crítica literária, a *Poética*, de Aristóteles, concedem à experiência estética uma finalidade em si mesma (COUTINHO, 1969, p.29).

Um dos conceitos-chave da teorização entre as artes da Antiguidade Clássica, segundo Jaqueline Lichtenstein no sétimo volume de *A Pintura*, se refere aos sentidos fisiológicos como determinantes de uma valoração interartes. Segundo aponta a autora, Platão afirmara que Simônides de Ceos desenvolvera a idéia de que a comparação da poesia e das artes plásticas seria expressa com a máxima *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), que fora retomada por Horácio no século I na *Epístola de Pisões*.

A concepção de que “um poema seria como um quadro” (HORÁCIO In LICHTENSTEIN, 2005, p.9) delineou o que se consolidaria mais tarde como a doutrina *Ut pictura poesis*, cujo preceito seria o de que as artes imagéticas teriam mais relevância por afetarem um sentido mais nobre. Segundo a doutrina *Ut pictura poesis*, na comparação entre a literatura e as artes plásticas, a pintura seria a matriz essencial, seria a medida exata da perfeição da qual a literatura poderia apenas se aproximar. Entretanto, ressalta Lichtenstein, a *Epístola de Pisões*

de Horácio fora mal interpretada no Renascimento, quando seus termos foram tomados inversamente. A frase *Ut pictura poesis erit*, que seria a comparação da poesia à pintura, fora desenvolvida com a poesia como termo comparativo, isto é, o sentido que se empregou fora o *Ut poesis pictura* (que sofreu questionamento apenas a partir do século XVIII, segundo a autora).

Em uma tentativa de explanação histórico-sociológica, Lichtenstein aproxima esta inversão ao interesse dos pintores renascentistas de afirmar seu reconhecimento enquanto artistas criadores cientes e propagadores de um saber, e não apenas como artesãos copistas: “por meio dessa comparação, a pintura reintegra finalmente o universo do *Logos*, e o pintor passa a ter acesso à condição de orador ou de poeta” (LICHTENSTEIN, 2005, p.12).

Enquanto arte, e teoricamente elevada ao espaço erudito que ocupava a literatura, a pintura, poder-se-ia supor, teria mais liberdade formal e conteudística ao se aproximar hierarquicamente da literatura. Porém, esta ascensão do campo teórico e social da pintura se relaciona com a comparação entre pintura e poesia, entendendo a arte da linguagem escrita como a mais expressiva delas. Assim, as especificidades da pintura foram enfraquecidas e foram valorizadas as possibilidades visuais da retórica.

Com a legitimação da sua arte, os pintores compartilhavam com os escritores a elaboração de narrativas, muitas delas laudatórias da monarquia. *O sonho de Filômato*, de André Félibien, é exemplar neste sentido. Nesta obra, a musa Pintura e a musa Literatura disputam seus graus de importância tendo como medida a capacidade de expressar com mais intensidade a glória do rei. Tem-se, portanto, neste livro, a clara aproximação entre as artes e a política, como se observa nesta afirmação da musa Pintura:

eu pensava não poder agradar mais este grande monarca, que é hoje a maravilha do mundo, do que o pintando segundo as diferentes imagens dos maiores heróis da Antiguidade. Ao representá-lo valente, generoso e triunfante, pensei que havia formado traços que o tornariam bem conhecido, mas soube que

você usou os temas que escolhi para retratar este grande príncipe (FÉLIBIEN In LICHTENSTEIN, 2005, p. 44).

Na reconciliação proposta pelo personagem Amor, que surge para sanar a discórdia entre a Pintura e a Poesia, mais uma vez há a ênfase na relação de ambas para com o monarca:

submetam-se, pois, às ordens do grande rei cuja presença embeleza este local e que é hoje o árbitro e as delícias de todo o mundo. Foi por ele que tive o cuidado de tornar este recinto tão agradável, trazendo as graças e os prazeres; e para o decorar, todas as belas-artes. E é a ele que vocês devem ambas servir” (LICHTENSTEIN, 2005, p.57).

Cabia ao exímio pintor renascentista a capacidade de narrar espacialmente fatos temporais, como uma passagem bíblica ou um feito de um monarca. Esta pintura narrativa foi durante séculos o cânone imagético em que literatura nutria a pintura e vice-versa. A própria obra pictórica de Tarsila do Amaral, em certos momentos, se aproxima da pintura narrativa. Diferentemente dos pintores renascentistas, a artista paulista não necessitava marcar o espaço da pintura a comparando com a literatura. Mas, em certa medida, narrou com os pincéis - não com a intencionalidade de glorificar discursos tão ligados ao poder quanto a monarquia ou a religiosidade – mas a vida ordinária dos habitantes do País. Ao se relacionar com o movimento programático de resgate do genuinamente nacional que foi o Modernismo brasileiro, a artista pintou telas que contavam sua visão de brasilidade. Obras como *Morro da Favela* (1924), *O Mamoeiro* (1925) e *Religião Brasileira* (1927) reúnem ações simultâneas em composições que retratam o cotidiano da vida brasileira.

É evidente que a distância de séculos impõe às “telas narrativas” renascentistas e modernistas diferentes estéticas e intencionalidades, demonstrando o quanto as linguagens foram sendo criadas. Nas obras modernistas, por exemplo, não se verificam várias ações expressando uma idéia de seqüência, como nos

quadros renascentistas. Os quadros de Tarsila do Amaral não retratam feitos cronológicos ou fatos de grande interesse político ou religioso, mas constituem um panorama da cotidianidade do Brasil por meio da apresentação de seus cenários e personagens.

A idéia da hierarquia entre as artes visuais e o discurso literário foi perdendo força na medida em que o conceito de especificidade das artes foi perdendo espaço, conquanto diversos exemplos contemporâneos comprovem que a disputa da importância entre as artes não tenha se extinguido. Gotthold Lessing representa um marco primordial para a visualização desta construção de espaços diferenciados para as artes em *Laocoonte ou os limites da pintura e da poesia*. Caracterizando as artes em relação ao tempo e ao espaço para delinear o que hoje entendemos como as especificidades das artes, Lessing, na citada obra, pensa as relações entre as artes plásticas e a poesia centrando-se no canto II de *Eneida*, de Virgílio, e no grupo escultórico de Laocoonte. Em Virgílio o leitor sabe da dor de Laocoonte porque o autor, ao informar que o pai tentava se afastar das serpentes, externa sua emoção em “clamores horrendos”. Já no grupo escultórico, os sentimentos progressivos de Laocoonte e seus filhos, assim como o desenrolar da trama, se apresentam em um instante congelado que concentra toda significação dos fatos por meio da inércia dos corpos⁵ dos três personagens humanos e das serpentes.

No texto de Virgílio, segundo a teoria de Lessing, o leitor se embrenha no desenvolvimento da dor e do caos para se aproximar do clímax na medida em que os elementos apresentados se movimentam no tempo da narrativa. Imprimindo o tempo na literatura e o espaço nas artes plásticas como referências essenciais de ambas, Lessing entende que as artes se estruturariam de acordo com representações temporais ou espaciais pelas condições específicas de cada uma (LORETO, 2004, p.14).

⁵ “a pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já passou e o que se seguirá”(LESSING in LICHTENSTEIN, 2005, p.89).

Ao resgatar Simônides, Lessing propôs as diferenças entre a pintura e literatura a partir de noções miméticas. Para o teórico, as artes deveriam ser analisadas “quanto aos objetos como também no modo de imitação deles” (Lessing In Lichtenstein, 2005, p. 84). As idéias de Lessing expressas em termos de questão mimética nortearam os direcionamentos teóricos das reflexões artísticas do Romantismo e do Neoclassicismo (FONTES, 2002, p.5). Esta problemática da delimitação do campo de atuação e de caracterização material das artes estabelece a definição de um número específico de artes tidas como puras, em que o trânsito é substituído pelo isolamento.

É a alteração do conceito de mimese que norteou Lessing, um dos nomes referenciais do estudo comparativo interartes que, segundo a professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Maria Aparecida R. Fontes, representa o ponto nevrálgico para o estabelecimento das correspondências entre as artes. Em *Ut pictura poiesis e mimeses: Considerações teóricas sobre as relações entre pintura e poesia*, a pesquisadora propõe a identificação da mimese na história da estética Ocidental como o suporte essencial para o entendimento dos cruzamentos entre as artes. Segundo ela, as pesquisas que intentaram conceber relações entre literatura e pintura depois da desconstrução do dito de Simônides e do verso de Horácio como axioma, mesmo que demonstrassem a comunhão visual do poema com a pintura e de elementos da literatura na pintura, tinham como embasamento o conceito de mimeses.

Assim, os tratados interartes que pretendiam formular similaridades ou limites entre as duas artes objetivaram “a construção de um ideário estético, estabelecendo postulados condizentes com o ideal clássico do belo artístico”, cujas normas partiam da imitação da natureza (FONTES, 2002, p.6).

no Renascimento, mimesis era imitatio, cuja propriedade de verossimilhança se definia por um não-verdadeiro, embora semelhante à verdade. No Romantismo, a obra derivaria da expressão da alma do artista; depois, observou-se que as obras poderiam imitar umas às outras, a partir da clássica imitatio, ou por

meio da paródia e da estilização, então se falou em dialogismo e intertextualidade. Descobriu-se, enfim, que as obras modernas estavam cada vez mais tematizando a si mesmas, fazendo de sua linguagem artística uma metalinguagem, isto é, mimetizando-se. A mimesis não é um mediador sempre igual e imutável. Entre a realidade e o indivíduo, ou entre a obra e a história, existe ‘uma continuidade’ compreendida pela mimesis (FONTES, 2002, p.6).

Observando as alterações da mimese neste apanhado da pesquisadora, percebe-se que a hierarquização entre as artes parece estar mais associada ao cânone realista, pois, quando se dá a falência da representação realista do mundo como sinônimo de expressão artística máxima, se esvazia a necessidade, ou até mesmo a possibilidade, de classificação entre arte melhor e pior. Tendo como o fim e os princípios da arte não mais a recriação do mundo como base suprema, não caberia mais ao artista se aproximar da natureza e, em certa medida, de Deus.

Com o esvaziamento da arte como tentativa de representação da realidade a partir do século XVIII, a comparação entre as artes parece rumar para outras questões. Com o entendimento de que o artista é um criador e não imitador, o ideal da arte deixa de ser apenas atingir a natureza, como “deus” da arte, o artista investe então no aprofundamento das linguagens.

A representação dos mundos subjetivos dista na arte moderna da cópia e se avizinham do estranhamento. A literatura moderna, por exemplo, não se prende a apenas representar o real, mas faz da palavra a matéria-prima de conjuntos que compõe outros universos regidos por lógicas que não tem parâmetro na natureza, como a obra de Apollinaire na qual a forma reflete e recria o sentido.

Os artifícios tipográficos levados muito longe, com uma grande audácia, tiveram a vantagem de fazer nascer um lirismo visual que era quase desconhecido antes da nossa época. Estes artifícios podem ir muito longe ainda e consumir a síntese das artes, da música, da pintura, da literatura (APOLLINAIRE In TELES, 1992, p.156).

Com o declínio do parâmetro da representação realista, parece não haver mais subsídios teóricos rígidos para a separação das artes e de suas subordinações, já que o fim último da cópia da realidade não atua mais como padrão de finalidade artística. Assim, a própria mimese pode ser repensada na medida em que até mesmo as obras que planejavam ser fiéis ao mundo observável guardavam a imposição severa de se aproximar da imagem daquilo que se entendia por mundo observável. Ao recriar não apenas um simulacro, mas um simulacro do simulacro, os artistas incutiam nas obras elementos além dos observados para que seus livros, esculturas, pinturas etc. se assemelhassem ao que se convencionou entender por realidade.

Um dos numerosos exemplos de articulações entre diferentes linguagens e, por conseqüência, do questionamento da representação realista, é Apollinaire. As obras deste artista apresentaram algumas das primeiras noções de vanguarda, além de conterem a intuição da aproximação da reprodutibilidade técnica da expressão artística. Este escritor francês é um entre as dezenas de artistas que se servem como base para a investigação de doutoramento das *Poéticas de meios fluidos: o apagamento de fronteiras nas artes visuais e literatura contemporâneas*, de Mari Lúcie Loreto. Nesta tese, a pesquisadora propõe que se atente para as “zonas limiáres que ultrapassam fronteiras instituídas” (LORETO, 2004, p.1) e suas possíveis disciplinaridades, na medida em que promovem a revisitação de conceituações da atualidade estética, teórica, literária, artística e hermenêutica.

Loreto destaca que

O desenvolvimento da imprensa e a proliferação das imagens escritas provocam um esquecimento de que a escrita é, também, uma imagem, e de que o problema da sua relação com outros tipos de imagens é tão antigo quanto à própria imagem. O interesse pela escrita cuneiforme chinesa, pelos manuscritos medievais e da renascença permite a Apollinaire situar a introdução das letras e palavras nas obras cubistas como parte de uma revolução cultural (LORETO, 2004, p. 47).

Apollinaire plantaria a semente que germinaria tanto nas vanguardas artísticas do início do século XX, quanto na expansão da linguagem das artes plásticas a partir de então. Com sua ocupação poética da página e a exaustão da significação da palavra, o artista francês convidou ao redimensionamento da linguagem escrita; esta atitude crítica frente às artes e às linguagens se intensificaria durante o século XX, quando palavras esboçadas, pintadas ou coladas conferiram caráter híbrido às obras.

Apollinaire transgrediu os limites da poesia e também imprimiu ousadia na interpretação de obras de outros artistas empreendendo uma crítica inventiva. Ainda segundo Loreto, em *Le Jeunes: Picasso peintre*, publicado no veículo *La a Plume* a 15 de maio de 1905, Apollinaire expôs suas considerações teóricas sobre a obra do pintor espanhol cubista. Neste texto, além de expor seus próprios cânones abordando a obra do pintor, Apollinaire apresenta imagens pictóricas em “uma poesia em prosa que evoca imagens do poeta e do pintor. O pintor pretende dotar o seu texto crítico de um valor estético” (LORETO, 2004, p.48).

A intersecção entre teoria e pintura é bastante presente também em Wassily Kandinsky. Na 9ª. aula de 11 de setembro de 1925 do *Curso da Bauhaus*, ele postula os elementos fundamentais da sua poética pictórica. Ao se ater aos *pontos, linhas e planos*, expõe as possíveis associações entre formas e idéias de sua arte. No subitem sobre o ponto e a linha afirma: “O ponto matemático = 0 = origo. A menor forma, a expressão da maior concisão, primeira afirmação, vínculo entre o silêncio e o verbo. Introvertido, calma afirmada. Revelação divina” (KANDINSKY, 1996, p.89). Ao postular o ponto como a marca entre o silêncio e o verbo, entre o nada e a revelação, Kandinsky convida o leitor-aluno à metafísica pictórica. Confluindo geometria e uma pretensão espiritualizante para a arte, o ponto para o pintor concentraria o começo da criação, o marco zero da expressão do artista como deus criador capaz de induzir os sentidos àquilo que pretende expressar, como proclama na seqüência do texto: “horizontal = calma fria/ vertical calma quente” (KANDINSKY, 1996, p.89).

Para Kandinsky, os sentidos modulados a partir das formas geométricas, cores e relevos seriam capazes de tocar o mundo além da razão. A física engendrada como arte operaria com hino de louvor ao eu profundo para o pintor: “a obra de arte reflete-se na superfície da consciência. Encontra-se ‘além’ e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar vestígios” (KANDINSKY, 1997, p.10). Assim, a didática expressa nas dezenas de aulas do curso da Bauhaus e em seus livros em geral, apresenta o direcionamento estético do pintor russo que ultrapassa o ensino da prática artística e faz emergir um Kandinsky crítico de arte, na medida em que, elaborando um roteiro de ensino, apresenta um roteiro para a apreciação das suas pinturas e de outros artistas.

A relação entre teoria e pintura praticadas por Kandinsky observada nos textos escritos como teórico e professor relacionada com sua obra plástica revela a multiplicidade deste artista e expõe o questionamento entre as fronteiras fixas entre teoria, prática artística plástica e textual.

Uma das tentativas modernas de tentar apreender as especificidades das artes que Kandinsky parece dissolver foi elaborada por Étienne Souriau. O escritor sistematizou em *Correspondência das Artes* (1947) termos de diferenciação entre as artes e propôs uma disciplina para a aproximação teórica entre elas. Inicialmente Souriau credita ao mistério, à percepção intuitiva, a relação que se estabelece entre as artes:

arquitectura, danza, música, escultura, pintura: son otras tantas actividades que sin duda, profunda y misteriosamente comungan entre si. Mas también cuantas diferencias entre ellas! (SOURIAU, 1965, p.11).

Entretanto, aos poucos, tenta sistematizar em propostas racionais as relações interartes. Para captar as correspondências das artes, segundo o autor, seria preciso primeiramente captar as correspondências entre técnicas tão diversas,

seria necessário “descobrir unas leys de proporción, o esquemas de estructura, válidos por igual para” (SOURIAU, 1965, p.14) as diferentes artes.

Dentre as caracterizações das artes, Souriau destaca a importância dos sentidos fisiológicos que atingem: “unas pretenden hablarle a la vista, otras al oído”, e a materialidade que as compõe: “Unas erigen monumentos sólidos (...) otras suscitan el fluir de una substancia punto menos que material” (SOURIAU, 1965, p.13). Sentido e materialidade são acrescidos também à relação das artes com o tempo; para exemplificar a carga temporal sobre as obras de arte, Souriau se utiliza da comparação entre a música e a literatura. A pintura, para o autor é “para la vista” e pode ser apreendida com uma única mirada – “todo cuanto es, puede decirlo em la intuición de um instante” – já a apreciação da música, que é a arte “para el oído”, depende do desenvolvimento do tempo – “la obra del musico es una sucesión” (SOURIAU, 1965, p.13). Assim, a música para Souriau seria a arte que por meio do tempo e do ouvido colocaria o homem em contato com o mundo inteligível. Na música o teórico encontra um universo sem comparações com a natureza, “al que nada en la naturaleza se asemeja” (SOURIAU, 1965, p.13).

A apreciação da música como a mais elevada das artes é apenas uma das marcas da teoria platônicas na teoria de Souriau. Para ele, a música seria a expressão artística que concentraria sobreposições de outras realidades que tocariam a alma, enquanto que a pintura se relacionaria com as representações dentro do mundo mundano sensível da cópia do inteligível, representando “los espectáculos cotidianos del mundo sensible, todas sus aparências, sus claridades y sus sombras, sus coloridos e sus contornos” (SOURIAU, 1965, p.13).

Entendendo as artes como “la sabiduría instaurativa” (SOURIAU, 1965, p.35), como atividades humanas em que se “expresan e intencionadamente crean cosas, o dicho, com mayor amplitud, seres singulares, cuja existência constiuye su finalidad” (SOURIAU, 1965, p.39), SOURIAU percebe a despeito desta aproximação entre todas as expressões delas, as pontuais diferenças que as tornam “distintas lenguas” (SOURIAU, 1965, p.21).

Ao abandonar a intuição e adentrar a sistematização das artes, a proposta seminal de Souriau seria a instituição de uma disciplina completa que traria novos conceitos e taxonomias capazes de lidar com as correspondências artísticas. Souriau batizou esta disciplina de *estética comparada*, que “se basea en la confrontación de las obras entre si, así como en el proceder de las distintas artes” (SOURIAU, 1965, p.14).

Em outra perspectiva, mas mantendo as diferentes especificidades das artes como medida para suas inter-relações, o professor da Universidade de Indiana, Claus Clüver, observa a migração de uma expressão artística para outras.

questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais. Norman Bryson, entre outros, insiste que a leitura de textos visuais inevitavelmente envolve a intertextos verbais (CLÜVER, 1997, p. 40).

Pensando no trânsito entre as artes, Claus Clüver propõe o resgate de *ekphrasis*, termo introduzido nos estudos literários por Leo Spitzer, em 1955. A expressão, grosso modo, seria a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais em uma espécie de tradução de uma obra em alguma outra expressão, artística ou não.

(ekphrasis) é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão (CLÜVER, 1997, p.42).

Esta proposta que, segundo o professor, se inseriria na contramão das idéias de René Wellek e Austin Warren na obra *Teoria da Literatura* (1949), e, portanto, também do Formalismo Russo, Escola de Praga e New Criticism norte-americano dos quais deriva, incluiria valores extrínsecos à obra dentro dos estudos

literários na medida em que não percebe a literatura como um universo próprio, “autônomo, autotélico e auto-suficiente” (CLÜVER, 1997, p. 38).

Ao reafirmar a distância da percepção da literatura fora dos contextos que os estudos literários têm trilhado, a proposição de Clüver não recorre a instâncias como a sociologia, a antropologia, a história, a comunicação, mas percebe como as artes se nutrem umas das outras e quanto a observação desta inter-relação pode ser proveitosa para a teoria literária. O processo da *ekphrasis* se daria, então, pela tradução de um texto não-verbal em um texto verbal dentro de certa hierarquia entre uma matriz e a obra oriunda dela, sendo que esta não deveria manter muita autonomia da primeira obra.

Pode-se considerar que todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemióticas, ao passo que o conceito de ‘tradução intersemiótica’ soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sógnico) que, em primeiro lugar oferecem uma representação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos sem paralelo no texto-fonte (CLÜVER, 1997, p.43).

Clüver expande o conceito de *ekphrasis* a outras artes ao observar ilustrações de obras literárias e as criações de compositores Franz Liszt e Richard Straüss a partir de pinturas e poemas. Neste último caso, o pesquisador delinea certa liberdade do objeto composto posteriormente daquilo que define como texto-fonte ao afirmar que as ilustrações “necessitam elas mesmas de interpretações” (CLÜVER, 1997, p. 44) e que são capazes de alterar o sentido do texto que ilustram. Entretanto, mais uma vez retoma a relação hierárquica entre objetos ao entender o acréscimo de possibilidades interpretativas que as ilustrações podem oferecer como formas de subversão do texto.

Tarsila do Amaral também se debruçou sobre as relações entre as artes. A artista propõe direta e indiretamente hierarquias e sobreposições entre

expressões artísticas. Para a artista, a tapeçaria, a porcelana, a criação de objetos de metal e os vitrais se enquadram naquilo que define como arte. Sobre elas, Tarsila escreveu *A Arte da Tapeçaria*, de 27 de outubro de 1936; *A Arte da Cerâmica*, de 6 de novembro de 1936; *A Arte do Metal no Japão*, de 24 de fevereiro de 1937 e *A Arte dos Vitrais*, de 5 de abril 1938.

Estes textos publicados no *Diário de S. Paulo* oferecem ao leitor dados históricos sobre a utilização e desenvolvimento técnico destas “artes”. A tapeçaria, segundo Tarsila, “abrange todos os panejamentos bordados à mão, na sua grande variedade de pontos, em lã, seda, ouro, qualquer outro material, servindo para cobrir e ornar as paredes e o solo” (AMARAL, 27 out. 1936 In BRANDINI, 2004, vol. II, p. 80). A artista parte da Antiguidade, “na Índia e no Egito os pavimentos das moradias e dos templos se revestiam de tapetes, os quais tiveram sua origem no uso que então se fazia de esteiras de junco” (p.80), passa pelo século XII, em que “o uso das tapeçarias se estendeu pela Europa” (p.80), pelo século XIII, em que fora introduzida “nas cortes e palácios” e finda no seu tempo, em que as tapeçarias eram usadas como “demonstração de fausto e de grandeza” (p.81).

O texto sobre a “arte da cerâmica” se desenvolve igualmente em um resgate histórico que se inicia na Antiguidade, “os gregos e romanos não usavam vasilhas de cerâmica para cozinhar os alimentos” (AMARAL, 06 nov. 1936 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 82), e finda em tempos contemporâneos ao da artista, “hoje, a cerâmica se desenvolve extraordinariamente num ramo novo: a fabricação de porcelanas” (p.83).

O aspecto religioso é o destaque do texto sobre os objetos de metal na arte japonesa. A fundição de um imenso sino para um templo budista na cidade japonesa de Nara, no início do século VIII, apresenta ao leitor a estreita relação entre budismo e os metais japoneses:

velhos e moços, mulheres e crianças faziam longas caminhadas em direção a Nara para assistirem ao ato solene (...) pobres e ricos

confraternizavam num mesmo entusiasmo, junto à fogueira onde ferviam os metais que deveriam, tornar-se objetos sagrados a serviço da religião” (AMARAL, 24 fev. 1937 In BRANDINI, 2004, vol. II, p. 113

Tarsila classifica como artistas aqueles que fundiam os objetos metálicos religiosos ao descrever o processo técnico de produção: “os artistas dessa época modelavam em cera, um a um, o objetos que seriam fundidos, recobrando-os com uma mistura de argila, areia fina e água” (p. 113).

O teatro, como sistematização d’*A Arte do Gesto* é o tema do texto de 16 de março de 1937 da pintora paulista. Para tanto, Tarsila defende o gesto como a “expressão que chega a traduzir fielmente as emoções” (AMARAL, 16 mar. 1937, In BRANDINI, 2004, vol. II, p.116) que, por sua vez, teria originado na Grécia Antiga e em Roma a pantomima – “arte de exprimir idéias e paixões por meio das atitudes” (p.116). A artista descreve a pantomima grega como instrumento de diálogo entre atores e o público, pois dada a grandeza dos teatros: “As personagens, privadas do jogo fisionômico quando se apresentavam com máscaras deviam exagerar as atitudes reforçando assim as intenções do autor” (p.116). Segundo a autora, os dramas, as comédias e a pantomima perderam o prestígio no fim do Império Romano, quando a coreografia, “com danças priapescas de mulheres nuas” (p.116) substituiu o status da arte do gesto da Antiguidade, que permaneceu ainda “depois da criação da ópera” nos séculos XVII e XVIII como “bailados mitológicos, em que artistas dançavam de máscaras, convenientemente caracterizados” (p.116). Já no século XVIII o “espírito de renovação” da dançarina Sallé e do coreógrafo Noverre, conforme Tarsila, introduziu na pantomima figurinos “adequados aos diferentes papéis”. No encerramento desta breve genealogia da “arte do gesto” a autora define a pantomima acrescida de ritmo como sinônimo de dança “ao som musical, onde se manifesta toda a escala dos sentimentos no amor, no ódio, na ternura, na vingança, na esperança”, e credita aos bailados russos e suecos a ascensão moderna da dança (p.117).

Diferentemente dos textos anteriores, em *A Arte do Gesto*, a relação entre o assunto abordado e a conceituação de arte se revelam bem mais evidentes na medida em que o teatro, aqui como expressão baseada no gesto, figura na tradição estética Ocidental e, portanto, aos olhos de hoje, a aproximação do gesto à arte proposta por Tarsila por meio da pantomima apresenta-se talvez mais coerente. Contribuem, para tanto, o gesto e o teatro serem criações imateriais e sem fins claramente utilitários como as cerâmicas, as tapeçarias e os vitrais, aproximando-se do entendimento da arte como contemplação, como reflexão e não como instrumento do mundo pragmático.

No texto publicado a 24 de outubro de 1940, *Arte e Interpretação*, a artista aborda duas formas de posicionamento comuns na distinção entre arte e artesanato. Com a introdução interrogativa “deve se considerar artista o pintor que sabe desenhar, que sabe reproduzir fielmente o seu modelo e interpretá-lo em cores?” (AMARAL, 24 out. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 274) Tarsila discute os sentidos que são associados à palavra artista e, portanto, àquilo que se entende como arte.

Sua resposta começa a se delinear com a exemplificação de um pianista que executa com acréscimo de sua personalidade a obra de um compositor: “O executante se diz um artista” por colaborar com o compositor com seus sentimentos ao não seguir a música “ao pé da letra”. Tarsila afirma que “todos (grandes pianistas que imprimem diferenças nas composições originais), na opinião geral, são artistas” (p.274). A autora expõe ainda outra postura frente à arte. Segundo ela, aqueles que consideram a arte como sinônimo de ato criativo, acreditam que “estes pianistas não são artistas”, já que seriam dependentes de uma criação primeira elaborada pelo compositor, de quem, inevitavelmente, seriam meros tradutores - melhores ou piores de acordo com sua capacidade de valorizar o original.

A autora redimensiona para a questão da pintura o embate entre arte como criação e arte como interpretação iniciado com o exemplo do pianista.

Na apreciação da execução do pianista e do pintor, Tarsila evidencia a incoerência que os adeptos de arte igual à criação cometem ao ovacionar pianistas que executam partituras e negam valor a um pintor que

trabalha diante do modelo, não lhe copia as cores exatamente como são, porém, as distribui na sua tela como ele queria que elas fossem. Do mesmo modo que o pintor ou o pianista, que não altera a música a ponto de ela se tornar irreconhecível, o pintor se atém ao modelo e o reproduz com pequenas diferenças, fazendo das cores o correspondente às expressões na música do cantor ou pianista (p. 274).

A arte que pretende se aproximar do modelo, afirma Tarsila, é a “arte realista é, porém, considerada na corrente moderna como cópia ou pintura fotográfica, embora haja uma grande diferença entre o modelo e o quadro” (p. 272). Para definir as diferentes instâncias tanto de avaliação quanto da prática das artes, a artista propõe que se desenvolva uma taxonomia específica para diferenciar os pintores que copiam habilmente quadros, outra para aqueles que representam a natureza acrescentando-a de sentimentos pessoais e ainda outra para “o pintor que tira da imaginação o motivo de seus quadros”, que seria considerado apenas pelos “partidários da arte igual à criação” (p. 274).

Tarsila situa no tempo este embate entre arte da interpretação e arte da criação. Segundo ela, a arte interpretativa desde a Grécia e Roma antigas seria sinônimo de habilidades como a “arte do bordado, arte da tapeçaria, arte de curar” (p. 274). Enquanto que na arte de criação “está mais ou menos convencionalizado que o artista é aquele que se dedica às belas-artes, música, pintura, etc., seja ele criador ou intérprete” (p. 274). Portanto, dentro do sentido que se dava à palavra artista conforme Tarsila do Amaral, as artes de “savoir-faire” como as citadas acima, não se enquadrariam na acepção moderna de arte como discurso diferenciado e não utilitário. Ainda de acordo com as posições de Tarsila, a confecção de objetos utilitários também seria fruto de um processo artístico em que a hierarquia da tradição das belas-artes não é preponderante.

A artista entrevê nas diferentes percepções conferidas ao pintor e ao pianista distinções que conformam a recepção das artes plásticas e da música. A relação entre a palavra, a pintura e a música sob o ponto de vista de Tarsila do Amaral fica expressa nos textos *A Palavra*, *A Escrita* e *Música*, publicados a 23 de março, 31 de março e 29 de abril de 1937, respectivamente.

A palavra falada representa para a artista a expressão máxima do pensamento humano, superando o gesto e os processos gráficos. Estreitamente ligada à exteriorização da reflexão, à palavra, a pintora confere o grau máximo de expressividade intelectual, atribuindo menor status comunicativo à arte que a fizera famosa: “Já vi escritores consagrados invejarem, diante de um belo quadro, os recursos de expressão de um pintor, sem pensar que a linguagem articulada é infinitamente mais rica do que a linguagem das cores e das linhas” (AMARAL, 23 mar. 1937 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 118). Neste trecho observa-se que a literatura tomada nestes termos seria superior à pintura, já que a arte da palavra estaria mais próxima da expressão do pensamento. Assim a representação da realidade exterior e/ou da natureza tão premente para os parâmetros da arte até a modernidade⁶ é substituída pela capacidade de revelar formulações intelectuais.

Entendendo a palavra como a forma mais próxima do pensamento, a artista afirma que ela pode ser “confusa, obscura” caso seja vago e nebuloso o pensamento. Mas o aprimoramento da palavra como meio expressivo reside nela mesma, segundo Tarsila, “palavra não só traduz o pensamento como também o auxilia, servindo-lhe de ponto de apoio” (p.118). Além de ser a ponte entre o pensamento e o mundo, a palavra seria essencial também para o desenvolvimento da capacidade de abstração que geraria mais pensamentos a serem representados por ela: “sem a palavra mental, escrita ou oral, a abstração e a generalização não se produziriam, a não ser de uma maneira imprecisa, complexa, confusa” (p.118).

Dentre as possibilidades de utilização da palavra, Tarsila, no texto de 31 de março de 1937, define a escrita como aquela mais capaz de elaborar um

⁶ Emprega-se neste trabalho a conceituação de Charles Baudelaire de modernidade como sinônimo d’“o transitório, o fugitivo, o inconstante, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1993, p.21).

raciocínio. Assim, ao executar a escrita, o ser humano imporia à palavra aperfeiçoamentos de idéias:

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 fixado (AMARAL, 23 mar. 1937 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 118).

Se a palavra encerrava a exteriorização de pensamentos, na música Tarsila do Amaral encontra a possibilidade de expressão universalista dos sentimentos, já que “todos os povos se emocionam com a linguagem musical que é, como o gesto natural, uma linguagem universal em relação ao sentimento” (p.118).

Este sentimento se enquadra ainda dentro de uma hierarquia entre o mais e o menos elevado que se estabelece em relação ao desenvolvimento de um povo. A artista aproxima a música de folclore a um “gesto natural” e instintivo em que o ser humano “transvasa os seus sentimentos”, enquanto que, segundo ela, existe outra forma de expressão musical que “representa um nível mais elevado de sentimentos, que são tanto mais complexos quanto mais alto o grau de civilização e cultura de cada povo” (p. 119).

Tarsila aponta também a relação da música com outras artes. A música para a pintora seria capaz de invadir “todos os terrenos artísticos” com o “seu poder de despertar sentimentos adormecidos, aplacar a maldade, acalmar o desespero” (AMARAL, 29 abr. 1937 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.128). A pintora observa que a escultura, a pintura (“sob sua influência (da música), são rimadas pela repetição das linhas paralelas”) e a literatura tomaram de empréstimo da música o seu ritmo. A artista acredita que a intervenção da música na literatura simbolista na tentativa de “musicalização dos poemas, por meio de palavras sonoras, de sons repetidos” impôs à literatura “sacrifício do sentido” (p. 128) sem atentar que o empréstimo do ritmo da música à poesia por si só poderia ser a porta para mais significações.

Pode-se apreender desta postura certa distinção entre sentido intelectual, que estaria mais intimamente relacionado à palavra, e entre a significação sentimental, que de certa maneira se estruturaria melhor na música. A pintora, portanto, demonstra mais apreço às artes que dizem mais à experiência e às sensações do que ao intelecto. Para exemplificar a interseção bem sucedida entre literatura e música, a pintora cita *O Contraponto*, de Aldous Huxley, em que a poesia simbolista se expressaria, segundo o autor inglês, como “simples glossaria”. Huxley teria desenvolvido sua teoria, segundo Tarsila, por meio do personagem Philip Quarles numa “grande escala musical na construção do romance (...) meditar Beethoven, diz ele, alternar os temas” (AMARAL, 29 abr. 1937 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.129).

No último parágrafo do texto, Tarsila, ao citar o filósofo grego Platão, deixa mais evidente a hierarquia que estabelece entre artes e até mesmo nas variadas expressões de cada uma ao definir, qual Platão, a música como a mais alada das artes. Segundo a autora, a música:

presta-se docilmente a todas as interpretações do sentimento. É a mais expressiva, a mais flexível, possuindo todas as graduações, sugerindo todas as paixões. E a rotação de todos os mundos, como na fantasia platônica, continua a se processar ao som formidável da harmonia das esferas (AMARAL, 23 mar. 1937 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 129).

Ao substituir a mimese da natureza e pensar na representação do sentimento e do pensamento, Tarsila se enquadra na perspectiva moderna de valorização do mundo interior em detrimento da representação do universo visível. Ao definir a música como a mais “alada” das artes, capaz de expressar com a máxima perfeição os sentimentos, a artista expõe seu cânone de valorização da subjetividade expressa pelo ritmo interior. Subjetividade que pode ser também observada em muitas de suas telas, como *Sono*, *A Praia* e até mesmo naquelas da fase Pau-Brasil e Antropofágica em que sensações se imiscuem às intenções racionais temáticas.

Mesmo que parta de denominações fechadas sobre as expressões artísticas sistematizando-as como Literatura, Música, Cerâmica, Tarsila é consciente da interdependência delas. Para a artista a classificação das artes tem função apenas didática, segundo a pintora, a separação entre elas: “É apenas um ponto de referência que situa o espírito para a compreensão mais fácil e determinada que pertence a um grupo de coisas análogas” (AMARAL, 4 ago. 1936 In BRANDINI, 2004, vol. II, p.57). Estes elementos análogos servem apenas para uma conformação mais artificial e facilitadora do que real, já que, para Tarsila “não se pode determinar o limite exato, a barreira rígida, onde o ser deixa de ser isto para ser aquilo” (p.57).

Além de apontar a fenda que a classificação das artes representaria, a pintora questiona a diferenciação entre as artes do tempo e as do espaço por entender que ambos são presentes em quaisquer produções artísticas. A artista questiona a distinção a partir da arte que desenvolve:

Para a realização da pintura, classificada entre as artes do espaço, tornando-se espaço como superfície a ser coberta de tintas, o fator tempo entra em conta, o movimento do artista manejando o pincel pertence a esse fator tempo e sem esse movimento a pintura não poderia ser realizada (AMARAL, 4 ago. 1936 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 57).

Além do tempo do preenchimento da tela figurar na pintura como fato incontestável para sua execução, o ritmo, que é a ordenação da fragmentação do tempo comumente associados à música, também pode estar presente nas artes plásticas com a repetição de linhas na mesma direção. Como exemplo, Tarsila cita seu mestre André Lhote, com quem afirma ter aprendido a execução de “pinturas ritmadas” (p.57).

Se extinguir a variante do tempo da pintura seria desconsiderar a ação do pintor sobre a tela, da mesma forma, suprimir o espaço da música, da literatura e da dança seria excluir as unidades e fases de sua composição. Tarsila se

refere à dança como a arte capaz de questionar a separação estanque das artes justamente por congrega espaço e tempo:

o traço de união entre as artes do tempo e as artes do espaço, é a ponte que serve para demonstrar, por exemplo, a fraqueza das classificações e a interdependência de todas as artes, a qual se faz sentir pela terminologia artística (p. 57).

Quer apontando para a falência das classificações que delimitam campos específicos para as artes, quer desvelando preferências ou hierarquias pessoais, as artes são problematizadas pela artista de forma recorrente, proporcionando mais uma teorização nesta breve teia de teorias acerca da relação entre as artes.

Neste terreno movediço, em que parece não haver ferramentas postas com as quais trabalhar, pode-se pensar pelo menos na premissa de que observar a relação interartes é, basicamente, intuir a união entre o intrínseco e o extrínseco, incluindo aí (pensando sobretudo na arte moderna) a metalinguagem.

As considerações e a própria condição de Frederico Moraes expõem quão frágeis são os conceitos separatistas entre as artes e entre os elementos que constituem seu sistema – público, crítica, mercado, formas de exposição, armazenamento e ensino. O crítico e artista relata no livro *Artes Plásticas – A Crise da Hora Atual* (1975) seu percurso iniciado como recebedor de arte, depois como crítico especializado e, finalmente, como artista. A distinção entre público, crítica e artista aqui operam como referências exteriores já que, para o olhar do crítico-artista, não é possível estancar uma da outra.

o artista deixou de fazer arte ao lançar mão de novos suportes e recursos – é um propositor de situações. O crítico fez-se artista ao penetrar fundo na intimidade da obra, agravando ainda mais as contradições da arte. O espectador não age mais passivamente – pega, apalpa, cheira e até destrói a obra de arte (...) se me perguntarem hoje o que sou não saberei responder. Crítico? Artista? Professor? Sou tudo isso e nada disso (...) o artista é autor

de uma estrutura inicial – mas cuja plena realização vai depender da vontade de participação do espectador, agora como co-criador. Esta estrutura inicial é uma tentativa de organização do real, tarefa que o espectador pode completar (MORAIS, 1975:9-10).

Na medida em que expõe os conceitos epigênicos de arte como percepções falaciosas, as proposições de Morais valem como questionamentos possíveis acerca das especificidades da arte e da diferenciação rígida entre crítica e arte.

1.1 EXPRESSÃO SINESTÉSICA: A OBRA COMO TEORIA



Ilustração 3 - Gabriela Canale Miola. *Convergências*, técnica mista, 2006.

Depois deste rápido esboço pelos caminhos sinuosos as margens das artes e de seus entendimentos, chega-se então a proposta deste trabalho, que não quer mapear fronteiras, quer intentar uma possibilidade de diálogo entre os textos da artista plástica Tarsila do Amaral sobre literatura e seus quadros por entender que as obras plásticas da artista podem ser tomadas como expressões de sua postura crítica frente à arte, frente seus cânones e frente suas próprias obras, da mesma forma que seus textos.

Para tanto, parte-se do conceito de *expressão sinestésica*⁷, cunhado a partir do empreendimento simbolista do cruzamento entre as artes. A marca simbolista concentra-se no entrecruzamento das diferentes artes, emprestando para a poesia o ritmo da música e a visualidade das artes plásticas para multiplicar as possibilidades de sensações do leitor em uma lírica profundamente sinestésica. Os escritores simbolistas reforçam a imagem como metáfora e exigem do crítico a sensibilidade para lidar com novos repertórios ao apostar no encontro das

⁷ O termo sinestesia se refere habitualmente à mobilização de dois ou mais diferentes sentidos fisiológicos (olfato, tato, audição, paladar e visão), entretanto não se refere aqui à palavra sinestesia como figura de linguagem, mas como conceito teórico que aponta para a congregação de diferentes instâncias artísticas e críticas, que por sua vez, mobilizam sentidos distintos.

sensações oferecidas pelos diferentes sentidos na elaboração de suas poéticas de louvor à transitoriedade.

O Belo, segundo o poeta, tem a sua face contingente, transitória, que se opõe à concepção clássica que o circunscreve como forma eterna e universal. Na realidade, mais do que uma oposição, Baudelaire anuncia um deslocamento: o eterno da beleza pode se manifestar naquilo que é fugidio, descontínuo, contingente, de acordo com o próprio ritmo da vida, que faz e se desfaz permanentemente sob os olhos em forma de espetáculo. Esse deslocamento traz em si uma nova definição de criação, ou seja, a afirmação do transitório, a recriação do movimento vital, louvor a tudo o que é efêmero (HARA, 2004, p.79).

Os versos de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud reclamaram a expansão do entendimento do texto, da imagem e das reflexões sobre eles, marcando o

apogeu de uma certa evolução dos princípios e formas literárias do século XIX, que começa com o romantismo de Victor Hugo, nos anos 1830 (...) despoja os objetos cotidianos de sua realidade e revela os papéis, disfarces e artifícios da arte (LORETO, 2004, p. 28-29).

Ao definir o escritor Victor Hugo como o genitor da empreitada interartes que se firmou no Romantismo e seria essencial ao Simbolismo e, ulteriormente, às vanguardas artísticas e as artes do século XX, pode-se atentar para a aproximação entre duas instâncias até então apartadas: o grotesco e o sublime.

No Prefácio do livro *Cromwell* (1827), Victor Hugo sistematiza a poética romântica como a manifestação literária dos tempos modernos. Esta poética seria a superação de antigas regras pré-determinadas através da aproximação entre as comédias, “abstrações de vícios, de ridículos”, e as tragédias, “abstrações de crime, de heroísmo e de virtude” (HUGO, 2002, p. 48). Para o escritor, os tempos modernos se caracterizariam pela união de traços da comédia e da tragédia. Desta junção, se consolidaria o gênero dramático como o mais adequado à modernidade, se diferenciando dos anteriores por se aproximar da

cotidianidade, do homem ordinário e seus conflitos: “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidades, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida” (HUGO, 2002, p. 28).

É interessante observar ainda, que além de introduzir esta duplicidade na literatura, Vitor Hugo a pratica em centenas de obras plásticas. Suas telas distam da representação mimética da realidade e significam na profusão de luz e sombra de tons dramáticos como o preto, o cinza e o cobre onde a cor e sua fluidez são elementos essenciais, valendo-se da inspiração que “é também uma verdade e uma natureza” (HUGO, 2002, p. 65).

Ao fazer da arte um encontro de fluidez, os poetas simbolistas teorizam dentro do próprio fazer poético a falência da sistematização estanque das artes. A obra acabada evidenciava seu próprio processo de feitura, indagando a tradição teórica da especificidade na exposição da confecção da arte. A poética de Arthur Rimbaud, por exemplo, se perfaz em solo cujo ritmo e transgressão das formas fertilizam as significações da palavra.

Eu inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho
Inventei a cor das vogais! — A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. —
Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriei de inventar um verbo poético acessível, mais cedo ou mais tarde, a todos os sentidos. Eu reservava a tradução. Isto foi de início um estudo. Eu escrevia os silêncios, as noites, anotava o inexprimível. Fixava as vertigens (RIMBAUD In TELES, 1992, p. 48).

A poética proposta por Arthur Rimbaud em “Alquimia do verbo” é a transmutação da materialidade dos sentidos. Ao colorir as letras, o poeta define a matéria textual como marco zero da construção visual. Rimbaud se coloca como propositor da uma tradução em que a palavra ganha status de imagem, imagem tem alcance verbal e o poeta é o (des)ordenador de vertigens que profere “l’inexprimable”.

Na senda da correlação entre as artes e do poeta como catalisador do cruzamento das sensações, Charles Baudelaire convida a poesia para sua própria desrealização. Na poética auto-reflexiva cuja consciência estética e formal se sobressaem, o francês retira os véus da criação artística e desnuda a obra, escancarando assim sua feitura. Baudelaire, como aponta pesquisadora Maria Adélia Menegazzo,

Desloca a linguagem da fantasia e do sonho românticos, elaborando uma nova ordem, já vislumbrada por Poe, em que a expressão dará origem ao significado do poema. Desta forma, instala-se na poética Baudelaireana o 'ideal da artificiosidade'. Descobre-se o fenômeno da compreensão artística, a significação das funções conscientes e críticas no processo de criação artística (MENEGAZZO, 1991, p. 20).

Despindo a arte, Baudelaire mostra-a; mostrando-a, aproxima artista e leitor; aproximando-os, dessacraliza a obra.

Em “Correspondances” se avizinham inusitados. Neste poema o ser humano não é o sujeito, é aquele que é tomado pela natureza (“templo de vivos pilares/bosque de segredos”) que o espreita e, na fluidez dela, recebe a glória de ser enredado pelos sentidos e pela mente.

Como ecos longos que à distancia se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quando a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam
(BAUDELAIRE, 1985, p. 114 In MENEGAZZO, 1991, p. 20)

Ao tocar intelectual e sensualmente o humano, a natureza é o espaço e o tempo da comunhão dos sentidos e da correspondência de percepções para o poeta.

O fazer e o pensar a arte na modernidade passam pela exposição da criação na mesma medida em que os “movimentos artísticos de vanguarda se fundamentam em reflexões que têm como objetivo evidenciar uma visão do

mundo em que o ponto de vista parte do homem moderno e a ele é remetido” (MENEGAZZO, 1991, p.175).

É evidente que a sinestesia representa caracteres diferenciados na obra de Baudelaire e de Rimbaud. Para o primeiro, a idéia de natureza se equipararia, em certa medida, ao malévol, ao impuro. A sinestesia baudelariana se dá no cruzamento entre as sensações que fornecem à alma a possibilidade mais completa de expressão. Há em Baudelaire marcas da religiosidade romântica na qual o invisível remeteria ao verdadeiro, seus versos cantam as contradições do mundo natural que é uma ponte para o inatingível, “o que o poeta toma ao mundo sensível é o que precisa para forjar uma visão simbólica de si mesmo ou de seu sonho; pede-lhe os meios para exprimir sua alma” (RAYMOND, 1992, p.21).

Já na obra de Rimbaud, a sinestesia verte do eu da metrópole, se edifica na profusão dos sons, cores e materiais da urbe poética. Se em Baudelaire a sinestesia adjetiva o mundo visível para se direcionar ao invisível, em Rimbaud o cruzamento de sentidos por consequência de diferentes artes integra o seio da vida ordinária que retrata ao ritmo do grotesco e do sublime, não a verdade inatingível, “e o poeta, retomando os dados nas mãos, tenta refazer por sua vez o ato criador, proferir novamente o mundo, como um demiurgo” (RAYMOND, 1992, p.35); o escritor e pintor Victor Hugo sintetiza: “A musa moderna (...) sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2002, p. 26).

A partir da inspiração das obras que não se enquadrariam nos conceitos de “clássico, romântico ou realista; por exemplo, *Illuminations*, de Arthur Rimbaud, *L’après-Midi d’un Faun*, de Stéphane Mallarmé” (LORETO, 2004, p. 27) e *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, este trabalho se propõe a dialogar com a criação artística e sua teoria. Para tanto, tomou-se de empréstimo o termo sinestesia praticado pelos simbolistas, que também se relaciona com a liberdade literária aclamada por Victor Hugo, para lidar com a aproximação entre pintura e crítica

literária de Tarsila do Amaral, pensando a relação entre as artes e a crítica como uma *expressão sinestésica*.

O termo *expressão sinestésica* traz em si o conceito de que a obra de arte, sobretudo a moderna, contém sua própria crítica, entendendo que a crítica interna à obra se refere a todo repertório de vivências do artista. A obra de arte, neste sentido, seria uma exposição sincrônica de uma construção individual diacrônica. Assim, o artista, mormente o moderno, produziria uma espécie de fenda que, analisada quer intrinsecamente, quer extrinsecamente, expõe as variantes da sua criação em diálogo com o que se costuma chamar de tradição. Esta tradição não se restringe ao elenco de objetos de arte que figuram no cânone, mas se expande na medida em que entende a obra como uma elaboração criativa da tradição artística particular em que consta a apreciação de artistas e teóricos de diferentes áreas.⁸ Propõe-se, assim, a partir do termo *expressão sinestésica*, a aproximação entre as diferentes linguagens artísticas e também sua relação mais estreita com a crítica.

Tratando da *expressão sinestésica* como uma possível convergência de variadas linguagens artísticas aponta-se para a relação e recriação a partir do contato das artes entre si. Vale lembrar exemplarmente a comunhão existente entre literatura, teatro e artes plásticas desenvolvida na Europa Ocidental (principalmente na Alemanha, França, Portugal e Itália) nas primeiras décadas do século XX, quando manifestos operavam como textos que se propunham programáticos da expressão artística em suas múltiplas instâncias. Um exemplo de *expressão sinestésica* desta época é a peça *Criação do Mundo*. Apresentada pelo Ballets Suédois em outubro de 1923 no Teatro dos Champs-Élysées, a peça tinha texto de Blaise

⁸ Apenas a título de exemplificação, caberia um trecho do artigo “Relações Homológicas entre Literatura e Artes Plásticas” em que o pesquisador Gonçalves relata o início de suas investigações interartes a partir do movimento abstrato, aproximando expressão poética e a plástica: “Ao ler um poema, conforme o poema, surgia em minha mente uma espécie de diagrama, delineando um desenho que nem sempre possuía um referente definido. (...)os procedimentos construtivos do texto pareciam querer determinar uma figura que expressasse seus sentidos. Isso fez com que me voltasse à observação de obras de artes plásticas de minha predileção (...) as relações entre categorias plásticas determinavam o indefinível que só o poema conseguia engendrar (...) passei a perceber que um me fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa”(GONÇALVES, 1997, p.58)

Cendrars, música de Darius Milhaud e cenários de Fernand Léger. Esta montagem inclusive foi inspiradora para os artistas brasileiros Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, que tiveram a intenção de elaborar algo semelhante, com texto de Oswald, cenários de Tarsila e música de Heitor Villa-Lobos (AMARAL, 1998, p. 27).

Este exemplo parece bastante óbvio para se abordar uma expressão que relacione diferentes linguagens artísticas já que se trata de uma apresentação teatral cuja condição *sine qua non* é, via de regra, a utilização de texto, cenário e produção sonora. Entretanto, a *expressão sinestésica* se enquadraria também naquilo que abrange qualquer produção artística, já que nas obras de arte há a expressão daquilo que o autor entende como passado, presente e futuro da arte, assim como seus próprios cânones.

A obra de arte vista como *expressão sinestésica* contém uma percepção crítica da vida e da arte e é, a obra mesma, um gesto criativo, tornando-se assim a conjunção de crítica e arte em um mesmo objeto. Seguindo este pensamento, tem-se então o sujeito como a gênese e o fim do fazer artístico na medida em que no encontro do artista com qualquer obra (e em certa medida com a própria vida cotidiana), independente do suporte escolhido para a produção artística, há a construção crítica frente o mundo e a arte que reconfigura sua compreensão pessoal de tradição artística, como exemplarmente fizeram Apollinaire, Baudelaire, Kandinsky e Rimbaud. Assim, além de congregar uma infinidade de variações críticas do autor, a obra é o motor para construções de outros artistas, públicos e críticos em um sistema coletivo daquilo que se entende por arte.

Denominar estas idéias de *expressão sinestésica* pode parecer, a primeira vista, apenas uma questão de semântica, já que os termos sistema, tradição ou recepção, empregados há décadas pela teoria e crítica de literatura, seriam suficientes para lidar com as questões discutidas. Entretanto, a *expressão sinestésica* atenta sobretudo para o entrecruzamento de linguagens artísticas juntamente com

sua crítica para oferecer a possibilidade de ampliação de repertórios de avaliação e de abertura para a relação de *corpus* de análises de diferentes linguagens.

2 TARSILA PINTORA: O APRENDIZADO DE FORMAS, CORES E TEMAS

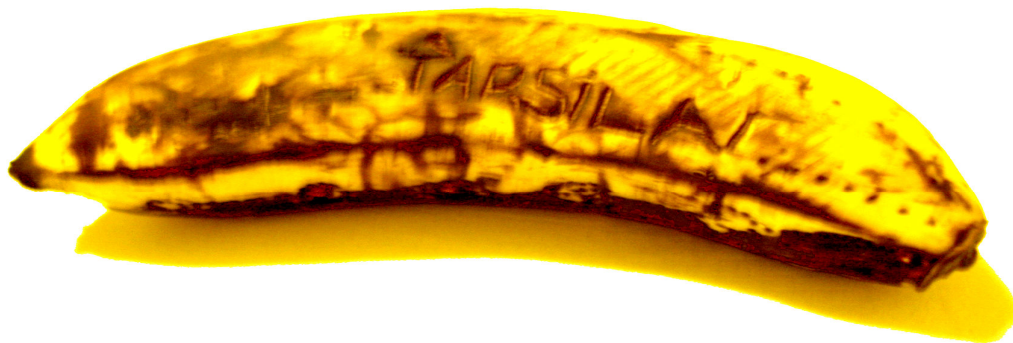


Ilustração 4 - Gabriela Canale Miola. Para Descascar Clichês, técnica mista, 2006

O primeiro problema, talvez o maior, na observação da obra de um artista, decorre da falibilidade de uma conceituação fechada e totalizadora. É deveras insuficiente situar em uma seqüência de adjetivos mais de 200 quadros e dezenas de desenhos de Tarsila do Amaral. Cada um dos trabalhos da artista encerra uma faceta diferente, uma verdade transitória sobre sua obra e sua visão crítica da arte e do mundo.

Dentro da impossibilidade de unificar tantos elementos, e com o compromisso de se aproximar de uma espécie de avaliação e sistematização breve da arte de Tarsila do Amaral, optou-se pela formulação de um recorte coerente com a multiplicidade dos trabalhos da artista, isto é, pela apresentação dos momentos mais marcantes capazes de configurar recorrências temáticas e formais e, portanto, estabelecer fases de sua obra e/ou características recorrentes durante grande parte da sua produção. Pretende-se, também, pensar este recorte como base para a observação da postura crítica pictórica mais geral da artista.

Percorrer estas obras é como desenvolver a narrativa cinematográfica das telas da artista paulista. Criar uma espécie de sucessão de idéias e sensações transpostas para as telas é operar um instrumento de projeção capaz de fixar em frações de tempo os quadros que tomaram anos para serem executados. Nesta *kinopintura* realizada por meio do levantamento de algumas questões sobre Tarsila do Amaral, as conexões muitas vezes não se dão cronologicamente, já que temas e estilos se alternaram e se repetiram, chegando mesmo, a partir da década de 30, a se estabilizarem em termos de investigação criativa.

Tarsila do Amaral nasceu a 1º de setembro de 1886, na Fazenda São Bernardo, em Capivari, filha da elite cafeeira paulista. O universo cultural que a circundou foi marcado pela tradição francesa e pelos estudos na Europa, prática comum entre as famílias latifundiárias do café. A infância da pintora foi “impregnada daquela vida patriarcal mantida até a II Guerra Mundial em todo interior paulista, num prolongamento do Segundo Império” (AMARAL, 2003, p.33). Na fazenda se fazia presente a Paris que mais tarde a artista escolheria para realizar os estudos artísticos. Na infância rural, a educação de modelo europeu conviveu com a tradição popular brasileira.

Depois da infância em três diferentes fazendas de café da família localizadas nos municípios de Capivari e Jundiaí, onde aprendera Português e Francês com professoras particulares, Tarsila seguiu para o Colégio Sion na capital do estado e, de lá, parte para um colégio interno em Barcelona. Na escola espanhola, a brasileira pintou *Sagrado Coração de Jesus* (1902), seu primeiro quadro. A carga religiosa, o realismo e a técnica do decalque empregados dão o tom conservador deste trabalho. Pode-se dizer que o primeiro contato de Tarsila com as artes plásticas foi um prolongamento da educação destinada às filhas da elite rural brasileira (MORAES, 2003, p.36).

Da formação patriarcalista, da biblioteca cheia de títulos em francês, das aulas de piano em que se aprendiam as composições clássicas, dos objetos de consumo franceses, da paisagem rural, do folclore do interior, do contato com os

negros e caboclos da região, deste caldo cultural desaguará a mistura cultural dos quadros de Tarsila do Amaral.

A ponte entre Paris, a capital mundial da cultura do início do século XX, e a fazenda Santa Tereza do Alto, onde passou a infância, foi para a artista a cidade de São Paulo. Nela Tarsila encontrou a paisagem capaz de congrega o progresso e a tradição, tanto a popular quanto a moderna.

Naqueles anos das primeiras três décadas do século XX a capital paulista era palco de intensas transições. Era a modernidade que propunha Baudelaire que se instalava naquela região. No teatro Procópio Ferreira fazia sucesso, Charles Chaplin era apreciado no cinema (como comprova a coluna fixa sobre a sétima arte na revista *Klaxon*), milhares de imigrantes traziam ideologias como o anarquismo, o budismo, línguas e culturas como a japonesa, a italiana, a alemã se deparavam com a indígena, a negra e a portuguesa.

A cidade que abrigou tantas novas variáveis se submetia à adequação ao capitalismo internacionalista, acrescentando ao cenário urbano (que ainda guardava certa feição de aldeia) a geometria dos automóveis e dos bondes, a facilidade comunicacional do telégrafo e do cinema, a massificação do jornal e a multiplicação da propaganda fabricada nos moldes euro-norte-americanos:

em 1913, logo às vésperas da grande Guerra, a política restritiva às importações posta em prática no mundo desenvolvido criou sérias dificuldades ao Brasil. A eclosão da guerra inverteu a situação, fazendo com que as importações de matérias-primas e alimentos aumentassem. Ao cortarem o fornecimento de produtos industrializados para concentrar-se na indústria de guerra, os países beligerantes obrigaram-nos a substituir esses produtos por similares de nossa própria fabricação. Esse processo de substituição de importações fez crescer o número de estabelecimentos industriais e, portanto, de operários. Além de suprir as necessidades do mercado interno, a indústria nacional aumentava suas exportações que eram de 0,9% do total em 1913, passando a 3% em 1915, 6% em 1916, 16% em 1917 e 29% em 1918 (...) o parque industrial para atender às necessidades do mercado interno já estava instalado (ARRUDA, 1994, p.89).

Se o cheiro, o som, a composição, o ritmo, as cores, as línguas e as crenças da cidade se alteraram, seria um truísmo afirmar que também o fizeram as artes, mas não uma inverdade - a obra de Tarsila do Amaral é exemplar neste sentido.

Os primeiros passos de Tarsila do Amaral no estudo sistemático das artes plásticas foram bem tradicionalistas, como o era o meio artístico paulista no início do século XX, “nas artes plásticas, só existia a pintura acadêmica” (AMARAL, 2003, p. 28)⁹. Em 1916, Tarsila começou a estudar no ateliê do escultor sueco William Zadig com criação em barro, de onde passou às aulas de modelagem a partir de cópias com Matovani.

No ano seguinte, migrou para a pintura seguindo os mesmos rumos conservadores do aprendizado da escultura, então reproduzindo quadros famosos na escola do naturalista Pedro Alexandrino, em São Paulo. Na mesma cidade, torna-se aluna do pintor alemão Georg Fischer Elpons, cuja tendência impressionista, apesar da prática constante das naturezas-mortas, estimula a pintura menos rígida e o emprego de cores mais vivas na obra de Tarsila. Seguindo a mesma linha de reprodução de clássicos e do desenho realista de Alexandrino, a iniciante pintora paulista estudou em 1920 na Académie Julian, em Paris, na qual se restringia o estudo da composição e ao desenho de nus.

Na academia de Emile Renard, onde ingressa em seguida, exerce mais liberdade nas cores, no manejo do pincel e na simplificação das formas. Exemplares neste sentido são as telas de 1921 pintadas durante a viagem à Espanha: *Pátio com Coração de Jesus* (coleção particular, São Paulo), *Rua de Segóvia* e *Camponesa Espanhola*. Nestes quadros, a luminosidade acentuada, o traço mais livre e a mistura de cores na própria tela proporcionam a miscelânea entre naturalismo e impressionismo. Aproxima-se convenientemente a este conjunto de obras a definição de Tarsila sobre a arte de Pedro Alexandrino: para criar a impressão exata

⁹ Para uma descrição enriquecida de caracteres biográficos da artista, ver *Tarsila: sua Obra seu Tempo* (AMARAL, 2003) em que são reunidos documentos, cartas, bilhetes, esboços de Tarsila do Amaral. Esta obra, escrita por Aracy Amaral, pesquisadora que acompanhou Tarsila desde a década de 1960, foi uma das bases para o estabelecimento de uma cronologia para apresentar este breve panorama da obra plástica de Tarsila do Amaral.

do objeto retratado, o mestre de Tarsila lhe explicara que era preciso “saber ver”, isto é, identificar no objeto o que deveria ser pintado e o que deveria ser eliminado. Desta forma, segundo Tarsila do Amaral, a obra naturalista de Alexandrino distaria da fotografia por ser composta de quadros de invenção, “são realistas, havendo entretanto neles uma interpretação artística” (AMARAL, 17 de nov. 1936 In BRANDINI, 2004, p. 86); nesta frase da pintora fica evidente o caráter adulterador da realidade presente no naturalismo, cuja premissa seria retratar a realidade mais próxima daquela moldada pelo ideal das formas e contrastes.

No ano posterior Tarsila experimenta diversas técnicas vanguardistas e aos poucos abandona o realismo. São deste ano as telas *Estudo (Academia n.4)*, nu feminino em primeiro plano com atelier ao fundo, *Chapéu Azul*, *Retrato de Modelo* e a obra *Figura (Portrait de Femme)*, exposta no *Salon de la Société des Artistes Français* - todas estas telas são elaboradas com tintas pastosas em que a cor apresenta a subjetividade da artista como no fauvismo e também a fluidez dos contornos e as tonalidades luminosas obtidas no uso das tintas puras, sem muitas combinações entre si, para deixar para a mente do espectador a criação de relevos e sombras obtidos óticamente, como se praticava no impressionismo.

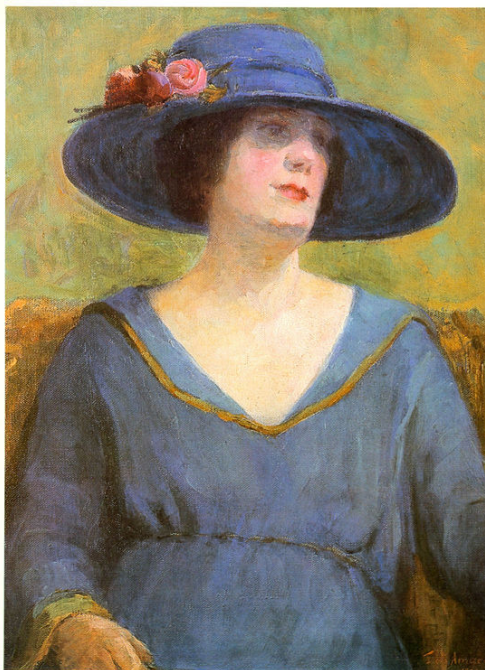


Imagem 1 - Tarsila do Amaral. *Chapéu Azul*, 1922, óleo s/ tela, 92 X 75,5 cm.

De volta ao Brasil em junho de 1922, as telas *Retrato de Oswald de Andrade* (1922), *Retrato de Mário de Andrade* (1922) indicam o contato com os artistas que há pouco tempo haviam lotado o Teatro Municipal de vaiaas em três noites de exibição de obras de influência da vanguarda européia.

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. Em Paris, a conselho de Pedro Alexandrino procurara a Academia Julian e depois o ateliê de Émile Renard, *hors-concours* do Salão dos Artistas Franceses. Antes dessa viagem à Europa, em 1920, eu havia freqüentado em São Paulo, durante uns dois meses, um curso de pintura do professor Elpons, importador do Impressionismo para o Brasil. Elpons me fez um grande bem: sob seus conselhos aboli da minha paleta as cores terrosas de Pedro Alexandrino. Tornei-me mais segura na técnica de pinceladas largas, carregadas de tintas (AMARAL, 1950).

Pessoal e artisticamente envolvida com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti del Picchia, a pintora se aproxima do projeto de brasilidade e renovação da linguagem artística que estes modernistas iniciaram, “foi no Brasil que tomei contato coma arte moderna (...) pintei alguns quadros onde minha exaltação se comprazia na violência do colorido” (AMARAL, 1950), mas que, apenas depois da viagem de volta à Europa no fim deste ano, se observa mais concretamente em seus quadros.

em verdade, a pintura brasileira, e em especial a de São Paulo, estava ainda muito imbuída dos ensinamentos impressionistas, preocupando-se antes do mais com o matiz e a matéria, a perspectiva aérea, a luminosidade, a pincelada. Nenhum dos grandes problemas da composição, ritmo e grafismos (reestruturados por Cézanne e pelos cubistas), da expressão (resolvidos pelos expressionistas) e da cor (pelos ‘fauves’) fora objeto da atenção dos nossos pintores, quanto à possibilidade de uma pintura de tons puros e crus, chapados, sem volumes, e obedientes ao sistema de valorização orquestral, era por certo uma heresia chocante. Tarsila enfrentava os tabus paulistas (MILLIET, 1982, p.367-8).



Imagem 2 - Tarsila do Amaral. *Retrato de Oswald de Andrade*, 1923, óleo s/ tela, 60 x 50cm. Col. Marília de Andrade.

No período em que estive no Brasil pintou ainda muitas telas nas quais se percebe a adoção de técnicas de vanguarda, a experimentação no uso da cor e a ruptura com a tridimensionalidade e com o realismo.

Em 1923, ano em que se percebe ainda certo grau de realismo nas telas de Tarsila, como no *Retrato Azul* (1923), dá-se a transformação mais marcante da obra da artista, quando começa a revisão das técnicas com André Lhote, de quem apreende a maior valorização da linha em detrimento do claro-escuro, além da introdução da geometrização das formas.

Depois de seis meses de permanência em São Paulo, voltei a Paris, e o ano de 1923 foi o mais importante na minha carreira artística, ligada ainda ao Impressionismo, procurei André Lhote. Um mundo novo se revelava ao meu espírito angustiado ante os quadros cubistas da Rue La Boétie, que então passei a frequentar. Lhote, como já tive ocasião de escrever, era o traço de união entre o Classicismo e o Modernismo (AMARAL, 1950).

Do atelier de Lhote, a artista paulista passa para as aulas com Albert Gleizes, nas quais pratica o cubismo radical de integração de planos que marcam toda sua produção posterior na “depuração, equilíbrio, construção, simplificação” (AMARAL, 1998, p. 15). São desta fase a *Composição Cubista* (1923) e *Natureza Morta com Relógios* (1923), em que a fragmentação dos objetos e as figuras geométricas se estruturam tão unidas que é quase impraticável dissociar uma parte do todo.

Albert Gleizes, o pontífice do Cubismo, cujos quadros, nessa época pela ausência total de assunto, poderiam ser chamados de abstracionismo, também foi meu mestre. Dele recebi a chave do cubismo, que cultivei com amor (AMARAL, 1950).

A luminosidade que dá profundidade aos elementos das telas de tendência cubista de Tarsila marca a fase de aprendizado com Fernand Léger, observável claramente em *Estudo (Nu)*. A técnica legeriana parece tocar as obras da

pintora brasileira na incorporação do volume aos elementos e nas paisagens delineadas com economia e ingenuidade.

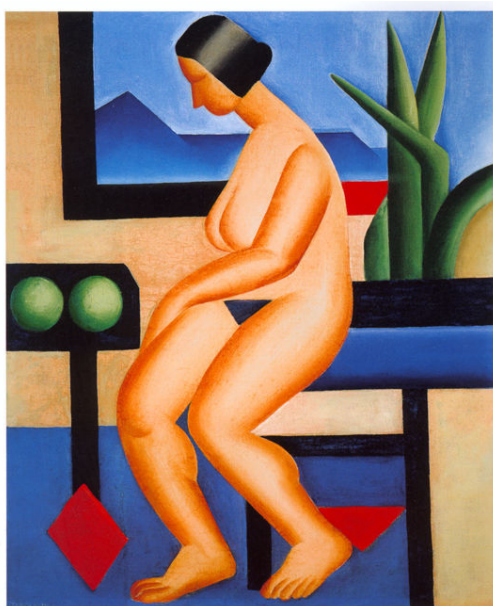


Imagem 3 - Tarsila do Amaral. *Estudo (Nu)*, 1923, óleo s/ tela, 61 X 50 cm. Col. Saul Libman.

Dando um passo além da feição conservadora das artes plásticas, Tarsila do Amaral abre caminho para a invenção no sentido estrito do termo. A partir do contato breve e intenso com os artistas franceses da vanguarda, abandona de vez a tentativa de representação idealizada da realidade tão em voga entre as belas artes brasileiras.

Da transição para o modernismo de Lhote, o cubismo de Gleizes e a síntese formal de Léger, a pintora amplia o repertório plástico, liberta-se das amarras academicistas e modifica os temas trabalhados. Estas mudanças atingem o cerne do trabalho da ex-aluna dos realistas Pedro Alexandrino e Emile Renard. Junto às novas técnicas desenvolvidas com os mestres franceses *avant-garde* eclode uma nova forma de entender a arte e a si mesma, “Eu faço pintura diferente dos meus mestres, conservando de cada um deles o que está de acordo com o meu temperamento” (AMARAL, 28 jul. 1936, In BRANDINI, 2004, vol. II, p. 55).

2.1 EXPERIÊNCIAS MODERNAS

Pode-se determinar o Romantismo como o movimento artístico que abriu as portas para as grandes transformações da arte moderna na medida em que proporcionou maior abertura para a subjetividade e para a desobrigação do artista para com as instituições religiosas ou políticas. Do plano do sagrado para o mundano, o cerne desta alternância passou pela ciência, isto é, pela observação e análise do mundo natural. Na literatura, esta passagem se deu com o *locus amoenus*, o espaço para os conflitos interiores explicitados enquanto tal; nas artes plásticas, na idealização da natureza, na representação das manifestações naturais e das leis físicas.

O culto “of naturalness and spontaneity and the poets’ tremendous delight in nature gave powerful new impetus to the study of nature. The word was conceived as a unified living organism of creatures” (FURST, 1971, p. 3). Harmonizados entre si, no sentido de manterem mesmo nível na escala hierárquica anteriormente encabeçada pela fé, ser humano e natureza românticos apontavam para ordem e para investigação racionalizada de ambos.

Muitos pintores românticos se compraziam na captura colorida do mundo imutável e observável. A modernidade propõe um passo adiante na valorização do humano e transgride a sustentabilidade da ordem natural. Movimentos como o impressionismo, o expressionismo, o cubismo, o futurismo, vorticism, construtivismo e o dadaísmo questionaram entre o fim do século XIX e início do XX a arte até então vigente, propondo uma solução estética para a realidade caótica da Europa.

Escolas pictóricas que refletiam as incertezas sociais, as novidades tecnológicas e as revoluções científicas, como a teoria da relatividade de Einstein, que em 1905 modificou a posição do homem no universo, agregaram rudimentos da arte africana e

japonesa, realçando o interesse pelo Oriente e pela África despertado no rastro do expansionismo colonial. O fracionismo incessante destes 'ismos' também espelhava a efervescência das idéias em luta contra a Belle Époque (...) pretendiam salientar a ruptura de um mundo resolvido não só pela guerra, mas pela filosofia de Nietzsche, pela psicanálise freudiana e pelas intuições bergsonianas que substituíam o tempo físico-espacial por uma duração psíquico-sensível (CAMARGOS, 2002, p. 19).

Da revisitação do naturalismo com olhos mais livres e afeitos a outras possibilidades temáticas e estéticas, “a arte da modernidade, autorizou os artistas a incluir nos seus quadros qualquer objeto que os cerca, desde o daguerreótipo até a locomotiva, passando pelos canhões e ruas de Paris” (WILLEMART In CHIAMPI, 1991, p.99).

A tendência à libertação artística pela rejeição do naturalismo e questionamento da técnica renascentista baseada na postulação epistemológica da idéia de razão cujo cânone estava ligado à representação das leis naturais por meio de artifícios como a perspectiva e o claro-escuro (ZÍLIO, 1983, p.12) se dera na Europa e de lá viera grande parte da inspiração modernista brasileira. Refutar na arte a razão naturalista representava refutar a estrutura social já que a mesma razão proclamada pelo cientificismo erguera os Estados-nação e as artes realistas. Uma série de questionamentos surgiram entre os artistas que criticavam as resultantes deste modelo.

esta harmonia entre base material e campo simbólico seria, durante o século XIX, colocada em xeque. As transformações provocadas pela Revolução Industrial e os diversos conflitos sociais eclodem por toda a Europa evidenciam contradições que vão atingir a arte numa seqüência de movimentos que se oporão ao sistema plástico dominante (ZÍLIO, 1982, p.12).

No Brasil, a ruptura com o sistema pictórico academicista-realista, se deu em meados do centenário da proclamação da independência política. A crítica à razão que subjaz a nova proposição artística é também a contestação de um formato de nação marcada pelo modelo de ocupação colonizador cuja criação

artística bastante conservadora se baseada no academicismo orientado para a reprodução de modelos europeus clássicos. Esta dinâmica de aprendizado era orientada pela idéia de que os artistas daquele continente representavam modelos das culturas “cultas” e “civilizadas” que precisavam ser copiados. Os questionamentos no campo das artes deste estado de coisas, conforme aponta Carlos Zílio, são marcados pela dialética de negação e afirmação da cultura colonizadora.

No país onde se comemorava um século de independência política, o núcleo de artistas paulistas realizava a transição cultural para a democracia das artes brasileiras, ainda inviabilizado na vida social da Velha República de Letras. Ao caminhar no pólo oposto da cultura bacharelesca na crítica literária, penumbrista e parnasiana na literatura, e figurativista-realista nas artes plásticas, podem-se vislumbrar duas facetas do Brasil que se fizeram constantes: o “primitivo” e o tecnológico.

Nas artes plásticas, tomando a obra de Tarsila do Amaral como exemplo, o desuso das técnicas renascentistas de representação ilusionista da realidade (o claro-escuro e a perspectivação) denotam o descontentamento com a lógica (im)posta pela uniformização da língua, da cultura e da política. Contra os resíduos de um projeto colonizador, os modernistas expressavam desejo de acentuar a inventividade formal conjugada à emersão de várias nuances até então eclipsadas da cultura nacional.

na França de 20, ser revolucionário em literatura era liquidar os vestígios da literatura clássico-nacional e descer pelo poço do Inconsciente... No Brasil-22, é liberar o poema dos metros, e a prosa dos rituais escolares para explorar o lendário tupi – o nosso Inconsciente...Romper, cá e lá, significava abolir o passado de ontem e sair à procura de um eterno presente (BOSI, 1998, p.120)

Se o rompimento com o logos cartesiano, acentuado no início do século XX na Europa, moldou-se na negação da estrutura da dinâmica resultante da Revolução Industrial, a formulação de uma identidade nacional no campo das artes

e na vida submetidos à colonização, se opera diferentemente, já que o logos representa em solo latino-americano a uniformização imposta pelo colonizador, refutado na constatação de uma identidade autônoma e independente. Na semântica utilizada para expressar a vida brasileira que se queria liberta dos grilhões academicistas e oficialistas, abriu-se caminho para novas sintaxes nas quais houve o desrecalque tanto das partes da vida nacional como da expressividade do eu (CANDIDO, 2000, p.111).

O editorial da primeira edição da revista *Klaxon*, veículo criado para esclarecer os princípios modernistas até então divulgados no *Jornal do Comércio* e *Correio Paulistano*, dá o tom da falência da arte como representação da natureza. No texto de abertura da revista de cunho programático que tinha colaboração de Tarsila do Amaral, *Klaxon* é o termo empregado para definir alguns dos nortes dos ideais dos primeiros anos do modernismo: “Klaxon sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, produtor de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza” (15 mai. 1922, p.2).

Questionando a reprodução servil da natureza e transferindo a fidelidade ao objeto para a liberdade da experiência estética, os modernistas se propunham a adentrar o campo do “contraditório”, a investigar o lugar do “insultado” canonizando a felicidade proposta tanto como culto ao primitivismo sinônimo de liberdade formal e apreço à brasilidade, quanto ao fastio dos “rheumatisados por uma tradição de lágrimas artísticas” (15 mai. 1922, p. 3). Os artista colaboradores da *Klaxon* desejavam a arte criadora contra aquela da “sala de visitas” de cheiro de “defuntos”, dos livros “cemitérios de palavras”, dos quadros “pantanos de tintas, do teatro “Museu” e da escultura “ortopédica” (15 mai. 1922,p.3), pelos poetas como ventres dos versos, para “que os dedos dos pintores sejam sexos na tela” (FERRO, 15 jul. 1922, p.1).

A extirpação do realismo plástico teve como instrumento a alegria como oposição ao “Seculo 19 – Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Ha perto de 130 annos que a

humanidade está fazendo manha. A revolta justissima. Queremos construir a alegria” (15 mai. 1922, p.3). A arma da revolta do modernismo da década de 1920 foi a alegria, instauradora da “era do riso e da sinceridade”, pela “extirpação das glandulas lacrimaes” (15 mai. 1922, p.3).

O Brasil de orientação artística moderna fora proposto como crítica à seriedade solene da Belle Époque. O modernismo expressava o fastio frente à retórica cívica intensificada com o centenário da independência do Brasil. A arte dos anos 1920 de Tarsila do Amaral opunha-se, portanto, ao culto penumbriado da lágrima e optava pelo culto à alegria como protesto à sociedade taciturna. Era o apreço ao miúdo contra a grandiloquência cívica. Na adoção do colorido forte em oposição às cores sóbrias em claro-escuro, Tarsila valorizou a inventividade como convite à experimentação. Optando pela via da interpretação consciente e ativa, a obra de Tarsila imbuída dos valores modernistas, manteve-se além do realismo e aquém do abstracionismo.¹⁰

O modernismo brasileiro, grande influenciador da transgressão às referências acadêmicas da obra de Tarsila do Amaral, se caracterizou por idéias comuns de artistas de diferentes linguagens unidos pelo desejo de liberdade e contestação dos modelos acadêmicos. No combate à pompa, à retórica, à monumentalidade, munidos da concisão, da valorização do prosaico, da renovação do assunto, do léxico e do humor, os modernistas brasileiros eram desejosos da pesquisa do essencial, elaborados primeiramente a partir do nacionalismo pitoresco fundado na etnografia e no folclore, “rompendo o nacionalismo enfeitado dos predecessores. No índio, no mestiço, viram a força criadora do primitivo; no primitivo, a capacidade de inspirar a transformação da nossa sensibilidade” (CANDIDO e CASTELLO, 1983, p.11).

O questionamento do passadismo iniciado neste período de contato com os ideais modernistas se fez pela discussão da própria definição da arte.

¹⁰ A divisão destas tendências presentes ainda hoje nas artes foram delineadas com precisão por Roger Avermaete na primeira edição da revista Klaxon (15 mai. 1922, p. 9)

Abandonando o naturalismo, os artistas brasileiros deixaram a tradição belettrista e espargiram-se pela natureza transformadora da criação artística contra a obra como criação idealizada da natureza.

A pintora brasileira Tarsila do Amaral experienciou o trânsito entre as vanguardas artísticas européias e as ambições modernizadoras das artes brasileiras, parecendo ter valorizado as técnicas das vanguardas da Europa no Brasil e a temática e o colorido da sua terra natal em Paris, “vim descobrir o modernismo no Brasil” (AMARAL In AMARAL, 2003, p.80).

2.1.2 Pau-Brasil – a hora e a vez da pesquisa nacional

As idéias expressas no livro *Pau-Brasil* (1925), contidas nos versos livres de Oswald de Andrade e na capa de Tarsila do Amaral se fixam a partir da crítica à história de opressões, ao “gabinetismo”, ao “falar difícil”, “ao lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos” (OSWALD, 1999, p.41-42). Contra o conjunto de tiranias instauradas pela gramática, pela “história comercial do Brasil”, pela igreja, pela lírica mecânica parnasiana, Tarsila e Oswald sugerem um processo de autodefinição a partir da auto-aceitação contra os ícones repressores.

A ilustração de Tarsila na capa do livro de Oswald dá o tom do caminho pelo qual passava a supressão das repressões: a paródia da bandeira nacional, substituindo “ordem e progresso” pelo nome do movimento: “Pau-Brasil”. Nesta recriação de um dos símbolos oficiais da nação, estes artistas desejavam a revisão da brasilidade, a alteração do narrador da história brasileira. Na arte Pau-Brasil o ponto de vista investigado é o do colonizado, contado por meio da expressividade dele, isto é, elaborado a partir da intuição, contrária à lógica progressista e colonizadora: “entrei a aperfeiçoar os processos aprendidos, torcendo-os a meu jeito e de acordo com meu temperamento” (AMARAL apud JUSTINO, 2002, p. 56).

A definição da identidade brasileira empreendida nas telas Pau-Brasil, cujo germe fora a tela *A Caipirinha*, moldou-se no grupo dos cinco (Anita

Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e Tarsila) antes da viagem à Europa, quando Tarsila, ainda no Brasil, se interessou pela liberdade artística propiciada pelo espírito novo que dirigia a pintura de Anita e a literatura dos colegas modernistas. Pode-se dizer que a artista descobriu as novidades européias no Brasil e aprofundou a pesquisa pela brasilidade com os mestres europeus. O resultado do cruzamento destes olhares foi a pintura Pau-Brasil - ao mesmo tempo geometrizada acompanhando as linhas da cidade moderna e do cubismo, e colorida como o *Carnaval em Madureira*, na qual, com economia plástica, Tarsila criou a vida brasileira miúda, cotidiana.



Imagem 4 - Tarsila do Amaral. *Carnaval em Madureira*, 1924, óleo tela, 76 X 63 cm.

A obra da fase Pau-Brasil de Tarsila, assim como a dos companheiros de movimento, “era uma tomada de posição primitivista, à busca de uma poesia construída ingenuamente, de descoberta do mundo, da terra brasileira e da sensibilidade individual” (CANDIDO e CASTELLO, 1983, p.15). A liberdade do pincel Pau-Brasil de Tarsila era a mesma apregoada pelos escritores modernistas

brasileiros. Nas *Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna* (1970), Rubens Borba de Moraes clarifica a relevância da renovação da linguagem no processo da identidade modernista. Para o colaborador da revista *Klaxon*, não se tratava meramente de “abrasileirar” a língua, a questão era libertá-la. Para tanto, a brasilidade se enquadrava dentro do paradigma de amplificação da linguagem, que, na literatura, se fez no verso livre composto a partir do Português empregado no Brasil, na música e nas artes plásticas com inspiração no caboclo. Fora preciso conformar novas ferramentas para com elas compor uma arte que se desenvolvesse dentro daquilo que eles entendiam por modernidade:

A verdade é que eles fizeram em São Paulo o que os franceses faziam em Paris; revolucionaram tudo para pôr seu país dentro das correntes de idéias do momento, criaram uma arte e uma literatura que exprimia a época em que viviam. Por isso eram modernos (MORAIS In AMARAL, 1979, p. 298).

Estes novos instrumentos eram as linguagens artísticas. Segundo Moraes, a língua portuguesa até 1922 era um grande tabu, “um latim fiscalizado pelos gramáticos defensores da tradição” (MORAIS In AMARAL, 1979, p. 300). Quando utilizada na literatura regionalista para dar voz aos sertanejos, por exemplo, era inclusive grafada entre aspas ou diferenciada do restante do texto.

A deglutição da língua portuguesa se deu com influência francesa, “onde Freud estava na moda e suas obras estavam sendo traduzidas, que tomamos conhecimento do complexo de Édipo, dos totens e tabus” (MORAIS In AMARAL, 1979, p.302). Munidos da liberdade “de todos os gêneros de expressão”, ainda conforme o colaborador da *Klaxon*, além das formas renovadas, a arte brasileira se voltou para novos conteúdos: “éramos estudiosos sem medo de falar dos males de nosso país” (MORAIS In AMARAL, 1979, p.302).

Além da libertação artística, Rubens Moraes destaca a atuação política dos modernistas, cujos frutos indiretos seriam a fundação do Partido Democrático e a Universidade de São Paulo, fundada para o estudo dos problemas

brasileiros, “cujo nome era um programa e revolução no ensino, uma nova visão do Brasil” (MORAIS In AMARAL, 1979, p. 303), para a qual trouxeram professores estrangeiros. Mais uma vez a modernização e a afirmação da nacionalidade passavam pela convivência com o estrangeiro:

tratava-se de superar o estado de reverência absoluta mantida pelos acadêmicos, compreendendo a relação com a Europa de uma maneira dinâmica e, sobretudo, contra-acumulativa. O movimento antropófago dará a fórmula numa busca de síntese entre o “nacional” e o “internacional”, propondo a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando o seu lugar (ZÍLIO, 1982, p.15).

Um exemplo interessante da libertação da linguagem encabeçada pelos modernistas são os comentários de Mario de Andrade sobre o soneto “Platão”, de sua autoria. O escritor descreve a limitação da sensação poética pela métrica parnasiana evidenciando o caráter restritivo das formas fixas para as artes. Desmascarando a forma passadista, o poeta mostra a face da poesia modernista:

O soneto é a máscara de cera que tirei da sensação morta, e que arriei de jóias e pinteí de cores vivas *conhecidas*. O soneto é uma análise, intelectual e mentirosa, *o Poema* síntese subconsciente e verdadeira. O soneto só diz o que nele está e que não estava propriamente em mim (ANDRADE, 1976).

A abertura formal libertou a pena não só dos modelos parnasianos, mas também da obrigação metodológica da escrita. Assim como o verso livre possibilitou um outro posicionamento filosófico para a literatura, nas artes plásticas, o pincel tornou-se ferramenta da expressão do “eu”, em detrimento da representação de verdades passadistas. O manifesto da poesia Pau-Brasil indica as características plásticas que as propostas libertárias do movimento modernista desenvolveram na pintura, caminhos estes perfeitamente verificáveis na obra da pintora Tarsila do Amaral: “A síntese/ O equilíbrio/ o acabamento de carroserie/

A invenção/ A surpresa/ Uma nova perspectiva/ Uma nova escala” (OSWALD, 1999, p. 43).

A libertação da linguagem extrapolou a inserção da língua e das variantes faladas no Brasil. Os modernistas a trouxeram para perto do brasileiro, e, mais ainda, para dentro de si. A palavra e a imagem como expressões do fragmento, como expansões do “eu” profundo emaranhado na ordenação aleatória e rápida do pensamento integraram as narrativas, versos e pinturas modernistas.

O instrumento da inteligência para chegar ao conhecimento e à verdade foi acrescido da utilização da intuição – esta entendida como matriz da liberdade da linguagem, da valorização do prazer e da mobilidade. A arte alegre de Pau-Brasil celebrou a experiência estética que fez da intuição uma ferramenta criativa para abordar o Brasil colonizado como paisagem e personagem.

Na obra plástica de Tarsila, as descobertas do Brasil colonizado, do país caboclo e do país subjetivo da memória infantil se fizeram imbuídas da chamada febre negra parisiense de investigação da cultura externa à européia. Em carta à família enviada de Paris a 19 de abril de 1923, Tarsila demonstra a intenção consciente da pesquisa pela brasilidade e o espaço privilegiado que a memória infantil da fazenda teria no projeto iniciado já em Paris, cujos resultados floresceriam nas telas Pau-Brasil de 1924.

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 do mato, como no último quadro que estou pintando. (...) Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. 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 (AMARAL In AMARAL, 2003, p.101-102).

O quadro a que se refere Tarsila é *Caipirinha*, finalizado naquele mesmo ano. Esta obra marca o encontro do tema brasileiro com a pesquisa formal

européia, em que a personagem nacional - representada pela menina interiorana em atividade cotidiana - é construída a partir da síntese geométrica. A vontade de ser brasileira nas artes plásticas expressa à família se resolve plasticamente com tratamento muito distante daquele nacional naturalista opressor da inventividade.



Imagem 4 - Tarsila do Amaral. *Caipirinha*, 1923, óleo s/ tela, 61 X 81 cm. Col. Particular, SP.

O quadro *Caipirinha* marca o início da pesquisa pelos elementos nacionais de Tarsila do Amaral. Nesta tela encontram-se as características modernistas elencadas no manifesto Pau-Brasil acrescidas da paleta de cores fortes e do tema nacional – a soma destas três orientações formaliza a fase Pau-Brasil da pintora. Em *Caipirinha*, portanto, já se esboçam as características mais definitivas da obra que se seguiu: a pesquisa pela brasilidade subjetiva, a convivência harmônica entre o interiorano e o vanguardista, a concisão plástica e a síntese geométrica.

A crítica ao estado bacharelesco da realidade brasileira apoiou-se no olhar do dominado politicamente pelo “primeiro branco aportado”, aquele que era o habitante das selvas selvagens. Na ascensão do bárbaro, o ideal da poesia e da pintura Pau-Brasil se fundaram na inocência e na inventividade congregados pelo primitivismo.

Sintomática de uma característica mais ampla da arte modernista e também da obra tanto plástica quanto escrita de Tarsila do Amaral, a ideia de primitivo no Brasil apresenta a ausência de demarcação precisa entre o europeu e o brasileiro, o tradicional e o espírito novo, a invenção e a cópia. O primitivismo parece despontar na miscigenação de conceitos, formas e temas que aparentemente se revelam opostos à solução desta equação multiforme. Do convívio harmônico

entre eles nasce a positividade da pintura Pau-Brasil. Formalmente, o primitivismo, conforme aponta José Augusto Avancini em sua investigação da identidade nacional nas obras de Rego Monteiro, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, se verifica na simplificação dos planos e na síntese das formas por meio da geometrização, na disposição quase fortuita.

Na escolha dos temas tarsilianos o primitivo se manifesta por meio da figura do negro, do índio e do caboclo:

eram realidades vastas, complexas, diferenciadas, que tinham em comum o fato de não participarem da cultura oficial e de expressarem em suas manifestações culturais um tom de espontaneidade, de singeleza e de pureza de formas e sentimentos opostos ao refinamento e à sofisticação de arte então consagrada (AVANCINI, 1982, p.25)

O primitivismo e a brasilidade na obra de Tarsila reúne o passado pessoal, da infância, como em *Caipirinha*, e o espírito novo parisiense cuja experiência plástica desenvolvera.

A valorização do elemento primitivo como base de uma cultura nacional latino-americana, em contraponto à europeia, longe de ser uma novidade modernista, é herança de raízes românticas de valorização das tradições nacionais. Com o indianismo, o romantismo nas artes plásticas satisfaz a pesquisa pela brasilidade na figura do índio primitivo, oposto à especialização do europeu. Como índice da nacionalidade, o índio indiferenciado, idealizado e uniformizado se enquadrou dentro da visão do exotismo que caracterizou a colonização latino-americana e satisfaz o anseio de uma particularização de nação¹¹. A pintura

¹¹ O escritor e ensaísta José Paulo Paes considera a hipótese de que “como teorização pioneira desse até então informulado projeto de cultura brasileira, a ‘lei da obnubilação’ formulada por Araripe Júnior num dos aditamentos à sua biografia de Gregório de Matos (1893). Lei que consistiria em o colono arribado à América portuguesa ter de alijar a sua ‘bagagem de homem civilizado’ e se animalizar, ‘descendo a escala do progresso psicológico’ — isto é, revertendo ao estado de barbárie, — a fim de poder ‘concorrer com os primitivos íncolas’” (PAES, 1998, p.1). Nota-se o olhar hierárquico entre europeu e habitante nato do Brasil-colônia marcados pelas palavras ‘alijar’ e ‘descendo’. Diferentemente da proposta modernista, a teoria

romântica nacional, por exemplo, expressou realisticamente aqueles que seriam os grandes marcos da história institucionalizada brasileira. Victor Meirelles e Pedro Américo são representantes modelares desta pintura.

A diferenciação do nacional em relação ao europeu para o grupo Pau-Brasil-Antropofagia (Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado, Antonio de Alcântara Machado) perdeu a carga idealizada do romantismo das artes plásticas e recebeu novas feições que resultaram em pesquisas temáticas do Brasil do início do século XX contadas em linguagem despojada, espontânea e telegráfica, observáveis com plenitude nas obras *Macunaíma* e *Paulicéia Desvairada*, de Mario de Andrade, em *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade e na realização sintética de cor intensa e temas nacionais da fase Pau-Brasil de Tarsila do Amaral.

O Brasil que se queria na arte modernista é aquele cotidiano, e também aquele mitológico, que vai buscar na mitologia anterior ao colonizador sua autodefinição. Este Brasil modernista é aquele cotidiano do *dândi* no flunar de João do Rio, é o país cinematografado por Alcântara Machado ao receber milhares de imigrantes, é a autocrítica irônica e sarcástica do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, é o Brasil de ritmo fragmentado de Villa-Lobos e das cores intensas de Anita Malfatti. Esta brasilidade modernista nas artes se dá na década em que no país

inicia-se com o preparo das comemorações do Centenário da Independência, em 1922, e por toda a parte se ouve falar da “raça”, num país caracteristicamente mestiço com é o Brasil, no sentido da identidade buscada, de uma cultura que se deseja delinear, vontade de projetar o orgulho de ser brasileiro. Esse fenômeno afetara a literatura, a arquitetura – com o controvertido e nacionalista movimento neocolonial, importado dos Estados Unidos – a música, na gradativa busca e aceitação dos ritmos populares, e também chegará às artes plásticas, por certo a mais elitista das artes (AMARAL, 1998, p.10).

de esquecimento proposta por Araripe não indica o intercruzamento ético e estético das culturas européia e brasileira.

A partir de técnicas e intenções variadas, Tarsila do Amaral trabalhou o tema da brasilidade constantemente. O Brasil paisagem-personagem subjetivado nas cores rosa, azul e verde fortes do interior brasileiro se fez presente também na face cotidiana de *A Feira I* (1924), *d'O Mamoeiro* (1925) e do *Vendedor de Frutas* (1925); na face festiva de *Carnaval em Madureira* (1924); na religiosa de *Anjos* (1924) e *Religiosidade Brasileira* (1927); na mitológica de *Urutu* (1928), *Sono* (1928), *A Cuca* (1928); na política de *A Família* (1925), *Operários* (1933) e *Segunda Classe* (1933).

Diferentemente de Mário de Andrade, não é com o recolhimento sistemático, a coleta da “cultura popular”, que se faz o projeto tarsiliano de brasilidade, mas no baú da infância na fazenda paulista (Amaral, 1998, p.9) e na cidade que se transforma e encanta com a industrialização, cujas marcas geométricas e cores pálidas ela retratou.

O Brasil velho e o Brasil novo convivem nas obras da pintora paulista, porque o Brasil da época (e por que não, ainda o de hoje?) é a congregação de muitas realidades: rural e aristocrático, urbano e progressista, a arte elitizada, a tradição popular, os grandes latifúndios, o operário, o ex-escravo, o imigrante novo.

O meio brasileiro empolga-a (Tarsila) particularmente – desde as fabricas do conde Matarazzo e os arranha-céus do Triângulo até os urupês das cidades mortas da beira do Paraíba. A feira lúgubre desta humanidade raquítica, miserável, roída de vermes, a raça do Jeca tatu, barriguda, papuda, macilenta, quase cretinizada, porque esmagada de taras que se pode imaginar. O quadro, onde ela filmou um bando de Jecas desgraçados, que parecem viver entre a terra e o céu, estúpidos, coitados, modorrando, forma uma estranha harmonia de silhuetas interpretadas com vigorosa originalidade, e com uma inteligência notável que constitui o caráter plástico dessa gente. (...) Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas, sobretudo, ela vibra diante da cidade moderna, dos arranha-céus (...) o São Paulo novo, que está crescendo, a força do industrialismo triunfante era um assunto à espera de um pintor (CHATEUBRIAND In AMARAL, 1998, p. 10).

É a introdução do elemento brasileiro somado à linguagem vanguardista aprendida nos estudos franceses que identifica o espaço privilegiado

de Tarsila do Amaral na história das artes plásticas brasileiras. Entretanto, seria a questão primeira decorrente desta proposição: qual inovação propôs a artista em termos de nacionalidade plástica já que a questão da identidade nacional era desde o Romantismo tema, e por ora emblema, das artes?

A inovação de Tarsila se dá pela contribuição da artista para o redimensionamento da brasilidade além da simples temática na medida em que suas telas se afastam do Brasil produzido pela história oficial e recorrem ao cotidiano, retratando-o com novas propostas formais. A obra da artista paulista marcaria, assim, a transição da pintura macro-histórica de técnica realista para a expressão de uma brasilidade brejeira, cotidiana, transvasada tecnicamente de acordo com as vanguardas artísticas. A seleção dos elementos e da técnica empregadas para tanto passam pela união do olhar sobre a paisagem brasileira e a expressão por meio da fragmentação e desrealização vanguardistas.

Mas se até agora se abordou a brasilidade como uma verdade dada, vale lembrar que a definição do que é ser brasileiro, pelo menos no que tange à arte, é sempre lacunar. Se não existem maneiras que não as ficcionais artisticamente de falar de um país e de um passado, é subjetivamente que Tarsila pinta a brasilidade. Com a liberdade propiciada pelas vanguardas a artista brasileira desenhou o Brasil com descrédito no realismo e seus ilusionismos ópticos responsáveis por manter durante séculos a arte sob a égide da natureza bela, justa e verdadeira.

A brasilidade de Tarsila é, portanto, bem particular e subjetiva, é a experiência íntima com as cores, festas, lugares, e não a enunciação de uma temática de puro exotismo. O nacional nos quadros da pintora não tem o compromisso com os marcos históricos, com projetos políticos ou de idealização do conceito de nação, mas se apresenta como *mea culpa* desta tradição, propondo uma investigação pessoal onde possa se dar a diluição da cultura da retórica e das belas artes.

A obra de Tarsila apresenta um Brasil que é colorido e convidativo, mas também é disforme, desproporcional (*A Negra, Abaporu, Antropofagia*), que com

a apurada técnica não chega a incomodar pela construção formal bem dosada e equilibrada. Aracy Amaral recorre ao escritor português Antonio Ferro para explicar a obra de Tarsila. O português define a pintura de Tarsila a partir da bandeira brasileira “tudo nos seus lugares, tudo perfilado (...) a ordem das coisas e das figuras, em continência, o progresso de uma pintura nova, duma pintura reveladora” (FERRO In AMARAL, 1998, p.14).

A multiplicidade e ausência de centro se espraiam pela arte e pelo cotidiano brasileiros desde “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (OSWALD In TELES, p. 326). Este sentimento positivo com relação ao “primitivo”, ao primeiro, ao índio e ao negro também se verifica na obra inicial de Tarsila do Amaral, em que a artista se relaciona com a tecnologia e o progresso diferentemente daquela negatividade com que os modernistas europeus que a inspiravam encaravam estes aspectos da modernidade. Em harmonia e cores festivas, a tecnologia, o suburbano, o carnaval, a torre Eiffel, guardaram a positividade dos primeiros anos do modernismo brasileiro, que, aos poucos reagiu às conseqüências do conjugado que parecia redentor: progresso e tecnologia.

O canto ao bárbaro, ao primitivo, acentuado no final daquela década de 20, colocava-se como um passo para a utopia igualitária que a racionalidade européia não fora capaz de construir. Se o primitivismo se fez na Europa a partir do descontentamento frente aos conflitos bélicos, políticos e econômicos que inspiraram o olhar para fora do continente na febre negra, na pesquisa pela cultura externa, no outro que não o pautado pela pulsão considerada destrutiva, a inspiração primitivista dos artistas do movimento Pau-Brasil também era a expressão da evasão. Entretanto, queriam evadir-se da tradição gabinetista, da porção repressora da sociedade.

O lugar e o espaço temporal do projeto Pau-Brasil foram dentro e no futuro. No cerne deste projeto estava a busca pelo estado neológico, estava a vontade de trilhar um caminho para um espaço ideal. O desejo por este lugar

utópico em que as diversas instâncias da brasilidade se equilibrariam foi muito bem expresso nas telas harmônicas entre a máquina, a paisagem colorida e os personagens caboclos da fase Pau-Brasil de Tarsila: a utopia pintada no azul, rosa, verde e vermelho vivos, harmônicos e alegres – era a libertação da alegria contra a rigidez passadista.

A pesquisa pela cultura nacional levou Tarsila, os modernistas brasileiros e o franco-suíço Blaise Cendrars ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, ambos estados recriados em telas de tons vibrantes e técnica de inspiração cubista por Tarsila. Alguns desenhos elaborados nesta viagem ilustraram o livro de poemas *Feuilles de Route* (1925), de Cendrars, no qual as linhas simples e a síntese visual altamente expressiva de Tarsila elaboram diálogo direto com os versos livres e cubistas do poeta. As marcas desta viagem se expressaram na libertação da memória visual infantil e na opção consciente para a criação de um Brasil de concisão plástica.

As decorações murais de um modesto corredor de hotel: o forro das salas, feito de taquarinhos coloridas e trancadas; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas. Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distancia que separa um objeto do outro (AMARAL In AMARAL, 1998, p.20)

Adepta do primitivismo Pau-Brasil, Tarsila também fora entusiasta da tecnologia, pintando a convivência ordenada entre eles. Em *EFCB* (Estação de Ferro Central do Brasil), a igrejinha e os casebres azuis, brancos e rosas – cores que passaram a integrar a obra da artista depois da observação da vida comum do interior brasileiro – marcam o morro suburbano no qual as linhas de trem se

sobrepõem à vegetação ondulante. A síntese geométrica marca a imponência da máquina sobre a cidade e também a ingenuidade primitiva do desenho colorido das casas.

Locomotivas e bichos nacionais/Geometrizam as atmosferas
nítidas/Congonhas descora o pátio/Das procissões de Minas/A verdura
azul klaxon/Cortada/Sobre a poeira vermelho/Arranha-
céus/Fords/Viadutos/Um cheiro de café/No silêncio emoldurado
(ANDRADE, 1976, p.132).

A fase mais esteticamente transgressora da pintura de Tarsila do Amaral ocorreu durante esta segunda década do século XX, período da primeira República, quando a economia latifundiária baseada na produção de café aos poucos conviveu mais intensamente com o capitalismo industrial. Esta transição na economia e paisagem brasileiras se tornou matéria-prima para muitas experimentações formais e temáticas. Neste período o caldeirão cultural da pintora fervilha, quando ela se inspira no *ethos* rural da fazenda Santa Teresa do Alto do interior paulista e nas viagens pelo interior do Brasil, no cenário urbano (representado pela tela *São Paulo* que mostra o processo de industrialização da cidade) e ainda nas marcas da cultura parisiense observáveis tanto nas técnicas aprendidas em Paris como na presença da Torre Eiffel em *Carnaval em Madureira*.



Imagem 5 - Tarsila do Amaral. *São Paulo*, 1924, óleo s/ tela, 67 x 90 cm. Col. Pinacoteca do Estado SP, SP.

O encontro da cultura indígena, africana e europeia, guiado pela acentuação da inventividade e da intuição são a tônica da brasilidade tarsiliana desejosa de romper com o tom solene e unívoco que a precedera, pintando com alegria e dando os contornos de positividade à industrialização brasileira como oposição ao clima austero e desumanizado do parnasianismo.

Ela é ... feliz! A arte dela tem ar de festa. (...) e eu gosto dessas cores vaidosas de serem cor, dessas formas coquetes de sua originalidade ou ingênuas no despudor de sua pureza elementar. E eu me divirto esteticamente com a vitalidade, a coragem de certo mau gosto nacional que Tarsila impôs aos seus quadros, com certos rosas e amarelos, certos azuis e certos verdes (ANDRADE In GOTLIB, 1997, p. 19)

Além de colorida e harmônica entre o campo e a cidade, entre o espaço individual e a metrópole, abrindo seus braços sobre a capital econômica do País, as telas da pintora mostravam um Brasil até então quase subterrâneo: Tarsila pintava o “mau gosto” apontado por Mário de Andrade.

O colorido festivo e harmônico não são formas ingênuas, como em um primeiro olhar pode-se pensar. O cacto que sustenta o ambiente de *Abaporu*, para dar um exemplo, traz consigo a aridez de um Brasil até então quase não contado, pintado, esculpido. O escritor e crítico de arte Sérgio Milliet sintetiza esta especificidade da brasilidade em Tarsila do Amaral: “Tarsila pinta cactus, quando o costume era pintar rosas” (MILLIET In GOTLIB, 1997, p. 20). Os verdes luminosos da vegetação tarsiliana se contrapõem à preponderância das telas acadêmicas de naturezas-mortas, ou aquelas minuciosamente pintadas com a preocupação realista de retratar com precisão os horizontes de cartão postal.

Esta brasilidade tecnomítica da fase Pau-Brasil de Tarsila do Amaral que harmonizou o Brasil agro-exportador e o industrializado foi além da fragmentação da linguagem centrada no “eu” da grande metrópole da *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade e se fez na paisagem angular da maquinaria urbana, do colorido suburbano explícito em *Carnaval em Madureira* (1924), da natureza ovalada e da brasilidade dos *Anjos* (1924) caboclos.

2.1.2 Antropofagia – sob a linguagem nova, um desejo imemorial

já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti/Imara Notiá /Notiá Imara / Ipejú (ANDRADE In TELES, p. 356).



Imagem 6 - Tarsila do Amaral. *Antropofagia*, 1929, óleo s/ tela, 126 X 142 cm.

A partir de 1924, ano muito produtivo para Tarsila do Amaral, um novo elemento toma forma entre a geometria cubista: a organização da tela proporcionada e os temas brasileiros. Neste ano se acentua o questionamento do realismo como método de construção por meio de elementos surrealizantes. Assim, à renovação da técnica e da temática, acrescentam-se mais intensamente aos quadros de Tarsila o inconsciente (até mesmo o inconsciente coletivo jungiano), as porções mais profundas do “eu” formados em um cromatismo bem brasileiro, chegando mesmo a fundir memórias da infância e folclore nacional.



Imagem 7 - Tarsila do Amaral. *A Negra*, 1923, óleo s/ tela, 100 X 80 cm. Col do MAC da USP.

A pintura desta fase é a acomodação da semântica imagética do Brasil do inconsciente coletivo e particular da artista às saídas formais que já empregara na fase Pau-Brasil. Além das linhas retas, dos fragmentos de objetos e sobreposições de planos, Tarsila dá um passo além do cubismo, “serviço militar” do artista moderno. Ela experimenta as formas rotundas, generosas, desproporcionais como a prenunciadora *A Negra* (1923), cuja aglutinação do erotismo, das cores e temáticas brasileiras e técnicas européias se verificaria na fase antropofágica desenvolvida com mais intensidade posteriormente.

Durante uma visita ao atelier de Brancusi, Tarsila fica fortemente impressionada com a estátua *La Nègresse*, que a inspira para o quadro. *A Negra* – marco fundamental de sua nova orientação para os temas brasileiros. De fato, *A Negra* de Tarsila já demonstra um novo interesse pelos temas primitivos e por um novo naturalismo, numa linguagem cubista de apuração das formas. O quadro marca uma característica simplicidade figurativa, formas e planos sem profundidade, já com aquele traço arcaico e onírico que, posteriormente, veio a caracterizar a pintura de Tarsila. A atração pelo tema do “primitivo” se reafirma e se aprofunda no ambiente parisiense agitado em torno de uma verdadeira “febre negra”.

Naquele ano, Tarsila assiste a uma retrospectiva do pintor uruguaio Pedro Figari, com forte presença de temas da cultura negra latino-americana e, sobretudo, do candomblé. Paul Gauguin abre uma retrospectiva de pintura primitivista da Indonésia e Tarsila assiste também a uma exposição de Art Nègre com participação de obras emprestadas por Lhote e Paul Poiret – amigo e designer preferido de Tarsila (...) seu interesse pela redescoberta dos elementos da cultura negra na sua própria infância na fazenda junto a empregadas negras recebeu um estímulo forte do entusiasmo francês pelo exótico africano (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 169).

José Avancini aponta diversas semelhanças entre a obra *A Negra* e a arte do professor de Tarsila, Fernand Léger. Retomando o crítico de arte Alexandre Eulálio, Avancini aproxima diversos elementos plásticos dos dois artistas, tais como a composição elaborada a partir da geometrização, o ritmo do fundo expresso em listas em contraste com a figura maciça e curvilínea em primeiro plano gerando a estabilidade da composição por meio de contrastes de formas (AVANCINI, 1982, p. 70-71).

Tarsila estava incorporando o desmembramento anatômico das figuras que Léger vinha pintando com frequência de 1918 em diante (...) a figura hierática e monumental da negra remete à vida e às tradições populares, à margem da modernização, as quais, mesmo com sua aura nacionalista e patriarcal ainda não pertenciam à órbita oficial da cultura e eram até então realidades recalcadas. Ao contrário da voga neoclássica que, buscando a continuidade da herança greco-latina ou da iconografia prestigiosa do Antigo Regime no presente, intenciona escrever a Arte moderna na tradição francesa (DANTAS, 1997, p.47-48).

Estas características de *A Negra* são constantes em outras obras de Tarsila, nas quais as referências ao pintor francês permanecem. Nesta tela abrem-se as portas para as culturas não valorizadas pela arte de elite e acadêmica; em *A Negra* se afirma teluricamente uma proposta pictórica de Brasil.

A pesquisa pictórica imbuída da busca pela libertação iniciada na fase Pau-Brasil se acentua na fase Antropofágica, quando a brasilidade é perseguida no aprofundamento do primitivismo. A intenção consciente de ser brasileira da fase Pau-Brasil se desenvolveu também na tela *Cartão-Postal* (1928), na qual Tarsila acrescenta em primeiro plano à paisagem turística do Rio de Janeiro do Corcovado e do Pão de Açúcar um par de pequenos animais sobre a vegetação de cores alegres e contornos sinuosos marcantes da fase antropofágica.



Imagem 8 - Tarsila do Amaral. *Cartão Postal*, 1928, óleo s/ tela, 127,5 X 142,5 cm.

Se manteve o padrão do exotismo de partir da fauna e da flora para retratar a paisagem brasileira, a artista o fez com a ironia expressa no título da obra e a sutileza da inversão da importância dos pontos turísticos da cidade carioca. Com o Pão de Açúcar bem ao fundo, Tarsila coloca o ponto de vista do espectador em uma floresta onírica, o público observa então a cidade a partir da paisagem antropofágica. Nesta interpretação crítica do cartão postal está a assinatura da artista sobre a paisagem padronizada para a exportação, é a versão pictórica da “Poesia Pau-Brasil, de exportação” do manifesto do movimento que a partir da acentuação do surrealismo propõe novos caminhos na obra de Tarsila do Amaral.

A partir de 1928 emergem com mais intensidade, então, os encadeamentos do inconsciente e do sonho na composição das paisagens, expondo

mais o cenário interno do que aquele observado nos cartões postais ou nos mapas geográficos brasileiros.

A mesma paleta forte Pau-Brasil se mantém na fase da Antropofagia, que devora a técnica européia e regurgita obras marcadas pelo elemento onírico como *Abaporu* (1928), *Touro (Boi na Floresta)* (1928), *Distância* (1928), *Sol Poente* (1929) e *Calmaria* (1929).

A posição anterior (primitivismo Pau-Brasil) é aí requintada no sentido mitológico e simbólico mais amplo, com uma verdadeira embrionária da cultura. Oswald propugnava uma atitude brasileira da devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com suas normas rígidas no plano social e seus recalques impostos, no plano psicológico (CANDIDO e CASTELLO, 1986, p.16).



Imagem 9 - Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928, óleo s/ tela, 85 X 73 cm. Col. Malba, Buenos Aires.

A tela *Abaporu*, catalisadora do movimento antropofágico, que acentuou a crítica modernista em relação à brasilidade e à racionalização da arte, personifica a exaltação do homem que ritualiza o ato de comer. O quadro *Abaporu* age a partir de preceitos transcendentais à lógica Ocidental, nele o rito antropofágico, a pulsão primeva e a mitologia brasileira se fundem.

A emergência da inspiração inconsciente do retrato do ser humano que come de *Abaporu* (aba=ser humano, puru=que come), termo cunhado a partir da consulta do dicionário tupi-guarani de Montoya (AMARAL, 1998, p.43), Tarsila havia creditado aos fragmentos da memória:

só então (depois de ouvir da amiga Sofia Cavernassi Villalva que as telas antropofágicas lembravam pesadelos) compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ouvira na infância (AMARAL, 1998, p.44).

O que ganha força a partir desta obra e que já se delineava desde a *Negra* (1923) é o espaço do sonho, é a atemporalidade da mitologia indígena e da memória colorida da pintora em um combinado de evasão da racionalidade e da invasão dos substratos das variadas instâncias do inconsciente.

Após a execução de *Abaporu* (1928), observa-se na pintura de Tarsila do Amaral a acentuação da inventividade com objetos míticos muitas vezes construídos a partir de tons levemente mais sóbrios que foram acrescentados à sua paleta. A geometrização das telas Pau-Brasil que coordenava com limpeza e harmonia o rural, o urbano, a máquina e a favela é substituída pela erotização das formas, pela economia das cores voltadas mais para os tons escuros que para os brilhantes. Esta nova paleta manteve-se como a base dos planos acentuadamente imaginativos e menos naturalistas, agora com contornos arredondados.



Imagem 10 - Tarsila do Amaral. *Manacá*, 1927, óleo s/ tela, 76 X 63,5 cm.



Imagem 11 - Tarsila do Amaral. *O Sono*, 1928, óleo s/ tela, 60,5 X 72,7 cm. Col. Giovanna Bonino.

As telas *Manacá*, *O Sono* e *Poente* da fase antropofágica trazem uma *persona* tarsiliana contemporânea à criação do mundo, quando a física e a biologia são inventadas ao avesso. Em um recorte do jardim edênico bem brasileiro, Tarsila

usa as cores da fase Pau-Brasil para pintar as referências das histórias ouvidas na infância; a pintora rejeita o convite romântico e “instintivamente desposa o mito, levando-o às últimas conseqüências, tornando-o expressão” (BARDI, 1975, p.198).

Se fora necessário importar o apreço à arte primitiva, tão em voga nas vanguardas européias, também fora prazeroso e fértil devorar os valores europeus. A aproximação com os europeus ultrapassou a técnica européia, foi até a rebelião artística.

A chefe do movimento foi Tarsila. Oswald ia na vanguarda, irreverente, naquele solecismo social de São Paulo. Foi elemento de resistência e agressão. Pôs a Antropofagia no cartaz, com técnica de valorização. Tarsila, na sua simplicidade, semeava idéias. Queria um retorno ao Brasil, à sua ternura primitiva. A flecha antropofágica indicava uma nova direção. ‘Vamos descer à nossa pré-história. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes da raça, com um ensinamento de psicanálise. Desse reencontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir uma estrutura de idéias. Solitários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encadeamentos profundos’ (BOPP, 1977, p. 69).

A pesquisa pela brasilidade da fase da Antropofagia pode ser verificada nas cores, nos temas, na paisagem, mas se afasta profundamente do nacionalismo grandiloqüente da pintura romântica brasileira de Araújo Porto Alegre, Pedro Américo e Vitor Meireles:

o nacional deixou de ser simbolizado por uma simples iconografia histórica e paisagística, e veio procurar uma expressão genuína, uma linguagem autêntica do substrato cultural que ultrapassaria o referente realista e naturalista, incorporando elementos imaginários, oníricos e míticos (ZÍLIO, 1997, p.3).

Mais voltada para o inconsciente, a pintura antropofágica de Tarsila do Amaral digere a tradição européia e sua continuidade colonizadora beletrista

nacional e pesquisa as reentrâncias do Brasil profundo, indígena, caraíba, freudiano, anti-herói romântico. As possibilidades plásticas fora da lógica, da civilização Ocidental, das instituições políticas, religiosas e sociais para a formatação do primitivismo acentuado da fase antropofágica marcam o cunho onírico deste período.

A brasilidade tarsiliana nasce, assim, da somatória crítica e inventiva das diferenças, “nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental” (ANDRADE In TELES, p. 354). Nem escola, nem floresta, nem branco, nem índio, nem negro; mas caboclo. Nem internacional, nem nacionalista; mas utópico e subjetivo.

O primitivismo cultural intensifica-se na fase antropofágica da obra de Tarsila, quando denota também a negatividade que a modernidade econômica trouxera. Por meio do elemento onírico, dá-se, então, o revigoramento do primitivo e a aceitação das pulsões que operavam como a busca pelo exótico trazido da Europa que lá se amplificou na desilusão conseqüente das tragédias decorrentes dos embates bélicos e dos resultados sociais do capitalismo.

Se na fase Pau-Brasil o nacional se apresenta pelo emprego de símbolos culturalmente aceitos como bem nacionais, como as flores de papel crepom, as capelas, as cores interioranas, na antropofagia o país que emerge é apresentado por meio de índices de subjetividade.

o homem antigo, o homem civilizado e o velho do séc.XIX desapareceu e a pintora alcança agora toda a virilidade do homem novo, curioso, amoroso sobretudo, forte e sem preconceitos. Pode realizar tudo que seus olhos de primitivo lhe fazem admirar e sentir, porque a sua mão exercitada em todos os malabarismos tem essa habilidade que só a cultura pode dar. Nem o inconsciente do impressionismo, nem a gelidez acadêmica. Suas obras atuais têm a dureza primitiva, enérgica, simples, agressiva mesmo, da pedra, do metal, antes da pedra (ANDRADE In AMARAL, 2001, p. 139).



Imagem 12 - Tarsila do Amaral. *A Cuca*, 1924, óleo s/ tela, 73 X 100 cm. Col. do Museu de Grenoble.

O elemento onírico se observa também em *A Cuca* (1924), com personagens da flora e fauna telúrica, em *Manacá* (1927), paisagem erotizada pintada em fragmentos planos, fortes tons de verde, rosa e azul, e em *O Sono* (1928), na repetição com idéia de infinito da forma que lembra um alho ou um dente sobre uma paisagem de sonho. A pesquisadora Aracy Amaral afirma que Tarsila havia lhe informado em depoimento pessoal que esta tela era um registro de “um estado de ânimo no limiar entre a consciência e a sua perda, no processo de adormecer” (AMARAL, 1998, p.35).

A crítica de arte tem definido este período da obra da pintora paulista como a fase de mais intensa invenção formal e menor postura política, enquanto que às telas da fase imediatamente posterior receberam o rótulo de sociais. Estas denominações parecem ser elaboradas mais com teor didático que com parcimônia e/ou relativização já que a antropofagia foi além de uma “descida” às raízes mais profundas daquela árvore de nome Pau-Brasil, cujos frutos artísticos e ideológicos com gosto de Paris eram ruminados pelos modernistas brasileiros.

A antropofagia, segundo Bopp, apontou novos e claros rumos no nebuloso horizonte modernista; descobriu que debaixo de um Brasil, de fisionomia externa, havia um outro Brasil, de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento,

portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar germens de renovação; retomar esse Brasil subjacente, de alma embrionária, carregado de assombros e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional (SIQUEIRA, 1979, p. 86).

Esta ‘descida’ característica pela invenção formal e, portanto, pela acentuação da crítica ao academicismo, à primeira vista se apresenta qual uma fuga. Entretanto, embrenhando-se neste pretense escapismo, pode-se ver nos quadros que a antropofagia encerra em si a contestação da ordem incutida pelo progresso racionalizador da modernidade econômica presente há muito na sociedade Ocidental, cuja face de negatividade se verificaria com clareza nas telas de realismo socialista de Tarsila.

O pesquisador José Eduardo Siqueira recorre ao segundo número da *Revista de Antropofagia* para mostrar a amplificação ideológica que a antropofagia desempenhava no projeto modernista dos artistas paulistas: “a descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política, nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo” (SIQUEIRA, 1979, p.87).

O tom surrealista da antropofagia de Tarsila, pensado nos termos do grupo Antropofágico que se formou a partir da tela *Abaporu* (Antonio de Alcântara Machado, Raul Bopp e Oswald de Andrade), foi além do derreter o tempo. Ao minar quase plenamente a razão, emergiu a crítica das instituições que a mantinham.

Analogamente ao que se passara com os artistas europeus do início do século XX, quando a evasão da realidade trágica do pós-guerra resultou na investigação do primitivo, encontrado sobretudo na arte africana, a antropofagia de Tarsila, ao evadir-se do figurativismo e propor paisagens fora do tempo, mas dentro do espaço cultural brasileiro, se aproxima do elemento “primitivo”, que para os artistas brasileiros se encontra na constituição da nação.

Na fase antropofágica, o primitivo ganha espaço na pintura de Tarsila do Amaral e torna-se, além de inspiração, motor da fase mais inventiva da

artista. Este primitivismo ontológico se frutifica em composições que ultrapassam o elo com a tradição popular brasileira e se aproximam de um esboço de folclore universal, porque mitológico, edênico. O espaço mitológico se configura como proposta de utopia, e, ao mesmo tempo, como solução estética de expressão do desejo da evasão, na qual a simplicidade das formas e o colorido se infiltram na sinuosidade dos elementos tangentes ao *naij*. Monstruoso, edênico da gênese nacional, Tarsila do Amaral nesta fase objetiva a subjetividade.

A pesquisa por este tempo utópico, simples e colorido é sucedido pela retomada do realismo, quando a tendência socialista passa a interessar a pintora.

2.1.3 A sabedoria da simplicidade

A “ingenuidade” das cores e concisão nas formas das fases Pau-Brasil e Antropofágica podem levar à interpretação da obra de Tarsila do Amaral como ingênua ou simplista. Ao responder a indagação “o que se entende por simplicidade?”, o teórico de arte Rudolf Arnheim aproxima a simplicidade da organização:

Primeiro, pode-se defini-la como a experiência subjetiva e julgamento de um observador que não sente nenhuma dificuldade em entender o que se lhe apresenta. Pode-se aplicar à simplicidade o que Spinoza disse sobre a ordem. Segundo uma passagem de *Ética*, acreditamos firmemente que existe ordem nas próprias coisas mesmo que não saibamos nada a respeito delas ou de sua natureza. ‘Pois, quando as coisas se dispõem de tal modo que ao nos serem apresentadas pelos sentidos podemos facilmente imaginá-las e, em consequência, com facilidade recordá-las, as chamamos bem ordenadas e, no caso oposto, mal ordenadas e confusa’ (ARNHEIM, 1998, p.47).

Nestes termos, o teórico de arte da linha gestaltiana define a simplicidade absoluta em artes plásticas. Entretanto, a simplicidade relativa é aquela que pode se relacionar com a obra de Tarsila, já que esta se verifica independente

do grau de complexidade do objeto analisado, isto é, como aponta Arnheim, é possível observar a simplicidade como uma qualidade plástica verificável tanto na pintura rupestre quanto no teto da capela Sistina. Esta simplicidade relativa se relaciona com a estrutura mais simples selecionada pelo pintor para transmitir sua informação (que Arnheim define como parcimônia) e o modo mais simples de organizar essa estrutura (ordenação, nos termos de Arnheim).

As pinturas, segundo sua parcimônia e ordenação, podem ser consideradas simples, o que não reduz a qualidade estética e a informação temática. Assim, a simplicidade da pintura de Tarsila não representa um defeito, mas um manejo de técnicas capazes de congregarem eficientemente os elementos oníricos, as cores da infância e a paisagem nacional.

A fase antropofágica de Tarsila, observada com olhar classista poderia dar margem também ao questionamento da qualidade técnica da pintora e do grau de complexidade que era capaz de alcançar.

As composições dos adultos raramente são tão simples quanto as concepções das crianças; quando o são, nossa tendência é duvidar da maturidade do autor. Isto ocorre porque o cérebro humano é o mecanismo mais complexo da natureza e, quando uma pessoa formula uma afirmação que deva ser digna dela, deve torná-la suficientemente rica para refletir a riqueza de sua mente. Os objetos simples podem nos agradar e satisfazer preenchendo adequadamente funções limitadas, mas todas as verdadeiras obras de arte são absolutamente complexas mesmo quando parecem 'simples'. Se examinarmos as superfícies de uma boa estátua egípcia, as formas que compõem um templo grego, ou as relações formais de uma boa peça da escultura africana, achamos que elas são tudo, menos elementares. E isto também é válido para os bisões das cavernas pré-históricas, os santos bizantinos, ou as pinturas de Henri Rosseau e Mondrian. (...) uma vez Charles Chaplin disse a Jean Cocteau que, depois de completar um filme, deve-se 'sacudir a árvore' e conservar apenas o que fica bem preso nos ramos (ARNHEIM, 1997, p.51)

O cubismo apreendido em Paris é exemplar no emprego da relação entre simplicidade e intensidade pictórica, também verificável na fase antropofágica

de Tarsila. Em um paralelo entre o cubismo de Pablo Picasso e a simplicidade antropofágica de *Abaporu e Sono* parece desanuviar a questão. Uma das telas mais famosas do pintor espanhol, *Guernica* (1937), constrói na síntese do traço um manifesto humanista expondo através da simplicidade formal uma vasta complexidade de informações e sentimentos.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*. Uma nova perspectiva. A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ética. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua. (ANDRADE In TELES, 1992, p. 329).

A composição a partir de repetição de formas geométricas bem ao estilo do cubismo de Picasso, acompanhadas das formas sinuosas tridimensionalizadas de Fernand Léger que estruturam tanto as frutas quanto as árvores e de *A Feira* inventados são, em última instância, estruturas bastante simples por se constituírem de traços sintéticos preenchidos por um único tom. No entanto, simplicidade nem sempre é sinônimo de ingenuidade. Nesta e em outras telas de Tarsila, a simplicidade se assemelha ao projeto modernista: irônico e inventivo, contra os detalhes passadistas.

Numa obra de arte madura todas as coisas parecem se assemelhar umas com as outras. O céu, o mar, o solo, as árvores e as figuras humanas aos poucos parecem como se fossem feitos de uma mesma substância, a qual não falseia a natureza de nada, mas recria tudo, submetendo ao poder unificador do grande artista. Todo grande artista faz nascer um novo universo, no qual as coisas familiares se apresentam como jamais foram vistas. (...) A unidade da concepção do artista leva a uma simplicidade que, longe de ser incompatível com a complexidade, mostra a virtude só quando domina a abundância da experiência humana e não quando escapa para a pobreza da abstinência (ARNHEIM, 1997, p.52).

Erotizando as formas, reduzindo os personagens, as paisagens, os animais e os objetos à síntese pictórica, Tarsila do Amaral salienta a parte, e dela o espectador apreende o todo. A simplicidade se baseia numa base dupla da arte modernista: se estabelece como reflexo da velocidade moderna e como expressão das formas pré-conscientes.

A fase antropofágica de Tarsila precede a fase de realismo socialista, quando o foco da pintura deixa o interior para centrar-se na realidade externa, mais ainda, no embate entre o indivíduo e a sociedade. Na década de trinta, marcada historicamente pela tensão política, recrudesce o tom engajado entre os artistas. Esta fase, nas palavras de João Luis Lafetá, pode ser caracterizada pela concentração da questão social na arte do núcleo modernista de São Paulo.

2.2 REALISMO SOCIALISTA

Na São Paulo da década de 1920 o debate político se acirrava, sobretudo em 1926, com o surgimento do Partido Democrático contrário ao governo do Partido Republicano Paulista, representante da elite cafeeira. A partir da década de 1930, grande parte da arte brasileira e mundial passa por um processo de politização no qual é pensada e praticada como instrumento de conscientização política ou de constatação da realidade social.

A fase em que a consciência social passa para primeiro plano se deu na obra de Tarsila do Amaral nos anos 30 do século XX, período marcado pela temática abertamente social e política de artistas engajados e pelas restrições dos regimes autoritários. Na obra da pintora paulista, o brilho efusivo das máquinas deixa de ser o tom inebriante da negação do passadismo e passa a ser reflexo da exclusão que o capitalismo industrialista impôs àqueles que não estão entre a burguesia emergente e os latifundiários sobreviventes do *crash* de 1929.

A negatividade de Tarsila do Amaral parece direcionar os novos tons da sua paleta e a força dos temas sociais apontando pela dramaticidade emotiva do expressionismo balanceado com racionalidade exigida pela importância da temática para a execução das obras. O ponto de vista diverge então daquele mítico da Antropofagia para se aproximar do concreto e histórico, em que o contato entre as diferenças não é magicamente neutro, mas é um embate:

na União Soviética o suprematismo e as experimentações cedem passo ao realismo soviético depois da primavera de 1931, seguindo ordens de Stalin; na Itália o fascismo faz emergir um realismo também moldado às exigências do regime; na Alemanha o realismo nazista condena o que se denominou de ‘arte degenerada’ dos artistas de vanguarda da década anterior. Na França o Front Populaire teria a mesma atitude, com os artistas de esquerda fazendo emergir uma preocupação social que predomina em todo mundo ocidental. (...) e no Brasil, o artista alçado a pintor muralista oficial da era Vargas foi, sem dúvida, Candido Portinari (AMARAL, 1998, p.50-51).

As telas pintadas em 1933, *Operários* (acervo do governo do Estado de São Paulo) e *Segunda Classe* (coleção particular, São Paulo), colocam em primeiro plano as personagens tristes e abatidas no cenário do mundo industrial representado pela fábrica e pela locomotiva, respectivamente. Os tons pastéis dominam as obras cujo realismo enfatiza a denúncia social. Já o acentuado toque de expressionismo exacerba o sentimento melancólico das classes retratadas e evidencia a preocupação de fazer visível a angústia da artista frente à realidade que a circunda.

Na época em que a disputa pelo poder tomou proporções globais e a questão política fora presenciada mais de perto pelos modernistas brasileiros, alguns dados da biografia da artista do período revelam a relação direta entre a fase social de Tarsila e seu engajamento nestas questões.

Tarsila, sem dinheiro, trabalha (em 1931) como operária da construção, pintora de paredes e portas, com horário fixo, nos

arredores da cidade (Paris), nas chamadas ‘fortifications’, casas para artistas em projeto empreendido pelo casal Sonia e Robert Delaunay, com um grupo de amigos (GOTLIB, 1997, p.168).

Em 1931, a pintora parte para a antiga URSS com o companheiro Osório César¹², em cuja capital realiza em junho daquele ano uma mostra individual no Museu de Arte Moderna Ocidental, entidade que adquiriu a tela *O Pescador*. Com o dinheiro da venda da tela, Tarsila viaja pelo país já que a verba conseguida com a venda não podia deixar as fronteiras da URSS. Esta viagem, somada à presença da artista em reuniões de esquerda, motivaram sua prisão em 1932, ano da Revolução Constitucionalista contra o governo de Getúlio Vargas (AMARAL, 2003, p.403-404).



Imagem 13 – Tarsila do Amaral. *Morro da Favela*, 1924, óleo s/ tela, 64 X 76 cm, Col. João Estéfano, SP.

¹² “O psiquiatra Osório César foi uma presença fecunda nesta intersecção entre psicanálise e modernismo. Mesmo não chegando a praticar a psicanálise, desenvolveu por ela um agudo interesse, lançando mão de muitos dos seus conceitos. Osório César, contratado pelo Hospital do Juqueri, foi o responsável pela introdução, nesta instituição, das artes plásticas como método terapêutico. Em 1929 editou o livro *A expressão artística nos alienados – Contribuição para o estudo dos símbolos na arte*, e no início dos anos 30 estava casado com Tarsila do Amaral. Foi ela que ilustrou o livro publicado por ele em 1932, *Onde o proletariado dirige*, após a viagem que juntos fizeram à URSS” (RIAVIZ, 2004, p.4). Tarsila ilustrou também o livro *Misticismo e Loucura* (1932) do autor.



Imagem 14 - Tarsila do Amaral. *Segunda Classe*, 1933, óleo s/ tela, 110 x 151 cm.

A comparação entre a tela *Segunda Classe* (1933) e *Morro da Favela* (1924) é reveladora no sentido de demonstrar como a artista compôs tão diferentemente a vida das classes desfavorecidas. No quadro da década de 1920 a positividade das cores vivas e a harmonia entre os elementos quadrados, retângulos, cilíndricos, triângulos e circulares retratam o cotidiano que parece ser alegremente envolvente dos morros. A composição como um todo parece interessar mais à artista como um plano geral que apresenta o cotidiano daquele espaço onde três adultos e três crianças parecem ser tão vivos quanto as casas, as árvores, o cachorro e a galinha que compõem a tela, portanto, não é o indivíduo da favela o tema do quadro, mas aquele ambiente quase festivo.

O quadro da década posterior centra-se nos corpos franzinos e nos rostos esqueléticos da *Segunda Classe*, expressão que duplamente se aplica aos vagões do trem que transportam os viajantes, e ao espaço social que lhes é imposto.



Imagem 15 – Tarsila do Amaral. *A Família*, 1925, óleo s/ tela, 79 X 101,5 cm Col. Torquato Sabóia Pessoa, SP.

A questão social já se apresentara na obra de Tarsila em 1925, com a tela *A Família*, em que a artista compõe com traços geométricos e acentuado caráter realista, mas bastante deformador. Nas formas sintéticas, apresenta a simplicidade de uma família de caboclos com seus animais de estimação dispostos tal qual uma fotografia que registra o começo de uma jornada das artes plásticas pelos lugares sociais mudos no circuito da arte convencional. Mantendo a paleta colorida da fase Pau-Brasil no quadro de 1925, Tarsila acrescenta ainda tons de branco e ocre, empregados também nas telas sociais elaboradas posteriormente.

Em *Segunda Classe* aparece a faceta negativa da tecnologia. Neste quadro, a máquina, no caso o vagão da segunda classe, transporta a degradação que acomete a família de caboclos esqueléticos e tristes. Nesta obra aparece um apelo mais dramático que em *A Família*, e há ainda o acréscimo do trem. Este elemento do progresso tecnológico representa a mobilidade que une materialmente o Brasil moderno e o arcaico, colocando lado a lado tecnologia e desenvolvimento industrial ao subdesenvolvimento social.



Imagem 16 - Tarsila do Amaral. *Operários*, 1933, óleo s/ tela, 150 X 205 cm. Col. do Gov. do Estado de São Paulo.

A tela *Operários* traz outra face do Brasil tarsiliano, quando expõe o reflexo da tecnologia desumanizada, bastante diferente daquela positiva da fase Pau-Brasil. No quadro há a apresentação da massa trabalhadora multiforme, isto é, Tarsila inverte o conjugado massa e despersonalização. Ao focar a multidão com lente de aumento, aproxima o observador da força que impulsionara a estrutura tecnológica eficiente e lucrativa do capitalismo industrial brasileiro.

Esta face não festiva do Brasil descrita pelos pincéis da artista evidencia a oposição entre a mistura étnica que constitui a classe trabalhadora e o fundo industrial composto por chaminés de fábrica: a partir do equilíbrio plástico a artista trabalha o desequilíbrio daquela realidade.

É interessante perceber a seriedade das feições das pessoas e a linha de ângulo reto que o olhar delas estabelece com o espectador. A frontalidade dos personagens possibilita que este ângulo crie a ilusão ótica de perseguição do espectador: independente do ponto que se estabeleça entre o olhar do público e o olhar das personagens há sempre o encontro obrigatório entre os olhares. Assim, a artista revela a situação inescapável daquela classe e, ao mesmo tempo, irrefutável da realidade.

2.3 ESTABILIZAÇÃO DE LINGUAGEM E DAS TEMÁTICAS

Ao elaborar um rápido apanhado dos movimentos de vanguarda europeus no texto “Ismos”, publicado a 12 de maio de 1936 no *Diário de São Paulo*, Tarsila do Amaral esboça o caminho que sua obra percorreu depois da fase social, “Hoje esse subjetivismo (se é que se pode chamar de subjetivo o que foi adjetivado numa tela, num livro ou num mármore) vai passando de moda” (AMARAL, 12 mai 1936 In BRANDINI, 2004, vol. II, p. 31).

Depois das telas da fase social, a obra de Tarsila não apresentou transformações significativas, mantendo os temas, as cores e as formas que até então desenvolvera. Em alguns momentos há intensificação do acento realista presentes nos primeiros trabalhos da artista.

E mesmo que o conjunto da obra realizada por Tarsila a partir da década de 1920, especialmente do segundo pós-guerra até sua morte, não possa ser comparado em acerto e densidade aos trabalhos de viço inconfundível dos primeiros tempos, estes são mais do que suficientes para lhe garantir o posto de altíssimo relevo que ocupa na arte brasileira do século XX (PONTUAL, 1977, p.12).

Entretanto, duas obras posteriores aos anos 30 chamam a atenção pelo caráter muralista: o painel *A Procissão do Santíssimo* (1954), realizado para a exposição de História do Brasil no parque Ibirapuera para a comemoração do IV centenário da capital paulista, e *Batizado de Macunaíma* (1956), feito a pedido da Livraria Martins Fontes. O muralismo, pelo menos aquele executado pelos artistas mexicanos referenciais nesta técnica - José Clemente Orozco, Diego Riviera e David Siqueiros - se destaca pelo trânsito social da obra de arte por ter exposição mais democrática que as mostras de arte em geral.

No caso dos pintores mexicanos, o muralismo vanguardista se centrou no alcance coletivo para fazer denúncia política, enquanto que no caso da

arte medieval e renascentista, caracteriza-se pelo cunho histórico ou religioso. Tarsila do Amaral destacou os temas de Riviera, “tirados da revolução mexicana de 1910 e encontraram sua fonte na personalidade do índio dócil e sofredor. O artista sonha com a arte popular, arte para as massas” (AMARAL, 20 mai 1936 In BRANDINI, 2004, vol. II, p. 33). A pintora destaca ainda a obra de Siqueiros como “fundador e figura representativa do Renascimento mexicano” (AMARAL, 20 mai. 1936 In BRANDINI, 2004, vol. II, p. 33), cujas teorias acerca da arte modernista “nos sentidos social e técnico” (p. 33) Siqueiros apresentou na ocasião de uma conferência em São Paulo, no ano de 1933.

Os painéis de Tarsila do Amaral também dialogam com instâncias coletivas, entretanto fogem ao apelo panfletário dos mexicanos. *A Procissão do Santíssimo* trata a temática de festa popular brasileira como assunto de relevância histórica para a cidade centrada na idéia mais cotidiana de historiografia e menos oficialista; *Batizado de Macunaíma* congrega o mito da formação do Brasil a partir da lente desconstrutora da oficialidade da obra marioandradiana.

Desta breve sucessão de colocações sobre a pintora Tarsila do Amaral, é restritivo, porém didático, gerar um retrato em que se observem as marcas principais da obra da artista.

As grandes transformações do Romantismo, cujas bases se potencializaram no século XX partindo da experiência individual como motor da arte, se verificam em Tarsila como artista moderna. A pintora paulista representou-se a si mesma, isto é, utilizou a liberdade formal e explorou temas que a interessavam diretamente a despeito daqueles passadistas que ainda eram muito praticados nas escolas de artes brasileiras.

Daí Tarsila expressar seu interesse pela terra, “eu quero ser a pintora da minha terra”. O Brasil colorido e sinuoso que pintou foi o Brasil da terra dela, particular, cuja semântica elaborou a partir do repertório multifacetado de um país cuja definição é inviável no singular.

Quer se relacione com a tradição literária, quer se comparando com as artes plásticas nacionais, o percurso tarsiliano traz as marcas das transformações por que passaram os artistas brasileiros. As fases da artista a tornam um objeto de estudo privilegiado na medida em que nelas é possível vislumbrar facetas e caminhos da arte brasileira: as naturezas mortas de inventividade, o aprendizado técnico em Paris, o encontro com a libertação em São Paulo, a pesquisa das vanguardas na Europa, a antropofagia das tradições populares e européia, a arte social, o balanço entre a liberdade formal modernista e o realismo.

Os cenários da biografia da artista paulista parecem exercer forte influência sobre seu trabalho plástico. Imprimindo ritmo ao fazer uso de linhas horizontais e verticais ou na erotização ovalada, sempre prevalece a composição harmônica nas telas de Tarsila do Amaral. A disposição bem ordenada reflete ou é reflexo da capacidade de integrar o espaço da fazenda, da urbe brasileira e francesa.

A relação com o espaço que a circunda aparece como elemento criado na tela, como cor e como temática que configuram uma ética. A relação da composição plástica com os cenários biográficos da artista remontam, portanto, a constituição de um *ethos* particular.

O professor Dr. Paulo Soethe, da Universidade Federal do Paraná, descreve tal relação a partir da etimologia da palavra *ethos* na tese *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: vereda*.

a partir de uma de suas acepções originais, “morada habitual e abrigo protetor”, a palavra passou a indicar metaforicamente a possibilidade de o mundo tornar-se espaço habitável para o homem, receptivo à inscrição de seus hábitos e costumes.(...) Ética e espaço associados pela imagem da construção de um *ethos* (como morada do ser humano e como conjunto de hábitos relacionais) passaram a indicar a direção para a interpretação e para a escolha do aparato teórico e bibliográfico (SOETHE, 1999, p.17).

Não em suas pinturas há um centro definido: ele flutua entre a Europa, o interior, a cidade e o “eu” e suas diferentes reentrâncias de inspiração.

Tarsila do Amaral expõe as múltiplas referências da arte para qual contribui com inovações estéticas e éticas e, até mesmo, para a valorização de um Brasil ainda submerso nas margens da cidade, no cotidiano dela, na mitologia africana e indígena, e principalmente na antropofagia subjetiva destas informações.

A reunião dos elementos da paisagem paulistana e interiorana se acomoda nas telas de influência cubista da chamada fase Pau-Brasil. É a paisagem tarsiliana que emerge nas conexões recriadas interiormente e construídas nas pinceladas lisas do cubismo entre Paris, Minas, São Paulo e a fazenda. Nesta fase pode-se encontrar a atualização das obras dos professores europeus Lérger, Lhote, Gleizes, ainda o conservador Alexandrino e o impressionista Elpons que participaram do seu aprendizado no Brasil. A tradição “popular”, aquela que circula mostrando a miscelânea de cantos, cores e saberes e não se encerra em uma assinatura, não tem um nome, tem nomes, também aparece nestas obras. É no anonimato desta cultura sorrateira que vem a inspiração de Tarsila do Amaral Pau-Brasil e Antropofágica.

Ser brasileira, filha da elite cafeeira, estudante de artes em Paris, crescer com os produtos da elite consumista parisiense ouvindo as histórias das negras, os cantos e as lendas do interior, ouvir os ruídos da velocidade da metrópole paulistana. Estes dados biográficos seriam desnecessários se não fossem mais do que visíveis, mas preponderantes, tanto na obra plástica de Tarsila do Amaral, quanto nas feições das críticas literárias que publicou no *Diário de S.Paulo*. Este lugar misturado, arcaico, medieval, moderno, lendário, progressista, racionalizado e mítico é o Brasil de Tarsila, é o País internacionalista que os modernistas tiveram a ousadia de tentar retratar.

3 FORMAS DE LER E JULGAR A LITERATURA

3.1 BREVES APONTAMENTOS SOBRE CRÍTICA LITERÁRIA

A definição de crítica literária, cuja gênese exige também a conceituação da arte, se apresenta como conceito duplamente problemático. É evidente que as teorias, expostas no capítulo de sistematização das bases para uma *expressão sinestésica*, são também postulações críticas a partir das quais podem ser inferidos critérios pertinentes à prática da crítica literária; entretanto, além de ser sinônimo de reflexão a partir de uma conceituação, a crítica literária deve ser pensada também como elemento do sistema literário.

As conceituações e práticas da crítica literária se alteram segundo teóricos e artistas que podem asseverar seu valor, relacionar a outros objetos de arte, identificar seus elementos, propor caminhos teóricos para sua interpretação, enfim, a crítica pode apresentar diversas feições.

O escritor, crítico e historiador literário argentino Enrique Anderson Imbert, em *Métodos de Crítica Literária*, afirma que o termo crítica se origina do grego *kritiké* - julgar, relativo a juízo – que se configurou já no século IV a.C. como sinônimo de “juiz de literatura”. Reaparecendo traduzido para o latim na época de Cícero e posteriormente empregado na Itália renascentista, o termo ainda utilizado no século XV, e mais recorrentemente no XVI, passou a ser substituído na Europa por gramática, retórica e poética, para, a partir do século XVII, “impor-se (não totalmente) até hoje” (IMBERT, 1971, p. 38).

A etimologia da palavra crítica aponta, portanto, para as múltiplas possibilidades de sua prática. Como julgamento, a crítica integra as variações daquilo que Kant denominou de juízo de valor - julgar é atribuir um valor. Ainda segundo Imbert, o papel do crítico seria apontar o que é e o que não é literatura,

além de determinar a hierarquia do valor literário entre as obras. Para tanto, a crítica literária deveria assumir três funções: reprodutora (resposta individual à obra), interpretativa (estabelecimento de parâmetros e explicitação para o público) e aquela que diferenciaria o crítico literário de um apreciador comum - a valorativa (julgamento da presença ou ausência do belo na obra); a crítica, além de responder – a seu modo – ao que é uma obra literária, responde também a esta pergunta: o que vale a obra literária? (IMBERT, 1971, p.54). A crítica literária, sob este prisma, determinaria que livros se enquadrariam naquilo que se pode chamar de literatura. Com esta proposição, o crítico literário argentino delineia uma crítica iluminadora, capaz de destilar o literário e dissipar aquilo que não se basearia no belo.

Imbert faz percorrer no tempo seu conceito de crítica literária propondo uma brevíssima história linear. Atentando para as lacunas de uma história não ramificada baseada meramente na cronologia - “a história é um emaranhado de fios: fios ondulantes que se entrecruzam, e voltam a separar, intrincadas linhas transversais, fiapos soltos, até teias de aranha” (IMBERT, 1971, p.80) - sua história da crítica tem caráter mais didático que reflexivo – que interessa a esta pesquisa por apresentar um pequeno apanhado das feições da crítica literária no Ocidente. Para tanto, esbarrar-se-á nos mesmos teóricos sucintamente abordados anteriormente, já que eles centralizam, sistematizam, exemplificam ou propõem as bases da percepção das artes.

O crítico argentino inicia sua trajetória por Platão, cujo julgamento da literatura se baseava no preceito social. Ao entender a poesia como simulacro, como imitação da imitação das idéias absolutas, o filósofo grego entendera a literatura como aquilo que “resulta não só inútil para o ensino, mas também perigosa para os costumes” (IMBERT, 1971, p.71).

Segundo Imbert, durante a Antiguidade ressoaram as teorias de Platão e Aristóteles, verificadas em Horácio, Quintiliano, Plotino e Longino. O escritor destaca Horácio como um exemplo de posição extrema baseada nas teorias clássicas ao conferir status de norma aos modelos do passado grego em que a

literatura seria imitação da natureza. Já Longino propõe a transcendência destas normas e a apreciação da capacidade individual do escritor.

Com a religiosidade como questão essencial, a crítica literária na Idade Média foi quase inexistente, reaparecendo com mais vigor na elaboração teórica e na atividade prática no Renascimento com a exumação da *Poética* de Aristóteles e com as reedições dos clássicos. Os críticos renascentistas bebiam muito na fonte da literatura clássica e também buscavam “formas na sua própria época” (IMBERT, 1971, p.74). Mantiveram-se sob o prisma aristocrático, selecionando apenas a literatura que consideravam superior em relação ao emprego da língua e das temáticas que eram produzidas pela e para a aristocracia.

Esta crítica rigorosa também observava com desconfiança os gêneros literários que eram associados a certas classes sociais, “no teatro, por exemplo, a tragédia, a comédia e a farsa assinalavam diferenças nas camadas da sociedade. O ‘decoro’ era um ideal ao mesmo tempo cortesão e poético: misturar gêneros equivalia a violar decoro” (IMBERT, 1971, p.74). Percebe-se que a crítica renascentista partia, via de regra, de um ideal clássico ao qual as obras seriam submetidas.

A crítica neoclássica se expandiu na Europa do século XVII. Boileau, por exemplo, propõe que se estudem os clássicos por entender que neles se encontrariam as medidas do bom-senso artístico a partir de regras racionais. Para ele, com a razão se descobriria a verdade natural e a verdade seria a beleza.

Em Inglaterra, por exemplo, onde Milton (1608-1674) tinha sujeitado a criação literária a ideais morais e políticos de liberdade, a influência neoclássica manifestou-se em Dryden (...) que repete as estritas normas do ‘senso comum’ dadas pelo francês. Em Espanha, a crítica retorce-se nas formas do Barroco (...) um dos últimos críticos, nesta série, foi Samuel Johnson (1709-1784), conservador, didático, mas já decidido a repelir do teatro as unidades de tempo e lugar (IMBERT, 1971, 75-76).

No século de Samuel Johnson, a crítica baseada na observação dos clássicos começa a ter suas bases abaladas com o questionamento da Retórica, da teoria da imitação, das regras e dos gêneros e, por outro lado, com a valorização da emoção provocada na e pela obra.

O poeta e teórico Wordsworth (1770-1850) defende a poesia como exteriorização dos sentimentos do gênio individual, já Coleridge acentua a criação literária como a procura “da unidade orgânica tanto da consciência do poeta como de todos os elementos do seu poema” (IMBERT, 1971, p.77), cuja organização não aponta para o conhecimento, mas para a fruição estética que se dá na imaginação.

Os românticos combateram no século XIX as formas e regras fixas e defenderam a autonomia do escritor e dos seus temas, permitindo à crítica divorciar-se da observação dos elementos clássicos tidos como essenciais para a boa literatura e aproximar-se da liberdade individual.

O crítico argentino Imbert aponta para a reação contra a expulsão das fórmulas fixas na apreciação da literatura com as tentativas da explicação da literatura, como praticou Sainte-Beuve (1804-1869), ao observar o indivíduo e o grupo social ao qual pertencia para, então, apreciar a obra.

Além do biografismo de Sainte-Beuve, a reação contra o anuviamento das formas e regras literárias se deu na associação entre determinismo e arte. Tomando uma obra de arte como consequência direta e até mesmo documental da raça, da época e do ambiente, as idéias de Taine e Zola centraram-se na submissão do estético ao imperativo da evolução entendida nos termos biológicos e sociais que muito contribuiriam para a formulação até hoje em voga do *zeitgeist*.

Nas últimas décadas do século XIX pareciam se estabelecer duas formas de posicionamento sobre a arte. De um lado aqueles que pensavam a arte pela arte, como os parnasianos, simbolistas, esteticistas e idealistas; e de outro, aqueles que a associavam a elementos extrínsecos, a chamada arte utilitária, em que

se inserem os críticos realistas, sociológicos, científicos, moralistas etc. (IMBERT, 1971, p.79).

Com o status de disciplina que se delineou no século XIX, Anderson Imbert aponta o século XX como o período de maior autonomia da crítica. Neste século, a crítica transcende em alguns momentos a mera transição entre escritor e leitor, para se lançar também à função criadora. Para tanto, o teórico define crítica e literatura em termos lingüísticos:

ao mesmo tempo proposta insistente de sentido e sentido obstinadamente fugidío, a literatura é tão-somente uma linguagem, isto é, um sistema de signos: seu ser não está em sua mensagem, mas nesse 'sistema'. E, por isso mesmo, o crítico não tem de reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu 'sistema' (IMBERT, 1971, p.162).

Pensando como a crítica literária fora entendida como texto segundo, Leyla Perrone-Moisés investiga “O Lugar Crítico” no capítulo de *Texto, Crítica, Escritura* (1978) a partir da intersecção da crítica com a história. Ao discutir a crítica relacionando-a ao significado da palavra réplica, a pesquisadora introduz a prática da crítica tida historicamente como imitação ou refutação de um texto primeiro; neste primeiro caso, o texto bíblico, isto é, enquanto “a réplica *da* palavra (original, divina), ela é tolerada; no momento em que ameaça tornar-se réplica à palavra, é censurada” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.15). Exemplar neste sentido seria a hermenêutica religiosa, nela haveria a possibilidade de explanação do texto sagrado, ao qual o texto originado do sagrado seria sempre submetido e cristalizado.

Continuando sob viés cronológico, a pesquisadora aponta a contestação filosófica como um passo adiante para a acentuação do caráter de refutação da crítica, mesmo que ainda tímido e subjugado ao mesmo caminho teleológico da hermenêutica porque submetido à “mística da Verdade” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.15). A crítica filosófica, acrescenta Perrone-Moisés, dedica-se, sobretudo, ao questionamento do autor ou do sistema em que ele se

inseria, sem questionar o próprio conceito de verdade. O crítico questionava os mecanismos particulares da representação, mas não a condição da representação, já que colocá-la em xeque significaria subverter a inquestionável verdade. Então, refutando o mecanismo que julgava inadequado, o crítico proporia o restabelecimento da verdade segundo critérios que julgasse convenientes.

Apenas com a falência da idéia de verdade a crítica pôde ir a fundo na contestação do texto literário. Entretanto, aponta ainda a pesquisadora, a “mística” entre texto-fonte e crítica foi preservada na medida em que “a crítica literária oscilou sempre entre mimetismo piedoso e a contestação aparentemente ímpia”, cuja natureza estaria na condição da crítica como texto segundo que poderia adorar ou destruir “em nome da Verdade literária”. Em última instância, haveria os artistas como criadores e os críticos como “fiéis ou iconoclastas (...) A estética romântica, inflando o criador, desinfla ao mesmo tempo o crítico” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.16-17).

Perrone-Moisés indica a constante submissão do texto crítico ao literário ao propor uma brevíssima antologia da crítica desde a Idade Média. Os textos medievais sobre literatura, assim define a pesquisadora, se estruturavam como biografias seguindo o modelo da hagiografia. No século XVI da Reforma, a “atitude de livre exame” mantivera a supremacia do literário sobre a atividade do crítico “que, em nome de determinadas regras do código retórico denuncia o falso crítico” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.16). A crítica normativa e dogmática desenvolveu-se no século XVII e fora interpretada muitas vezes como inveja do escritor; ainda no século ulterior, continuando no percurso da pesquisadora, o crítico continuara a desempenhar o papel de verificador, aquele que percebia se a obra continha os preceitos ideológicos que entendia como necessários para uma boa obra de arte: “o bom crítico será, na melhor das hipóteses, aquele que sabe reconhecer um bom moralista” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.17).

Com a invenção da imprensa e a multiplicação dos veículos que tratavam das questões da arte, o número de críticos aumentou no século XIX,

assim como se elevou o status social da prática da crítica. Mas ela ainda se mantinha à sombra do escritor.¹³

Se ao texto sagrado não cabiam refutações porque a idéia de verdade religiosa não abre terreno para questionamentos, se o artista como gênio criador substitui a idéia de Deus como verdade última e impõe-se como ser supremo da criação artística, como é possível determinar as condições nas quais o crítico deixa de ser encarado como coadjuvante para se tornar ator? Afinal, que *ethos* possibilitou a abertura para uma nova percepção do estético?

Foi o questionamento do conceito de verdade que se desenvolveu no século XX que desestruturou os centros absolutos que mantinham o artista ou o texto sagrado como pontos essenciais da literatura.

A morte do Criador acarretará a morte do artista-criador, detendo o jogo de reflexos da era da representação. O eclipse do Sujeito colocara o sujeito humano entre parênteses, e esse desaparecimento será notado por todas as ciências humanas (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.18).

Na medida em que o leitor ganha espaço privilegiado e, portanto, concede ao crítico reconhecimento, a crítica assume, finalmente, a possibilidade de réplica de refutação, então, os sentidos da obra não são mais verdadeiros do que os da crítica. No campo da crítica, como nos outros campos da modernidade, “a experiência ela própria é a autoridade” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.18).

Aprofundado a razão do questionamento do centro já proposto por Lacan, Benviste, pelo marxismo, pela antropologia estrutural, entre outros, Perrone-Moisés acrescenta considerações de Gilles Deleuze como essenciais para o descentramento porque, para o filósofo, a modernidade seria o tempo da renúncia ao platonismo e da valorização do simulacro.

¹³ O crítico como devedor do escritor ou ainda como aquele que procura a Verdade no texto literário evidentemente não desaparece como por mágica da crítica literária. Alguns teóricos mantêm-se fiéis a esta lógica. O cristão Tristão de Athayde no primeiro quinquênio do século XX exemplifica esta questão.

Ao depor a filosofia platônica, as ciências humanas deixam de perceber a criação como cópia, como imitação da idéia, capaz de conter uma relação direta com o mundo ideal. Nesta lógica de idéia e cópia, o simulacro seria o caminho oposto da aproximação do ideal, seria uma falsa semelhança que dista do centro essencial e verdadeiro. Esta posição idealista pressupõe a obra como cópia aproximada da Idéia e vê a crítica como sinônimo de cópia da cópia, isto é, como simulacro.

A deposição do platonismo na modernidade consiste em legitimar o simulacro, não como aparência igualmente legítima de essência, mas justamente como elemento perturbador da distinção essência-aparência, característica do mundo da representação. O simulacro nega o original e a cópia, o modelo prévio e sua reprodução, subvertendo todas as hierarquias e inaugurando a vertigem do descentramento (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.19).

A partir da ruptura da linha hierárquica entre ideal, cópia e verdade podem ser questionados o ato criativo que valorizou o gênio criador na ética romântica e a verdade intangível da hermenêutica ou da filosofia clássica. Assim, o crítico e o leitor desta organização descentrada podem ser pensados como sujeitos criadores.

Para observar os textos modernos, ou nos termos de Leyla Perrone-Moisés, os “textos-limite da vanguarda”, coube à crítica a transformação necessária para encarar a literatura com premissas que não aquelas meramente unificadoras, exclusivistas ou unitárias. Pensando a partir de conceitos barthesianos, para a pesquisadora, dois caminhos se apresentam na modernidade: o científico, ligado à semiologia, que permitiria “uma ou mais leituras de um texto, graças ao esclarecimento de seu código e das leis de seu funcionamento” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.19); e o da escritura, com a soma da metalinguagem e da criação, com a criação de novos sentidos que se fariam além da exposição do código da literatura e verteriam para “um novo ciframento” (p. 19). Tanto o método científico quanto o da escritura são imanentes e, na investigação do texto, a

pesquisa científica se circunscreveria mais ao texto enquanto que a escritura geraria uma nova floração poética. Ambos os métodos, ainda segundo Perrone-Moisés, se apresentam como manifestações modernas de um embate mais longínquo entre arte (função estética) e ciência (função cognitiva).

A *expressão sinestésica*, por exemplo, se aproximaria da escritura proposta por Barthes e retomada por Leyla Perrone-Moisés na medida em que o cruzamento entre críticas de diferentes artes se direciona para um novo ciframento. Retomando a *expressão sinestésica* dentro destas proposições, pode-se pensar a obra e a crítica como atos criativos colocados a partir do descentramento numa instância de independência afastada da obrigatoriedade de uma hierarquia. Assim, a própria obra postula uma fenomenologia.

3.2 CRÍTICA MODERNISTA BRASILEIRA



Ilustração 5 - Gabriela Canale Miola. *A Densa Modernista*, 2006.

Norteados por um ideário definido por meio de manifestos, revistas e posturas comuns, críticos e artistas modernistas se inserem em um processo de percepção da obra de arte pautado em noções estéticas e ideológicas inovadoras. Pensar a arte além da prisão formal, estabelecer diálogos com lógicas pré-conscientes, investigar a face do que seria genuinamente nacional, a auto-reflexão do fazer literário: todas estas são características das obras modernistas que, não raro, continham em si o caráter de crítica literária.

Inscritas no interior dos textos de arte, as posturas críticas de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Raul Bopp e Cassiano Ricardo dissolveram no início do século XX os limites entre crítica e literatura propriamente dita pela percepção da obra como um veículo cultural capaz de romper com o atraso academicista e beletrista das artes brasileiras.

Da mesma forma que a obra se aproximava da crítica literária, esta ganhava feições diferenciadas nas palavras dos modernistas. Incorporando as inovações estéticas da escola e as percepções ideológicas em uma escritura, como define Perrone-Moisés, os críticos modernistas produziram críticas-literárias¹⁴, não somente textos sobre obras literárias. Isto porque empregavam, tanto na literatura quanto nas críticas, a estética modernista marcada pelo humor, pela irreverência, pela aproximação de diferentes gêneros, pelo diálogo com a cultura que entendiam como genuinamente brasileira, pela escrita telegráfica e pela aproximação com o inconsciente.

Os textos críticos de Mário de Andrade, um dos nomes basilares do desenvolvimento do modernismo brasileiro, trazem noções de arte do ideário modernista em consonância com sua postura particular. O intelectual partia da visão da obra de arte como uma construção artística engajada, que se comprometia com a cultura brasileira apontando para uma percepção histórica do objeto (nesse sentido, é relevante ter em mente o projeto de vida do próprio autor, vinculando tradição e contexto, tendo em vista que Mário foi um grande pesquisador, colecionador e coletor das produções artísticas brasileiras, as quais, até então, não eram consideradas por grande parte dos intelectuais), sem perder de vista as características estéticas da obra, e como ela poderia se relacionar com os leitores.

¹⁴ Nesta acepção de crítica-literária, em que se aproxima a crítica da literatura, referimo-nos à produção de escritores-críticos, na qual a distância entre as duas instâncias é deveras tênue.

3.3 TARSILA DO AMARAL CRÍTICA LITERÁRIA



Ilustração 6 - Gabriela Canale Miola. “*Ver com Olhos Livres*”, aquarela, 2006.

A pintora e crítica Tarsila do Amaral transitava no universo de artistas modernistas. Tarsila escreveu no *Diário de São Paulo*, de 1936 a 1956, e, eventualmente, tinha seus textos republicados no veículo carioca *O Jornal*. Entre os duzentos e sete textos publicados encontram-se dezenas de textos críticos acerca de obras de artes plásticas e literárias.

Gozando do status de intelectual e da sua referência como um dos principais nomes do modernismo brasileiro e das artes plásticas de vanguarda, Tarsila expõe em suas críticas uma proximidade com muitos artistas de renome. A

artista se dedicou aos temas literários valendo-se de uma linguagem leve, despretensiosa, ora com críticas apuradas, ora nem tanto, muitas vezes apresentando conhecimento aprofundado de arte sem ser especialista em literatura.

Para definir Tarsila do Amaral como crítica de literatura parte-se da observação de que a artista em questão debruçou-se sobre livros e autores e inferiu suas considerações sobre eles. Classificar os textos em que Tarsila discorre sobre literatura como críticas literárias pressupõe o entendimento de que considerações sobre obras de literatura e escritores, independente do grau de aprofundamento ou de extensão, podem ser tomadas como críticas. Os termos que embasam a caracterização da artista enquanto crítica de literatura rumam, portanto, para a abertura de atuação do crítico e para a compreensão de que a sensação, a impressão e a figura do leitor não especializado podem ser entendidos dentro da crítica literária, e quem sabe, até mesmo na conformação de uma historiografia da literatura centrada no leitor.

A pintora e crítica se diferencia dos colegas modernistas em metodologia de análise e na escolha dos elementos que apresenta para tecer um panorama do artista ou do objeto analisado. Nesse sentido, é relevante perceber que o encontro da obra literária com a crítica para uma artista plástica é uma operação peculiar, dada a natureza material das duas linguagens. Se os escritores-críticos dispunham de matéria-prima idêntica para compor suas obras e suas críticas, esta aproximação não se verifica muito claramente na artista.

As fronteiras entre crítica e obra no âmbito literário, que frutificam em proposições tão relevantes para a compreensão dos possíveis limites e dependência entre ambas, e sua relevância no processo de circulação e armazenamento do sistema cultural, esvaziam-se, à primeira vista, neste caso, em que se busca observar a crítica produzida por uma artista plástica. Entretanto, a crítica de arte praticada por artistas plásticos pode ser repensada se entendermos que a arte plástica contém em si elementos críticos e que o próprio objeto artístico

pode ser entendido como crítica da mesma forma que praticavam os escritores-críticos modernistas.

O estudo da crítica literária produzida por uma artista plástica se relaciona à pesquisa que privilegia críticos-artistas, ponto de partida de *Altas Literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés. Para a autora, a investigação do juízo estético da crítica produzida por escritores seria uma frente de pesquisa esclarecedora que ainda não teria sido realizada de maneira sistemática. A justificativa de uma pesquisa desta natureza se daria, segundo Perrone-Moisés, a partir da diluição dos códigos que determinam os valores da literatura desde o Romantismo. Daí a necessidade dos escritores em postular seus juízos individuais para, além de orientar leitores de crítica literária, servir como esclarecimento da própria atividade literária.

Diferentemente das bases desta pesquisa, para a autora, a crítica pode nortear a produção criativa dos escritores, mas esta não seria diretamente uma formulação tomada como crítica literária. Perrone-Moisés identifica com certa reserva a leitura como ato criativo, “desde que as obras começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p.10).

Na contramão da valorização do papel do leitor, como propôs a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, ela restringe como interesse dos estudos literários apenas a leitura efetuada por escritores, expondo, assim, uma contradição problemática na fundação de sua pesquisa. Ao focar-se nos escritores-críticos por entender que “não é o leitor comum (abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição e ao consumo), mas sim o leitor que se torna escritor quem define o futuro das formas e dos valores” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 10), desvaloriza o leitor não especializado, cuja função seria essencial, como a própria autora defende na relação entre escrita e leitura, esta “reconhecida como condição da existência da obra” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p.13).

Na elaboração de uma historiografia literária, apenas os escritores teriam papel determinante como leitores já que seriam privilegiados por uma autoridade estética nos moldes de Kant, baseada na capacidade de responder ao objeto e articular esta resposta tanto na prática crítica quanto nas obras literárias; para a pesquisadora, “o que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que a prolongarão, por escrito, em novas obras” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p.14).

Se, ainda conduzidos pelas considerações da professora, na modernidade democratizou-se a criação como experiência individual que prescinde tanto do escritor quanto do leitor, como seria plausível definir um tipo modelar de leitor responsável pela continuidade da literatura? Talvez desqualificar a importância do leitor que não sistematiza sua fruição em uma floração literária e ou crítica convencional aponte para o paradigma de criação e história literária como espaços privilegiados, cuja experiência individual só deve ser considerada caso figure dentro de cânones daquilo que se entende por alta literatura.

Torna-se pertinente nesta pesquisa, portanto, pensar Tarsila do Amaral como crítica de arte também porque, como artista, expõe nas suas obras os preceitos estéticos e éticos que abarcam sua postura crítica. Poucas das telas da pintora paulista poderiam ser tomadas como críticas literárias diretas, como *Batizado de Macunaíma* (1956), tela a óleo na qual recriou a obra de Mario de Andrade. Neste sentido poder-se-ia investigar ainda como críticas sobre literatura as telas *Mário de Andrade* e *Oswald de Andrade* como um posicionamento da pintora frente às produções destes escritores. As referências a estas obras neste trabalho se devem à relevância delas para o entendimento do percurso plástico de Tarsila do Amaral, entretanto, não é a verificação direta de tais obras em relação à literatura que se pretende realizar, mas o entendimento da pintora Tarsila do Amaral como uma crítica de literatura pela leitura dos textos publicados no *Diário de São Paulo* e de crítica de arte no conjunto entre textos e telas.

Por fim, o que interessa a esta pesquisa é a relação de uma pintora modernista com a crítica literária, visualizando como a define e pratica em consonância ou não com o movimento programático em que estava inserida, e as especificidades do olhar de uma pintora-crítica em um momento que se delineava na tensão entre um modelo crítico baseado em ‘homens de letras’ e na crítica acadêmica especializada.

3.4 CRISE: A CRÍTICA CIENTÍFICA E A DE RODAPÉ



Ilustração 7 - Gabriela Canale Miola. *Trenzinho Modernista*, 2006.

Comparar a arte e a crítica brasileiras da primeira metade do século XX é entrever certo descompasso entre a produção da arte e o pensar sobre ela. Mesmo que as artes tenham transformado seus conceitos e autoconceitos, a crítica brasileira, ainda nas décadas de 1940 e 1950, vivenciava um período de tensão marcante em que críticos e teóricos da literatura reclamam uma crítica moderna.

A estética modernista nas artes já conquistara seu espaço social a partir da década de 1930, para ter um marco de sua institucionalização em 1948 com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – entidade que tinha como meta incentivar o gosto pelas artes modernas com apoio dos arquitetos Villanova Artigas e Luís Saia, com os críticos Sergio Milliet e Antonio Candido Mello e Souza na diretoria.

Há que se ressaltar neste sentido que os próprios objetos de arte, mesmo que elaborados com desejo de diálogo com a cultura mais popular brasileira, encerraram-se em procedimentos técnicos herméticos à camada social

que tentaram desrecalcar. Por outro lado, o mercado das artes e o processo de massificação de objetos culturais se expandiam, fazendo circular saberes e obras que demandam horizontes de expectativa reduzidos. Tem-se, assim, a experiência estética levada às últimas conseqüências nas artes e a proliferação de estímulos visuais e textuais mais restritos nos meios de comunicação massivos.

Diferente da arte modernista que buscou conciliar a ruptura europeia ao repertório nacional contra o parnaso, “da língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1999, p.42), na crítica praticada no mesmo período, sobretudo elaborada pelos ‘homens de letras’, sobressaía “o lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores, o lado das citações” (ANDRADE, 1999, p.42).

A crítica de rodapé compunha quase toda a crítica praticada no Brasil até 1950, quase todos críticos eram bacharéis que teorizavam a partir de três características: “oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples cultivado da eloqüência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa” (SÜSSEKIND, 1993, p.15). Como prática multiforme e fluida, Flora Süssekind, em “Rodapés, Tratados e Ensaios”, delineia a figura do crítico brasileiro: cronista, jornalista, *schollar*, professor, teórico, ensaísta.

Contra os “homens de letras” praticantes do *review*, do impressionismo e do auto-didatismo, colocaram-se os críticos formados pelas novas universidades – a faculdade de filosofia do Rio de Janeiro, fundada em 1938, e a de São Paulo, em 1935. As faculdades, afirma Süssekind, estimuladas pelas oligarquias interessadas na formação de intelectuais que a exprimissem, formaram críticos resistentes aos modelos de apreciação estética aristocrata.

Mas, se nas artes a mudança se daria na abertura para o inconsciente, pela pesquisa de linguagem e pelo nacional com espírito combativo

contra o beletismo, a tensão que se processaria na crítica seria a diferenciação bem definida entre aquela não especializada, despreocupada com uma criteriologia, e aquela acadêmica, fruto das universidades. Portanto, ainda em 1960 havia o frêmito por uma modernização da crítica brasileira norteadada pela disputa de um espaço social do saber e do teorizar a arte.

Talvez este descompasso se observe na comparação entre a obra textual e plástica de Tarsila do Amaral: as telas aceitas pelo mercado, pelo público e pela crítica, e a produção de textos sobre arte enquadrada pela nova crítica acadêmica como anacrônica. Entretanto, os textos sobre literatura de Tarsila parecem de alguma forma flutuar sobre a tensão entre rodapé e crítica especializada por apresentarem características peculiares como o tom despretenso e a concentração na fruição pessoal, características que a diferenciam dos chamados *reviews*.

Em *Rodapés, Tratados e Ensaios* (1993), Flora Süssekind aprofunda, sob ponto de vista histórico-sociológico, os motivos que construíram uma espécie de crise identitária da crítica literária brasileira a partir de 1940, se prolongando com intensidade nos anos de 1950 – período de publicação dos textos de Tarsila no *Diário de São Paulo*. Do ponto de vista da indústria cultural, o mercado editorial se expandia e consolidava, interessado não em crítica reflexiva, mas em divulgação comercial que encontrava terreno fértil em veículos de grande tiragem como alguns jornais e revistas. Na lógica do consumo de bens culturais, o que valia era a venda do produto, não o aprofundamento de questões artísticas, em caráter oposto à consolidação de um saber especializado, advindo de intelectuais oriundos das universidades que ganhavam espaço e se consolidavam, relativizando o prestígio dos profissionais liberais. A pesquisadora aponta aí um pano de fundo sociológico bastante interessante para a compreensão do papel de Tarsila do Amaral como crítica literária.

Em *Crítica e Críticos* (1969), ao tatear a conformação da tradição da crítica de rodapé e da crítica extrínseca que entende como menos evoluídas,

Coutinho se atém aos críticos mais estudados dentro da historiografia da crítica brasileira. Entre os praticantes do *review* destaca José Veríssimo, cujo exercício da crítica estaria centrado na revisão de livros sem acepção mais filosófica e padrões de avaliação bem definidos. Já Sílvio Romero manteria uma preocupação com critérios de avaliação, estes inseridos dentro da perspectiva historicista e sociológica. Baseadas na investigação extrínseca das obras, esta orientação se insere na tendência naturalista da crítica brasileira, produto da influência de Taine, interessada nas circunstâncias da vida dos autores, “seus estados psíquicos, o complexo da vida cultural do grupo em que êle apareceu, tudo o que constitui a atmosfera social, política, moral, histórica” (COUTINHO, 1969, p.42).

A intenção da linha romereana de conformar fórmulas para a apreciação do literário seria um esforço vão, segundo Coutinho, na medida em que há a ausência de tradição crítica e filosófica da literatura, assim como o ensino sistemático e humanístico dela no Brasil. Outro problema a ser enfrentado na construção da alta crítica brasileira seria a influência da retórica da literatura clássica brasileira oriunda de Horácio, em detrimento da doutrina aristotélica (COUTINHO, 1969, p.25).

Coutinho faz uma ressalva interessante: a crítica impressionista, que habitualmente seria confundida com aquela do feitio de Veríssimo, seria, na realidade, não uma crítica, mas criação artística, ao se desvencilhar da necessidade de julgar e trabalhar na constituição de outro discurso fora da obra tratada.

Ao se debruçar sobre os caminhos da crítica literária em *Da Crítica e Da Nova Crítica* (1975), o crítico baiano explicita a postura de uma linhagem que se difundiu no Brasil a partir da década de 50 do século XX de apreço aos elementos interiores da obra literária. Para Coutinho, o exame da literatura que se atém às questões intrínsecas seria o mais alto grau da crítica literária, já que nelas estariam expressas as qualidades da obra.

Baseado no conceito de evolução, Coutinho acredita no progresso da crítica literária, cujo desenvolvimento estaria fora daquilo que define como

diletantismo jornalístico presente na crítica de rodapé ou *reviews*, e poderia ser construído nas pesquisas especializadas. Vale observar as considerações do crítico já que nelas pode ser verificada a crise da crítica literária brasileira cujo conflito e a transição se dariam entre uma certa tradição biografista e impressionista de origem francesa (Sainte-Beuve) e aquela que Coutinho define como a “Nova Crítica”, cujas premissas partiriam da metodologia da *Poética* aristotélica, cujas bases e normas negariam elementos e metodologias extrínsecas.

A crítica e os estudos literários sérios, entre nós, vão cada vez mais entrando para a universidade, e distanciando-se do diletantismo jornalístico. Foi a mesma evolução que se operou noutros centros. A velha crítica jornalística, de rodapé ou folhetim, a que aliás se acostumava a reduzir a crítica, vai perdendo o prestígio (COUTINHO, 1975, p.14).

Além do descrédito nos rodapés jornalísticos, Coutinho também apontava para o perigo da erudição incorrer à crítica brasileira na transição dos jornais para as universidades, a qual, a exemplo do que ocorrera no eixo euro-norte-americano, poderia se confundir

a crítica com a erudição, perdendo-se a visão do benefício do aparato erudito, a ponto de reclamar a vigorosa reação dos nossos dias (...) é necessário não esquecer que o ponto de vista crítico-literário deve sempre prevalecer no estudo literário e que as técnicas e o aparato erudito são condicionados àquele objetivo” (COUTINHO, 1975, p.15).

Reclamando a avaliação estética como sinônimo de análise intrínseca dos elementos formais da obra, Coutinho reverbera aquilo que Imbert aponta como independência da crítica, isto é, como sua aceção individual e autônoma dentro dos saberes que lhe incutem status de ciência. A questão da crítica, nesta perspectiva, não seria mais a origem ou os reflexos da literatura, mas sim o que constituiria cada obra. Influenciado por *Teoria Literária*, de René Wellek e Austin Warren, segundo o autor, antes mesmo de a obra ter sido traduzida, a Nova

Crítica seria “a passagem da perspectiva histórica ou genética ou da explicação pelas origens (historicismo, determinismo, marxismo, Taine etc.), para o estudo do fenômeno em si mesmo, como organismo, ou como sistema (estruturalismo)” (COUTINHO, 1975, p.19).

Ao enfatizar a diferença entre crítica e *review*, fica claro que as colunas publicadas em jornais cujo tema era a literatura não se enquadravam na crítica proposta por Coutinho. Ao seccionar os *reviews* e a crítica, Coutinho sustenta que a diferença entre eles não é de forma ou apresentação, já que ambas podem estar veiculadas em espaços semelhantes no jornal, diferentemente daquilo que ocorre com os jornais e revistas ingleses e norte-americanos nos quais há lugares definidos para os chamados *book reviews* (nas últimas páginas das edições) e das críticas como entende o pesquisador baiano (nas páginas iniciais). Se o ponto nevrálgico que diferencia estes textos sobre literatura não se daria no local de publicação ou no tema, para Coutinho, a diferença estaria no método e na profundidade de análise. O trabalho do crítico seria mais impessoal e analítico - mais próximo daquele dos filósofos, enquanto o *reviewer* praticaria uma avaliação imediata e provisória apostando nas investidas subjetivas, adjetivadas. Esta diferenciação entre a crítica especializada centrada em uma criteriologia coerente e os textos realizados de véspera para serem rodados pelos jornais no dia seguinte se acentuou com o crescimento do mercado editorial e a profissionalização das editoras, como aponta o autor.

O *reviewer* ou noticiarista de livros (nos termos de Coutinho) é alvo de duas fontes de pressão: o “jornalismo empresarial” das editoras que fabricam textos padrão sobre as obras mais recentes postas à venda e enviam para as editorias de cultura; e a lista quase interminável de lançamentos que deve selecionar, ler, absorver, analisar, criticar e sistematizar textualmente. Posto desta forma parece quase inviável o exercício de análises mais criteriosas por parte dos *reviewers*.

Para delimitar o campo de ação e as feições da crítica especializada e do *review*, Coutinho traça suas influências a partir do apêndice de Leonard Woolf

ao ensaio crítico *The Captain's Death Bed* (1950), de Virginia Woolf. Nele, Leonard data do século XVIII a divisão das funções do crítico e do *reviewer* europeus. Ao crítico caberia a análise das obras do passado e dos seus princípios, enquanto que ao *reviewer* caberia informar o público sobre os livros novos e, em certa medida, elaborar uma crítica sobre eles que influenciaria os gostos, as vendas e até o sucesso dos escritores. A distinção entre as duas práticas se acentuou no século XIX com o acréscimo de publicações e a diminuição do espaço nos jornais dos *book reviews*. Com muitas publicações sobre a literatura e o aumento significativo do número de *reviewers*, o *review* perdeu sua relevância tanto para escritores quanto para os leitores já que elogios e censuras se contradiziam ao ponto da anulação de ambos, segundo Coutinho. Fazendo uso das palavras de Virginia Woolf, Coutinho traz a indagação da própria condição do *review*: “Por que aborrecer-se em escrever *reviews* ou lê-los ou citá-los, se afinal é o leitor quem deve decidir por si próprio?” (COUTINHO, 1975, p.76).

Dentre as diversas definições de *review* apontadas por Coutinho, aquela que se baseia em Drewly e Gard parece ser a que mais se aprofunda na descrição das regras deste ofício: ler obras relativas a assuntos familiares ao *reviewer*, realizar alguns comentários acerca dele, manter a atenção do leitor trazendo para o texto questões factuais; realizar um resumo da obra e de sua classificação; comparar com outras de assunto similar, evitar adjetivos “cansados” e muitas citações (COUTINHO, 1975, p.80).

Ao discorrer sobre o *review* como forma diferenciada da crítica, Coutinho reclama o status da verdadeira crítica que, a propósito da ausência de terminologia específica para a diferenciação de *review* e crítica na língua portuguesa, foram sempre encarados como sinônimos no Brasil. Esta tradição de tomar uma pela outra, ou ausência de uma tradição coerente como quer Coutinho, se insere no cruzamento entre as terminologias empregadas na Europa e a prática no Brasil, em que se tomaria o rodapé por crítica e esta pelo ensaio. O que Coutinho diagnostica como rodapé considerado crítica no Brasil, e *review* entre os ingleses, seria a

contribuição sistemática para jornais que serviria para os críticos como “pretexto” para expor conhecimentos e opiniões individuais por meio de considerações sobre um autor ou uma obra literária quase sempre recente. Já aquilo que entre os brasileiros se denomina de ensaio seria, diferente dos *essays* ingleses, o que Coutinho define como a alta crítica; o ensaio no Brasil seria o estudo mais aprofundado sobre literatura, enquanto o exercício do ensaio inglês teria originado a crônica moderna brasileira.

A feição da maior parte da crítica literária brasileira praticada até os idos de 1950, mais dada ao impressionismo e o biografismo, seria reflexo da tradição francesa nas artes do país e, conseqüentemente, na elaboração crítica dela. Herança de Sainte-Beuve, a crítica brasileira dos rodapés e folhetins seria o casamento mal realizado entre *review* e crítica menos especializada, já que os críticos brasileiros não dispunham do vasto conhecimento da literatura, da tradição literária e de tempo integral para a prática de sua crítica como o crítico francês.

Esta crise do pensar sobre a literatura apontada por Coutinho parece estar muito imiscuída à própria definição da arte que passou pelo crescimento progressivo dos veículos de comunicação em massa. Presente mais drasticamente no Brasil a partir do fim do da primeira metade do século XX, ela se relaciona à demarcação dos espaços sociais da arte. Se por um lado a crítica universitária angariava espaço, por outro, com tiragens cada vez maiores, revistas e jornais se preocuparam em atender as necessidades de informação de mais leitores; para tanto, reduziam o aprofundamento dos assuntos veiculados para se adequar aos horizontes de expectativa do público, vender mais e manter ou aumentar o número de anunciantes.

Se a prática daquilo que Coutinho define por *review* era anterior a este período, a diferenciação premente entre este e a crítica especializada, defendida pelo crítico, marca a intensificação da superficialidade dos escritos sobre literatura em choque com a disseminação da crítica estruturalista que improvavelmente encontraria espaço nos veículos massivos: “bipartiram as atividades. Enquanto não

entendermos isso a crítica não existirá. Confundir-se-á com a notícia do livro. Que é legítima, porém outra coisa. Continuará a existir, mas não com o nome de crítica” (COUTINHO, 1975, p.84).

Coutinho aponta um compromisso tácito entre os “homens de letras” e os críticos de rodapé como um fator relevante na perenidade daquilo que define como crítica jornalística. Se de um lado os críticos de jornal não dispunham de uma formação sobre história, metodologia e filosofia literárias, de outro, aqueles verificavam estas imperfeições, mas respeitavam os praticantes da crítica de rodapé por submeterem-se ao prestígio social que aqueles dispunham.

Eneida Maria de Souza parte dos debates do *IV Encontro Nacional de Literatura* realizado em 1977, na PUC do Rio de Janeiro, para observar que a relação entre rodapé e crítica universitária se manteve durante as décadas subseqüentes, nas quais a mídia e um grupo de conservadores mantinham repulsa pelo enfoque universitário que, com linguagem específica e discurso especulativo, rompia com a natureza experimental dos artigos jornalísticos.

A crítica literária especializada voltada para a construção de análises de cunho cientificista, submetida às exigências normativas da academia, experimentou o obstáculo de tornar acessível a excelência de sua produção, restringindo-se à circulação em veículos voltados basicamente ao mercado acadêmico e aos congressos especializados. Nos anos 1980, Eneida afirma que a situação começa a se reverter “com as mudanças processadas na crítica literária como todo, inspiradas por várias razões de ordem cultural e pela transformação verificada no interior da sua própria linguagem” (SOUZA, 2002, p.16).

Mas se a partir da década de 1950 havia o desejo de afirmação da crítica como espaço diferenciado e científico, segundo a autora, nas décadas de 1980 e 1990 a crítica especializada e a de rodapé se nutrem uma da outra.

4 TARSILA LEITORA-CRÍTICA: LER COM OLHOS LIVRES

4.1 A CRÍTICA PARA TARSILA DO AMARAL

Dialogando com o universo artístico de São Paulo, Tarsila fez da crítica de arte tema de alguns dos textos publicados pelo *Diário de S. Paulo*. Percebendo que a crítica era um assunto bastante recorrente entre os “escritores e artistas modernos” na década de 40, a pintora descreveu a preocupação dos artistas modernistas em relação à crítica: “nota-se ultimamente que um dos assuntos mais debatidos é o que se refere à crítica em geral” (AMARAL, 26 nov. 1941 In BRANDINI, 2004, p. 297). A artista elenca os diferentes pontos de vista da época sobre a conceituação e utilização da crítica,

acham uns que a crítica tem função didática; outros, que são uma simples análise; ou uma obra de arte; um ramo da filosofia; ou da história para aqueles julgam fatal a relação do homem com sua própria obra artística (AMARAL, 26 nov. 1941 In BRANDINI, 2004, p. 297).

Citando Anatole France “o bom crítico é aquele que conta as aventuras da sua alma em meio de obras-primas” (p. 297), Tarsila do Amaral parece definir a obra crítica de Saine-Beuve e também a sua, já que para ambos a relação das impressões do crítico com a as obras são alicerces recorrentes de suas análises, “é a crítica que se apresenta como reação produzida pela obra de arte, escrita agradavelmente e com originalidade, a que Henry Bidou chama ‘impressionista’” (p. 297).

Mas se a relação subjetiva entre o leitor e a obra é essencial para o bom crítico, segundo Tarsila, a impressão e a verdade do crítico não devem agir como centro incontestável e inequívoco da crítica, sobretudo se a impressão for

norteada por conceitos anteriores à apreciação literária. Por isso a artista paulista vê com desconfiança os críticos dogmáticos, tanto os brasileiros de então, quanto os da França do século XVII, por manterem níveis fixos de análise embasados no autoritarismo do gosto pessoal. Segundo Tarsila do Amaral, os críticos dogmáticos classificavam os livros como bons ou maus ao submeterem a obra artística às próprias idéias filosóficas.

O verdadeiro crítico não ensina caminhos: analisa; explica; teoriza. Daí, a meu ver, a injusta acusação que às vezes se lança sobre os nossos melhores críticos de arte de São Paulo – uns três ou quatro apenas – de que eles não possuem diretrizes ideológicas e fixas. Só pode ser louvada a liberdade de critério por eles adotada numa tentativa de compreensão da obra de arte, em que não há rigidez nem tolas existências (...) Mas quando o crítico julga um trabalho, ele, se é honesto e conhece seu ofício, deve respeitar o critério adotado pelo artista e não, com impertinência pueril, declarar dogmaticamente, como um tribunal inapelável, que o artista está em bom ou mau caminho pelo fato de não ter havido coincidência na maneira de sentir entre ambos (...) O verdadeiro crítico é aquele que sabe discernir as qualidades boas ou más numa obra de arte de que ele não gosta, e para isso seria necessária um alta dose de superioridade espiritual que assim mesmo nunca atingiria a perfeição, não se podendo eliminar por completo essa parcela de egoísmo que faz com que se dê mais valor àquilo que coincide com a própria sensibilidade (AMARAL, 26 nov. 1941 In BRANDINI, vol. II, p. 297).

A defesa enérgica pela liberdade de critérios e pela leitura desprovida de caracteres apriorísticos resulta na base da uma crítica aberta a todas as tendências artísticas. Em *Fernanda de Castro*, Tarsila parte da análise da obra *Daquém e Dalém Alma* da autora homônima ao nome do texto publicado no *Diário de São Paulo*, autora de versos cuja linguagem divergia da filiação artística plástica de Tarsila. A pintora sugere que a percepção da obra deva ser feita a partir dela mesma, e não por meio de uma percepção pré-definida:

não vejo porque os escritores modernos, na sua maioria, se obstinam em repudiar o soneto pelo fato de ser ele uma expressão

antiga. Já tive ocasião de dizer que toda obra de arte boa quando sincera, quando, considerada em si, na sua unidade, reflete a própria beleza na integridade de seu caráter (AMARAL, 6 de março de 1937 In BRANDINI, 2004, vol. II, p 114).

Em *No Salão das Arcadas*, de 14 de abril de 1936, Tarsila do Amaral faz diversas considerações sobre a crítica de arte praticada no Brasil e se coloca diante dela. A artista valoriza a prática crítica e afirma que é “coisa muito séria” (AMARAL, 14 abr. 1936 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 22). A artista conta que entre os brasileiros a crítica era realizada por literatos impressionistas “mais ou menos bem intencionados” (p.22) que eram elogiosos quando a obra coincidia com suas noções de arte. Tarsila compara a fase da crítica brasileira da década de 30 com uma fase da crítica desorientada parisiense, do início do século XX, em que críticos sem conhecimento dos elementos artísticos submetiam as obras ao seu gosto. Para a pintora, a missão do crítico de arte é orientar o leigo no conhecimento e na distinção entre obras boas e más.

Não posso me furtar ao prazer de fazer entre elas um paralelo (Béatrix Reynal e Marceline Desbordes-Valmore), já que não estou fazendo crítica literária, mas expondo simplesmente as impressões que me causaram os versos dessas poetisas francesas, colocadas ambas num mesmo plano sentimental (AMARAL, 5 out. 1941 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 294).

É impraticável definir exatamente a que forma de crítica literária Tarsila se referiu e da qual se nega praticar. Mesmo que afirme não realizar crítica literária, este trabalho entende que a escrita sobre literatura, independente da metodologia, pode ser definida como uma expressão crítica acerca da arte literária.

Em 15 de julho de 1939, Tarsila elabora um panorama da arte do período e reclama uma crítica menos centrada no gosto e mais afeita à compreensão da feitura dos objetos de arte,

estou cada vez mais convencida de que o Brasil precisa de críticos de arte. Vemos a cada passo artigos longos, minuciosos, elegantemente desenvolvidos sob o ponto de vista literário, assinados por nomes de indiscutível valor, mas cheios de barbaridades (AMARAL, 15 jul. 1939 In BRANDINI, 2004, p. 234).

Criticando o uso da retórica e a intransigência do gosto pessoal ao qual os críticos submetiam as obras de arte, “não há critério entre os nossos críticos em geral. Para eles é bom o que lhe agrada” (p. 234), Tarsila do Amaral defende a crítica desassociada da filiação artística:

o verdadeiro crítico tem a alta faculdade de poder ver qualidades boas numa obra de arte que não lhe agrada, pois o fato de não agradar não implica más qualidades (p. 234).

Então, partindo da premissa de que a crítica baseada no “gosto e não gosto é boa apenas para o uso pessoal” (p. 235), Tarsila defende a apreciação das obras a partir do desprendimento da postura individual. Combatendo o dogmatismo crítico, a artista sugere um olhar despreziosamente interessado, aquele mesmo do manifesto Pau-Brasil que vestiu de maior liberdade temática e estética sua obra plástica nos anos de 1920: “*Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres*” (ANDRADE apud TELES, 2002, p. 330). Para tanto, Tarsila sentencia a ausência de uma verdade estética e a valorização do receptor: “Manifesto aqui o meu respeito por todas as correntes artísticas, o que não me comove, comoverá o meu vizinho” (AMARAL, 15 jul. 1939 In BRANDINI, 2004, p.234). Portanto, aquelas “barbaridades” praticadas por intelectuais de reconhecida capacidade, mas incapazes de despirem-se de conceitos prontos de antemão, incomodavam a artista.

4.2 AS FACES DA CRÍTICA LITERÁRIA DE TARSILA DO AMARAL

4.2.1 Marcas do Impressionismo

A propósito do lançamento da tradução brasileira do livro *Diário de Maria Bashkirtseff* das memórias da escultora e pintora russa (obra totalmente rejeitada por Manuel Bandeira em “Não sei dançar”), a percepção da imprecisão entre ficcionalidade e veracidade dá amplidão ao conceito de literatura de Tarsila do Amaral. “Os diários, as memórias, as confissões pertencem a um gênero literário” (AMARAL, 14 out. 1943 In BRANDINI, vol.II, p. 339), que segundo a concepção de Tarsila do Amaral, sempre interessará à humanidade.

A atenção conferida aos textos de cunho biográfico possibilita a afirmação de que a literatura, para a artista, é composta pelos textos que emocionam e envolvem o leitor. Conduzir o leitor à narrativa, fazê-lo crer no que lê para que se sinta envolvido, faz Tarsila valorizar tanto as biografias, quanto as narrativas em primeira pessoa. A verdade para a artista seria, portanto, aquilo que fala de perto ao leitor.

O autor, tomando parte ativa nas suas narrações (nos diários), lhes dá um cunho de verdade que nos convence e satisfaz, mesmo que nelas entre uma dose de fantasia. O que nos convence representa para nós uma verdade e nada mais fácil de convencer do que ouvir alguém dizer: ‘eu vi, eu fui, eu estive’. É por isso que os romances escritos na primeira pessoa nos falam mais de perto e nos comovem mais facilmente. Acabamos por ouvir o personagem contar sua própria história e nos sentimos presos a ele pelos laços da confiança (p. 339).

Este dado revela um dos possíveis motivos que levam Tarsila do Amaral a partir da sensação de leitora e da experiência com a obra para elaborar suas críticas. Ao definir uma reunião de cartas como uma manifestação literária, a questão da biografia do autor constante nos seus textos se justifica na medida em

que os dados da vida do escritor dialogam diretamente com o material por ele produzido. Entretanto, a referência presente na descrição da vida de um artista para Tarsila do Amaral parece ultrapassar o contato com as obras epistolares. Biografismos, pertinentes ou não à compreensão da obra de arte, integram a maior parte dos textos sobre artistas produzidos pela pintora paulista.

Em *Madame de Sévigné* o caráter biografista se apresenta mais pertinente à crítica, já a vida da escritora se relaciona diretamente com os textos. Valorizando a vida da artista, Tarsila do Amaral apresenta ao leitor informações que se relacionam diretamente com a temática obra:

casou-se com o conde de Grignan e retirou-se, um ano depois, para o interior, onde o marido era chamado a ocupar um cargo importante. Dessa dolorosa separação originou-se a correspondência de vinte e sete anos, que fez a glória de Madame de Sévigné (AMARAL, 25 dez 1938 In BRANDINI, vol II p. 219).

Associando a vida do artista à obra, identifica-se um olhar determinista entre o meio, a vida do artista, a personalidade dele e a arte. Esta seqüência de relações bastante lógica e linear parece se contrapor ao cunho impressionista e subjetivo da percepção tarsiliana das obras. Entretanto, este misto de fruição subjetiva e sujeição rigorosa do artista ao meio estrutura uma forma crítica empregada por Sainte-Beuve, um dos mais conhecidos críticos de literatura da França.

Esta relação entre a artista paulista e o crítico francês não se resume à estruturação das críticas, mas se explicita em diversas citações diretas em que Tarsila do Amaral parte da análise de Sainte-Beuve para expor a apreciação a cerca de uma obra, por exemplo, no trecho a seguir:

Sainte-Beuve dizia: o folhetim criado por Madame de Girardin é picante, leve, alegre, paradoxal e nem sempre falso. Não se deve procurar aprofundá-lo. A sociedade parisiense é observada superficialmente, em esconso, no seu capricho de uma estação, de

um só dia (AMARAL, 12 de mai. 1940 In BRANDINI, vol.II, 2004 p.259).

O cunho pessoal é aquele que se sobressai em *Dona Adelaide* (1937), texto no qual Tarsila do Amaral relata uma visita feita à irmã do poeta Castro Alves, Dona Adelaide de castro Alves Guimarães, uma “interessantíssima criatura de quem assiduamente têm falado escritores e artistas” (AMARAL, 6 out. 1937 In BRANDINI, vol II, 2004, p.165). O título do texto de Tarsila deixa clara a intenção de retratar Dona Adelaide, ela o faz descrevendo a aparência e o temperamento da escritora nas minúcias do contato pessoal.

A artista narra o primeiro encontro na moradia de Adelaide Guimarães, à rua do Jardim Botânico, quando foi recebida por uma senhora de cabelos brancos, “carregando com a alegria da juventude, os seus oitenta e três anos. Uma simpatia envolvente da sua pessoa e parece-me, ao vê-la, que há muito a conheço” (p.165). Sobre a conversa com a escritora, Tarsila detalha dados sobre o casamento, sobre a perda de um ente querido, as experiências de Adelaide em outras artes, todas, segundo ela, respondidas com “inteligência viva e clara” (p.165). Descreve também o ambiente e o tom do diálogo: “eu vou ouvindo, numa simpatia imensa, o que ela vai contando, enquanto na sala contígua uma bela menina, que é sua neta, estuda ao violino uma valsa de Brahms” (p.165), depois a visita ao arquivo da família onde vê objetos pessoais do poeta de *O Navio Negreiro* e as cópias feitas a lápis de desenhos.

Em tom de conversa, como quem conta a um conhecido como fora a tarde, a pintora revela que pediu a Adelaide uma dedicatória em uma rara biografia de Castro Alves para Guilherme Augusto do Amaral, seu pai, quando recebeu como presente o livro *O Imortal* (1933), de Adelaide, que Tarsila define como “da primeira a última página, um hino de amor, sublimado em versos simples espontâneos, inspirados, para onde a poetisa transpõe a sua alma bem rica daquele amor imoral, que foi sempre o guia da sua vida” (AMARAL, 6 out. 1937 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.165). Tarsila acrescenta ainda o soneto *Fiat lux!*,

publicado no livro *O Imortal*, com o qual a pintora ilustra a descrição anterior sobre a obra de Adelaide.

O contato afetivo e pessoal com escritores e com a literatura, o compartilhamento com os leitores de sua experiência como leitora e como personagem ativo do universo artístico se fazem a partir do tom pessoal e da descrição sentimental da obra e da escritora, bastante explícitos no último parágrafo, no qual Tarsila afirma que Dona Adelaide

é riquíssima porque a riqueza é a vida pelas emoções. Com seus oitenta e três anos, olha com firmeza para o futuro como olha, sem óculos, para a página do livro que me oferece, onde a mão de artista faz uma dedicatória que marca um dia da minha vida (AMARAL, 6 out. 1937 In BRANDINI, vol. II, 2004,p.166).

A começar pelo título, em *Descobri a Odisséia*, percebe-se a marca do uso da primeira pessoa e de um tratamento a exemplo de *Dona Adelaide* bastante pessoal com que Tarsila constrói muitas das suas críticas literárias. Partindo do primeiro contato com a obra de Homero, “há precisamente onze anos recebi de um amigo o presente de um livro” (AMARAL, 8 ago. 1948 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 397), afirma que não é afeita às leituras fastidiosas sobre deuses do Olimpo, que o presente a pareceu na realidade um “presente de grego”, mas anos após ser presenteada, em dezembro de 1947, retomou o livro “com a firme resolução de transpor a tal primeira página” (p. 397), quando foi “pegando gosto pela leitura. Que delícia! Que ingenuidade encantadora, que enredo fantástico! Minha vontade, ao sair de casa, era voltar logo e correr para a Ítaca cercada de ondas” (p. 397).

A partir da sensação lírica despertada pelas “24 adoráveis rapsódias porque me sinto bem à luz da Aurora, a de róseos dedos, nascida pela manhã; ou à noite, quando Hélios se vai deitar e os Deuses vingativos” (p. 397) Tarsila pretende estimular seus leitores para a leitura da *Odisséia*: “sirva minha aventura literária de

exemplo e estímulo a todos que conservam nas suas estantes uma *Odisséia* abandonada” (AMARAL, 8 ago. 1948 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 397).

O mesmo tom pessoal se verifica na relação da pintora como o livro *Paulo e Virgínia* (1787) e é o tema central do texto que leva o mesmo nome da obra de Saint-Pierre. Inicia descrevendo o primeiro contato com a história “linda e triste” contada pela mãe durante a infância:

quando era ainda bem pequena (...) ela trazia na mão o livro para nos mostrar as gravuras, enquanto expunha minuciosamente o enredo que prendia a nossa atenção e os nossos corações” (...) guardei dessa história uma recordação viva, sofri e chorei infantilmente quando Virgínia, em plena tempestade, não quis despir-se no tombadilho do navio e aceitar o braço forte do marinheiro que queria salvá-la (AMARAL, 7 mai. 1942 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.305).

Partindo da relação infantil intermediada pela mãe com a obra, Tarsila, então com 56 anos, expõe o que a leitura que acabara de realizar lhe suscitou. A despeito da opinião corriqueira, segundo a autora, de que Saint-Pierre é um autor fastidioso que ninguém mais suportaria, ela afirma que leu o livro ininterruptamente com prazer imenso e muita curiosidade, definindo a obra como uma novela encantadora, “onde a bondade se derrama sem conta, em que os personagens são vivos, criaturas humanas e boas com as quais nos familiarizamos e às quais acabamos querendo bem” (AMARAL, 7 mai. 1942 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.305). Esta primeira parte do texto é, então, marcada explicitamente pela relação pessoal e biográfica com o livro, destacando-se a importância do prazer e da afetividade como condições para a leitura, confirmadas pelo excerto do autor de *Paulo e Virgínia* que responde sobre a questão da veracidade do enredo da lenda local da Ilha de França, afirma o autor:

que vos importa isso, contanto que ele vos interesse? Quereis destruir vossa ilusão e vosso prazer? O homem é uma estranha criatura! Dá uma rosa a uma criança, ela quer saber como a rosa é

feita; arranca pétala por pétala, e quando satisfaz sua imprudente curiosidade, a rosa não existe mais (AMARAL, 7 mai. 1942 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.305).

A sugestão de fruição do escritor que dispensa a racionalização da história é confirmada pela pintora, “a observação é uma advertência: gozemos das nossas emoções sem procurar-lhes as causas, a análise poderia destruí-las como destrói a flor na mão de uma criança” (p.305).

O texto é marcado pelas emoções despertadas pela obra em vários momentos representativos da história da leitora Tarsila do Amaral: a infância, com leitura feita pela mãe, o prazer aos 56 anos, e, por fim, a reação posterior à leitura, “a gente fica ainda por muito tempo em estado de estão de melancolia, pensando que a existência tem passagens bem dolorosas” (p.305). Além de compartilhar sua biografia como leitora, Tarsila também expõe a do autor segundo informações dos biógrafos.

O tom biografista que encerra o texto tarsiliano não é completamente irrelevante, pois explica que o autor francês Bernardin de Saint-Pierre, “inadaptado à sociedade, era mesmo um utopista” (AMARAL, 7 mai. 1942 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.306), foi morar na Ilha de França, cujas lendas inspiraram a obra. *Paulo e Virgínia*, segundo Tarsila, seria para o autor, assim como a residência na Ilha de França, a auto-realização, representando a concretização de todos os desejos de utopia do escritor.

Por fim, Tarsila do Amaral ressalta mais uma vez o sentimento da obra literária concernente tanto ao autor quanto ao receptor, afirmando que *Paulo e Virgínia* representa para Bernardin de Saint-Pierre o resumo de todos os seus sentimentos, no qual “seu espírito e seu coração se acham integrais, não poderá morrer (o livro) porque encontrará sempre uma ressonância nos corações formados pela bondade” (p.306).

A memória pueril é também o ponto de partida de *Fagundes Varela* (1940), no qual Tarsila conta que desde a infância o escritor romântico estava gravado no seu “espírito”, primeiro, por meio do retrato do escritor fluminense na

primeira edição de *O Evangelho nas Selvas* (1875), depois, ao ouvir o pai recitar “numa voz cantante, ao estilo da época” (AMARAL, 11 dez. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 278), que a artista repetia sem entender a gramática normativa daqueles versos. Nesta introdução percebe-se que a formação artística da pintora foi permeada pela tradição da elite aristocrática da recitação dos poetas românticos.

Das recordações profundas, Tarsila afirma poder ter surgido sua “não menos profunda admiração pelo poeta sofredor” (p. 278). Além da simpatia e do contato pessoal com a obra do poeta do *Cântico do Calvário*, Tarsila se restringe a apresentar dados biográficos do poeta que

talvez não tenha sido o maior poeta brasileiro, mas foi, sem dúvida, o que teve a existência mais poética dentro do conceito romântico da vida. Foi o que mais sofreu, o que mais dispersivamente gastou seu talento, o que mais intensivamente viveu. Sempre fora dos preconceitos pessoais, foi recriminado e mesmo caluniado até depois de morto (AMARAL, 11 dez. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 278).

A beleza das biografias segundo os preceitos românticos da melancolia e da morte precoce de jovens talentosos, segundo Tarsila do Amaral, se encontraria também em Castro Alves, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, mas nenhum deles traria na frente a marca trágica do sofrimento como Fagundes Varela. Para complementar as informações sobre a vida e a personalidade do poeta romântico, Tarsila do Amaral recorre à obra biográfica de estreia de Edgard Cavalheiro, *Fagundes Varela*, escrita com “estilo fácil, simples, corrente, agradável” (p. 278). A partir dela, a pintora credita à inadaptação, aos complexos, às revoltas e à tristeza o desequilíbrio e o alcoolismo de Fagundes Varela. Por fim, o texto tarsiliano compõe um breve mosaico da vida do autor de *Noturnas* (1851) e da vida dos escritores românticos.

Composto a partir da simpatia infantil da pintora acrescida das informações do senso comum e da biografia de Edgard Cavalheiros, em *Fagundes Varela* percebem-se as fontes de referência sobre literatura de Tarsila do Amaral (a

tradição familiar, o senso comum, as biografias), a relação afetiva e a relevância da vida dos autores na apreciação das obras. Esta última inspirou-a a fechar “o livro (de Edgard Cavalheiros) com uma simpatia irresistível por aquele moço louro e frágil que os amigos queriam arrastar para o caminho liso e certo de toda a gente e que uma fatalidade estranha o empurrava sem remédio para o vício e a degradação” (AMARAL, 11 dez. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 278).

Impressionismo, biografismo e a relação pessoal com a obra também são os pontos centrais de *Stendhal* (1940). Do mesmo ponto de partida pessoal, Tarsila estrutura a sua relação com o autor de *O Vermelho e o Negro* levando em conta a personalidade dele, esta representando um dado importante para a simpatia com os livros. Autor, biografia e personalidade são informações essenciais para o dimensionamento da obra segundo a pintora: “depois de ler *Le rouge et le noir*, e isso não há muito tempo, Stendhal deixou de ser para mim um nome simplesmente sonoro, para entrar como criatura humana e sensível na minha admiração” (AMARAL 4 jul. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.263).

A partir da leitura do livro que “ainda se coloca junto aos melhores romances modernos” (p.263), despertou-se em Tarsila o interesse pela “figura simpática de Stendhal”. Por meio do interesse pela obra se processa, então, a curiosidade o sobre a personalidade daquele “tímido Henri Beyle, que viveu introspectivamente e incompreendida entre os seus contemporâneos” (p.263).

Com uma analogia entre a pintura e o senso comum, a pintora tenta explicitar a não aceitação da obra marcada pela confluência entre realismo e romantismo; o caráter jornalístico - pela inspiração em um assassinato real - e o tom trágico do protagonista Julien Sorel, somada à face hipócrita que expôs da França do início do século XIX entre os contemporâneos do escritor:

Dentro de idéias pré-concebidas, esse livro, em que as descrições se apresentam sóbrias como molduras para completar o quadro que é todo ação de psicologia, não podia mesmo ser aceito pela nova geração de românticos (AMARAL 4 jul. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 263).

Com citações diretas ou paráfrases biográficas, bem ao tom enciclopédico, Tarsila cita críticos e autores que foram capazes de entrever qualidades artísticas na obra de Henri Beyle, tais como Honoré de Balzac, Sainte-Beuve, além de enumerar informações sobre a aparência física (“pequenos olhos brilhantes, enterrados numa testa larga, nariz pesado e grosso, instalado numa cara arredondada, a biografia” (p.263), a biografia e a personalidade - “o temperamento saudável de um esteta apaixonado, extremamente sensível” (p. 263) de Stendhal. A artista arrisca inclusive uma análise psicológica do autor em relação às suas obras: “penso que seria justo considerar em Beyle a preocupação do original como evasão e defesa emotivas pelo complexo de inferioridade do seu pouco êxito com as mulheres” (p. 263).

A relevância da biografia na criação literária, e, portanto, a justificativa por sua recorrência nas críticas, fica expressa explicitamente no parágrafo final do texto de Tarsila do Amaral, no qual passagens da vida do autor são relacionadas não apenas aos temas e ao temperamento, mas diretamente às técnicas e linguagens utilizadas por Stendhal:

a passagem por Milão, Pavia, Bergamo, Lodi, Bréscia e outras cidades italianas, a viagem à Rússia, de onde voltou às carreiras com os soldados de Bonaparte, marcaram-lhe o espírito de emoções que se derramaram por toda a sua obra, onde afirma o seu desprezo pela forma acadêmica, a sua aversão às perífrases e às descrições fantasiosas. Inimigo do verso, Stendhal chama o alexandrino de ‘cauche-sottise’, porque para ele só a prosa traduzia o pensamento com clareza e simplicidade (AMARAL 4 jul. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 264).

Tarsila do Amaral não discorre sobre os conceitos impressionistas que praticou, não os postula, nem tampouco observa as reações impressionistas de leitores sobre a obra, mas ela mesma é o centro de impressões. Não pensa textualmente na figura do leitor, isto é, não defende o impressionismo na situação que o leitor ocupa no sistema literário, mas nas expõe o conjunto das impressões de leitura como os elementos de apreciação de uma obra. Ao compartilhá-las com seus

leitores, se apresenta em pé de igualdade com eles, dessacralizando o papel do crítico.

O compartilhamento da sensação efetuada no impressionismo crítico de Tarsila do Amaral destitui a relação centrada no passado entre leitor, crítico e obra. Ao se apresentar mais próxima do instante da leitura, a crítica impressionista se apresenta também na configuração subjetiva da obra no presente, já que a sensação em si e a experiência não se constituem apenas na valorização de uma tradição ou de verdades literárias. O impressionismo praticado por Tarsila, assim, traz um traço característico da modernidade ao valorizar a arte como experiência democrática. Como experiência subjetiva e individual, a leitura e a prática crítica apontam para a valorização de vários olhares críticos, mesmo aqueles não especializados, questionando a restrição da crítica a um tipo diferenciado de leitor que seja responsável pela evolução da boa literatura.

4.2.2 Apreciação hedonista

Estimulada pelo lançamento do livro da francesa Beatrix Reynal¹⁵, em *Poemas de Guerra*, Tarsila do Amaral, ao comparar duas fases da escritora transcrevendo versos em Francês – a mais afeita a “ternura encantadora”

¹⁵ A poetisa Beatrix Reynal também empenhou a voz e o verso na campanha pela libertação da França. De ascendência francesa, nascida em Montevideu, em 1892, Beatrix passou a infância na região de Provence, sendo unida pelo resto da vida pela sua paisagem e espírito. Casada com um brasileiro, o pintor Reis Júnior, ela participou ativamente da vida literária da cidade, nos anos 30 e 40. Seu salão – se podemos empregar esse termo, que cheira demais ao século XIX, – na Avenida Vieira Souto, perto do Jardim de Alá, concorria com o de Aníbal Machado, na Visconde de Pirajá. Ambos recebiam Álvaro Moreyra e sua mulher Eugênia, Goeldi, Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt, Rachel de Queiroz, Villa-Lobos, Murilo Mendes e muitos outros.(...) Beatrix era um talento modesto, com escassa repercussão na França, onde publicou seu livro de estréia, *Tendresses Mortes* (Paris: Grasset, 1937), mas a sua atuação foi de intensa dignidade. Sem o brilho, a veemência e a repercussão das palavras de Bernanos, ela expressou a revolta e a indignação de seu povo em um dos momentos mais angustiantes de sua história, sob ameaça de perder a própria identidade. O lançamento de *Poèmes de Guerre*, em 1943, reunindo a produção de 1940 a 42, foi saudado por dezenas de resenhas e críticas, todas de louvor, vendo nela “a poetisa da França renascida”, “a poetisa da vitória”, uma personalidade que “figura entre os mais nobres representantes do espírito e da intelectualidade francesa no Brasil” (MACHADO, 2005, p. 251-252).

(AMARAL, 4 abr. 1943 In BRANDINI, 2004, vol. II, p. 323) de “Au Fond du Coeur”(1941) e a “da dor coletiva” de “Poèmes de Guerre” (1943) – assevera a simplicidade e sinceridade como valores essenciais para a literatura.

O lirismo dos poemas de Reynal cujos “versos comovem pela simplicidade, pela espontaneidade e pelo dom de nos transmitir a riqueza dos seus íntimos sentimentos” (p. 323) é definido por Tarsila como manifestação da “pureza primitiva” (p. 323) similar ao ritmo das canções da França de onde “o doce lirismo nos veio, por meio das idades, da fonte inicial das canções de gesta e que os trovadores de Proença sabiam tão bem traduzir nos paços medievais” (p. 324). O primitivo como estado pré-racionalizador em que não há “preocupações apriorísticas” de impressionar. É a realização de uma obra de arte feita sem esforço, sem os penosos, os torturados malabarismos verbais que caracterizavam a técnica parnasiana que se verifica também na obra plástica da artista paulista com os temas da arte “popular”, a vazão do consciente e abandono dos malabarismos realistas, também valorizados na apreciação da literatura.

Sobre o livro de 1941 da poetisa francesa, Tarsila emprega o mesmo nível de adjetivos para definir os versos de Reynal: “espontânea, de encantadora simplicidade, a poesia que brota do coração” (AMARAL, 5 out. 1941 In BRANDINI, vol II, 2004, p. 295). No plano da apreciação elaborada a partir de impressões sentimentais, Tarsila do Amaral estabelece um paralelo entre Reynal e outra poetisa francesa, Marceline Desbordes-Valmore,

não posso me furtar ao prazer de fazer entre elas um paralelo, já que não estou fazendo crítica literária, mas expondo simplesmente as impressões que me causaram os versos dessas poetisas francesas, colocadas ambas num mesmo plano sentimental (AMARAL, 5 out. 1941 In BRANDINI, vol II, 2004, p. 296).

A relação pessoal com escritores e a apreciação hedonista das obras são marcas também de *Cuadernos de Infância*, no qual Tarsila do Amaral descreve a sensação “deliciosa” e “gostosa” da leitura do livro homônimo de Norah

Lange, argentina de passagem por São Paulo, dotada do “dom de prender seus leitores”. O pacto entre leitor e autor a que se refere Tarsila se daria na projeção daquele na narrativa, no envolvimento emocional do leitor, que nutrem simpatia, amizade e “acabam por querer bem” aos personagens (AMARAL, 16 abr. 1944 In BRANDINI, vol II, 2004, p.351).

A comparação entre Beatrix Reynal e Marceline Desbordes-Valmore parte da “coincidência de sensibilidade entre ambas (...) em comum a sinceridade, a simplicidade, e por isso mesmo os seus versos ficarão” (p. 351) exprime a sinceridade do artista com a obra como cânone particular de Tarsila, este não coincidente com os critérios críticos que a sucederam, haja vista que ambas poetisas não figuram entre os escritores referenciais da literatura francesa (AMARAL, 5 out. 1941 In BRANDINI, vol II, 2004, p. 295).

A transcrição na língua original dos versos de ambas e a recorrência de autores da França nas críticas literárias de Tarsila marcam a influência da cultura francesa na formação da artista tão premente nas artes plásticas a partir do contato com os mestres franceses e as tendências vanguardistas a partir da década de 1920.

Parece que, ao se estruturar a partir das sensações originadas na leitura de uma obra literária, não interessam a Tarsila do Amaral as questões como a “indagação filosófica sobre a natureza da literatura, sua fisionomia característica e os aspectos em que se distingue de outras formas de linguagem” (DAICHES, 1967, p. 13) que preocupam há mais de dois milênios muitos teóricos literários, talvez porque, para ela, o fim último da arte seja inatingível, não identificável ou diferenciado daquilo que, de maneira geral, interessa às artes.

4.2.3 Apontamentos Biografistas

O biografismo se faz presente em quase todos os textos sobre escritores de Tarsila do Amaral. Muitos chegam a soar enciclopédicos, como *Madame de Girardin* (1940). Antes de se ater às obras de Delphine Gay, nome de

batismo da escritora, são apresentadas as características físicas da francesa a partir da descrição elaborada por Lamartine, “o seu talhe esbelto e flexível se fazia adivinhar no abandono da atitude. Os seus cabelos abundantes, sedosos, de um louro escuro” (AMARAL 12 mai. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.258), confirmada por Sainte-Beuve, Paul de Saint Victor, Théophile Jules Janin, entre outros.

Descrita fisicamente, Madame de Girardin é apresentada, então, a partir da biografia literária. O restante do conteúdo do texto é a enumeração das obras elencadas por Tarsila lançadas pela escritora¹⁶: iniciou a carreira com a colaboração de poemas no *Muse Française*, colaboração também para diversos jornais fundados pelo marido Emile Girardin “com espírito e sempre com talento”, publicação do romance *Le Lorgnon de M. Delorme*, *Le Marquis de Pontages* e *La canne de M. de Balzac* (segundo a pintora, reeditados em 1856 intitulados *Nouvelles* e *Obras Completas* depois da morte da escritora) e o “folhetim hebdogmático” *Lettres parisiennes*, “notável pelas páginas leves, amáveis, engraçadas, cheias de espírito e de encantadora malícia” (AMARAL 12 mai. 1940 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.258).

Tarsila descreve o enredo de *Le Gorgnon de M. Delorme*: “conta com muito espírito com o seu herói, um jovem semi-louco, foi encontrar numa cidadezinha da Bohemia um sábio que lhe fez de presente de um *lorgnon* mágico” (p. 258), relata a sucessão de felicidades e depois desilusões vivenciadas pelo protagonista da história, para então analisar brevemente a técnica de Madame de Girardin que constrói “arabescos, dando asas à imaginação, sem deixar decair o interesse da narrativa com as suas análises cheias de espírito, pondo em relevo a duplicidade dos meios sociais mais elegantes do seu tempo” (p.259).

Há textos em que o tom biografista não contribui relevantemente para o entendimento da expressão artística analisada e chega a esbarrar no interesse

¹⁶ Segundo a base virtual de dados de estudos franceses sobre literatura feminina da Faculdade de Toronto, Canadá, vinte e uma obras da escritora Delphine-Gabrielle Gay Girardin foram publicadas até 1856, ano de sua morte.

pela curiosidade como em *Madame de Staël*, em que a breve análise das obras da escritora francesa do final do século de XVII se alteram à enumeração de uma seqüência de dados biográficos compostos pela data de nascimento e às relações sociais e afetivas da escritora, “filha única de pais milionários (...) adorada como filha única, cresceu no salão de Necker (...) Madame de Staël, infeliz na vida conjugal, sempre aspirou à glória” (AMARAL, 18 set. 1938 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 209).

Entre informações sobre o nascimento, as feições físicas, a família, a postura política, a vida amorosa, Tarsila pontua notas sobre a produção literária de Madame de Staël:

aos onze anos a menina genial inicia sua carreira literária (...) Já antes do casamento, em 1785, escrevera diversas novelas: *Mizna*, *Adélaïde et Théodore*, *Pauline* (...) o seu primeiro trabalho sério foi inspirado por Jean Jacques-Rousseau: *Cartas sobre o caráter e os escritos de J.-J. Rousseau*. Dessa obra dizia Sainte-Beuve: ‘As *Cartas sobre Jean-Jacques* são um hino; mas um hino cheio de pensamentos graves ao mesmo tempo intercalados de observações finas (...) em 1910 foi incógnita a Paris para publicar o seu livro *De l’Allemagne*. Não realizou o seu intento, pois Fouché surpreendeu a edição inteira no prelo e destruiu os 10.000 exemplares prontos para o comércio. Três anos depois, *De l’Allemagne* apareceu em Londres (AMARAL, 18 set. 1938 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 209-210).

Além de citar os títulos lançados pela escritora francesa, Tarsila a insere na história da literatura ao afirmar que havia sido considerada precursora do romantismo, “talvez o primeiro escritor romântico em ordem cronológica, ao lado de Chateaubriand” (AMARAL, 18 set. 1938 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 209). Para tanto, elenca as características desta escola “que iria dominar por completo o ambiente intelectual do mundo” que considerou presentes na obra de Madame de Staël, relacionando-as mais uma vez à vida particular da escritora: “amiga de Goethe e Schiller, ela, influenciada por eles, apresenta em suas obras a plasticidade derramada e exuberante, ardente e apaixonada, que se tornou moda depois” (AMARAL, 18 dez. 1938 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.210).

Partindo do hedonismo literário, em *Gente de França*, Tarsila classifica como bom aquele livro que se lê com prazer, segundo ela, caso da obra de Alcântara Silveira homônima ao título do texto publicado no *Diário de São Paulo*. Descrevendo a obra de dois volumes de compilação de artigos publicados em jornal sobre escritores franceses, Tarsila parece se referir aos textos de sua autoria, primeiro valorizando a descrição da personalidade do autor como caráter humanizador da crítica literária, depois, por representar também um atrativo para que o leitor da crítica se interesse pela obra abordada, que

visa incentivar no leitor o desejo de conhecê-los (os autores) ou apreciá-los melhor. (...) Em seu artigo sobre Alain, a figura desse velho professor aparece irradiando tanta simpatia que a gente se sente envolvida e arrasada por ela (...) entremeada de crítica (*Gente da França*) e dados biográficos bastante resumidos os quais, no entanto, dão a esses artigos uma dose de humanidade que os torna realmente agradável, além de instrutiva (AMARAL 12 dez. 1949 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.398).

Depois, Tarsila retrata a restrição do espaço do veículo jornalístico em que o autor

não podia certamente estender-se sobre cada um dos escritores apresentados. Sente-se nestes artigos que o autor desejaria ampliar suas informações e sua crítica que, apesar de concisas, são de todo interesse. Mas a falta de espaço nos jornais de nossos dias é coisa séria e, diante de sua prepotência, o articulista só pode resignar-se (AMARAL 12 dez. 1949 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.398).

4.2.4 A personalidade do escritor

A leitura de *La Vie Dangereuse* (1938), do amigo de Tarsila, Blaise Cendrars, abre espaço para as memórias parisienses da pintora vividas durante a efervescência renovadora visível “nos teatros, nos seus novos livros, nos salões de

artes plásticas, as concepções as mais ousadas, a coragem de todas as afirmações agressivas contra todos os moldes do passado” (AMARAL, 19 out. 1938 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 211). A relação pessoal com o poeta e sua personalidade são apresentadas já no início do texto, escrito por “quem conviveu com esse poeta, para quem, como eu, lhe dedica uma grande amizade” (p. 211). A intimidade pessoal se reflete diretamente na observação da obra recém lançada do autor suíço sobre a qual Tarsila confessa ter a “impressão de estar ouvindo e não lendo o seu autor, porque Cendrars escreve como fala, em longos períodos, num desdobramento de imaginação inesgotável” (p. 211).

Nos movimentos europeus contra o passadismo, Tarsila aponta o amigo como um dos pioneiros do verso livre, ágil como o pensamento, cuja linguagem era “forte sadia, gostosa como um fruto selvagem” (p. 211). Blaise Cendrars fora muito presente na pesquisa da pintora na França quando este a apresentou a diversas personalidades do mundo das artes, às correntes artísticas em voga, aconselhou e participou dos jantares oferecidos pela brasileira no estúdio da rua Hégésippe Moreau, em Montmartre.

Na viagem do poeta ao Brasil em 1924, a convite de Paulo Prado, Tarsila encontra detalhes que acredita o terem inspirado para *La vie Dangerous*, no qual “parece-me ouvir o equivalente daquelas histórias fantásticas” (p.211) acrescidas da imaginação do escritor. Imaginação capaz de ultrapassar o realismo, este era apenas o ponto de partida de Cendrars, que, segundo Tarsila, só o interessava como fonte desencadeadora da imaginação elaborada a partir de impressões pessoais. Sobre o olhar europeu, Tarsila destaca o exotismo com que os europeus “fartos do progresso estandardizado” tomam o Rio de Janeiro apenas pelo Pão de Açúcar e a favela, mas sem perder de vista o “progresso” (AMARAL 19 out. 1938 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 212). Como ilustração da busca pelo exótico, a pintora cita passagens da obra de Cendrars inspiradas por situações que presenciara, tal qual a descrição utópica da penitenciária do Rio de Janeiro de

2.000 ou 3.000 negros de caras felizes, ‘do povo modesto cuja profunda bondade, a inocência e a mansidão são legendárias, assim como sua indiferença que se exprime nas suas canções. Talvez o resultado do clima e da mistura das raças (AMARAL 19 out. 1938 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 212).

Combater a visão de um país de natureza exuberante e de atraso social parece ser a questão final do texto de Tarsila, ao descrever o progresso da então capital federal “com seus dois milhões de habitantes, com seus imensos arranha-céus (...) se trata de uma grande cidade, onde a sua gente vive no conforto moderno, à altura das grandes civilizações” (p. 212), mas ela não descarta um tom de exotismo introjetado, no qual o pitoresco regional e o imprevisto seriam os diferenciais da cidade grande carioca em relação às européias. Enfim, o contato pessoal e o reconhecimento da personalidade do escritor francês deram subsídios para Tarsila do Amaral observar a obra de Cendrars além da leitura.

A vida, nos seus múltiplos aspectos e manifestações, da beleza plácida aos horrores da guerra, se transforma em lirismo por meio da sensibilidade poética. O poeta é o mago que descobre nas coisas um sentido oculto, uma nota e mistério imperceptível aos olhos da multidão menos evoluída; é o emissário da natureza a qual se filtra por meio da personalidade, traduzindo-se em versos – mensagem que encontrará eco nas criaturas idealistas (AMARAL, 4 abril 1943 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 323).

Assim Tarsila do Amaral define o papel privilegiado do poeta cuja personalidade diferenciada seria capaz de captar o lirismo inaudível e, por meio do filtro dela, compor os versos que compartilhará com os idealistas. Ao se debruçar sobre as quatro grandes “filosofias” que nortearam a crítica francesa desde a década de 1940 (existencialismo, marxismo, estruturalismo e psicanálise), Roland Barthes apresenta suas proposições sobre crítica e literatura. Para ele, aquela seria uma linguagem segunda, realizada a partir de uma matriz essencial, uma metalinguagem, para empregar os termos lingüísticos que utiliza. O fazer crítico, como propõe o pensador francês, se realizaria da mesma maneira que a lógica, que “se funda

inteiramente sôbre a distinção da linguagem-objeto e da metalinguagem” (BARTHES, 1970, p.161); ou seja, da observação do sistema que compõe o objeto de verificação da lógica se estrutura uma linguagem. Da mesma maneira, o crítico procederia ao constituir sua linguagem a partir das relações: a linguagem da crítica com a linguagem do autor e esta relacionada com o mundo; “é o ‘atrito’ dessas duas linguagens que define a crítica e lhe dá, talvez, uma grande semelhança com uma outra atividade mental, a lógica” (BARTHES, 1970, p.160-161). Ao observar a obra, ainda segundo Barthes, o crítico empregaria as linguagens “que sua época lhe propõe”, definidas de acordo com “certa organização existencial”, em que coexistem “suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões” que travam com o autor “o diálogo de duas histórias, de duas subjetividades” (BARTHES, 1970, p.163).

Pensando a crítica ainda como estrutura análoga à lógica e baseada na lingüística, Barthes aponta que ao crítico caberia a verificação da coerência do sistema que o autor produz,

pode-se dizer que a tarefa crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é puramente formal: não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observados, alguma coisa de “escondido”, de “profundo”, de “secreto”, que teria passado despercebido até então (por que milagre? Somos nós mais perspicazes que nossos antecessores?), mas somente em *ajustar*, como um bom marceneiro que aproxima apalpando “inteligentemente” duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua época (BARTHES, 1970, p.161).

Distante de ser um iluminador do texto, o crítico barthesiano seria um atualizador de acordo com a relação da sua própria linguagem com aquela que constitui o sistema do escritor. A configuração das características que definiriam um autor, isto é, a distinção de um sistema de linguagem de determinado autor como idiossincrático seria o papel da crítica, “a ‘prova crítica’, se ela existe, depende

de uma aptidão não de descobrir a obra interrogada, mas ao contrário, cobri-la o mais completamente possível com sua própria linguagem” (BARTHES, 1970, p.162).

Nas críticas de Tarsila do Amaral, vislumbra-se certa coincidência com este pensamento barthesiano na tentativa da artista paulista de definir a variável que determinaria as especificidades dos escritores e o papel do crítico. Se para Barthes ela passa pelo uso particular da linguagem no escritor; e da sobreposição dela, no crítico, a prática da pintora brasileira é a de se colocar perante a obra literária por meio da emoção, cobrindo a obra com as sensações despertadas. Se não cria uma linguagem nova, uma escritura nova, Tarsila cria um elo sentimental novo sobre o livro, este entendido como expressão da personalidade do autor.

A literatura, na prática crítica de Tarsila, se aplicaria a toda obra realizada pelo autor com sinceridade que seja capaz de gerar prazer no espectador, a partir do trabalho criativo com as diferentes linguagens. Se por um lado a idéia de poeta concentra o preceito romântico de gênio criador, cujo domínio da linguagem o diferenciaria dos demais, por outro, o compartilhamento da experiência suscitada pelo texto transgride o caráter unilateral do sistema literário e insurge contra a idéia de autor como centro, sugerindo o papel do leitor como ativo, como co-autor ao se lançar a uma escritura particular da obra formada a partir do seu repertório individual. Assim, a experiência estética se daria no compartilhamento coletivo sem centro definido, mas cambiante.

A relevância da personalidade do artista para o a ampliação do entendimento da obra seria a variável que determinaria as qualidades das obras para Tarsila do Amaral. A unidade fixa na arte seria a limitação da fisiologia humana, as artes plásticas “que se dirigem à visão, e as outras que se dirigem ao ouvido, encontram sua explicação física nas ciências que estudam a óptica e a acústica” (AMARAL, 1 fev. 1945 In BRANDINI, vol.II, 2004, p.367). Além das condições de ordem fisiológica, “é a personalidade do artista que dá à obra de arte um valor

específico e lhe imprime caráter” (p.367). Para Tarsila, a personalidade do escritor que ela faz questão de evidenciar na exposição de breve biografia dos autores, seria o que individualiza o artista, sendo, o índice da subjetividade, cuja predominância essencial “sobre a objetividade é o que distingue a arte da ciência” (p.367).

4.2.4 Noções de Determinismo

A preocupação em apresentar a biografia do autor e em caracterizar a personalidade dele se misturam com as sensações experienciadas por Tarsila frente a obra e, em alguns casos, com a própria determinação da personalidade do escritor. A biografia do autor então é acrescida da própria biografia da artista, quando a posição subjetiva que apresenta revela ao leitor dados sobre o autor e a pintora.

A razão empregada centra-se no campo da determinação do meio como influência da literatura e, ainda, da escritura como dado sobre o escritor. Mas esta espécie de veia cientificista em Tarsila não é sinônimo de apreciação detalhada da literatura, nem de definição de critérios bem delimitados, mas se limita a observar o meio como marcante da personalidade do autor, e, por conseqüência, da obra. A biografia, a realidade social e histórica como delimitadora não são pontos de apoio para a crítica Tarsila do Amaral. Ela não verifica no literário como se processa a relação do meio com as personagens ou com a estrutura da obra, mas lida com a biografia como ponte para o entendimento do texto, como um dado que interessa à observação da construção da literatura.

A valorização da personalidade do artista relacionada com a biografia encerra uma acepção determinista em que a realidade inscreve no sujeito suas características, e este se expressa por meio delas, a obra seria um reflexo determinado pela biografia do artista. Assim, delineiam-se na crítica de apreço à

personalidade as mesmas questões relacionadas à valorização do sujeito que abriram o campo de expressão das vanguardas européias tão presentes nas telas de Tarsila do Amaral. Por meio da personalidade, o artista apresenta sua obra criando a realidade subjetiva.

Agora não existem mais as cadeias de fatos: fábricas, casas, doença, prostitutas, gritarias, fome. Agora existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles (EDSCHMID In TELES, 1992, p.111).

Na definição das bases da poesia expressionista Kasimir Edschimid esboça a importância da personalidade na fundação de uma das primeiras manifestações sistemáticas das vanguardas européias. Também na construção das estruturas do expressionismo, Arthur Drey se centra na personalidade do artista.

A arte é a expressão de uma personalidade e não uma ação livre arbitrária de características e talentos mais ou menos dotados (...) a tarefa primeira e mais nobre da análise da arte é a escolha das obras e, no indivíduo, a escolha das camadas em que se revela a personalidade; e, ainda, a verificação do equilíbrio da força e da plenitude delas. (...) A personalidade revela-se na sua expressão em linha, cor, tom, ritmo, palavra e métrica (DREY In TELES, 1991, p. 108-109).

Do encontro do espaço privilegiado do “eu” acentuado desde o romantismo com a face do cientificismo nas “ciências” humanas, a personalidade do artista se apresenta como índice ideal da criação literária. Parece emergir uma relação determinista entre a personalidade do artista e a obra. Como criador, o artista do século XX é o ordenador da realidade, quando impõe sua personalidade à obra. A eleição da sinceridade como cânone é a aplicação deste determinismo da personalidade. Mais coerente seria a obra em que o artista expõe sinceramente sua personalidade. Para Tarsila,

a criação artística, a meu ver, não passa de uma acomodação nova, de um arranjo novo de idéias externadas por outros, às quais juntamos, em doses grandes ou pequenas, a nossa contribuição pessoal se essa contribuição é diminuta, a obra de arte revelará, com evidência, a fonte da sua inspiração e poderá, nesse caso, chegar ao plágio. Quanto maior for a contribuição pessoal, tanto mais se manifestará a personalidade do artista, o seu estilo que o distinguirá dos outros (AMARAL, 28 jul. 1936 In BRANDINI, vol.II, 2004, p.55).

A relação determinante do indivíduo com o meio constante nas análises textuais de Tarsila é verificável também em algumas de suas obras plásticas. A relação íntima entre os personagens humanos e a paisagem não permite determinar os limites entre eles estruturados a partir do tratamento indiferenciado destes elementos pictóricos. A tela *Caipirinha* é um exemplo, nela, a personagem e o cenário rural formados por figuras geométricas parecem uma parte indissociável da outra.

4.2.5 Atenção para a teoria e história literárias

Não são apenas as impressões, as relações afetivas estabelecidas com a obra ou dados biográficos, que compõem as críticas sobre literatura de Tarsila do Amaral. A artista também se preocupa com a relação entre obras e suas inserções no sistema literário. Exemplar neste sentido é *O Primeiro Romance Brasileiro*, em que reclama o lugar de *Máximas de virtude e formosura com que Diófanes, Climênea e Hemirena, príncipe de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*, de Theresa Margarida da Silva Orta, na história literária brasileira. A partir da pesquisa de Ruy Bloem que provou “com paciente e conscienciosa documentação, que foi uma mulher paulista o autor do primeiro romance brasileiro (...) para situar o romance brasileiro um século antes” (AMARAL, 26 abr. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004,

p. 229), Tarsila atenta inclusive para o devido destaque de uma escritora mulher na literatura nacional.

Em *Dois livros de Poesia* (1939), Tarsila analisa obras unidas pelo ano de publicação, 1938: *A Túnica Inconsútil* do já consagrado Jorge de Lima e *Porto Inseguro*, do estreante Rossine Camargo Guarnieri. Sobre o livro do poeta alagoano, a pintora enfatiza a mudança de rumo em relação às obras precedentes, denominando-a de “evolução para espiritualidade”, na qual ultrapassa a satisfação dos sentidos físicos para a busca do pensamento (AMARAL, 19 mai. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 230).

A pintora comenta a aceitação parcial da obra - “nem todas (opiniões) aplaudiram a transformação do poeta” (p. 230) - que parece se referir também ao descontentamento pessoal. Tarsila lamenta a ausência de “um dos mais saborosos intérpretes de suas coisas e da sua gente”, mas, por outro lado, argumenta que a “poesia abstrata brasileira ganhou um grande nome” (p. 230).

Esta poesia espiritualista a que se refere seria marcada pelo decréscimo da comunicação com a alma popular e acréscimo de profundidade, de idealismo e densidade – características daquilo que ela denomina de poesia de elite, destinada aos espíritos evoluídos. Após esta definição, Tarsila pondera sobre o hermetismo e a transcendência de *A Túnica Inconsútil*, afirmando que o autor acrescenta às estrofes metafísicas, com surpresa para o leitor, “um verso desconcertante, saborosamente terrestre, irônico, imprevisto, sinal de alarma para que o seu poema não se perca na estratosfera” (p. 230). A quebra da tensão da seriedade do poema ou a inserção do estranhamento transcendental é exemplificado pela transcrição de um poema que chama atenção pelo inusitado.¹⁷

¹⁷“Eram duas meninas de trancas pretas
Veio uma febre levou as duas.
Foram as duas para o cemitério:
ambas ficaram na mesma cova.
Por sobre as pedras da sepultura
brotou bonina, brotou bonina,
nasceram plantas, nasceram mais plantas
flores do mato, canas da várzea:
a sepultura virou canteiro.”

Então Tarsila destaca a intervenção surpreendente de Jorge de Lima:

A alteração de temas e linguagem que *A Túnica Inconsútil* representava para a obra de Jorge de Lima fez Tarsila ponderar a perenidade dos versos metafísicos do livro na literatura do autor, ao contrário dos primeiros versos do poeta que, segundo ela, ficariam para sempre. A multiplicidade e a presença do imprevisto, que a própria Tarsila apontou como presentes nas obras do artista, o firmaram na história literária brasileira. A obra que levantou tantos questionamentos na pintora acerca do sucesso ou fracasso junto ao público e com os rumos da poesia do escritor alagoano foi musicada por Chico Buarque e Edu Lobo e adaptada com grande repercussão no teatro na peça *O Grande Circo Místico* (1983).

Rossine Camargo Guarnieri, estréia com a obra “simples e encantadora” de lirismo “comovente, cheio de piedade pelas desigualdades sociais” (p. 230), e, ainda segundo Tarsila, tal tendência sociológica estava na contramão da poesia hermética praticada no Brasil de então. Tratando de dois autores diferentes na linguagem e na temática, Tarsila acaba por construir um breve panorama da literatura na época. Jorge de Lima como prenunciador daquilo que mais tarde se convencionou denominar de terceira fase do modernismo no qual, sobretudo a partir de 1945, os escritores retomam as técnicas menos transgressoras do que as dos primeiros modernistas, e se centram, também, nas pesquisas subjetivas, dando menos ênfase à busca pela brasilidade.

Entretanto, se por um lado a metafísica e o retorno a formas mais rígidas do que aquelas da ânsia pela ruptura dos primeiros livros modernistas se consolidavam, tanto com Jorge de Lima como com Carlos Drummond de Andrade, uma outra reação contra o estado de crise ideológica bipolarizada pode ser vislumbrada na obra de Guarnieri, que assume a postura esquerdista.

“E então sonhou com as duas meninas;
que ambas dormiam na mesma cova,
que flores nasceram na sepultura,
que a sepultura virou canteiro,
que os peixes levaram sementes das flores
para aquelas ilhas de KaraKantá”
(AMARAL, 19 mai. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 230).

Estas tendências que se delineavam e se firmavam são assunto de *Antônio Triste*, publicado a 6 de abril de 1947, no qual Tarsila faz a apresentação do poeta estreante Paulo Bomfim com livro homônimo, para o qual a pintora colaborou com ilustrações. A pintora introduz as características dos versos “ora leves, ricos de lirismo, ora profundos, ricos de meditação” (AMARAL, 6 abr. 1947 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 391) do jovem escritor, endossada pelas palavras de Guilherme de Almeida, prefaciador da obra.

A respeito dos primeiros versos iniciados aos 14 anos de Bomfim, construídos com a grandiloquência, “inspirados sem dúvida em Castro Alves, então seu poeta predileto” (p. 391), a artista reflete sobre a relação entre as influências artísticas e as obras compostas a partir delas. Tarsila afirma que em toda carreira artística elas são inevitáveis, mas que aqueles que possuem personalidade são capazes de libertar seu talento individual, “deixando-se guiar pela própria personalidade” (p. 391). A personalidade como caráter que define um artista e o diferencia daqueles que o precederam ou lhe são contemporâneos, é uma das características recorrentes da avaliação literária de Tarsila do Amaral, que a considera presente na obra *Antônio Triste* (p. 391).

Reunindo várias informações sobre o artista, a pintora compõe um mosaico sucinto, mas esclarecedor sobre o jovem poeta a partir de breve biografia artística, trechos da obra, os temas recorrentes dela e, por fim, o introduz na “nova geração” de artistas e literatos,

preunciadores de uma época de intensas preocupações intelectuais, parecendo mesmo uma compensação aos terríveis anos de guerra que procuramos esquecer. Nessa mocidade idealista, cheia de aspirações, Paulo Bomfim se destaca numa promessa que, pela sua estréia já tem grandes responsabilidades (AMARAL, 6 abr. 1947 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 392).

As qualidades que Tarsila do Amaral entreviu nos versos de Paulo Bomfim foram coroadas com o Prêmio Olavo Bilac de poesia, concedido pela Academia Brasileira de Letras naquele mesmo ano. O autor, cujos primeiros versos

buscaram inspiração na capital paulista na qual encontrou “a beleza e o mistério das coisas, seja na vida íntima das flores que desabrocham à sua vista, na música monótona das chuvas tristes, ou diante do braço forte do operário” (p. 392), publicou mais de vinte outros títulos pelos quais recebeu outros prêmios.

4.2.6 A reunião das faces: o retrato



Ilustração 8 - Gabriela Canale Miola. *O Subjetivo do realismo ao cubismo*, técnica mista, 2006.

“Aquele menino de dezesseis anos, que ninguém via, desembarcado não há muito tempo no cais do Rio de Janeiro, era Raymundo Magalhães Júnior. Mas ninguém sabia. Viera do Norte” (AMARAL 25 ago. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.236): é esta a introdução a *Magalhães Júnior* (1939) que indica a predominância do biografismo que permeia todo texto de Tarsila do Amaral sobre o jornalista e teatrólogo cearense. Dados sobre a formação escolar, o dinheiro

emprestado pela tia para a viagem ao Rio de Janeiro, a vocação literária que “o impeliu ao jornalismo” (p. 236) e a constante falta de dinheiro, pululam no texto.

A saga do menino pobre expulso do colégio, interessado desde a juventude pelas artes, prenuncia o *grand finale* desta história bem ao gosto do retirante nordestino premiado com o sucesso pelo talento. Entre as minúcias biografistas e as questões relacionadas à obra do jornalista (“trabalhava na *A Noite* e diretor da *Carioca*, de *Vamos Ler*”), biógrafo¹⁸, tradutor e dramaturgo Raymundo Magalhães Júnior, um parágrafo resume claramente a relação íntima entre biografismo e produção literária, criando entre eles um traço de similitude de relevância ou mesmo da interdependência: “Depois a coroação dos esforços, a publicação de um livro de contos *Impróprios para Menores*, depois outro *Fuga*, depois o casamento, e agora um anjo da guarda em casa, a companheira inteligente, carinhosa” (AMARAL 25 ago. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.236).

Do autor, que foi o quinto ocupante da cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras, a pintora destaca os textos dramáticos realizados “de um dia para o outro (...) uma vez arquitetado o plano, ele bate à máquina, sem rascunho, a peça inteirinha”, pelos quais, segundo Tarsila, seria mais conhecido. Em seguida, pontua o status do texto dramático brasileiro na época,

é curioso notar-se como o teatro brasileiro vai agora surgindo de entre os intelectuais. O teatrólogo até há bem pouco tempo era tido à parte, mas agora nossos escritores estão sentindo que o teatro faz parte do patrimônio literário (AMARAL 25 ago. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.236).

O sucesso de público das encenações das peças de Magalhães Júnior reforça a tese de que a circulação das obras dramáticas brasileiras começava

¹⁸ O jornalista Raymundo Magalhães Júnior escreveu três (biografias), bastante provocadoras, sobre Artur Azevedo, Machado de Assis e Cruz e Sousa, embora aspirem mais ao estatuto de ensaios críticos de forte teor biográfico. Biografias mesmo são, embora não propriamente literárias, os seus *Três panfletários do Segundo Império* (1956), *Dom Pedro II e a condessa de Barral* (1956), *Deodoro – a espada contra o Império* (1957), *Rui, o homem e o mito* (1965)” (GÁLVAO, 2005).

a se firmar no final da década de 1930, a exemplo de *Carlota Joaquina*, que, segundo Tarsila do Amaral, bateu o recorde de permanência de três meses ininterruptos em cartaz, deixando de ser apresentada, não por falta de público, mas para cumprir o contrato com a companhia Jayme Costa, conhecida pelas montagens de comédias de costumes, muito apreciadas na época.

O início de vida pobre, a busca pelo sucesso e a ascensão profissional são os pontos fundamentais que compõem o retrato de Magalhães Júnior nas palavras de Tarsila do Amaral. Por fim, Tarsila retoma o anonimato do escritor para contrapô-lo ao sucesso de sua mais recente peça encenada de então. O teatrólogo, coroado com “manifestações de simpatia e entusiasmo” por *Um Judeu*, peça “bem feita, difícil na conciliação da realidade com a teatralidade”, “obteve o êxito merecido” (AMARAL 25 ago. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p.237).

A reunião de biografismo, impressionismo e tom determinista, a exemplo de *Magalhães Júnior*, constituem a prática da crítica literária de Tarsila do Amaral e também da crítica francesa do século XIX. Modernista nas artes plásticas inspirada nas vanguardas européias, Tarsila crítica dialoga com uma França anterior aos movimentos de artes contestadores do século XX.

A recorrência das citações de Sainte-Beuve nos seus textos evidencia esta característica. O crítico e historiador francês, segundo Nietzsche - “um gênio da maledicência (...), um crítico sem normas (...), um historiador sem filosofia” (MADELÉNAT, 1988, p 41), congregava diferentes correntes críticas nas suas análises, “nele coexistem ou chocam-se as atitudes e as formas que se sucederam de 1800 a 1900: literato neoclássico é também um romântico ‘inspirado’, um sistemático pré-tainiano, um epicurista impressionista” (MADELÉNAT, 1988, p 41).

Da obra extensa e multiforme de Sainte-Beuve, a que se inicia em 1829 é a que mais se assemelha à de Tarsila do Amaral. Naquele ano, o francês passa a elaborar uma crítica estruturada em retratos (*portraits*), nos quais se encontram digressões, trechos biográficos, impressões, tudo em moldes flexíveis;

“crítica de compreensão, de comunhão, intuitiva e contemplativa, concluindo uma ascese que exige um conhecimento profundo do homem e da época” (MADELÉNAT, 1988, p 43).

A composição tarsiliana dos retratos dos escritores une a biografia e a personalidade do retratado, a relação dele com a artista, o diálogo afetuoso ou pessoal entre a pintora e o escritor, tudo em tom leve, flexível, compreendendo um plano geral do escritor abordado adequado à restrição do espaço da sua coluna e da pouca profundidade pertinente a um veículo massivo, afinal, um retrato, é um breve recorte, uma amostra do retratado.

4.3 ARTEPENSAMENTO: CRÍTICA E PINTURA



Ilustração 9- Gabriela Canale Miola. *Por uma nova escritura*, 2006.

Em *Artes Plásticas - 3.º Salão de Maio e Círculo de Cultura*, Tarsila classifica as correntes artísticas em realista ou objetiva; surrealista ou subjetiva; abstracionista ou racional - enfatizando que elas se interpenetram. A abstração em arte seria aquela que fala diretamente à inteligência, e Tarsila pondera que o receptor também pode desenvolver emoções a partir dela, mas, para a pintora, não parecem emoções estéticas, mas uma “alegria de ordem puramente intelectual, como a alegria de um filólogo ao descobrir a origem de uma palavra” (AMARAL 12 fev. 1939, In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 223).

Emoção estética e realização racional são questões pertinentes e constantes até hoje nas artes, mas naquele início dos anos de 1940 eram pontos

cruciais. Há vinte anos do lançamento do manifesto surrealista de Breton, a arquitetura, as artes plásticas, a música e a literatura enveredavam pela exploração dos elementos mínimos. Tarsila do Amaral exemplifica isso a partir do símbolo da Feira Internacional de Nova Iorque de 1939, projetado pelo arquiteto Wallace K. Harrison para representar os conceitos da nova arquitetura. No Brasil, destaca esta tensão por meio das idéias do organizador do 3º. *Salão de Maio*, Flávio de Carvalho, que “é pela desumanização da arte, é pela arte puramente racional”, e do fundador do Círculo da Cultura de tendências modernas Quirino da Silva, que “compreende a arte humana, falando à sensibilidade. É, enfim, pelo realismo interpretado, não copiado. Para quem disse um dia que ‘a arte não se compreende, porém se sente’. Quirino vai pelo caminho certo” (AMARAL 12 fev. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 224).

Nas telas e nos textos tarsilianos, o emprego da primeira pessoa coloca a artista como leitora impressionista de si, do mundo, das artes. Discorrendo sobre seu percurso plástico de abandono do cubismo integral desenvolvido no contato com o professor Albert Gleizes, Tarsila do Amaral aponta para o desapego daquilo em que é “tudo calculado, pesos e contrapesos, equilíbrio, dinamismo convencional” (AMARAL, 15 jul. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 234). Esta definição do cubismo integral que também se aplicaria ao “abstracionismo, cujos princípios se dirigem ou devem dirigir-se cem por cento à inteligência” (p. 234), não se aplica à expressão plástica da artista, nem tampouco à textual. A pintora e crítica refuta nestas duas práticas a supremacia da razão:

depois de algum tempo a gente começa então a desejar evadir-se dessa eternidade artística, que só se dirige ao intelecto, e a reagir com a volta ao sentimental, ao humano, já que no complexo humano os sentidos também têm seus direitos (AMARAL, 15 jul. 1939 In BRANDINI, vol. II, 2004, p. 234).

A arte humanizadora descrita por Tarsila a partir da obra de Quirino se assemelha muito com a da própria pintora, que, adepta da arte de

vanguarda, não se enveredou pelo abstracionismo puro. Da mesma forma, a valorização da fruição nos textos sobre literatura confirmam a tendência à supremacia da emoção sobre a racionalização. A família de adjetivos empregados confirma esta predominância do prazer em detrimento da apreciação artística arbitrada pela racionalidade (gostoso, delicioso, etc.). A estética do prazer de Tarsila não é totalizadora: partindo da apreciação particular, não estimula a uniformização do gosto, mas a apreciação sentimental direta entre receptor e obra, em última instância, a uma interação elementar sobre a literatura, focada antes no prazer do que em taxonomias específicas ou doutrinas teóricas rígidas.

Subjetivando a realidade, sugere uma relação interpretativa entre artista e quadro, entre este e o público. Da mesma forma, subjetivando a análise literária, humaniza a figura do crítico. Assim, Tarsila do Amaral aponta para a dessacralização das artes plásticas ao optar pela síntese, simplificação, democratizando da feitura da tela ao se afastar da técnica apurada servil à cópia, da mesma forma humaniza a figura do crítico, revelando-se como leitora sem ter como ponto de partida teorias apriorísticas.

4.4 EXPRESSIONISMO CRÍTICO



Ilustração 10 - Gabriela Canale Miola. *INTROpaisagem*, guache e nanquim, 2006.

Entendendo a arte como gesto criador e a crítica dela como ação criativa atrelada ao subjetivismo, isto é, à maneira pela qual a obra toca intelectual e afetivamente o sujeito, a exteriorização dos efeitos da obra se dá nos mesmos mecanismos em que se baseiam as obras expressionistas, no sentido que objetivam materialmente por meio da linguagem a subjetividade do receptor da obra. Nesta crítica sinestésica e expressionista tem-se a dessacralização do papel do crítico e a emergência da importância do leitor anônimo no sistema literário, já que o que interessa a esta crítica é a relação, é o espaço formulado entre o sujeito e a obra. Esta característica se mantém tanto na prática plástica quanto na textual de Tarsila do Amaral, apontando para uma unidade crítica, ou seja, para uma postura crítica sinestésica.

Paulo Menezes retoma as idéias de Kandinsky para discutir o status da crítica que se assemelha à prática crítica tarsiliana:

Não existem regras para a criação. Portanto, não podem existir regras para a crítica. Como poderia esta, então, apontar algum erro em qualquer obra de arte? Kandinsky corrobora a desconfiança em relação à crítica que se havia instaurado desde a época dos impressionistas, crítica que, com o advento da arte moderna, tentava retomar o seu lugar. O crítico possível, para Kandinsky, seria o que não critica, mas o que busca esclarecer o público, transmitir a ele o que sentiu ao apreciar essas obras, quais foram as emoções e os sentimentos por elas despertados, enfim, como se deu sua experiência em relação a elas (MENEZES, 1997, p.103).

O esclarecimento apontado por Menezes dista daquele farol a iluminar o caminho correto da verdade literária e se aproxima da relativização desta verdade. Relativização esta que se encontra também na obra plástica de Tarsila do Amaral, em que não há o apontamento para uma realidade expressa no figurativismo ou no ilusionismo tridimensional, isto é, sua obra não pretende representar um real soberano, inatingível ou alcançável por meio da razão e das técnicas de ilusionismo óptico, mas quer recriar subjetiva e intelectualmente a si mesma.

Uma consideração que pode ser pertinente para a observação da diferença entre a crítica especializada e aquela exercida nos rodapés jornalísticos, assim como da reavaliação da arte, é a de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2001). Para o autor, a crítica praticada pelos chamados especialistas parte dos mesmos questionamentos do senso comum, mas emprega expressões diferenciadas para se debruçar sobre os mesmos elementos.

A pergunta (de Proust) seria “quando é arte?” e não o que é arte, assim se privilegiaria todos os elementos do sistema artístico no processo de identificação de cada um, imaginando que eles constituem o que pode ser arte (COMPAGNON, 2002, p.30).

Ao perguntar quando é arte, Proust aponta outros caminhos para a crítica e a teoria literária. Se fosse considerada arte em relação ao leitor, se verificaria a artista plástica Tarsila do Amaral como receptora do imbricado meio cultural do primeiro quinquênio do século XX, sobre o qual se expressou

plasticamente de forma transgressora e inventiva sobre as temáticas rural, urbana e suburbana.

Quanto à prática crítica textual, a arte centrada no receptor traz Tarsila, crítica de literatura, para o centro do sistema literário, na medida em que ela constrói seus textos partindo da experiência pessoal com as obras, isto é, a partir da relação subjetiva de leitora.

Mesmo que oriundas de períodos diferentes, a tradição francesa se verifica tanto textualmente como plasticamente com o subjetivismo, o rompimento com a razão, a busca pelo fragmento, pelos recortes do “eu”. O universo heterogêneo e até contraditório do modernismo brasileiro é encontrado na crítica plástica e literária de Tarsila do Amaral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (BARTHES, 1970, p. 160)

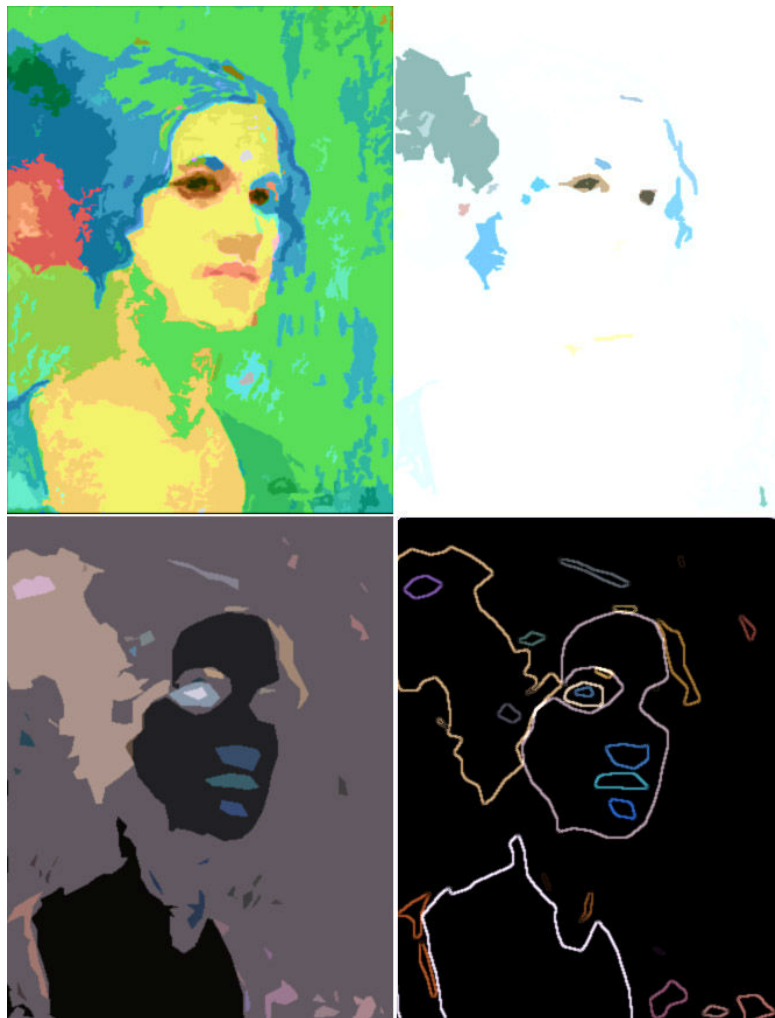


Ilustração 11 - Gabriela Canale Miola. *Os lugares do eu*, técnica mista, 2005.

Acompanhando o percurso plástico de Tarsila do Amaral se observa o amadurecimento da artista em relação à temática e às técnicas empregadas. Ambas deixaram o academicismo e se aproximaram de uma construção particular que dialogou com os ideais modernistas, com a inspiração vanguardista francesa, com as memórias de infância, com a luta contra o passadismo e com os cenários da sua biografia, para culminar em uma pintura inovadora que congregou inventivamente o diálogo entre todas estas instâncias por meio de uma paleta de cores e de formas inovadoras. A postura crítica que se apreende da obra plástica de Tarsila do Amaral é, portanto, a de apreço às inovações técnicas e ideológicas e o compromisso pessoal de retratar sua terra, o que nos permite concluir que sua crítica enquanto artista plástica é o cruzamento bem dosado de várias referências voltadas para a modernização das artes plásticas e da visão sobre o Brasil.

Aberta às novidades e às tradições, observando o universo cultural que a circundava na São Paulo do primeiro quinquênio do século XX, os textos de Tarsila do Amaral no jornal *Diário de S. Paulo* são um mosaico bastante múltiplo das artes da metrópole que se firmava como protagonista no cenário cultural brasileiro. O que se observou nesta pesquisa é que, assim como nas artes plásticas, Tarsila do Amaral apresenta em seus textos uma gama bastante variada de referências. A multiplicidade da sua prática crítica e a recorrência da citação do crítico francês Sainte-Beuve caracterizam seu textos como crítica de *portraits*. Este modelo crítico, praticado pelo francês, é marcado pelo caráter impressionista e pela multiplicidade de referências como o biografismo, o determinismo, algumas considerações sobre teoria e história literárias, mas sobretudo pela aproximação da vida do autor com a obra. Todas estas marcas estão presentes recorrentemente na prática crítica de Tarsila do Amaral e, de certa forma, na composição de suas obras plásticas.

Entretanto, estas características da crítica textual - a abertura para várias escolas, a apreciação subjetivada das obras e o respeito a objetos de arte - se aproximam de uma prática que a partir da década de 40 do século XX foi encarada pela crítica

especializada como anacrônica e passadista por não partir da investigação científica atenta aos elementos constituintes das obras literárias.

Há, portanto, posturas similares na crítica imagética e textual de Tarsila do Amaral, mas que apontam para instâncias diferentes. Nas artes plásticas, a modernização passava pela busca do “eu”, pela ruptura com as técnicas passadistas de representação realista, pela investigação da temática nacional não estereotipada e pela visualização da realidade social. Na crítica, a modernização passava pela utilização das ferramentas da Nova Crítica que, por sua vez, em sintonia com as investigações iniciadas nas universidades, rompia com o modelo repleto de impressionismos que anteriormente sustentava a retórica de críticos não especializados. Mesmo que Tarsila não praticasse uma crítica exibicionista, mas buscasse o respeito às obras analisadas sem se impor como figura detentora de conhecimentos especiais, a prática crítica não especializada publicada em jornais sem um método de trabalho definido aproxima a pintora da caracterização de uma crítica passadista.

Portanto, mesmo que contenha caracteres similares plástica e textualmente, a postura crítica tarsiliana expõe a união entre posições passadistas e modernistas. Comparando a crítica plástica e textual da artista, tem-se, assim, a evidência do estado múltiplo do universo cultural que envolveu os modernistas. O que uma *expressão sinestésica* da linguagem plástica e textual em Tarsila do Amaral expõe é, por um lado, um compromisso com modernização intensa das artes plásticas que passava pela investigação pictórica de si mesma e dos espaços pelos quais transitou expressando um *ethos* individual, e, por outro, tem-se uma prática crítica não especializada que continha elementos da prática plástica como o centramento no “eu”, a valorização do inconsciente e da personalidade do artista. Entretanto, esta crítica textual trazia elementos da modernidade, mas não se pretendia moderna nos moldes que a especialização acadêmica impunha à crítica de literatura.

A partir da observação da prática plástica e crítica literária de Tarsila do Amaral, verifica-se que o cruzamento destas duas linguagens pode aprofundar as pesquisas no campo das artes e das teorias a cerca dela na medida em que a investigação de posturas críticas em diferentes linguagens pode fornecer uma *expressão sinestésica* capaz de ampliar as fontes de investigação.

Na proposta de diálogo entre as artes e a crítica deste trabalho, pesquisando a obra como objeto que também postula aspectos críticos, observou-se que há ainda muitas possibilidades investigativas do movimento modernista brasileiro e de tantas outras escolas, sobretudo as modernas pela presença constante da metalinguagem, em que os artistas procuravam se relacionar com diferentes linguagens e saberes. Um vasto campo de pesquisa ainda permaneceu inexplorado nos textos de Tarsila do Amaral pela multiplicidade de temas e quantidade elevada de materiais a serem aprofundados, sobretudo aqueles que se referem a uma pesquisa mais completa em relação à história multicultural de São Paulo da primeira metade do século XX na qual passeiam vários artistas, eventos, instituições e idéias. História esta que poderia ser enriquecida com diálogos com artistas de várias linguagens e/ou outros universos culturais de outras cidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1968.
- _____. *Artes Plásticas na semana de 22*. São Paulo: São Paulo. Perspectiva, 1979.
- _____. A sabedoria do compromisso com o lugar. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 19-32, abr. 1995.
- _____. *Tarsila: 20 anos*. São Paulo: SESI, 1997.
- _____. Tarsila revisitada. In: GOLDBERG, Sônia Salzstein (Org.). *Tarsila, anos 20*. São Paulo, v. 1, p. 25-32, 1997.
- _____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Finambrás, 1998.
- _____. *Correspondência Mario de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo, EDUSP, 2001.
- _____. *Tarsila Cronista*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. *Tarsila Sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: EDUSP; Ed. 34, 2003.
- AMARAL, Tarsila do. *Catálogo da exposição Tarsila 1918-1950*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1950.
- _____. Depoimento ao museu da Imagem e do Som. In: GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral – a modernista*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.
- _____. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004.
- AMARAL, Tarsila do. A Arte da Cerâmica. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. v. II, p. 82.
- _____. A Arte da Tapeçaria. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004.

Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 80-81.

_____. A Arte do Gesto. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 116-117.

_____. A Arte do Metal no Japão. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 113.

_____. A Arte dos Vitrais. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 192-194.

_____. A Escrita. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 120.

_____. A Palavra. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 118.

_____. Antonio Triste. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 391.

_____. Arte e Interpretação. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 274.

_____. Artes Plásticas – 3º. Salão de Maio e Círculo de Cultura. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 223-224.

_____. Artistas e Críticos. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 297-298.

_____. Béatrix Reynal. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 295-296.

_____. Blaise Cendrars. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 211-212.

_____. Críticas. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 234-235.

_____. Cadernos de Infância. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 351.

_____. Dois livros de Poesia. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 230.

_____. Eugène Vèron. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 367-368.

_____. Fagundes Varela. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 278-279.

_____. Fernanda de Castro. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 114-115.

_____. Gente da França. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 398.

_____. Influências Artísticas. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 55-56.

_____. Ismos. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 31-32.

_____. Madame de Girardin. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 258-260.

_____. Madame de Staël. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 209-210.

_____. Magalhães Júnior. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 236-237.

_____. Música. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 128-129.

_____. No salão das arcadas. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 22-23.

_____. O primeiro romance brasileiro. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 229.

_____. Paulo e Virgínia. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 305-306.

_____. Pedro Alexandrino. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 86-87.

_____. Pintura mural. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 33-34.

_____. Poemas de Guerra. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 323.

_____. Que é arte?. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 92-93.

_____. Stendhal. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 263-264.

_____. Temperamentos Artísticos. In: BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 299-300.

ALEXANDRE, Eulálio. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2001.

ANDRADE, Mário. Decorativismo. In: GOTLIB, Nádya Batella. *Tarsila do Amaral – a modernista*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

_____. O Alegre Combate de Klaxon. In: BRITO, Mario da Silva. São Paulo: Empresa Editora dos Tribunais, 1976.

_____. Arquivo, série Manuscritos Mário de Andrade: Fichário Analítico. In: AMARAL, Aracy. *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 139.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiros*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. Manifesto Pau-Brasil. In: _____. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo, 1999.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1998.

ARRUDA, José Jobson de. *História Moderna e Contemporânea*. 26. ed. São Paulo: Ática, 1994.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*. Paris: Hermann, 1965.

_____. O Espírito Novo e os Poetas. In: CHARPIER, Jaques; SEGHERS, Pierre. *L'Art poétique*. Paris: Seghers, 1956.

_____. O Espírito Novo e os Poetas. In: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiros*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Trad. do grego e do latim Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.

ARRIGUCCI, Davi. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

AVANCINI, José Augusto. *A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-33*. 1983. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. O exercício da crítica pra Mário de Andrade. In: CATTANI, Icleia Maria Borsa. *Pensando o Brasil moderno: os lugares incertos ou a aprendizagem da modernidade de Tarsila do Amaral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARROS, Stella Teixeira de. *Apropriações antropofágicas*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, [s/d].

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. 8. impr. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O pintor da vida moderna*. Trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1993.

BRANDINI, Laura. *A caipirinha afrancesada: marcas de cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BONFAND, Alain. *A Arte Abstrata*. São Paulo: Papyrus, 1996.

BONVICINO, Régis. Totalitarismo de mercado, Bopp, Tarsila. In *Leituras do ciclo*. Chapecó : ABRALIC, 1999. p.69-75

BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1998.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22 entre vaías e aplausos*. São Paulo: Bomtempo Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: Difel, 1983. v. 3 – Modernismo.

CATTANI, Icleia Maria Borsa. *Pensando o Brasil moderno: os lugares incertos ou a aprendizagem da modernidade de Tarsila do Amaral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

COHEN, Bárbara et al. "Trylon and perisphere: the 1939 New York World's Fair". Disponível em: <<http://www.lib.umd.edu/ARCH/honr219f/home.html>>. Acesso em: set. 2006.

COLI, Jorge. A Negra e o Caipira. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq003/arq003_02.asp>. Acesso em: 17 out. 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Críticos*. Rio de Janeiro: Organização Simões. 1969.

_____. *Da Crítica e da Nova Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada, Literaturas Nacionais e Questionamento do Cânone. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 3, p. 67-73, 1996.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Encida Leal. Literatura Comparada e Estudos Culturais: ímpetos pós-disciplinares. In: ABRALIC, 1999, Chapecó. *Leituras do ciclo*. Chapecó, 1999, p. 99-105.

DAICHES, David. *Posições da Crítica em Face da Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

DANTAS, Vinicius. Que negra é esta?. In: GOLDBERG, Sônia Salzstein (Org.). *Tarsila, anos 20*, São Paulo, v. 1, p. 43-50, 1997.

DREY, Arthur. Arte: Nova Secessão. Die Aktion, 1911. In: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiros*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

EDSCHMID, Kasimir. Expressionismo na Poesia. Die Neue Rundschau, 1918. In: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiros*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

FACULTY OF ARTS & SCIENCE, UNIVERSITY OF TORONTO. *Centre d'étude du 19^e siècle français*. Disponível em: <<http://www.chass.utoronto.ca/french/sable/recherche/banques/femmes/autor/es/gira2.htm>>. Acesso em: 12 set. 2006.

FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

FERRO, Antonio. Nós. In: _____. *Klaxon – mensário de arte moderna* (Facsimile editon). São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo; Martins, 1976.

FONTES, Maria A. R. Ut pictura poiesis e mimeses: Considerações teóricas sobre as relações entre pintura e poesia. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da Unigranrio*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 1-8, 2002. Disponível em: <http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihtm/graduacao/letras/revista/numero3/textocida.html>.

FURST, Lilian R. *Naturalism*. Londres: Methuen, 1971.

GALVAO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 19, n. 55, 2005.

GONÇALVES, Agnaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, 1997, p. 56-67.

GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral – a modernista*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

_____. Clarice, a pintora; Tarsila, a escritora. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7., 1997, Niterói. *Mulher e literatura*. Niterói : Ed. UFF, 1999, p. 295-302.

GUMBRECHT, Ulrich Hans. *Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs*. Trad. de Heidrun Krueger Olinto. São Paulo: Ática, 1996.

HAVELOCK, Erik. *Prefácio à Platão*. Trad. de E. A. Dobránzsky. Campinas: Papirus, 1997.

HARA, Tony. *Saber Noturno: uma antologia de vidas errantes*. 2004. Tese de doutoramento (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HINISH, Heidi. Latin American Women Artists. *Woman's Art Journal*, v. 18, n. 1, p. 54-56, spring/summer, 1997.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de *Cromwell*. Trad. e notas Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de crítica literária*. Lisboa: Livraria Almedina, 1971.

JACQUES, João. Buenos Aires, a segunda Casa de Tarsila. *Revista Tracks*, São Paulo, n. 12, jun./jul. 2006.

JUSTINO, Maria José. *O Banquete Canibal: A Modernidade em Tarsila do Amaral*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

KLAXON. São Paulo: Empresa gráfica da revista dos Tribunais S.A., 1976.

KANDINSKY, Wasily. *Curso da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ponto e Linha sobre o plano: contribuições à análise dos elementos da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura – textos essenciais*. São Paulo: Ed. 34, 2005, v. 7 – O paralelo das artes.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura – textos essenciais*. São Paulo: Ed. 34, 2005, v. 7 – O paralelo das artes.

LIM, So Ra. *Da imagem à palavra: medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Khalo*. 2005. Tese de doutoramento (Doutorado em) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

LORETO, Mari Lúcie da Silva. *Poéticas de meios fluidos: o apagamento de fronteiras nas artes visuais e literatura contemporâneas*. 2004. Tese de doutoramento (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MACHADO, Ubiratan. A literatura francesa no Brasil durante a II Guerra mundial. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, Ano XI, n. 43, p. 247-262, abr./maio/jun. 2005, Fase VII.

MADELÉNAT, D. Saber. In: BRUNEL, P. *A crítica Literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho. A pintura na literatura. *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 2, p. 70-87, 1997.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do Verbo e das Tintas Poéticas de Vanguarda*. Campo Grande: Cecitec/UFMS, 1991.

MENEZES, Paulo. *A Trama das Imagens*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradições modernas: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo, EDUSP, 1974.

MINDLIN, José E. Journal of Decorative and Propaganda Arts. *Brazil Theme Issue*, v. 21, p. 60-85, 1995.

MILLIET, Sérgio. São Paulo. In: _____. *Poesias*. Porto Alegre: Livraria do Globo: 1946, p. 70-71.

_____. *Diário Crítico*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes; Ed. USP, 1982, v. VII.

_____. Tarsila. In: GOTLIB, Nádya Batella. *Tarsila do Amaral – a modernista*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997, p. 20.

MIRANDA, Walter de Melo. Noções literárias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, p. 31-38, 1995.

MORAES, Angélica de. Tarsila do Amaral. In: SAMPAIO, João Luiz. *Tarsila*. São Paulo: SESC, 2003.

MORAIS, Fernando de. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas – a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. Notas para intervenção no painel ‘o ofício do crítico’. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE, 19., 1987, São Paulo.

MORAIS, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NATRIELLI, Adriana. A Crítica do Discurso Poético na República de Platão. *Boletim do CPA*, Campinas, n. 15, jan./jun. 2003.

OLIVEIRA, Valdevino Soares. Poesia e Pintura: a questão da imagem. In: ANTUNES, Letizia. *Estudos de Literatura e Linguística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: UNESP, 1998, p. 55-66.

OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. Trad. de Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Cultrix, 1978.

PAES, José Paulo. Cinco livros do Modernismo brasileiro. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 2, n. 3, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Altas Literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

PLATÃO. *A República*. Trad. de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PONTUAL, Roberto. *Cinco mestres brasileiros*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1977.

PRADO, Yan de Almeida. *A Grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edart, 1976.

PROUST, Marcel. *Em busca do Tempo Perdido*. 9. ed. Trad. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1973.

QUINTANA, Mário. *Porta Giratória*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1988.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1992.

RESENDE, Beatriz. Crônicas revelam uma Tarsila feliz e bem-amada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 2001, p. 8.

RIAVIZ, Vanessa Nahas. *Rastros Freudianos em Mário de Andrade*. 2004. Tese de doutoramento (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

RIMBAUD, Arthur. Oeuvres complètes. In: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro*. 17. ed. São Paulo: Vozes, 1992.

RIVERA-RODAS, Oscar. El discurso crítico autoritário y narcisista. *Revista de crítica literária latino-americana*, ano XV, n. 30, Lima, p. 57-69, 2º semestre 1989.

ROSARIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. *Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Ano 1, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cead/morpheus/Numero01-2000/claudiarosario.htm>>.

SANTIAGO, Silviano. Calidoscópico de questões. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete Ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

SALZSTEIN, Sônia. A saga moderna de Tarsila. In: GOLDBERG, Sônia Salzstein (Org.). *Tarsila, anos 20*. São Paulo, v. 1, p. 9-24, 1997.

SCHOLLHAMMER, K. E. A imagem canabalizada – a antropofagia de Tarsila do Amaral. *Semear – Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 165-182, 2000.

SILVA, Mauricio. Pré-modernismo e historiografia literária brasileira. *Latin American Literary Review*. Pittsburg/Pensylvania, n. 54, ano 99, p. 53-65.

SIQUEIRA, José Eduardo. *Contribuição ao estudo do Poema 'Cobra Norato' de Raul Bopp*. 1979. Monografia (Especialização em) – Universidade Estadual de Londrina: Londrina.

SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão Veredas*. 1999. Tese de doutoramento (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas,

SOUZA, Eneida de. O não-lugar da literatura. In: ABRALIC, 1999, Chapecó. *Leituras do ciclo*. Chapecó, 1999, p. 99-105.

_____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

TEIXEIRA, Lucia. Tarsila do Amaral, musa do modernismo. *Itinerários*, Araraquara, v. 14, p. 43-57, 1999.

TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro*. 17. ed. São Paulo: Vozes, 1992.

TUTTOILMONDO, Joana Vieira. *País-paisagem*. Uma análise da produção pictórica paisagística de Tarsila do Amaral e Alberto da Veiga Guignard. 1993. Dissertação (Mestrado em Ciência Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

WILLEMART, Philippe. A modernidade na literatura Francesa. In: CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In:_____. *Artes Plásticas e literatura (o nacional e o popular na Cultura Brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A Querela do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1997.