

## TARSIWALD: O PRINCÍPIO DA “DEVORAÇÃO”

Professora Ms. Helba Carvalho <sup>1</sup> (UNICSUL)

### **Resumo:**

*O objetivo deste trabalho é analisar de que forma a pintura de Tarsila do Amaral antecipa as idéias de Oswald de Andrade, presentes nos Manifestos da poesia Pau-Brasil (1924) e Antropófago (1928). No diálogo poético-visual Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, observa-se que o poeta parece “devorar”, em sua poesia, procedimentos usados pela pintora que, tanto revelam as técnicas das vanguardas européias, como o cubismo, como a presença de motivos e cores expressando o primitivismo brasileiro. Nesse sentido, a produção artística dos anos 20 de Tarsila instaura, por meio de elementos plásticos, o princípio da Antropofagia, ao traduzir os procedimentos e técnicas das vanguardas em motivos e formas brasileiros, que encontrarão reflexo na poesia de Oswald, no qual ambos revisitam aspectos da memória histórico-cultural brasileira, traduzida em estruturas marcadas pela síntese de poucos elementos básicos.*

**Palavras-chave:** Antropofagia, interdiscursividade, poesia Pau-Brasil, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade

### **INTRODUÇÃO: TARSILA DO AMARAL E AS RAÍZES ANTROPOFÁGICAS NA FASE PAU-BRASIL**

No final do século XIX, a relação entre literatura e pintura parece se tornar mais próxima, a partir da presença de uma “unidade estrutural” ou “analogias estilísticas”, que se configuram no traço comum da arte moderna em geral. Movido por essa idéia, Hugo Friedrich observou que: “Escritos programáticos de pintores e músicos valem-se das idéias e terminologias dos programas literários e vice-versa” (FRIEDRICH, 1991, p.144). Essa “unidade estrutural”, referida por Friedrich, pode ser observada ao analisar o diálogo entre a lírica moderna e as obras dos principais artistas das vanguardas européias.

A relação pintura e literatura, mais acentuada nas duas primeiras décadas do século XX, encontrou na nossa vanguarda modernista, formalmente manifesta na Semana de Arte Moderna de 1922, grande expressão no diálogo estético entre Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Sérgio Milliet já apontava essa relação ao dizer que “se observa um fenômeno curioso e por assim dizer inédito em nossa história literária e artística: o da pintura influenciando na literatura. São os escritores que seguem o pintor e suas idéias literárias nascem da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela.” (AMARAL, 2003, p. 454). Porém, mesmo antes da Poesia Pau-Brasil ser publicada, a pintura de Tarsila do Amaral manifestava o princípio da “devoração”, ao fundir à técnica cubista os motivos da “atmosfera” brasileira, num retorno a nossa herança mais primitiva e popular. A antropofagia tarsiliana pode ser expressa nas palavras da própria pintora:

Impregnada de cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João-del-Rei, Mariana, Congonhas do

Campo, Sabará, Outro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. Íamos num grupo à descoberta do Brasil. (AMARAL, 1939, p.54).

Tarsila do Amaral promove o encontro da tradição culta com a tradição popular e, nesse sentido, sua linguagem visual, conforme observou Nádya Batella Gotlib (2003, p.18) “Define direções do movimento Pau-brasil, que se consolidou nas viagens da “caravana paulista” passando pelo Rio de Janeiro e pelas cidades históricas de Minas Gerais.

Nesse sentido, muito mais do que resgatar e atualizar (por meio da cópia, colagem e paródia) partes datadas da história brasileira, desde o momento cabralino, como o fez Oswald de Andrade na Poesia-Pau-Brasil, Tarsila do Amaral parece chegar ao “tema nacional” naturalmente, “por meio de uma ordenação modular, quase lúdica”, da superfície pictórica, como observou Sônia Salzstein (1997, p.12). Essas superfícies aparecem rasas, geometrizadas e simplificadas em seus traços, reduzidos aos aspectos estruturais, de acentuadas cores, como se observam nos seus quadros da década dos anos 20. A geometria cubista absorvida por Tarsila do Amaral revela a preocupação da pintora em atualizar-se com a arte européia, porém, a presença desse “outro”, na sua arte, aparece assimilado antropofagicamente, como veremos mais adiante.

## **1 A ANTROPOFAGIA E SUA NATUREZA DIALÓGICA E INTERDISCURSIVA**

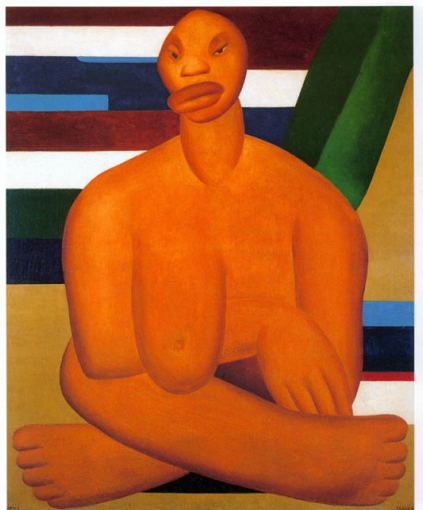
Como foi discutido brevemente no item anterior, sobre a presença de uma “unidade estrutural” ou “analogias estilísticas” presentes na arte moderna, conforme observou Hugo Friedrich, pode-se retomar a discussão no âmbito da análise e teoria dialógica do discurso, a partir das idéias de Bakhtin. Beth Brait observa que o pensamento bakhtiniano incide sobre uma nova disciplina, intitulada Metalingüística. Sem dispensar a Lingüística, mas com o intuito de ultrapassá-la, essa nova disciplina propõe como objeto de estudo as relações dialógicas que se situam, segundo Bakhtin, no campo do discurso (BRAIT, 2006, pp.11-12).

Talvez a possível relação encontrada entre as observações de Hugo Friedrich sobre a lírica e arte modernas e a demanda por uma unidade estrutural e a idéia de uma Metalingüística, segundo Bakhtin, e sua proposta de encontrar caminhos teóricos e metodológicos para desvendar os dois pólos (o ponto de vista interno e externo da linguagem) da relação dialógica está no direcionamento dos estudos voltados à linguagem e ao seu uso e ao discurso. No caso da arte moderna, antes mesmo dos estudos de Bakhtin, percebe-se que o contato entre a literatura e as artes plásticas (além de outras artes) torna-se mais evidente e mais explícito, a partir de uma constante migração de procedimentos e técnicas entre as diferentes manifestações artísticas do final do século XIX e início do século XX. Esse movimento de migração não é novo, porém incide sobre um ponto comum de reflexão sobre a própria linguagem, na busca de novas formas de expressão, que põem em xeque a tradição da mimese, propondo novas formas de representação.

Nesse sentido, a arte moderna, representada, sobretudo aqui, pelas vanguardas européias e pela primeira fase do Modernismo brasileiro, propõem uma discussão sobre o uso da linguagem numa perspectiva dialógica, principalmente se observarmos nos manifestos dessas vanguardas e dos momentos iniciais do Modernismo brasileiro um discurso de negação às idéias estéticas do passado, abrindo-se à pesquisa formal e “uma

ampliação do ângulo óptico”, conforme observou Gilberto Mendonça Teles (1987, p.277), “para os macrotemas e microtemas da realidade nacional, embora essa ampliação se tenha dado mais exatamente na linguagem”. Percebe-se que o foco na linguagem e seu uso, pensado por Bakhtin como uma nova disciplina nomeada por ele de Metalingüística, encontra uma prática inicial na própria arte moderna.

Outro ponto a ser discutido nesse possível enlace teórico bakhtiniano com a arte moderna e, mais especificamente, com o objeto desse estudo, a pintura de Tarsila do Amaral e a poesia de Oswald de Andrade, é o discurso e sua natureza dialógica, que revela que “o outro é condição *sine qua non* para a existência do ‘eu’” (BRAIT, 2006, p.22). Observa-se que uma das bases fundamentais para a pintura de Tarsila do Amaral nos anos 20 foi, sobretudo, o Cubismo. Esse “outro” presente na obra da pintora que aparece como procedimento e técnica, mesmo que já personalizados pela artista, torna-se o discurso do outro apropriado, assimilado e devorado antropofagicamente. O quadro A Negra, de 1923, expõe bem os pressupostos básicos tanto da Antropofagia, que só será trazida à tona, consciente e declaradamente como manifesto e fase da pintura de Tarsila em 1928.



A “devoração” do cubismo e sua escolha não aparecem apenas no rigor de seguir uma ordem estética da época, mas a visão multifacetada do próprio cubismo: “essa estética rompe com a idéia de um objeto idêntico a ele mesmo, o que permitiria um olhar estável. Assim, ele restitui o movimento do sentido do objeto pela restituição do movimento do olhar.” (AMORIM, 2006, p.97). Em carta de Mário de Andrade a Tarsila, de 16 de junho de 1923, o amigo aconselha: “Creio que não cairás no cubismo. Aproveita deste apenas os ensinamentos Equilíbrio. Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato.” (AMARAL, 2001, p.75). Segundo Nádia Battella Gotlib, a Negra é “uma primeira manifestação da Antropofagia” (2003, p.80), afirmação que pode ser evidenciada em texto de Tarsila do Amaral no qual revela: “O movimento antropofágico teve sua fase pré-antropofágica antes da pintura Pau-brasil, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a “Negra”... A Negra já anunciava o antropofagismo.” (Gotlib, 2003, p.82). Nesse quadro, a geometria cubista se molda às formas naturais e sensuais da negra. As formas estilizadas e hiperbolizadas dos lábios, do seio e das pernas cruzadas, apresentam o ser em sua

totalidade massiça, humana, com faixas geométricas ao fundo e uma grande folha de bananeira, em diagonal.

Mário de Andrade observou certa vez que a realidade plástica nas pinturas de Tarsila apresentam “um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional” (GOTLIB, 2003, p.91). Outra contribuição para o resultado positivo e inovador para sua linguagem plástica é a aproximação do primitivismo presente na proposta estética de vanguarda que já fazia parte da nossa realidade, ou seja, “o que os cubistas europeus procuravam na África e na Polinésia como suporte estético-exótico da arte moderna sempre fez parte de nosso cotidiano nos trópicos: o índio e o negro.” (SCHWARTZ, 1995, p.135)

Pode-se dizer que a prática antropofágica antecedeu a teoria e sua natureza é dialógica na medida em que prevê em sua configuração e constituição estética a presença do outro como princípio básico para a sua existência. Parece evidente que a interdiscursividade ou a relação entre os discursos, que aparece sob o nome de dialogismo em Bakhtin, segundo Fiorin (2006, p.165), é uma chave de leitura da antropofagia e, portanto, da pintura, de Tarsila do Amaral, ao passo que à poesia de Oswald de Andrade acrescenta-se a intertextualidade, tendo em vista que “a relação discursiva é materializada em textos” (FIORIN, 2006, p.181), como é o caso da releitura (que envolve cópia, colagem paródia) que Oswald de Andrade faz da carta de Pero Vaz de Caminha no poema “Pero Vaz caminha”, do livro *Pau-Brasil*.

## 2 A “DEVORAÇÃO” OSWALDIANA

O olhar de Oswald de Andrade restitui o que vê do olhar de Tarsila do Amaral. Os procedimentos e as técnicas de Oswald de Andrade não são apenas uma assimilação direta das observações e reflexões feitas pelo escritor em seu contato com as vanguardas artísticas ao longo de suas viagens à Europa, mas também uma “devoração” em segundo grau, da nova estética das vanguardas já assimilada por Tarsila do Amaral com formas e verniz tropicais.

Flávio de Carvalho não concordaria com essa posição, pois em Suplemento Literário em homenagem a Oswald de Andrade, em 1964, afirmou que “Tarsila é consequência das idéias de Oswald e de sua orientação. Antes dele era pintora acadêmica” A afirmação foi questionada pela própria pintora em carta a Décio de Almeida Prado, de 28 de outubro de 1964. Disse a pintora: “Há engano nessa afirmação... Oswald não interferia na minha arte e elogiava sempre meus trabalhos sem ‘dar palpites’”. (GOTLIB, 2003, p.185).

O próprio Oswald de Andrade reconheceu o princípio da devoração em Tarsila do Amaral ao afirmar, no texto “Aspectos da pintura através de Marco Zero”, que:

“Se me perguntassem qual o filão original com que o Brasil contribuiu para este novo renascimento que indica a renovação da própria vida, eu apontaria a arte de Tarsila. Ela criou a pintura ‘pau-brasil’. Se nós, modernistas de 22, anunciamos uma poesia de exportação, ela foi quem ilustrou essa fase de apresentação de materiais, (...). Foi ela quem deu, afinal, as primeiras medidas de nosso sonho bárbaro na Antropofagia de suas telas da segunda fase, A Negra, Abaporu...” (ANDRADE, 1945, p.140)

Os manifestos de Oswald de Andrade explicitam princípios já trabalhados por Tarsila ao realçar elementos primitivos de nossa cultura. O manifesto Pau-brasil já traz, segundo Jorge Schwartz, “a proposta do movimento antropofágico: assimila as qualidades do inimigo estrangeiro, para fundi-las às nacionais.”(1995, p.135) No manifesto Pau-brasil (1924) encontramos um texto escrito em prosa poética, com frases curtas que produz uma espécie de síntese dialógica e dialética tanto de negação, da arte de vocação acadêmica que primava pela cópia, pelo detalhe naturalista, quanto de apropriação, da arte considerada revolucionária marcada pela fragmentação, pela deformação, pela síntese, pela invenção como em Cézanne e Mallarmé, traços, portanto, do cosmopolitismo que são revistos criticamente numa perspectiva nacional.

Se Tarsila do Amaral, no início dos anos 20, mais propriamente com o quadro A Negra, de 1923, já anunciou em termos plásticos o início da Antropofagia na fase Pau-Brasil, Oswald de Andrade procurou nomear, conceituar e explicar a Antropofagia enquanto movimento.

Além do ritual antropofágico da sociedade indígena, que serviu de base para a metáfora antropofágica oswaldiana, deve-se destacar o contato do poeta com as artes plásticas, mais especificamente com o quadro de Tarsila de Amaral, *Abaporu* (O antropófago), de 1928, que teria deflagrado a idéia do *Manifesto antropófago*. Oswald de Andrade, ao transferir a idéia de ritual canibalista para o campo literário, tenta definir a antropofagia:

Definir a Antropofagia (*Anthropophagia*) não é coisa fácil. (...) Mas experimentemos: A Antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. Outra: É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais. Mais outra: É a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassalos de seus artistas. Estas, as definições que consigo construir, no momento (ANDRADE, 1990b, p. 43).

Observa-se que as definições de Oswald, mesmo ainda distantes de uma teoria precisa, ressaltam os valores da terra e a necessidade de assimilação das tendências européias para que se produza algo brasileiro:

(...) devíamos assimilar todas as nati-mortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa (ANDRADE, 1990b, p. 44).

Falta ao texto de Oswald, bem como ao seu *Manifesto Antropófago* — que cita Montaigne, a “Revolução surrealista”, Pindorama, a “deglutição” do Bispo Sardinha, Freud, entre outros — uma definição que esclareça a sua proposta antropofágica. O crítico literário Benedito Nunes, ao mesmo tempo que fala da dificuldade de se definir o termo, tenta formular uma possível leitura sobre a Antropofagia:

(...) É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protéico. São essas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador. (NUNES, 1990, p. 15-6).

Benedito Nunes estuda a proposta antropofágica com base em três planos: o da crítica da cultura (“símbolo da repressão”), o histórico-político (“revolução carafba”) e o filosófico (“das idéias metafísicas”). Partindo desses planos e da citação acima, o crítico apresenta uma hipótese de leitura mais aprofundada da Antropofagia, expondo a sua real dimensão e complexidade ao analisá-la como um ato que ultrapassa o fenômeno literário. Nesse sentido, a antropofagia, pode-se dizer, é o ato de “devoração” crítica dos valores culturais e dos modelos literários que foram trazidos pelo colonizador, a fim de promover uma “destruição construtiva”, ou seja, subverter a ordem estabelecida pela herança cultural do colonizador, ressaltando apenas seus temas e formas mais significativos, e, com eles, construir uma nova tradição da cultura, abasileirando-a.

Mas a ambição de Oswald de Andrade, como se sabe, não era somente produzir uma “coisa nova” e “nossa”, mas transformá-la em produto de exportação:

Conotação importante derivada do conceito de “antropofagia” oswaldiano é a idéia da “devoração cultural” das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em “produto de exportação” (da mesma forma que o antropófago devorava o inimigo para adquirir as suas qualidades). Atitude crítica, posta em prática por Oswald, que se alimentou da cultura européia para gerar suas próprias e desconcertantes criações, contestadoras dessa mesma cultura (CAMPOS, 1978, p. 124).

Deve-se considerar que o “produto de exportação” oswaldiano seria o resultado da leitura e assimilação crítica de dados histórico-culturais de tempos e espaços distintos: no Brasil, do passado pré-colonial e colonial do indígena e do presente da economia cafeeira e do processo de industrialização de São Paulo; na Europa, do passado de colonização e exploração da Metrópole sobre a Colônia (com seus valores e modelos implantados) e do passado recente das vanguardas européias. Nesse sentido, a Antropofagia promove o entrecruzamento de tempos e espaços, proporcionado pelo encontro de primitivismo e futurismo. É o que podemos observar, por exemplo, em *canto de regresso à pátria*, que atualiza a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, “devorando” seu ufanismo e subvertendo seu significado, a fim de instaurar uma visão crítica e atualizada da história do Brasil, que tem as suas “palmeiras”, a sua “pátria” e o seu “exílio” substituídos pelo “progresso de São Paulo”.

A idéia de Antropofagia promove a substituição do velho pelo novo por meio de uma revisão crítica do processo histórico, atualizando formas e conteúdos, estrutura e

linguagem, e é o contato com as vanguardas européias; portanto, uma visão apegada ao presente, que impulsiona a pintura e a poesia modernas de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade, respectivamente. Pode-se destacar o papel essencial de duas vanguardas européias, o cubismo e o futurismo sobre a poesia moderna, como Octavio Paz observa:

(...) A nova linguagem teve muitos nomes. O mais conveniente, por ser o mais descritivo, é o de simultaneísmo. Foi uma poética originada no cubismo e no futurismo. Uma das idéias centrais do cubismo era a apresentação simultânea das diversas partes de um objeto — as anteriores e as posteriores, as visíveis e as recônditas — e mostrar a relação entre elas. (...)

Os futuristas, como é sabido, acrescentaram a essa estética intelectualista dois elementos: a sensação e o movimento. Também o nome: simultaneísmo. Foram os primeiros a usar a palavra e o conceito. (...) os futuristas italianos, ao proclamarem uma estética da sensação, abriram a porta à temporalidade. Pela porta da sensação entrou o tempo; mas foi um tempo em dispersão e sucessivo: o instante (PAZ, 1984, p. 153-4).

Além do simultaneísmo cubista e futurista, outras idéias vanguardistas, ressaltadas nas composições de Oswald de Andrade, merecem destaque, como, no futurismo, o “destruir a sintaxe”, a exaltação da velocidade, a descontinuidade lógica, a palavra “solta e fecundante”, o realce dos nomes e dos verbos (TELES, 1987, p. 95). Do cubismo, a idéia da depuração das formas, o uso da colagem, a simplicidade formal e a evolução para o *ready-made*, procedimento muito comum entre os dadaístas. Haroldo de Campos, por exemplo, intitula a poesia de Oswald de Andrade de “uma poesia *ready-made*”:

(...) os poemas de abertura do Pau-Brasil, verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz de Caminha, de Gândavo, de Claude d’Abbeville, de Frei Vicente do Salvador, etc., se convertem em cápsulas de poesia viva, adotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico. Daí a importância que tem, para o poeta, o *ready-made* lingüístico: a frase pré-moldada do repertório ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques (CAMPOS, 1978, p. 29).

## CONCLUSÃO

Ao devorar os valores europeus e as técnicas apuradas das vanguardas “pela síntese” e “pela surpresa”, Oswald de Andrade procurava superar a civilização patriarcal com sua rigidez, a fim de realizar o projeto de uma poesia brasileira e original. No livro *Pau-Brasil*, de 1925, nota-se uma síntese de formas, cores e temas (como o campo e a cidade) dispostos numa perspectiva histórico-cultural, já observados em quadros da pintora, como *A negra* e *A caipirinha*, de 1923, e *São Paulo, Morro da Favela* e *E.F.C.B.*, de 1924. As cores e as formas simplificadas modelando elementos da terra encontram correspondências na sintaxe enxuta e nas palavras soltas que compõem um poema de vocabulário simples, colorido e,

quase que predominantemente nominal, imprimindo um aspecto pictórico aos poemas, como podemos observar em *Bucólica*, poema do livro *Pau-Brasil*.

Agora vamos correr o pomar antigo  
Bicos aéreos de patos selvagens  
Tetas verdes entre folhas  
E uma passarinhada nos vaia  
Num tamarindo  
Que decola para o anil  
Árvores sentadas  
Quitandas vivas de laranjas maduras  
Vespas

Nota-se no poema acima o destaque para a invenção estrutural, que se abre para o campo da temática nacional, à semelhança dos primeiros quadros de Tarsila do Amaral e sua obediência ao campo estrutural. Segundo Haroldo de Campos (1997, p.111), a pintora fez uma “leitura estrutural da visualidade brasileira”, extraíndo do cubismo uma lição de relações e reduzindo, como na poesia de Oswald, aos elementos de base, ao estritamente necessário, num grau de estilização para chegar ao primitivo.

A feliz expressão “Tarsiwald” ou “Tarsiwaldo”, criada por Mário de Andrade, não só revela uma união amorosa e de idéias em comum, que representa o casal-símbolo da fase inicial do modernismo brasileiro, mas, metaforicamente, sintetiza a própria antropofagia, revelando que a “devoração”, pela síntese e pela invenção, resulta no entrelaçamento de discursos e na relação de dependência de um na existência de outro.

---

## Referências Bibliográficas

- [1] AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2003.
- [2] \_\_\_\_\_. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- [3] \_\_\_\_\_ (org.). *Correspondência Mario de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, EDUSP, 2001.
- [4] ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- [5] \_\_\_\_\_. A utopia antropofágica. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990a.
- [6] \_\_\_\_\_. *Os dentes de dragão: entrevistas*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990b.
- [7] BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2006.
- [8] CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- [9] CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.



- 
- [10] \_\_\_\_\_. *Tarsila Anos 20*. São Paulo, SESI, 1997.
- [11] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1991.
- [12] MILLIET, Sérgio. “Uma Exposição Retrospectiva”. In Catlogo para a exposição Tarsila 1918-1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo. Aracy Amaral. *Tarsila, sua obra, seu tempo*. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2003.
- [13] NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990..
- [14] \_\_\_\_\_. Estética e correntes do modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- [15] SALZSTEIN, Sônia. “A saga moderna de Tarsila”. In *Tarsila Anos 20*. São Paulo, SESI, 1997.
- [16] SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo, EDUSP/Iluminuras, 1995.
- [17] TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

<sup>1</sup>**Helba CARVALHO, Profa. Ms.**  
Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL)  
email: augustomatraga@yahoo.com