

A PINTURA ANTROPOFÁGICA DE TARSILA DO AMARAL

Fabio Lopes de Souza Santos*

Vou apresentar algumas reflexões sobre as pinturas da fase Antropofágica de Tarsila do Amaral, procurando relaciona-las com obras da vanguarda parisiense e assim problematizar o sentido dos esforços da pintora no Brasil. Parto da hipótese de que olhar o “Abapuru”, a “Antropofagia” ou as paisagens antropofágicas como resultado de um diálogo com esta produção internacional ajuda à sua compreensão uma vez que as mudanças que ocorreram entre as fases pau-brasil e antropofágica reproduzem questões que eram lá debatidas. Mas se as obras antropofágicas mantiveram um diálogo com a produção internacional, entre elas existem claras diferenças de forma e fundo. Como encaixar as pinturas antropofágicas no quadro da produção artística internacional? E, qual o significado destas obras e o sentido da identidade nacional que elas definiram?

A motivação para proceder a esta comparação provém de uma assimetria que encontramos no tratamento entre as duas primeiras fases de sua obra. Diversos autores apontam, ao comentar as pinturas da fase “pau-brasil”, a vinculação de suas experimentações com o purismo francês, mais especialmente com Léger, indicando por contraste a originalidade do caminho que esta pintora seguiu, inaugurando uma arte moderna e brasileira. Entretanto, a bibliografia sobre a autora nada menciona sobre a sua produção posterior. Exemplo perfeito da fecundidade da análise de obra de Tarsila em interlocução com a vanguarda européia é a comparação entre a tela “A Negra” de 1923 e a pintura de Fernand Léger “O mecânico” de 1920. É gritante a analogia formal entre ambas: retratam figuras de meio corpo, cuja volumetria acentuada é realçada pela bidimensionalidade do fundo geométrico de cores saturadas. Suas

* Mestre-MA (Royal College of Art- Londres), Doutor (FAU-USP). Professor EESC-USP

imagens são construídas por meio da justaposição de elementos puramente geométricos. Porém dentro da semelhança brotam diferenças que permitem entender a relação entre a obra pau-brasil e a purista. Podemos enxergar o *‘Mecânico’* como um retrato (ou um protótipo) do futuro habitante deste mundo. Nele encontramos os dois traços mais salientes da contribuição de Léger ao repertório purista: o “contraste das formas” e a apropriação criativa que fez das pesquisas neoclássicas da vanguarda da época da “volta à ordem”: a descrição maquinista do corpo humano.

Mas, se a proposta de Léger era representar o habitante deste mundo racional e harmonioso, voltado para futuro, o objetivo de Tarsila era outro – criar uma arte brasileira e moderna. Para tanto, ela baseou sua pintura no repertório formal depurado pelo Purismo, o que comprovamos com um olhar. Qual foi sua estratégia para, dentro do universalismo moderno do purismo, criar uma arte brasileira?. A figura, embora não destoasse do africanismo reinante em Paris, desloca-se decididamente do tipo humano purista definindo-se como brasileira. Temos em movimento uma tática paradoxal: ao conseguir definir um elemento brasileiro baseada no repertório purista, a pintora contradiz o ideário que o sustentava. Como se a identidade brasileira apenas se materializasse naquilo que é exceção ao ideário purista. Podemos dizer que Tarsila “testa” o caráter universal do Purismo ao representar um tipo humano “brasileiro”. Em seu ato parece questionar o poder das formas puras e industriais do purismo para descrever cenas brasileiras. A resposta veio na aceitação deste paradoxo: uma arte brasileira que se apóia na descrição da justaposição entre o arcaico e o moderno no cotidiano brasileiro por meio de uma linguagem absolutamente moderna.

Em 1926 Tarsila expôs a produção pau-brasil na galeria Percier em Paris. O ano seguinte, 1927, foi de pouca produção, um *‘five o’clock tea da existência’* segundo Mario de Andrade. Passado este ano, em 1928, como que brotando do nada, aparecem já plenamente concretizadas

as pinturas antropofágicas. Neste mesmo ano expõe novamente na galeria Percier. Entre 1928 e 1930, um breve período, pintou toda a produção antropofágica. Se observarmos o “*Abapuru*” tendo em mente o papel central que a “montagem” pictórica exerceu na obra do período Pau-brasil, percebemos que apesar de manter as cores saturadas, o perfil cristalino e a marcante presença volumétrica, emerge nesta tela um novo significado, construído por meio de outra estratégia pictórica. Embora conserve a volumetria clara e generosa de “*A Negra*”, a configuração do corpo segue outra lógica. Diferentemente de uma figura Légeriana ou de “*A Negra*”, onde ficava explícita a justaposição de suas partes (seguindo a lógica da montagem purista), a distorcida figura do “*Abapuru*” parece mais ter sido “moldada” de um só bloco do que “construída” pela “montagem” de seus membros. Apesar do contraste entre os pés imensos e a cabeça minúscula, a diminuição gradativa de cada parte do corpo confere uma solução de continuidade, como se sua figura tivesse sido, após ser moldada em barro, esticada no sentido de sua altura.

Em *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* Alexandre Eulálio apontou para a semelhança entre a configuração do corpo da “*A Negra*” e a da figura da direita da “*Antropofagia*”. Mas, na versão da figura de “*A Negra*”, presente na tela “*Antropofagia*”, também diminuiu a justaposição explícita entre os membros em favor da solução de continuidade. O estranhamento que ela causa não é tanto por seu ar “desconjuntado”, mas, como no “*Abapuru*”, por sua deformação. Qualidade esta que ecoa na vegetação de perfil amebóide. A constante citação e recriação das mesmas figuras, monumentais e distorcidas, pode ser explicada se enfocarmos a pintura da Antropofagia em relação às divergências e diálogos entre as duas correntes que dominaram a cena artística da Paris no final da década de vinte, os puristas e seus mais ferrenhos opositores os surrealistas.

Imagens como as que Tarsila produziu, de figuras nuas monumentais, cuja pesada volumetria, apesar de manterem explícita a justaposição entre suas partes, enfatizam a distorção de maneira a expressar uma intensa presença física, constituíram parte importante daquela produção da vanguarda parisiense. Longe de constituir a exclusividade de alguma tendência, a pesquisa da distorção da figura humana simultaneamente costurou o diálogo e se constituiu em campo de disputa entre diversas propostas estéticas: durante quase uma década, puristas e surrealistas disputaram o legado do Cubismo, cada qual enfatizando neste movimento distintas qualidades. Assim, partindo de raízes cubistas puristas e surrealistas, mesmo dentro de sua rivalidade, compartilharam um repertório de experiências; os diferentes resultados eram fruto de seus objetivos inconciliáveis.

Ao contrário do que acontece com os puristas, a reivindicação do legado cubista pelos surrealistas é um fato menos salientado: André Breton que possuía a tela de Picasso *“Mulher em camisa”*, escreveu artigos sobre Pablo Picasso elogiando seu caráter insólito, pelo mundo novo que revelava. Em *Visions of de Modern* John Golding comenta que, embora Picasso nunca tivesse sido um surrealista ortodoxo, ele manteve entre 1925 até o final da década de trinta- basta lembrar de *Guernica*-, um fértil diálogo com suas descobertas. O pintor espanhol divide as pesquisas plásticas da primeira metade da década de vinte em duas tendências - neoclássica e cubista - que, dentro de sua dicotomia, dialogavam entre si. Podemos considerar *“As duas banhistas”* e *“Duas mulheres correndo sobre a praia”*, figuras monumentais com acentuada deformação, como um compromisso (não isento de humor e ironia) entre a integridade volumétrica do classicismo e a montagem cubista.

As figuras “maquinistas” de Léger, que tanto influenciaram Tarsila, dialogavam intensamente com o Neoclassicismo de Picasso. Mas sua atenção estava voltada para aquelas mais sóbrias, de corte puramente “clássico”. Deformações extremas na figura humana não

despertaram o interesse de Léger, muito menos as paródias de Ingres, como o desenho as “*Três dançarinas*” (1919), que Picasso realizou nesta época.

No final da década, as diferentes descobertas desta dupla pesquisa se mesclam em uma série de trabalhos, dos quais Picasso consegue extrair outros significados. Um momento decisivo de inflexão foi a pintura “*Três dançarinas*” (1925). Constituindo uma inusitada retomada da pesquisa da “arte primitiva”, que tinha sido essencial para a gênese do cubismo, esta pintura interpretava o material etnográfico sob uma luz distinta. Embora a tela inaugural do cubismo “*Senhoritas de Avignon*” contivesse um forte teor expressionista na interpretação que concedia às máscaras e aos corpos “primitivos”, com suas formas inusitadas exalando uma nota fortemente emocional, o desenvolvimento do Cubismo se centrou na pesquisa “formalista” de novas possibilidades de representação pictórica. Um tom semelhante na recriação do material etnográfico reaparece na tela “*Três Dançarinas*”, o qual é evidente tanto na máscara que faz de cara na figura da esquerda como no tema do frenesi da dança ou no inesperado perfil negro masculino da figura da direita. O esforço do pintor vai no sentido de causar um choque semelhante ao da “arte primitiva”, recriando uma atmosfera onde o sagrado convive com a ameaça. A nova ênfase no caráter sagrado e mítico deve-se precisamente à aproximação entre Picasso e os surrealistas.

Ao descrever o impacto das idéias surrealistas sobre Picasso, John Golding ressalta o papel que a emergência de Joan Miró em 1924 como estrela de primeira grandeza na vanguarda parisiense exerceu na obra do espanhol e a fecunda rivalidade que se seguiu entre eles. É conhecida a importância que a “escrita automática” teve para o estabelecimento de uma “literatura” surrealista, materialização do “automatismo psíquico puro” tão caro a Breton. Mas, o que corresponderia a uma “escrita automática” nas artes plásticas? Os surrealistas vão encontrar uma produção correspondente a seu ideal no nascimento da linguagem escrita, na fase remota da

história em que palavra e imagem ainda se misturavam. O interesse surrealista pela “escrita neolítica” concretizou-se nas pinturas de Miró, cujos personagens lineares flutuam como uma constelação sobre um fundo manchado. Seu desenho, onde linha pura e figuração se sobrepõem e se revezam sem sombra de ruptura, possui a fluidez de uma escrita. Os personagens de Miró compartilham com o modelo neolítico, além da espontaneidade análoga a da escrita elogiada pelos surrealistas, uma visão inovadora sobre o corpo humano. Os componentes de seus corpos se intercambiam com total liberdade, tomando relevo zonas eróticas: falos fazem de pernas ou braços, vaginas de bocas. Em lugar de uma construção volumétrica coerente e racional do corpo, presenciamos, em sua representação fluída e cambiante, seres híbridos vivendo um universo mítico.

A resposta de Picasso não demorou, incorporando astutamente em seu repertório plástico as descobertas de Miro. O pintor empregou sobre elas o arsenal de recursos plásticos que acumulara nas fases anteriores, aprofundando sua pesquisa em torno da representação do corpo humano distorcido. Embora Picasso voltasse as costas para o inovador espaço pictórico do pintor catalão, a influencia de Miró é evidente no “*Nu em uma poltrona*” de 1929. A modelo, uma espécie de ameba invertebrada na qual as partes do corpo hibridizadas com zonas eróticas se intercambiam, mimetiza sobre uma poltrona em um interior burguês uma pose clássica. Picasso inicia com estes trabalhos os ataques pictóricos ao corpo feminino que ocuparão boa parte de seus esforços até o final da década seguinte. Ao invés da placidez esperada, emerge nas deformações destas figuras o início do que constituirá todo um compendio de imagens de atração e repulsão ao corpo feminino. Nos anos trinta, Picasso seguirá esta trilha em uma série de trabalhos. Ressaltam neles não apenas a inovação na pesquisa da representação disforme do corpo mas também na gama de conotações que suas diferentes possibilidades podem expressar. Podemos considerar os

desenhos preparatórios de “*Guernica*”, além da própria pintura como o fecho de ouro desta linha de pesquisa.

Diversos artistas perceberam o fecundo campo de pesquisa que se abria diante deles. Os surrealistas aprofundaram uma descoberta cubista fundamental, as possibilidades expressivas abertas pela analogia entre formas: uma forma amebóide pode representar simultaneamente um corpo feminino e um violão. Como resultado desta identificação visual o corpo humano pode se fundir e se confundir com os objetos, mesclando e ampliando a gama de significados vinculados ao corpo. E, investigando a herança deixada pela colagem cubista, também perceberam que o corpo poderia ser construído pelos mais diferentes materiais, deixando este contraste explícito. Estas operações plásticas amainam (ou mesmo abolem em alguns casos) a diferença entre o ser humano e o restante dos seres e dos objetos, ou seja, põem em questão a antiquíssima hierarquia que privilegia o humano perante o resto da criação, por ser a representação do divino. Estas representações distorcidas do corpo constituem um ataque às categorias do humanismo representadas pela perfeição e integridade do corpo humano, para o bem e para o mal. Nelas, qualidades como animalidade, presença física e sexualidade são enfatizadas como nunca.

Embora o cerne das pesquisas fosse levado a cabo pelos surrealistas, seu desenvolvimento ao longo da década de 30, longe de ser homogêneo, abrangeu atitudes distintas, formalistas e ultra românticas, referências primitivistas e clássicas, indo de obras no limite da abstração até as de um grande realismo. Estes exemplos mostram a abrangência que tomaram as pesquisas em volta do corpo humano, indo da abstração ao verismo e da colagem à fotografia, assim como sua importância ao dominar por mais de uma década a cena vanguardista internacional.

Acreditamos que as figuras antropofágicas de Tarsila se encaixam dentro deste quadro, enriquecendo-o com a especificidade de seus temas. Embora seja difícil determinar seu grau de consciência perante todas estas questões, não há dúvida de que ela reagiu às mudanças que as

pesquisas plásticas da vanguarda parisiense experimentaram durante a década de trinta. Uma mudança, análoga àquela que distingue “*A Negra*” do “*Abapuru*”, transparece em seus desenhos, no ritmo dos traços empregados e na figuração resultante. Depois de 1928 Tarsila deixa de utilizar uma linha de perfil de forma pura (cuja origem estava na montagem purista) e adota uma linha sinuosa e contínua nos contornos das figuras, criando formas levemente “amebóides” cuja plasticidade fluída é reforçada pelo claro-escuro. Uma magnífica utilização deste ritmo e repertório de formas amebóides encontra-se na pintura “*O Lago*” de 1928.

Também a construção espacial das paisagens antropofágicas se desvia das estratégias empregadas na fase pau-brasil (especialmente nas primeiras telas, “urbanas”). Tomando como exemplo “*E.F.C.B.*”, 1924, vemos que é uma montagem de um conjunto de esboços copiados do natural. Nesta fase é evidente a marca das viagens de “descoberta do Brasil” que os modernistas empreenderam com Blaise Cendrars em que a artista, sempre com cadernos de anotações à mão, tomou inúmeros esboços do natural que serviam posteriormente para a elaboração das paisagens. Unificados, os elementos heterogêneos da paisagem eram justapostos na estrutura espacial cuja matriz era a montagem purista.

Tais características contrastam com as concepções pictóricas presentes em paisagens antropofágicas como “*Floresta*” de 1929 onde o espaço raso e a justaposição de elementos das telas pau-brasil dão lugar à profundidade e a integridade e coerência espacial. Em lugar da montagem opera outro esquema espacial, espécie de perspectiva simplificada, na qual uma clara linha do horizonte divide o campo visual entre céu e plano inferior, onde se situam os objetos. Este espaço pictórico omite qualquer proporcionalidade matemática precisa.

A aparente “regressão” ocorrida nestes quadros em favor da “perspectiva simplificada” explica-se pela mudança de objetivos: o foco da atenção desloca-se da ênfase purista na relação entre os objetos para centrar-se no exame de cada um deles. A criação de relações espaciais (e/ou

temporais) inusitadas entre objetos, típica da montagem, não interessava mais, uma vez que o “maravilhoso” assumia o anterior protagonismo do “standard”. Por outro lado, é total a ausência de referências a lugares específicos nas representações antropofágicas. Cada tela pau-brasil retrata uma cena bem localizada, cuja especificidade se encontra enraizada no tempo e na geografia: o morro da Mangueira, a periferia da cidade grande, a favela, o interior caipira. Em contraste, as paisagens na Antropofagia representam idealizações da mata virgem e não mais descrições de lugares específicos. O esforço criativo de Tarsila na Antropofagia concentra-se na “generalização” da vegetação tropical, na recriação do seu imaginário, representando seus habitantes, fauna e paisagem como arquétipos, míticos no sentido que transcendem a história ou a geografia.

Acreditamos que além das analogias visuais, podemos indicar outros fatos que corroboram a afirmação de que houve uma mudança na órbita de Tarsila, traduzida no seu abandono da pesquisa purista. O esfriamento das relações entre Oswald de Andrade e Blaise Cendrars pode ter levado o casal modernista brasileiro a aprofundar seu interesse pela produção dos círculos artísticos mais próximos ao Surrealismo. Vimos como a figura da “A Negra” metamorfoseou-se em uma índia “antropófaga”. Embora seja apenas um detalhe, devemos notar que a troca de “raça brasileira primitiva” na figuração acompanha, no que se refere à preferência pela “arte primitiva”, a mudança do paradigma purista para o das vanguardas negativas.

A mudança de linguagens pictóricas entre a fase pau-brasil e a da Antropofagia não estava restrita ao nível formal, mas guardava correspondência com a inflexão da estratégia modernista de “redescobrimento do Brasil” pregada por Oswald. A “objetividade purista” pregada no manifesto pau-brasil foi utilizada pelo casal como uma estratégia para conseguir enxergar o Brasil sem preconceitos. No manifesto antropófago ocupa o primeiro plano, em lugar da

objetividade, a persistência no povo brasileiro de características herdadas dos índios, a mentalidade primitiva, contraposta às limitações da “civilização”.

Na medida em que ideal de uma visão “inocente pois objetiva” foi questionado, Tarsila desenvolveu na produção antropofágica uma linguagem pictórica talhada para concretizar a imagem de um Brasil mítico, intocado pela racionalidade. Assim, escolheu recriar, de maneira moderna, um dos mitos recorrentes brasileiros, a mata virgem, respondendo simultaneamente às inquietações da vanguarda parisiense e do nacionalismo modernista. A representação plástica que Tarsila criou para o Brasil mítico da floresta, um ultra-romantismo, seguia uma fórmula compartilhada pelos círculos surrealistas, a recriação artística de memórias primordiais – “*ver a realidade de olhos fechados*”. Portanto, ao invés de descrever a realidade brasileira segundo o método racional de observação pau-brasil, a Tarsila antropofágica tentou, por meio da intuição e criação artística, alcançar uma representação mais sintética e profunda. Ao pintar “*A Negra*” ela aprendera, com sucesso, a evocar o primitivo por meio de formas modernas, cuja força expressiva advinha da aura de autenticidade que seu “primitivismo” exalava. O caráter inusitado de suas formas conseguia recriar o choque provocado pela presença de uma escultura africana, transmitindo um poder ameaçador e mágico. Assim, foi mais do que natural que Tarsila decidisse refazer os passos da experiência anterior, recolhendo nos mais recentes desenvolvimentos da cena artística parisiense questões e soluções, para recriar e alcançar seus objetivos. Afinal, as experiências de Picasso, de Miró ou de Moore levantavam questões análogas às suas.

A radicalização nacionalista encontrou sua tradução pictórica na representação antropofágica da natureza virgem, verdadeiro elogio às forças naturais intocadas. Seu grande feito foi despojar as figuras da natureza e do índio brasileiros de qualquer vínculo com a produção romântica, plasmando-os em uma linguagem absolutamente moderna, isto é, internacional. A “mata virgem” de Tarsila não é agreste, nem desafiante, e nem opõe resistências

a uma provável conquista. Ao contrário, seus quadros cantam a harmonia de um mundo primitivo, intacto, através da monumentalidade, calma e perfeição formal que impregnam a representação. Neles, descontado o contraste entre a natureza primitiva e a estética de vanguarda, superficial como vimos, inexistente a contraposição de linguagens e/ou realidades. Nesta fase, Tarsila faz reinar a igualdade entre os elementos representados; a diferença entre os seres é amainada pela analogia formal, resultando num mundo sem contradições: a forma amebóide pode ser tanto vegetal como animal ou humana. Um único tratamento plástico conforma todos os seres e mesmo o espaço presentes nas telas antropofágicas, como se compartissem da mesma alma. A vegetação é sexualizada; céus, águas e montanhas se movimentam em um ritmo sinuoso e hipnótico e, enquanto a fauna guarda uma aparência vegetal, a vegetação mimetiza animais e formas humanas. O grande ausente destas paisagens é o trabalho civilizador. O abandono da montagem pau-brasil não se deve apenas a preferências formais. O caráter mecanicista e racionalista implícito nessa linguagem plástica estaria deslocado da poética antropofágica, na qual reinam absolutas metáforas orgânicas e míticas. Existe apenas uma qualificação, genérica, desta mata, ela é “tropical”, lugar único na medida em que conserva intactos os seres humanos e a fauna e flora mais primitivas. Mas, no contexto do modernismo nacionalista, “tropical” equivale a “brasileira”. A pintura antropofágica atualiza o mito nacionalista das riquezas naturais do “berço esplendido”, colocando em seu lugar a natureza (“cultura”) primitiva, riqueza cobiçada pela vanguarda européia.

As qualidades heróicas dos índios são deixadas de lado na versão do “nobre selvagem” pintada por Tarsila; em seu retrato modernista do ser primitivo, ele comparte as qualidades plásticas e afetivas da fauna e da flora. Habita uma natureza intocada pela “civilização”. Nas paisagens pau-brasil, mesmo naquelas de temática “rural”, constatamos que os elementos “naturais”, a topografia, os animais ou a vegetação, são sempre o resultado do trabalho

transformador. Nas paisagens antropofágicas, encontramos o movimento inverso. Nelas o homem, quando aparece, é absorvido pela mata virgem todo- poderosa. Por meio do tratamento plástico, seres humanos, plantas e paisagem aparecem identificados, em uma recriação das táticas vanguardistas que abolem a distinção entre sujeito e objeto, entre o homem e o restante da criação. O traço amebóide dos contornos e o claro escuro obsessivo dos volumes conferem uma nitidez sobre-real que exagera a presença física dos seres e objetos, como um elogio à corporalidade do mundo natural. A presença física exultante exala uma espiritualidade profana, resultado da comunhão entre plantas, animais e seres humanos que compartilhem a mesma sexualidade que emana das formas, das cores e da atmosfera fecunda.

Na mata virgem idealizada por Tarsila é significativo o contraste entre suas figuras humanas e as da vanguarda européia. Perante o universo masculino de agressão criativa, o mundo onírico de Tarsila aparece como particularmente afável, banhado pelo calor que emana de suas cores saturadas e embalado pela docilidade de seus contornos e a maciez de suas formas. Os espaços ovais, resultado de uma composição elíptica, fazem com que a o espaço da mata, teoricamente a céu aberto, caracterize-se melhor como um ambiente, espaço limitado. Este lugar acolhedor, fecundo em sua sexualidade inocente, provê todos os seres permitindo um permanente crescimento. Se a metáfora do falo, da penetração agressiva, da violência que deforma, presidia o mundo de Picasso ou de Giacometti, mudamos de registro ao olharmos as deformações antropofágicas e entramos em uma natureza presidida pela metáfora do útero, onde tudo é calma e maciez. Tarsila abole qualquer atrito entre os seres e a natureza, apagando a sua distinção ao plasmá-los com a mesma matéria e embala-los no mesmo ritmo de crescimento. Um ritmo suave e calmo como o sono. A deformação de seus corpos não indica distorção mas um crescimento tão saudável quanto o de plantas em uma estufa ou de um feto em seu útero. Suas telas abrigam metáforas explícitas de maternidade: o urutu vela por seu ovo e palmeiras se situam eretas ao

lado de um ninho, como se guardassem os ovos. Nelas, os seres se observam, partilhando uma vida em comum. Mesmo uma forma potencialmente agressiva como o cacto do “Abapuru”, perde seus espinhos e é coroada por uma flor-sol. A planta, destituída de seu caráter fálico, parece velar a imobilidade sonolenta da figura a seus pés. Nas paisagens antropofágicas a Natureza se apresenta desde a perspectiva feminina dos cuidados do lar: os fenômenos “naturais” da sexualidade, fecundidade e crescimento sadio se realizam plenamente. A pintura antropofágica expressa na disposição harmônica de formas orgânicas a utopia da reprodução plenamente realizada. Na Natureza antropofágica, a vida se desenrola preguiçosamente, embalada pela tranquilidade em um ambiente acolhedor. O tom inocente, “infantil”, da linguagem pictórica é consoante com o projeto de viver com “naturalidade”, aceitando sem remorso o deleite dos estímulos mais primitivos.