



Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral

1a Edição
São Paulo, 2019



Tarsila do Amaral – or simply Tarsila, as she is known in her home country – is among the founding figures of Brazilian modernism in the first half of the 20th Century. Born in the countryside of São Paulo state in 1886, two years before the abolition of slavery in Brazil, the daughter of wealthy landowners initially conformed to the expectations projected by society on young women of her social class. As was common among Brazil's rural aristocrats, Tarsila was educated at home by a Belgian tutor and studied French as a second language. In 1898, aged 12, she was sent to a boarding school in the city of São Paulo and in 1902 her parents took her to Barcelona and enrolled her in a catholic boarding school.

Upon returning to Brazil, two years later, Tarsila married her mother's cousin, André Teixeira Pinto in an arranged marriage organized by the family. After a honeymoon in Argentina and Chile – a trip that was considered quite adventurous at the time – she settled with her husband in one of the family's countryside estates, giving birth to Dulce, her only child, in 1906. Up to that point, Tarsila had been living quite a conventional lifestyle. However, two years later she made a decision that was quite out of the ordinary in the extremely patriarchal society of the time and asked for a divorce. Not much is known about her married life, although art critic Aracy do Amaral

– also her biographer – mentions a ‘cultural imbalance’ between the couple as one of the reasons for the breakup.

Tarsila started to paint during her time in Barcelona, and in 1913 she relocated to São Paulo and continued to paint and play the piano. Around that time, she began taking lessons with William Zadig (1884-1952) a Swedish sculptor, and in 1917 she took drawing lessons from Pedro Alexandrino (1856-1942), the renowned Brazilian 19th century still-life master, setting up a studio in the same building where Alexandrino taught. In 1920, she embarked to Paris with her daughter Dulce to pursue her art studies at the Académie Julian, a private art school that was fairly popular amongst foreign artists, as well as being one of the first ones to accept female students. The French capital was then a major cultural hub, and Tarsila had her first contact with modernism both through art and literature. However, the Académie had a very traditional curriculum and during her time there the artist concentrated on studies of nudes. Soon she moved on to study under artist Emile Renard, whose approach was less rigid, and the work she produced in this period already shows a slight simplification of forms.

During her stay in Paris, Tarsila corresponded intensely with Brazilian artist Anita Malfatti (1889-1964), who had previously studied in Germany and the US and presented what is considered the first modern art exhibition in the country in 1917. Featuring a series of paintings in expressionist style, the exhibition was received with considerable hostility by the conservative local media and public. In her letters, Anita kept Tarsila informed about the recent developments of the São Paulo art scene. Although often complaining about the country’s dominant provincialism, she was also starting to get close to a group of artists and writers that included several names which would become associated to the *Modern Art Week* (1922), a landmark festival that celebrated modernism in the country for the first time.

Tarsila returned to Brazil in June 1922, when she was already 36 years old, and during her stay in Paris she did not managed to make any connections with modernist artists. In São Paulo a new phase began. She started to host a salon in her studio with the ‘group of five’, to which she belonged alongside writers Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Menotti del Picchia, as well as Anita Malfatti. The meetings focused on how to bring the new language of modernism to the Brazilian context. At this point, Tarsila’s work started to show a more expressionistic style, incorporating vibrant colors and quick, broken brushstrokes, a shift undoubtedly inspired by Anita’s work.

In 1922, Oswald was already a published writer, although his breakthrough would only come later that year, with the publication of ‘*Memórias Sentimentais de João Miramar*’ (Sentimental Memoirs of João Miramar), a fragmentary novel that challenged the conventions of traditional literature, having become one of the canons of Brazilian modernism. Like Tarsila, Oswald came from a very wealthy background and had already been to Europe, where he was impressed by the work of the Futurists. In December of that year, Tarsila returned to Paris, and Oswald, to whom she had become quite close, joined her there in the beginning of 1923. This was the first of the couple’s many extended stays in Europe, and marked an important period for both. Tarsila took lessons with Lhote, Léger and Gleizes, from whom she absorbed the language of cubism, while Oswald made contact with several poets and writers, including Blaise Cendrars (1887-1961) – who played a decisive role in introducing them to the Parisian art circuit. While enjoying a very cosmopolitan lifestyle in Paris, her letters from that period already show a strong desire to return to her roots, perhaps under the influence of primitivism that was then highly in fashion within the Parisian cultural *milieu*: ‘I don’t believe that the Brazilian trend is despised here. On the contrary; what people expect is for artists to bring a contribution from their own country. This is why the Russian ballets, Japanese prints and black music are so successful. Paris is tired of Parisians’.

In 1923, Tarsila painted *A Negra* (The Black Woman), which many critics today consider as one of the seminal works of Brazilian modernism. According to critic Sonia Salzstein, *A Negra* ‘anticipated ideas in Oswald de Andrade’s 1928 *Manifesto Antropófago* (Anthrophophagite Manifesto), not to mention Tarsila’s own artistic production of the period between 1928 to c.1929, rightly known as ‘anthropophagic’’. According to Salzstein, ‘*A Negra* introduced an irreverent, primitivist local iconography, but Tarsila, zealot of cubist discipline, compressed this iconography within an ultra-flat space – almost a geometric abstraction – as if ostensibly urging the denunciation of her European source’. *A Negra* is without a doubt an important breakthrough that marks a shift towards an unprecedented conceptual and formal maturity in Tarsila’s painting.

Upon disembarking in Rio de Janeiro in December of 1923, Tarsila gave an interview to the newspaper *Correio da Manhã*, in which she affirmed: ‘I am deeply Brazilian and I am going to study the taste and art of our *caipiras* (country folk). In the countryside, I hope to learn

from those who have not yet been corrupted by the academy'. Soon after her return, she showed works she had produced under her cubist mentors in her São Paulo studio. At the time, there was a lot of talk about cubism among the Brazilian cultural elites, although not much had been actually seen. Alongside her own cubist-influenced paintings, Tarsila brought from Paris a small private collection of works by such contemporary artists as Delaunay, Léger, Gleizes, and others, and her studio became a sort of place of initiation for the Brazilian modernists who could not afford to travel abroad.

In February 1924, Cendrars came to São Paulo and together with the modernist group, visited countryside estates, went to Rio de Janeiro during Carnival and took a trip to the historical towns of Minas Gerais, where they saw for the first time the 18th century baroque churches works by Aleijadinho and Ataíde. During these trips, Tarsila produced several sketches registering the colors and details of baroque architecture, as well as the typical colonial houses, later claiming: 'in Minas I found the colors I loved as a child'. Having been raised in the countryside, Tarsila always loved the colors used in popular festivities: 'Later I was taught that these colors were ugly and tacky, and I followed the rules of good taste. But later I took my revenge against oppression by using these colors in my paintings: baby blue, candy cotton pink, bright yellow, forest green. A clean style of painting that is fearless of conventional canons. Freedom and sincerity, a certain reduction of forms that was adapted to modern times'.

In March, Oswald published his *Pau Brazil Poetry* manifesto, in which he claimed that modern Brazilian poetry should emerge from the country's dual heritage of 'the school and the jungle'. The manifesto begins with the affirmation that 'poetry exists in facts' and describes 'the shacks of saffron and ochre among the greens of the hillside *favelas*, under the cabraline blue' as aesthetic facts. Here, Oswald takes a clear stance against the academicism that dominated all art forms at the time, championing the rejection of imported artistic and literary forms in favor of a contemporary expression that incorporates both the latest developments of the modern world and Brazil's 'native authenticity'.

Tarsila and Oswald clearly had a great intellectual affinity and drew inspiration from each other's works. Her paintings from the *Pau-Brasil* period (1923-24) are characterized by the incorporation of 'Brazilian color' in compositions that depict local themes in absolutely unique style. Her enthusiasm for the exotic led to the exploration of

traditional or popular motifs found in Brazilian culture, which until then had been largely despised in academic painting as evidence of backwardness and underdevelopment. The Rio de Janeiro trip inspired works such as *Morro da Favela* (Hill of the Favela, 1924), a composition of sinuous volumes rendered in pink, blue, and green that shows an idyllic view of the shantytown, where black characters and domestic animals inhabit a landscape of unpaved streets and humble housing, and *Carnaval em Madureira* (Carnival in Madureira, 1924), in which carnival-goers gather around a replica of the Eiffel Tower produced for the festivities on that year¹. Lacking any sense of social denunciation or criticism, these works nonetheless celebrated cultural traits that up to that point had remained invisible – if not despised – in Brazil's erudite pictorial tradition.

In this period, Tarsila began to gradually abandon the more rigid constructivist approach learned from her cubist masters, favoring more curvaceous lines to depict native landscapes using bold, unusual color palettes. These works combine a synthesis of elements such as people, plants, animals, houses, and vegetation depicted with an exuberance of colors and local themes.

The mid-1920s mark one of the most significant moments in Tarsila's trajectory. The works produced during her *Pau-Brasil metafísico/onírico* (Metaphysic / Dreamlike Pau-Brasil) period – a term created by Aracy do Amaral – are populated with elements drawn from the artist's subjective universe of folktales and dreams. The paintings from the *Pau Brasil metafísico* period already denote an important shift from representing actual elements found in the world around her – even if highly stylized – to the inclusion of images full of mysterious symbolism that somehow anticipate her more radical 'anthropophagite' experiments of the end of the decade. The technological and mechanical symbolism of modernity that predominated in earlier works starts to give way to a more empirical treatment of the pictorial

1 In 2017, academic Roberto Mattos de Mendonça from the Historic and Geographic Institute of Irajá published photographs showing the replica of the Eiffel Tower built in Madureira in 1924 on the occasion of the Carnival festivities of that year. For decades, it was largely believed that the image referred merely symbolically to the incorporation of foreign and local elements that is so typical of the first generation of Brazilian modernists. https://vejario.abril.com.br/blog/rj450/torre-eiffel-de-madureira-instituto-do-iraja-desvenda-misterio/amp/?fbclid=IwAR0ry1NLNQTXWad6lwqyMQtIqXvbBANf1tryc3TeFISY5qZp0_Sr6uEeDq0

elements. In *Cuca* (1924), the image of the homonymous mythical creature from old Brazilian fables occupies the left hand-side of a composition populated by animals, a lake, and vegetation rendered in a child-like manner that evokes the universe of fairy tales.

This painting is the only one that still partially preserves the frames produced by Pierre Legrain, a celebrated art deco craftsman and bookbinder commissioned by Tarsila to frame the works presented at her first solo exhibition at Galerie Percier, in Paris, in 1926. Legrain employed a wide range of materials in these frames, including lizard skin, corrugated cardboard, mirrors, and many others that undoubtedly highlighted the exotic nature of her works. Indeed, although many critics at the time criticized the unusual choice of framing on the grounds that they interfered too much with the paintings, it is very likely that Tarsila consciously commissioned these frames in order to reinforce the sense of otherness conveyed by her work at a moment when Brazilian modernists were seeking to establish their own cultural identity. The exhibition brochure featured a poem about São Paulo written by Cendrars – a well-known author in France –, and was well received by a few Parisian critics who praised the artist's vernacular take on modernism through her 'purely Brazilian imagination'.

On 11 January 1928, Tarsila offered a painting as a birthday present to Oswald. Featuring a gigantic naked figure with enormous feet and a diminutive head sitting beside a cactus, the picture caused such an impression on the writer that he immediately called fellow poet Raul Bopp – future author of *Cobra Norato* (1931) – to view the work, which was still untitled. Bopp not only shared Oswald's enthusiasm but also suggested they should build a movement around the picture. The writers then grabbed a Tupi-Guarani dictionary and started to flick through the pages looking for inspiration, finally settling for the words 'aba' (person) and 'poru' (who eats) to create the title of one of Tarsila's most renowned paintings, the *Abaporu* (1928).

Thus emerged the Anthropophagite movement, whose main platform would be the *Revista de Antropofagia* (Anthropophagy Magazine, 1928-29), where Oswald published a manifesto that brilliantly encapsulated several ideas that had been brewing among the modernist group since the Modern Week of 1922. The *Anthropophagite Manifesto* was illustrated with a sketch version of the *Abaporu*, and took the cannibalistic practice of the indigenous Tupy people – whereby they ingested the bodies of brave enemy warriors

in order to absorb their qualities – as a metaphor for devouring the best of the European culture, which would then be 'digested' alongside local elements to produce a cultural identity that embraced all the contradictions that characterized Brazilian society. Drawing on different sources (literary, psychoanalytical, etc), the manifesto calls for 'the permanent transformation of taboo into totem' and features humorous maxims like 'Tupy or not Tupy: that is the question'.

The reference to cannibalism could have been inspired by such avant-garde publications as Francis Picabia's Dadaist magazine *Cannibale* (1920). Indeed, several critics tend to associate Tarsila's work from the 'anthropophagite' period to the surrealist movement, a view to which the artist herself never subscribed, although she was certainly very aware of it through her many extended stays in the French capital. And yet, the *Abaporu*, with its grotesque genderless figure among a synthetic landscape does not seem at odds with the language of surrealism. The same is true of subsequent works like *O sono* (The dream, 1929), which refers directly to the idea of a projected unconscious. As told to Aracy do Amaral by Tarsila herself, in this painting the artist attempted to capture the state between consciousness and loss of consciousness that precedes sleep. Here, a white amoeboid shape at the center of a tropical landscape is replicated and superimposed ad infinitum and drawn towards a vanishing point placed on the right hand-side of the canvas. The half-elliptical shape that occupies the bottom part of the picture, possibly representing a lake, is something which recurs in several other works from this period like *A lua* (The Moon, 1928), *Urutu* (Urutu Snake, 1928), and *O touro* (The Bull, 1928). Another reference to the idea of a projected unconscious can be found in *Composição* (Composition, 1930), featuring a solitary figure standing in a barren landscape whose impossibly long hair extends horizontally beyond the edges of the canvas.

Tarsila's second and last solo exhibition in Paris took place in 1928 at the same venue, Galerie Percier. Once again, she commissioned Legrain to make the frames and the exhibition included a total of twelve paintings completed in 1927 and early 1928. These works demonstrated her recent shift in style, with a formal simplification that was a significant departure from her earlier densely packed compositions from the *Pau-Brasil* period. With the exception of *Pastoral* and *Abaporu*, there was an absence of human figures in the works exhibited, although in such paintings as *Lago* (1928) or *Manacá* (1927) landscape and vegetation seem to acquire an anthropomorphic

quality. As critic Paulo Herkenhoff rightly noted, echoes of the work of Tarsila's Parisian avant-garde peers could be found in *O sapo* (The Frog, 1928), with its nod to De Chirico's metaphysical painting – whose work *The Enigma of a Day* (1914) she had acquired – or in the similarity between the shapes of *Abaporu's* distorted figure and Brancusi's *Princess X* (1915-16).

It was only in 1929 – aged 43 – that Tarsila finally exhibited her work in Brazil, first at the Palace Hotel in Rio and subsequently at the Edifício Glória in São Paulo. In particular, the exhibition's second iteration prompted significant press coverage from such distinguished authors as fellow artist Flávio de Carvalho, who praised the dreamlike quality of her work on a newspaper article. In São Paulo, the painter also took the opportunity to show, during the last two days of the exhibition, part of her European art collection, which included works by Brancusi, De Chirico, Delaunay, Gris, Marie Laurencin, Léger, Lhote, Miró, Modigliani, Picabia and Picasso, among others. Some of the paintings produced on that year are among Tarsila's most intriguing: *Cidade (A rua)* (City – The Street) featuring three half-human half-boot characters against a cityscape; *Floresta* (Forest), in which a pile of oversize pink eggs lay mysteriously in a jungle setting; or *Sol poente* (Setting Sun), with its towering ambiguous vegetal-animal shape rising before a radiating sunset rendered in bright orange hues.

In 1929, Tarsila was at the peak of her creative power and finally enjoying overdue recognition in her home country. However, in the same year two major events would irrevocably disrupt her trajectory: the Crash of the New York Stock Exchange caused the collapse of her family's wealth, on which she relied upon to maintain her avant-garde lifestyle; while Oswald fell madly in love with Patricia Galvão, or simply Pagú, a young writer who frequented the modernist group, marrying her the following year.

Faced with this abrupt change of circumstances, Tarsila retreated for a while and only managed to find a new path after a three-month trip to the USSR in 1931 alongside her new partner, the Communist psychiatrist Osório César. Early in the decade, she turned her focus to Social Realism in such paintings as *Segunda classe* (Second Class, 1933), depicting a group of impoverished train passengers, and the monumental *Operários* (Workers, 1933), a mural-sized work representing the militant proletariat. Often considered as Tarsila's last masterpiece, *Operários* shows the proud faces of an ethnically diverse group of people against the background of factory chimneys. Tarsila's

social realism period extended throughout that decade, however the works produced in the period were often met with negative critical commentary. In the 1940s, she experimented again with surrealist imagery in works like *Primavera* (Spring, 1946) or *Praia* (Beach, 1947), while several works from the 1950s were characterized by a tentative *Neo-Pau-Brasil* style.

Tarsila died in January 1973. Her work, which had remained largely forgotten since the 1920s when she was at the centre of artistic activity in Brazil, only started to gain renewed visibility in the country in 1950, when critic Sergio Milliet organized a retrospective exhibition at the Museum of Modern Art São Paulo. In 2017-18, the monographic exhibition *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* was presented at the Art Institute Chicago and the The Museum of Modern Art, New York.

Kiki Mazzucchelli

Tarsila do Amaral – ou simplesmente Tarsila, como é conhecida em seu país de origem – está entre as figuras fundadoras do modernismo brasileiro na primeira metade do século XX . Nascida no interior do Estado de São Paulo em 1886, dois anos antes da abolição da escravidão no Brasil, filha de ricos latifundiários, inicialmente seguiu as expectativas projetadas pela sociedade para jovens mulheres da sua classe social. Como era de costume entre os aristocratas rurais do Brasil, Tarsila foi educada em casa por uma tutora belga e estudou francês como segunda língua. Em 1898, aos 12 anos, foi enviada a um internato na cidade de São Paulo e em 1902 seus pais a levaram para Barcelona, matriculando-a em um internato espanhol.

Ao retornar ao Brasil, dois anos mais tarde, Tarsila casou-se com o primo de sua mãe, André Teixeira Pinto em um casamento arranjado e organizado pela família. Depois da lua de mel na Argentina e no Chile – uma viagem considerada uma aventura na época – Tarsila estabeleceu-se com seu marido no interior em uma das propriedades da família, época do nascimento de Dulce, sua única filha, em 1906. Até esse ponto, Tarsila tinha vivido um estilo de vida completamente convencional. Entretanto, dois anos mais tarde tomou uma decisão bastante fora do comum para a sociedade extremamente patriarcal da época e pediu o divórcio. Não se sabe muito sobre sua vida de casada, embora a crítica

de arte Aracy do Amaral – também sua biógrafa – mencione um desequilíbrio cultural entre o casal como uma das razões para o término.

Tarsila começou a pintar durante sua estada em Barcelona, e em 1913 voltou a morar em São Paulo, continuando a pintar e tocar piano. Nessa época, começou a fazer aulas com William Zadig (1884-1952) um escultor sueco, e em 1917 estudou desenho com Pedro Alexandrino (1856-1942), o renomado mestre brasileiro do século XIX, montando um ateliê no mesmo edifício onde Alexandrino ensinava. Em 1920, embarcou para Paris com sua filha Dulce para focar em seus estudos sobre arte na Académie Julian, uma escola particular de arte famosa entre artistas estrangeiros, e também uma das primeiras a aceitar mulheres. A capital francesa era então um grande pólo cultural, e Tarsila teve seu primeiro contato com o Modernismo por meio da arte e da literatura. Entretanto, a Académie tinha um currículo muito tradicional e durante seu tempo lá, a artista concentrou-se em estudos de nus. Logo passou a estudar com o artista Emile Renard, cuja abordagem era menos rígida, e o trabalho que produziu neste período já mostra uma sutil simplificação das formas.

Durante sua estada em Paris, Tarsila correspondeu-se intensamente com a artista brasileira Anita Malfatti (1889-1964), a qual havia estudado na Alemanha e nos EUA e, apresentado a exposição considerada a primeira de Arte Moderna no país, em 1917. Expondo uma série de pinturas no estilo expressionista, a exposição foi recebida com grande oposição pela imprensa e pelo público local, mais conservadores. Em suas cartas, Anita mantinha Tarsila informada sobre os desenvolvimentos recentes na cena artística de São Paulo. Embora frequentemente queixando-se do provincialismo dominante no país, estava começando também a se aproximar de um grupo de artistas e escritores, os quais se tornariam associados à Semana de Arte Moderna (1922), festival que comemorou o Modernismo no país pela primeira vez.

Tarsila retornou ao Brasil em junho de 1922, já aos 36 anos de idade, e durante seu período em Paris não conseguiu fazer conexões com artistas modernistas. Em São Paulo, uma nova fase se iniciou. Começou a organizar um salão em seu ateliê com o “Grupo dos Cinco”, do qual pertenceu ao lado dos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Anita Malfatti. As reuniões focavam em como trazer a nova linguagem do Modernismo ao contexto brasileiro. Neste período, o trabalho de Tarsila começou a mostrar um estilo mais expressionista, incorporando cores vibrantes e pinceladas rápidas, quebradas; uma mudança provavelmente inspirada pelo trabalho de Anita.

Em 1922, Oswald já era um escritor com livros publicados, embora seu reconhecimento viesse somente mais tarde naquele ano, com a publicação de “Memórias Sentimentais de João Miramar”, um livro fragmentário que desafiava as convenções da literatura, tendo se tornado um dos cânones do Modernismo brasileiro. Assim como Tarsila, Oswald veio de uma família muito rica e já havia ido à Europa, onde ficou impressionado pelo trabalho dos Futuristas. Em dezembro deste ano, Tarsila retornou à Paris, e Oswald, de quem havia se tornado muito próxima, juntou-se a ela no começo de 1923. Esta seria a primeira de muitas estadas prolongadas do casal na Europa, e marcava um período importante para ambos. Tarsila estudou com Lhote, Léger e Gleizes, de quem absorveu a linguagem do Cubismo, enquanto Oswald fazia contato com diversos poetas e escritores, incluindo Blaise Cendrars (1887-1961) – cujo papel foi decisivo ao apresentá-los ao circuito artístico de Paris. Mesmo apreciando um estilo de vida muito cosmopolita em Paris, suas cartas do período já demonstram um forte desejo de retornar às raízes, talvez sob a influência do Primitivismo que estava então em alta no meio cultural parisiense: “Eu não acredito que a tendência brasileira é desprezada aqui. Ao contrário; o que as pessoas esperam é que os artistas tragam uma contribuição de seu próprio país. É por isso que os balés russos, as gravuras japonesas e a música negra americana são sucesso. “Paris está cansada dos parisienses”.

Em 1923, Tarsila pintou *A Negra*, que diversos críticos consideram hoje como uma das obras mais importantes do Modernismo brasileiro. De acordo com a crítica Sonia Salzstein, *A Negra* antecipou ideias do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade de 1928, sem mencionar a própria produção artística de Tarsila no período entre 1928 a 1929, conhecido como “antropofágica”. De acordo com Salzstein, “(...) *A Negra* trazia uma iconografia irreverente, primitiva e localista, mas Tarsila, ciosa da disciplina cubista, comprimida tal iconografia num espaço ultra-liso – já quase uma abstração geométrica – como que ostensivamente incitando à denúncia de sua fonte Europeia.” (in “A audácia de Tarsila” – catálogo da 24a. Bienal de São Paulo. 1998. p. 357). *A Negra* sem dúvida representa uma importante ruptura que marca um momento de maturidade formal e conceitual inédita na pintura de Tarsila.

Ao desembarcar do navio no Rio de Janeiro em dezembro de 1923, Tarsila deu uma entrevista para o jornal *Correio da Manhã*, em que afirmou: “Eu sou profundamente brasileira e eu estou vindo estudar o gosto e a arte dos nossos *caipiras*. No interior, eu espero aprender

daqueles que ainda não foram corrompidos pela academia”. Logo depois de seu retorno, ela mostrou trabalhos que tinha produzido no período em que estudou com seus mentores cubistas, em seu estúdio em São Paulo. Naquela época, havia muita conversa sobre o Cubismo entre as elites culturais do Brasil, embora quase nada tenha sido visto. Junto com suas próprias pinturas com influência cubista, Tarsila trouxe de Paris uma pequena coleção particular com trabalhos de artistas contemporâneos como Delaunay, Léger, Gleizes, e outros, e seu ateliê transformou-se numa espécie de lugar de iniciação para os modernistas brasileiros que não tinham recursos para viajar ao exterior.

Em fevereiro de 1924, Cendrars veio a São Paulo e junto com o grupo modernista, visitou fazendas, foi ao Rio de Janeiro durante o Carnaval e fez uma viagem às Cidades Históricas de Minas Gerais, onde visitou pela primeira vez o trabalho barroco de Aleijadinho e Ataíde nas igrejas do século do XVIII. Durante essas viagens, Tarsila produziu diversos esboços que registraram as cores e os detalhes da arquitetura barroca, assim como as casas coloniais típicas, dizendo mais tarde: “Encontrei em Minas as cores que adorava em criança”. Visto que crescer no campo, Tarsila sempre amou as cores usadas em festas populares: “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. (...) Pintura limpa, sobretudo sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que adaptava à época moderna.”

Em março, Oswald publicou seu manifesto de poesia *Pau Brasil*, no qual reivindicou que a poesia moderna brasileira devesse emergir da herança dupla do país “a escola e a floresta”. O manifesto começa com a afirmação de que a poesia “existe nos fatos” e descreve “casebres de açafreão e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino” como fatos estéticos. Aqui, Oswald mostra uma posição muito clara contra o academicismo que dominava todas as artes na época, rejeitando os estilos artísticos e literários importados em favor de uma expressão contemporânea do mundo que incorporasse ambos: os últimos desenvolvimentos da arte moderna mundial e a autenticidade nativa do Brasil.

Tarsila e Oswald tiveram claramente uma grande afinidade intelectual e cada um se inspirou nos trabalhos do outro. As pinturas do período *Pau-Brasil* (1923-24) são caracterizadas pela incorporação da “cor brasileira” nas composições que descrevem temas locais em estilo absolutamente original. O entusiasmo de Tarsila para com o exótico

conduziu à exploração de temas tradicionais ou populares que encontrou na cultura brasileira, até então desprezados na tradição pictórica erudita do país como índices de atraso e subdesenvolvimento. A viagem ao Rio de Janeiro inspirou trabalhos tais como *Morro de Favela* (1924), uma composição que apresenta volumes sinuosos construídos em cor-de-rosa, azul, verde mostrando uma vista idílica da favela, onde personagens negros e animais domésticos habitam uma paisagem de ruas de terra batida e casas humildes; e *Carnaval em Madureira* (1924), mostrando os foliões em torno de uma réplica da Torre Eiffel produzida para as comemorações do Carnaval daquele ano¹. Embora destituídos de uma pauta de crítica social, essas obras celebravam certos traços culturais até então largamente invisibilizados – ou até mesmo desprezados – no âmbito da tradição pictórica acadêmica no Brasil.

Neste período, Tarsila começou a abandonar gradualmente a aproximação mais rígida do construtivismo que aprendeu de seus mestres cubistas, favorecendo linhas mais curvilíneas para descrever paisagens nativas usando uma paleta da cor muito diferente. Esses trabalhos combinam uma síntese dos elementos tais como povos, plantas, animais, casas e vegetação descritos com uma exuberância de cores e temas locais.

A metade da década de 1920 marca um dos momentos mais significativos na trajetória de Tarsila. Os trabalhos produzidos durante seu período *Pau-Brasil* metafísico/onírico – um termo criado por Aracy do Amaral – são povoados com elementos extraídos do universo subjetivo da artista de folclores e sonhos. As pinturas do período *Pau-Brasil* metafísico/onírico já denotam um deslocamento importante ao representar os elementos reais encontrados no mundo ao seu redor – ainda que altamente estilizados – permitindo a inclusão de imagens completamente carregadas de simbolismo misterioso que antecipam de algum modo experimentos mais radicais da fase “antropofágica” no final dessa década. O simbolismo tecnológico e mecânico da modernidade que predominava nos trabalhos anteriores começa a trazer um tratamento

1 Em 2017, o acadêmico Roberto Mattos de Mendonça do Instituto Histórico e Geográfico de Irará publicou as fotografias que mostravam a réplica da Torre Eiffel construída em Madureira em 1924 na ocasião das festas de Carnaval daquele ano. Por décadas, acreditou-se que a imagem referia-se meramente simbolicamente à incorporação de elementos estrangeiros e locais, típico da primeira geração de modernistas brasileiros. https://vejario.abril.com.br/blog/rj450/torre-eiffel-de-madureira-instituto-do-iraja-desvenda-misterio/amp/?fbclid=IwAR0ry1NLNQ-TXWad6lwqyMQtlqXvbBANf1tryc3TeFISY5qZp0_Sr6uEeDq0

mais empírico dos elementos pictóricos. Em *Cuca* (1924), a imagem da criatura mitológica homônima das fábulas brasileiras antigas ocupa o lado esquerdo de uma composição povoada de animais, com um lago e vegetação, apresentada em estilo infantil que evoca o universo dos contos de fadas.

Esta pintura é uma das únicas que ainda preserva parcialmente as molduras produzidas por Pierre Legrain, celebrado artesão e encadernador Art Déco escolhido por Tarsila para emoldurar os trabalhos apresentados em sua primeira exposição individual na Galerie Percier na cidade de Paris, em 1926. Legrain empregou uma grande diversidade de materiais nessas molduras, incluindo pele de lagarto, papelão ondulado, espelhos, e muitos outros materiais que sem dúvida destacavam a natureza exótica dos trabalhos. De fato, embora muitos críticos tenham censurado a escolha pouco comum do estilo de moldura que interferia demasiadamente com as pinturas, é muito provável que Tarsila tivesse plena consciência de seu efeito de reforçar o caráter estrangeiro dos trabalhos em um momento em que os modernistas brasileiros estavam procurando estabelecer sua própria identidade cultural. O catálogo da exposição incluía um poema sobre São Paulo escrito por Cendrars – um autor muito conhecido na França – e foi bem recebido por alguns críticos de Paris que elogiaram o Modernismo vernacular da artista e sua “imaginação puramente brasileira”.

Em 11 janeiro de 1928, Tarsila ofereceu uma pintura como presente de aniversário a Oswald. Apresentando uma figura grotesca, com os pés agigantados e uma cabeça diminuta sentada ao lado de um cacto, a pintura causou uma impressão tão forte no escritor que ele imediatamente chamou o poeta Raul Bopp – futuro autor de *Cobra Norato* (1931) – para ver o trabalho, que ainda não possuía um título. Bopp não apenas compartilhou o entusiasmo de Oswald como também sugeriu criar um movimento baseado na pintura. Os escritores então usaram um dicionário de Tupi-Guarani e começaram a folhear as páginas em busca de inspiração, finalmente escolhendo as palavras “aba” (homem) e “poru” (que come gente) para criar o título de uma das mais aclamadas pinturas de Tarsila do Amaral, *Abaporu* (1928).

Emergiu assim o movimento *Antropofágico*, cuja plataforma principal seria a *Revista de Antropofagia* (1928-29), na qual Oswald publicou um manifesto e de forma brilhante incluiu diversas ideias que tinham sido elaboradas entre o grupo modernista desde a *Semana de Arte Moderna* de 1922. O *Manifesto Antropofágico* foi ilustrado com uma versão do esboço de *Abaporu*, e apropriou a prática canibalística dos Tupi

– por meio da qual comiam o corpo de guerreiros inimigos valentes a fim de absorver suas qualidades – como uma alegoria para a devoração do que havia de melhor na cultura europeia, e que seria então “digerido junto a elementos locais a fim de produzir uma identidade cultural que contemplasse todos as contradições que caracterizavam a sociedade brasileira. Escrito no estilo fragmentário, o texto captura diversas ideias exploradas entre os modernistas desde a *Semana de 22* em sua busca por uma concepção renovada da identidade nacional. Inspirando-se em fontes diferentes (literatura, psicanálise, etc.) o manifesto clama pela “transformação permanente do tabu em totem” e traz máximas bem humoradas como “Tupy or not Tupy: eis a questão”.

A referência ao canibalismo pode ter sido inspirada por publicações de vanguarda como a revista dadaísta *Cannibale* (1920) de Francis Picabia. De fato, diversos críticos tendem a associar o trabalho de Tarsila do período antropofágico ao movimento surrealista, ao qual a artista nunca se afiliou, embora tenha tido contato com suas atividades nos períodos em que passou na capital francesa. Ainda assim, *Abaporu*, com sua figura caricata sem gênero entre uma paisagem sintética não parece oposta à linguagem do surrealismo. O mesmo é verdade em relação a trabalhos subsequentes como *O sono* (1929), que se refere diretamente à ideia de um inconsciente projetado. A própria Tarsila relatou a Aracy Amaral que, nesta pintura, tentou capturar o estado entre consciência e a perda da consciência que precede o sono. Aqui, uma forma ameboide branca no centro de uma paisagem tropical é replicada e sobreposta infinitamente em direção a um ponto de fuga no canto direito da tela. A meia elipse que ocupa o canto inferior da tela representando possivelmente um lago, é uma forma que reaparece em diversos outros trabalhos deste período como *A lua* (1928), *Urutu* (1928), e *O Touro* (1928). Uma outra referência à ideia de um inconsciente projetado pode ser encontrada em *Composição* (1930), que mostra uma figura solitária em meio a paisagem árida, cujo cabelo inacreditavelmente longo estende-se horizontalmente além das bordas da tela.

Tarsila tem sua segunda e última exposição individual em Paris em 1928 no mesmo local, Galerie Percier. Mais uma vez, Legrain foi contratado para fazer as molduras e a exposição incluiu um total de doze pinturas concluídas entre 1927 e início de 1928. Esses trabalhos demonstraram sua recente mudança de estilo, com uma simplificação formal que denotava uma ruptura significativa em relação à suas composições densamente populadas do período *Pau-Brasil*. À exceção de *Pastoral* e *Abaporu*, havia uma ausência de figuras humanas nos

trabalhos exibidos, embora em pinturas como *Lago* (1928) ou *Manacá* (1927) paisagem e vegetação parecem adquirir uma qualidade antropomórfica. Assim como o crítico Paulo Herkenhoff muito bem apontou, ecos do trabalho de seus colegas parisienses de vanguarda podem ser encontrados em *O sapo* (1928), com seu assentimento à pintura metafísica de De Chirico – cujo trabalho *O Enigma de um dia* (1914) tinha adquirido – ou na similaridade entre as formas de *Abaporu* com a figura distorcida da *Princesa X* (1915-16), de Brancusi.

Foi somente em 1929 – aos 43 anos que Tarsila exibiu finalmente seu trabalho no Brasil, primeiro no Palace Hotel no Rio e depois no Edifício Glória em São Paulo. Em particular, a segunda iteração da exposição teve uma cobertura significativa da imprensa de autores renomados como o artista Flávio de Carvalho, que elogiou a qualidade onírica do trabalho em um artigo de jornal. Em São Paulo, a pintora teve a oportunidade de mostrar, durante os últimos dois dias da exposição, parte de sua coleção de arte oriunda da Europa com trabalhos de Brancusi, De Chirico, Delaunay, Gris, Marie Laurencin, Léger, Lhote, Miró, Modigliani, Picabia, Picasso, entre outros. Algumas das pinturas produzidas nesse ano configuram as mais intrigantes de Tarsila: *Cidade (A rua)* que apresenta três personagens metade humanos, metade botas em meio à paisagem urbana; *Floresta*, na qual uma pilha dos ovos cor-de-rosa agigantados repousam misteriosamente numa floresta; *Sol potente*, na qual uma forma ambígua – animal ou vegetal – se eleva diante de um pôr-do-sol radiante executado em tons de laranja brilhante.

Em 1929, Tarsila estava no auge de seu poder criativo e finalmente gozava do reconhecimento tardio em seu país de origem. Entretanto, no mesmo ano dois grandes eventos afetaram irrevogavelmente sua trajetória: a quebra da bolsa de Nova York causou o colapso da riqueza de sua família, com a qual contava para manter seu estilo de vida de vanguarda; e Oswald se apaixonou perdidamente por Patricia Galvão, ou Pagú, uma jovem escritora que frequentava o grupo modernista, casando-se com ela no ano seguinte.

Diante dessa mudança abrupta de circunstâncias, Tarsila re-traiu-se durante um período e somente conseguiu encontrar uma nova trajetória após viagem de três meses à ex-União Soviética em 1931 ao lado de seu novo parceiro, o psiquiatra comunista Osório César. Logo no início da década, mudou seu foco para o Realismo Socialista em pinturas como *Segunda classe* (1933), que mostrava um grupo de humildes passageiros de trem, e o monumental *Operários* (1933), um trabalho em formato de mural que representa o proletariado militante. Considerada

a última grande obra de Tarsila, *Operários* mostra os rostos altivos de um grupo de pessoas de diversas etnias diante das chaminés de uma fábrica. A fase do realismo social de Tarsila estendeu-se por toda essa década, porém os trabalhos produzidos no período receberam duras críticas. Nos anos 1940, experimentou outra vez imagens de teor surrealista, em trabalhos como *Primavera* (1946) ou *Praia* (1947), enquanto diversas obras dos anos 1950 foram caracterizadas por um estilo *Neo-Pau-Brasil*.

Tarsila faleceu em janeiro de 1973. Seu trabalho permaneceu esquecido por muito tempo desde a década de 1920, quando esteve no centro da atividade artística do Brasil, e só começou a ganhar visibilidade novamente no país em 1950, quando o crítico Sergio Milliet organizou uma exposição retrospectiva no museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 2017-18, a exposição monográfica *Tarsila do Amaral: Inventando a Arte Moderna no Brasil* foi apresentada no Art Institute Chicago e no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Kiki Mazzucchelli

Obras

Artworks



Boi na paisagem 1920

Ox in the landscape

nanquim sobre papel [ink on paper], 21,5 x 21,5 cm



Sem título (Abaporu) 1928

Untitled (Abaporu)

nanquim sobre papel [indian ink on paper], 27 x 21 cm



Flores antropofágicas 1929

Anthropophagic flowers

grafite sobre papel [graphite on paper], 21,4 x 27,8 cm



Paisagem com bichos antropofágicos 1930

Landscape with anthropophagic animals

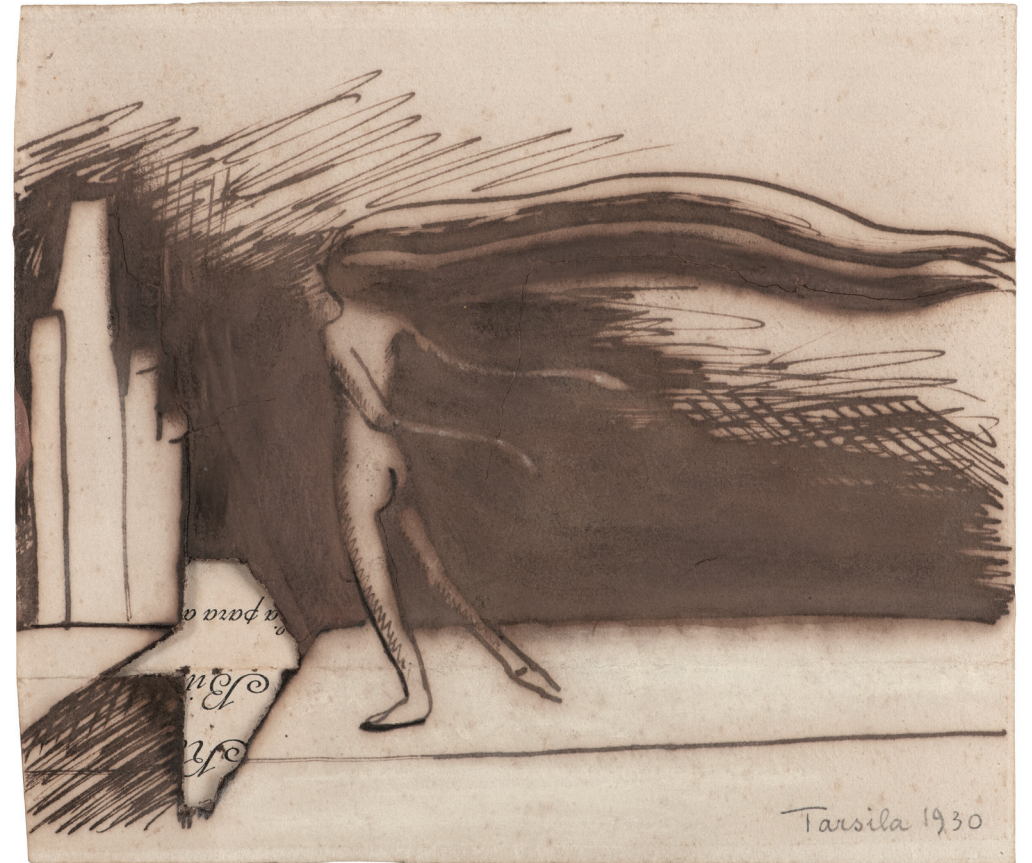
grafite e lápis de cor sobre papel [graphite and colored pencils on paper], 10,3 x 16,3 cm



Sem título 1930

Untitled

grafite sobre papel [graphite on paper], 10,3 x 18,8 cm



Composição (Figura só) 1930

Composition (Lonely figure)

tinta ferrogálica sobre papel [iron gall ink on paper], 14 x 17 cm

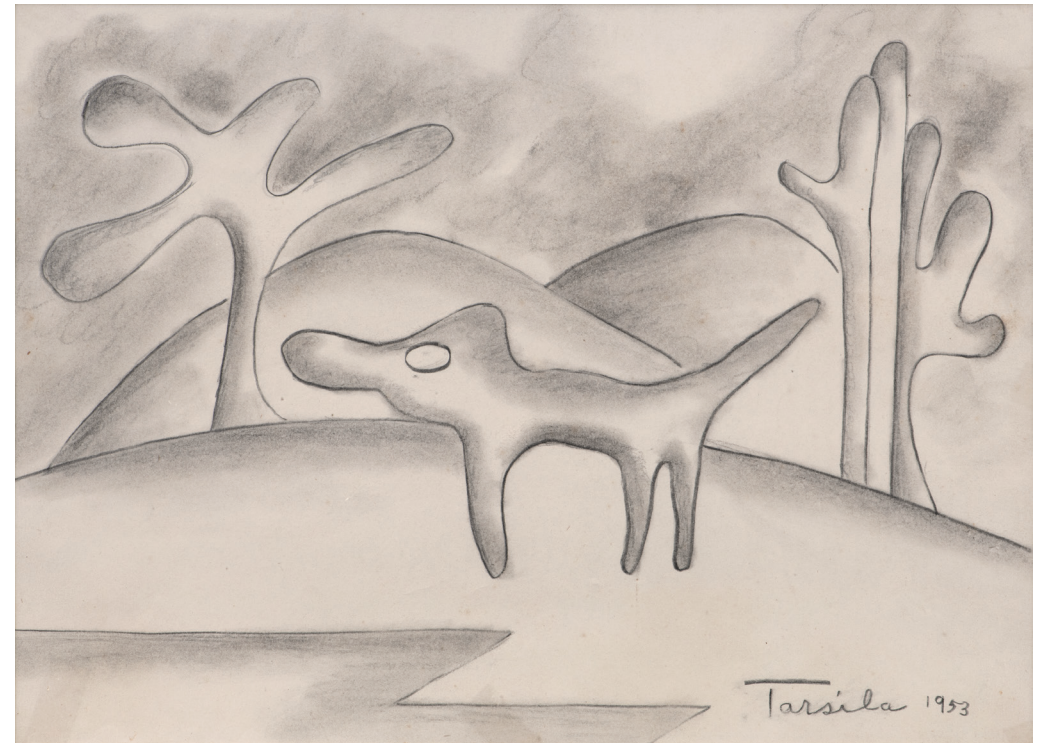


Cena de colônia na fazenda

(verso: Pé de café com colono carpindo) 1931

Scene of farmworkers' house (back: Coffee plant with worker weeding)

grafite, aguada e guache sobre papel [pencil, wash
and gouache on paper], 21 x 18 cm



Paisagem antropofágica 1953

Anthropophagic landscape

grafite sobre papel [graphite on paper], 23,2 x 31,7 cm



Paisagem com ponte 1931

Landscape with bridge

óleo sobre tela [oil on canvas], 39,5 x 46 cm



Manacá 1927
Manacá
óleo sobre tela [oil on canvas], 76 x 63,5 cm



Calmaria III s.d.
Calinness III
óleo sobre tela [oil on canvas], 75 x 98 cm

Texto originalmente escrito em inglês.

Tradução para o português: **Fabiola Glashan**

Almeida e Dale Galeria de Arte

Rua Caconde, 152 São Paulo Brasil

www.almeidaedale.com.br

+55 11 3882 7120



