

Banquete de devoração¹ – do Homem Amarelo ao Abaporu

Ricardo Tamm L. Sá

Ricardo TAMM L. SÁ é Doutor em Artes Visuais; professor adjunto do IART-UERJ; ricardotamm@gmail.com

¹ “Banquete de devoração” foi um almoço de aniversário que Oswald de Andrade ofereceu ao palhaço Piolim, no dia 27 de março de 1929. (ANDRADE, 2022, p: 708)

Resumo

Este artigo visa analisar a Semana de Arte Moderna de 1922 sob um recorte temporal que tem seu início em 1917, com a Exposição de Pintura Moderna, de Anita Malfatti, e término no final da década de 1920, com a Antropofagia, de Oswald de Andrade. Acompanhando as trocas e influências estabelecidas entre obras e escritos de quatro dos principais artistas do período – Anita, Oswald, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral –, pretende-se evidenciar aqui o intenso circuito de relações cruzadas que, enquanto os inspirava na criação de algumas das obras mais importantes do modernismo no país, os consumia em deglutições mútuas até a antropofagia.

Palavras-chave: arte; modernismo; brasileiro; antropofagia

Abstract

This article aims to analyze the Modern Art Week of 1922 under a time frame beginning in 1917, with the Exhibition of Modern Painting, by Anita Malfatti, and ending in the late 1920s, with the Anthropophagy, by Oswald de Andrade. Following the exchanges and influences established between works and writings of four of the main artists of the period – Anita, Oswald, Mário de Andrade and Tarsila do Amaral – it is intended to highlight here the intense circuit of cross-relations that, while inspiring them to create some of the most important works of modernism in the country, consumed them in mutual swallowing until anthropophagy.

Keywords: art; modernism; Brazilian; anthropophagy

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la Semana de Arte Moderno de 1922 bajo un marco de tiempo que comenzó en 1917, con la Exposición de Pintura Moderna, de Anita Malfatti, y terminó a fines de la década de 1920, con la Antropofagia, de Oswald de Andrade. Siguiendo los intercambios e influencias establecidos entre obras y escritos de cuatro de los principales artistas de la época - Anita, Oswald, Mário de Andrade y Tarsila do Amaral - se pretende destacar aquí el intenso circuito de relaciones cruzadas que, si bien los inspiró a crear algunas de las obras más importantes del modernismo en el país, las consumió en la deglución mutua hasta la antropofagia.

Palabras-clave: arte; modernismo; brasileño; antropofagia

O acontecimento mais interessante destes últimos tempos foram as festas que se realizaram no Teatro Municipal com o nome de Semana de Arte Moderna, em que tomaram parte, o que vale notar, pessoas de grande responsabilidade em nosso meio artístico. O êxito, encarado ele sob o ponto de vista futurista, que é absolutamente oposto ao de todos, foi completo, isto é, foi um fracasso. (BOAVENTURA, 2008, p: 223)

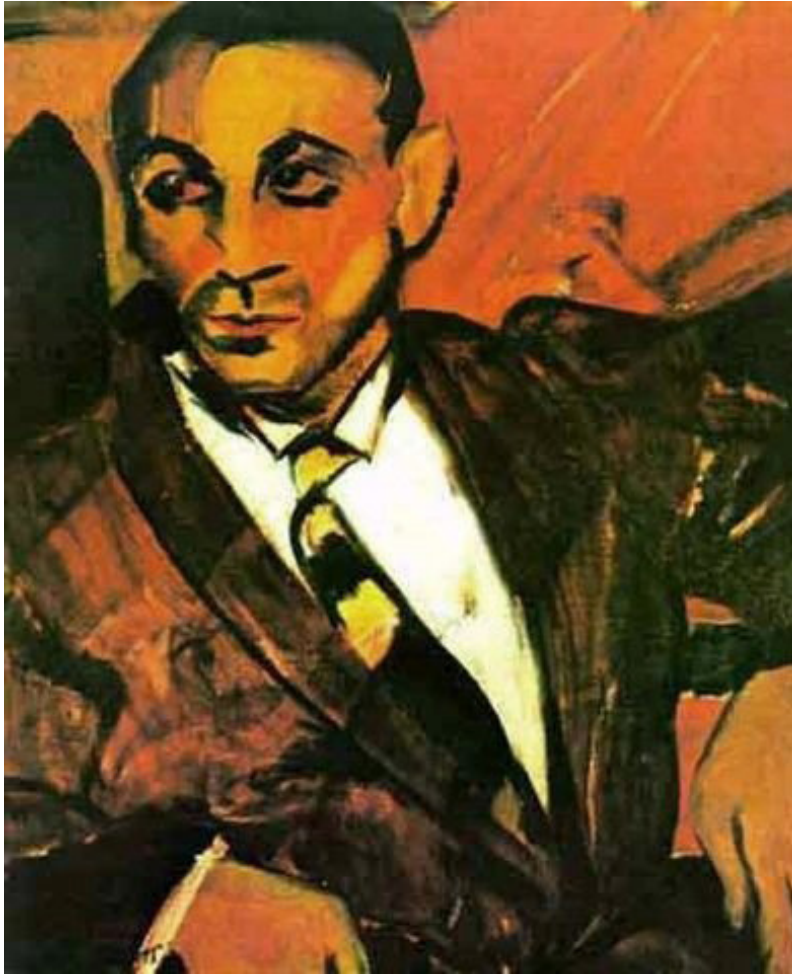


Figura 1

Anita Malfatti, *O Homem Amarelo*, 1916. Acervo do IEB-USP, São Paulo, SP. Fonte: <https://www.wikiart.org> (Domínio público)

O comentário acima, publicado na revista *A Cigarra*, no dia 15 de novembro de 1922, segundo dia de programação da Semana de Arte Moderna, serve para ilustrar algumas das polêmicas e contradições que envolveram as apresentações no Teatro Municipal de São Paulo.

Cem anos passados, as considerações, revisões e contestações sobre a repercussão e a importância da Semana de Arte Moderna vêm se multiplicando – para frente e para trás. Para trás, por conta do que acontecia na produção artística e cultural no país antes de 1922. Para frente, considerando os seus desdobramentos pelos anos e décadas seguintes.

Desde quando? É difícil precisar. E, também, algo arbitrário. Em geral, toma-se o ano de 1917 e a Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti, como o principal fator aglutinante do grupo que iria promover a Semana em 1922.

Até quando? É outra questão discutível. Há quem defenda que houve mais ruptura do que continuidade entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e o movimento antropofágico, de 1928. É o que defende Rafael Cardoso, em *Modernidade em preto e branco*, arrolando bons argumentos para fazê-lo.

No entanto, considerando a obra e os escritos de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Oswald de Andrade – mesmo com revisões e mudanças de rumo –, assumimos aqui o período entre 1917 e o final da década de 1920 como de elaboração e afirmação das proposições modernizantes do grupo de artistas e escritores de São Paulo que se apresentaram na Semana de Arte Moderna. Os mesmos que formariam, ainda em 1922, o Grupo dos Cinco, a revista *Klaxon* e, nos anos seguintes, o movimento Pau Brasil (1924), o movimento e a Revista de Antropofagia (1928), bem como os dissidentes Verde-amarelismo (1926) e Anta (1927).

Nos três dias de apresentações da Semana de Arte Moderna, o que agitou o público do Teatro Municipal de São Paulo foram as leituras de artigos, manifestos, declarações, poesias, e a música de Villa-Lobos. Enquanto na exposição de artes plásticas, foram as pinturas de Anita Malfatti que ganharam destaque, causando reações de surpresa e reprovação. Mas tanto as pinturas quanto as reações apenas repetiam o ocorrido em 1917, na Exposição de Pintura Moderna.

Quanto a Tarsila do Amaral, que não participou da Semana de 1922, somente no ano seguinte começaria a desenvolver um estilo próprio de pintura, conjugando características modernas e nacionais.

Já Oswald de Andrade, que no início de *Serafim Ponte Grande* promete: “Seja como for. Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também.” Ao final do livro, vai confessar que: “Este livro foi escrito em 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás.” (ANDRADE, 1972, pp: 133; s/n)

Foi assim que se desenhou o recorte temporal aqui considerado, tomando a Semana de Arte Moderna de 1922 como um evento de referência para o movimento modernista empreendido em São Paulo no início do século XX.

Movimento este que, a despeito de suas pretensões declaradas, não foi o único nem o pioneiro a clamar por uma renovação modernista contra os arcaísmos

acadêmicos que vigoravam no país. Há uma variedade de escritores e artistas que anteciparam, em suas obras e escritos, os mesmos ideais do modernismo paulista – uma arte nacional em sintonia com os novos tempos –, comprovando que a Semana não teria sido tão inovadora assim.

Tampouco, o movimento paulista, apesar da postura bandeirante e beligerante de seus integrantes, pretendendo descobrir e modernizar o país, e confrontar a capital da república, nunca se afastou de fato do ambiente cultural do Rio de Janeiro, mantendo correspondência com escritores e artistas cariocas, convidando-os para a Semana de Arte Moderna, e elegendo a cidade para alguns de seus mais importantes lançamentos e exposições.

O passado é lição para se meditar, não para reproduzir²

Todo movimento revolucionário, ou de vanguarda propõe-se à contestação, ao repúdio e às vaias. Ou não seria uma vanguarda revolucionária de fato. Se for aceito sem protestos, prontamente acolhido pelo estado de coisas vigente, é porque não atingiu os seus objetivos.

As reações que suscitou à época e as seguidas comemorações de aniversário da Semana de Arte Moderna, ainda que artificialmente promocionais, evidenciam a sua relevância histórica.

Não se trata aqui de enaltecer ou criticar a Semana, nem de questionar suas revisões ao longo de um século, mas tão-somente de reconhecer que a celeuma que provocou – e reverbera até hoje – comprova que o abalo que pretendiam causar no cenário da cultura nacional alcançou, de um jeito ou de outro, mais cedo ou mais tarde, o seu intento.

Se ainda discutimos a Semana, e pelo visto continuaremos a fazê-lo por mais algum tempo, é evidente que o que semearam, ou enxertaram então ramificou não apenas na produção artística, como também no pensamento, na teoria e na crítica cultural do país.

O próprio Mário de Andrade faria, vinte anos depois, uma revisão crítica da Semana, apontando sua ingenuidade, erros e contradições: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.” (ANDRADE, 1974, 254)

² Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia Desvairada*. (ANDRADE, 1987, p: 75)

Naturalmente, todo artista trafega entre diversas formulações estéticas nos seus processos de criação inescapavelmente imbricados com o desenrolar da sua própria vida. Mudanças de rumo, desvios e reorientações seriam mesmo previsíveis ao longo de uma errância repleta de indecisões e imprecisões.

Como diria Oswald de Andrade, “A verdade é, pois, local e cíclica. Só o erro é infalível. Cada coisa tem seu tempo e só a infalibilidade do erro é necessária à própria mutação da vida.” (ANDRADE, 2022, p. 622)

Pois foi justamente a acusação de ter falhado na sua errância, de ter se desviado do rumo e perdido o prumo, que acabou caindo sobre Anita Malfatti.

³ Frase de Anita Malfatti citada por Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”. (ANDRADE, 1987, p: 64)

O encanto sempre novo do feio³

A versão de que Anita, abalada pela famosa crítica de Monteiro Lobato à sua Exposição de Pintura Moderna, em 1917, teria retomado uma pintura mais convencional e realista, tornou-se consagrada. Em 1921, Mário de Andrade publicou no Jornal de Debates:

quando viu a obra modernista que apresentava repudiada com insulto e gargalhada besta que nem sereia da Assistência não parando mais no ar, Anita Malfatti fraquejou. Fraquejou sim uns pares de anos, andou querendo fazer o impressionismo em que toda a gente inda parava.

E brigava todo dia consigo mesma porque tudo nela dizia “Faça obra expressionista” porém a vontade berrava ‘Faça obra impressionista pros outros quererem bem’ e a mão dela indecisa, tremendo entre essas ordens diferentes, se perdia pouco a pouco e se perdeu. (BRITO, 1974, p: 59)

Na verdade, antes mesmo da crítica de Lobato, Anita já sofrera reprovações, quando voltou de sua temporada em Nova York, em 1916. De acordo com o seu próprio relato: “Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas.” (BRITO, 1974, p: 47)

E foi somente por insistência de alguns poucos apreciadores, entre os quais Di Cavalcanti, que Anita se convenceu a exibi-las publicamente. “Falaram e falaram até que fiz a primeira Exposição de Arte Moderna.” (BRITO, 1974, p: 48)

Em 1917, Anita começaria a explorar uma temática nacional – como em *Tropical* (Figura 2) e Índia – numa representação mais realista e com um tratamento mais tradicional, de pinceladas e cores contidas, em com-



Figura 2

Anita Malfatti, *Tropical*, 1917. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Fonte: <https://www.wikiart.org> (Domínio público)

paração com as telas que trouxera de Berlim e Nova York: *A Boba*, *A Estudante*, *A Mulher de Cabelos Verdes*, *O Japonês* ou *O Homem Amarelo*, pintadas entre 1916 e 1917. De acordo com Tadeu Chiarelli, Anita:

Ao montar a “Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti” em dezembro de 1917, já havia iniciado seu processo de refluxo em relação às vanguardas. Mesmo que ali também tenha mostrado suas obras mais radicais dos períodos alemão e norte-americano, a produção realizada entre 1916 e 1917 já denunciava claramente que a artista colocava em dúvida, naquele momento, os postulados da arte moderna. (CHIARELLI, 1995, pp: 22-24)

Chiarelli vai especular então sobre as intenções de Anita, à época.

Quem sabe estivesse querendo chamar a atenção para a possibilidade de uma produção conectada com a constituição ou valorização de uma cultura visual típica do país, a partir de procedimentos estéticos vinculados nem ao naturalismo, que até então caracterizara a melhor pintura nacionalista brasileira (os paisagis-

tas e a fase “caipira” de Almeida Jr.), e nem às experimentações vanguardistas, que caracterizaram sua produção nova-iorquina. (GONÇALVES, 2012, p: 102)

Na Exposição de Pintura Moderna, Anita apresentou cinquenta e três obras, entre pinturas, aquarelas, gravuras e desenhos. Desde a inauguração, suas obras vinham despertando, ao mesmo tempo, estranheza e admiração no público paulista, que prestigiou a exposição com grande afluência de visitantes. A crônica jornalística, reconhecendo-lhes a modernidade, descrevia as pinturas de Anita como originais, imprevistas, arbitrárias ou bizarras.

O episódio do primeiro encontro de Mário de Andrade com Anita Malfatti é particularmente curioso. Ao visitar a exposição, dias depois da inauguração, Mário teve um acesso de riso. Segundo Anita:

Num sábado, chegaram dois rapazes numa chuvarada. Começaram a rir à toda e um deles não parava. Eu fiquei furiosa e pedi satisfação. Quanto mais eu zangava, mais o tal não se continha. Afinal meio que sossegou e ao sair apresentou-se: ‘Sou o poeta Mário Sobral’. Dias depois muito sério se despede e me oferece um soneto parnasiano sobre o Homem Amarelo. (BRITO, 1974, p. 63)

Mário Sobral era o pseudônimo que Mário de Andrade escolheu para assinar o seu primeiro livro, *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, publicado no mesmo ano de 1917.

Vinte e cinco anos depois, na conferência “O movimento modernista”, de 1942, Mário recordaria a experiência da visita à exposição de Anita:

educados na plástica ‘histórica’, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o Homem Amarelo, a Estudante Russa, a Mulher de Cabelos Verdes. E a esse mesmo Homem Amarelo de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim. (ANDRADE, 1942, pp: 16-17)

A revelação da pintura de Anita e a famosa crítica de Monteiro Lobato à exposição (que mereceu apenas uma réplica, de Oswald de Andrade) teriam servido de catalisador para aglutinar os jovens artistas e escritores paulistas de espírito modernista – “nós, três

ou quatro” –, não apenas em defesa de Anita, mas, principalmente, no propósito de promover uma renovação, ou revolução artística no país.

Degringolismo

Monteiro Lobato gostava de desenhar e pintar diletantemente. Consta em sua biografia que, quando quis cursar a escola de Belas artes, a família se opôs, levando-o a entrar para a faculdade de Direito. Mas ele mesmo considerava que:

No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (pois sinto uma nostalgia profunda ao vê-los – sinto uma saudade do que eu poderia ser se me casasse com a pintura), arranjei, sem nenhuma premeditação, este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão predominante é puramente visual. (LOBATO, 2010, p: 204)

Lobato vinha publicando regularmente artigos na imprensa desde 1914, tratando de diversos assuntos de interesse nacional. O conto *Urupês* saiu no Estado de São Paulo em 1914, e a primeira edição do livro, publicada em 1918, contava com ilustrações do próprio autor. Em 1916, Lobato participa da fundação da Revista do Brasil. Por seus interesses e conhecimento, a crítica de arte foi assumida com naturalidade e autoridade.

Autoridade esta, no entanto, questionável. Em “Uma palestra de Arte”, publicada no Correio Paulistano em novembro de 1920, Menotti Del Picchia diria que: “Lobato é um grande contista com fama de mau pintor.” (BRITO, 1974, p: 58) Enquanto Mário da Silva Brito, que reproduziu a fala de Menotti em História do modernismo brasileiro, vai afirmar que Lobato: “Era pintor acadêmico e sem êxito, do que lhe advinha provável ressentimento”. E acrescenta que seria “incapacitado para o mister que exercia.” (BRITO, 1974, p: 60)

Monteiro Lobato já havia criticado uma obra de Anita, no mês anterior à Exposição de Pintura Moderna. Comentando o trabalho que ela enviou para a Exposição do Saci – concurso para a escolha de uma representação do personagem (promovido por Lobato ao longo do ano na Revista do Brasil) –, o crítico escreveu:

A sra. Malfatti também deu sua contribuição em ismo. Um viandante e o seu cavalo [...] Degringola-se o cavaleiro, degringola-se o cavalo, degringola-se a cabeça do cavalo, tentando arrancar-se do pescoço, o qual estira-se longo como feito da melhor borracha do Pará. Gênero degringolismo. Como todos os quadros do gênero

ismo, cubismo, futurismo, impressionismo, marinettismo, está *hors concours*. (DE NICOLA, 2022, p: 203)

No dia 13 de dezembro de 1917, Anita inaugura a sua exposição no mesmo salão onde houvera a Exposição do Saci. Em 20 de dezembro, sai publicada no Estado de São Paulo a avassaladora crítica de Lobato, "A propósito da exposição Malfatti" – republicada, em 1919, sob o título "Paranoia ou mistificação?".

Mesmo reconhecendo que Anita "possui um talento vigoroso, fora do comum", Lobato arrola uma "série de considerações desagradáveis" e lamenta que ela tenha se deixado levar por um "impressionismo discutibilíssimo", colocando "todo o seu talento a serviço duma espécie de caricatura" (BRITO, 1974, p: 53)

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura [...] A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza [...] Embora eles se pretendam novos, precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e a mistificação. [...]

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e 'tutti quanti' não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. (BRITO, 1974, p: 52)

A crítica de Monteiro Lobato era pautada pela exigência do realismo pictórico. Um preconceito que Oswald criticaria em sua réplica, ao defender "a vibrante artista [que] não temeu levantar com os seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades".

As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.

Diante disso, surgem desencontrados comentários e críticas exacerbadas. (BRITO, 1974, p: 61-62)

Já na semana anterior à Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade voltaria à carga, desclassificando o pintor que "fica por aí, copiando oleografias", no artigo "O vagabundo borra-telas", publicado no Jornal do Comércio de 9 de fevereiro de 1922:

Qualquer imbecilzinho, saído da repartição em que trabalha durante o dia, pega um pincel, tintas, borra telas com intenções absolutamente fotográficas, e fica sendo pintor. (BOAVENTURA, 2008, p: 50)

Mário de Andrade, sem mencionar Lobato e o degringolismo, no seu "Prefácio Interessantíssimo", funda o desvairismo, supõe um farolismo e provoca:

Escritor de nome disse dos meus amigos e de mim que ou éramos gênios ou bestas. Acho que tem razão. [...] Si gênios: indicaremos o caminho a seguir; bestas: naufrágios por evitar. (ANDRADE, 1987, p: 75)

O mais surpreendente nas críticas de Lobato, é que o autor, apesar de citar o impressionismo, o cubismo e o futurismo, no intuito de criticar a arte de Anita, não foi capaz de identificar a influência evidente do fauvismo e do expressionismo em suas pinturas.

A própria artista vai comentar, em depoimento de 1951, essa estranha omissão.

Pequenos jornais atacavam-me para agradar o Lobato, mas não houve uma única crítica construtiva, porque a exposição, por sua natureza, era inédita. Com o decorrer das semanas, havia tal ódio geral que um amigo de casa ameaçou meus quadros com a bengala desejando destruí-los. Senti não ter respondido os ataques feitos à arte "futurista" como diziam os que nunca tinham ouvido falar em Marinetti, tampouco no "expressionismo" e muito menos no "fauvismo". A mentira deve ser corrigida e a incompreensão esclarecida. (MILLIET, 2022, p: 268)

Mas, apesar do abalo sofrido, Anita decidiu apresentar na Semana de Arte Moderna de 1922 novamente as pinturas expressionistas que haviam despertado furor em 1917. Talvez Anita tenha considerado que, cinco anos depois, já não seriam mais consideradas tão estranhas assim.

Pois foram, mais uma vez, as mesmas pinturas que suscitaram reprovações e chacotas. Anita lembraria, em 1951, que:

os faxineiros faziam a limpeza dos bilhetes e cartas insultuosas (todas anônimas) que colocavam atrás das telas. Não recebi, porém, nenhum insulto direto, ou desaforo aos brados, como na minha primeira exposição de arte moderna, no início da luta. (MILLIET, 2005, p: 271)

A repetição dos ataques fez com que Anita revivesse a rejeição que experimentara cinco anos antes. A sua retirada para Paris, além de estratégica levou-a ao estudo de técnicas mais tradicionais de pintura. Não que o seu estilo expressionista pudesse ser ainda considerado avançado na Europa dos anos 20. Mas Anita vai explorar então pinceladas mais controladas numa pintura caracterizada pelos efeitos de luz e sombra.

Em 1924, em carta a Mário de Andrade, Anita anunciava:

Estou clássica! Como futurista morri e fui enterrada.

Aliás todos ou quase todos os grandes artistas daqui estão enfrentando este tremendo problema. Matisse, Derain, Picasso. Todos passam atualmente esta reação. Andava apreensiva com isto, mas estive hoje com diversos artistas que me afixaram ser esta fase atual em Paris. Voltamos à mãe Natureza. (GONÇALVES, 2012, p. 103)

Amigo, admirador e incentivador de Anita, Mário de Andrade soube ser também um crítico impiedoso de sua arte. Assumindo o papel de conselheiro, tentou corrigir os rumos de sua pintura, sobretudo depois da Semana. Numa carta de 1939, ele interrogaria Anita.

Você foi a maior vítima do ambiente infecto em que vivemos. Todas as forças da cidade se viraram contra você, ou inimigas, ou indiferentes. Até sua família, me desculpe. E com isso você mudou de rumo, consentida. Mas me diga uma coisa: a mudança melhorou sua vida e sua arte? Me parece que não. E si você tivesse continuado a subir, a progredir naquele destino espontâneo que era o seu, porque lhe nascia da carne, você estaria rica? Por certo que não. Mas, através dos obstáculos, um consolo lhe ficava e quem sabe que grandezas artísticas? Você teria sido você. O que lhe digo é desagradável, eu sei. (ANDRADE, 1989, p: 20)

Não podemos saber os efeitos causados por mais essa crítica de Mário, mas Anita parecia ter plena consciência do que fazia e dos rumos que tomara. Seu depoimento à Revista Anual do Salão de Maio, no mesmo ano de 1939, poderia servir de resposta à carta de Mário.

Devemos ir ao encontro da arte com despreocupação e com o espírito livre e nunca com pequenos prejuízos e preconceitos artísticos. A visão torna-se sempre obscurecida com os óculos da opinião alheia. A arte moderna é a expressão do indivíduo de hoje. (DE NICOLA, 2022, p: 219)

Só a antropofagia nos une⁴

⁴ Frase inicial do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade.

Tarsila do Amaral, mesmo ausente da Semana de Arte Moderna, chegaria de Paris pouco tempo depois para formar, com Anita, Oswald, Mário e Menotti, o Grupo dos Cinco. Não seria por acaso a confusão sobre a sua presença na Semana de 22, uma vez que seria ela a principal artista a dar as formas e as cores, ou o corpo e a cara o modernismo brasileiro.

No ano seguinte, novamente em Paris, numa carta para a família, Tarsila afirma:

Quero ser a pintora da minha terra. [...] O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra". (SCHWARCZ, 2021, p: 549)

Se o *Homem Amarelo*, de Anita, em 1917, e a *Cabeça de Cristo*, de Brecheret, em 1920⁵, inspiraram o *Homem Amarelo* (1917) e a *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, seriam desenhos de Tarsila, em 1924 e o *Abaporu*, em 1928, que inspirariam e ilustrariam *Pau Brasil* (1925)⁶ e o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade.

Conseguindo conjugar em sua pintura características modernas e feições nacionais – anseio de Oswald e de Mário há alguns anos –, Tarsila vai assumir o papel de principal artista modernista do país, a partir de onde Anita o deixou.

Antes do período antropofágico (*Cartão Postal, Abaporu, Urutu, Antropofagia*), Tarsila havia experimentado uma fase cubista, onde associava uma composição de inspiração legeriana⁷ com personagens e paisagens urbanas e rurais do país (*Morro da Favela, Carnaval em Madureira, EFCB, São Paulo*).

O caso da pintura *A Negra* (Figura 3) é particularmente curioso. Realizada na fase cubista, sua composição está mais próxima da estética do período antropofágico, com o qual é frequentemente associada. A própria Tarsila, na tela *Antropofagia*, viria a fundi-la com o *Abaporu*.

A Negra poderia ser considerada como o marco inicial do nosso modernismo pictórico, com a representação sintética e estilizada, algo surrealista, de uma mulher negra, de lábios exagerados e olhos puxados, sentada à frente de um plano colorido e geometrizado de inspiração cubista, com a sugestão uma folha de banana por trás de seu ombro esquerdo.

Além das considerações que a pintura possa suscitar sobre composição, desenho e cor, figura e fundo, ou sobre as relações entre o cubismo e a temática nacional, salta aos olhos o poder dessa imagem. Postada como uma esfinge em um ambiente exótico, *A Negra* parece nos desafiar à decifração de seu enigma.

E esse enigma é complexo. Quem é ela? Uma típica negra brasileira afrodescendente? Os lábios exagerados poderiam ser uma licença poética, ou artística. Já os olhos puxados para cima, não tão comuns por aqui, levantam a questão de sua origem. De que país da África seria originária, ou descendente?

⁵ Mário de Andrade narra a história sobre *A Cabeça de Cristo* ter inspirado a *Paulicéia Desvairada* em "O movimento modernista". (ANDRADE, 1942, p: 21)

⁶ "Ainda desta viagem a artista fez uma das suas melhores séries de desenhos que inspirou Oswald no livro de poesias intitulado *Pau-Brasil*." (<https://tarsiladoamaral.com.br/biografia/>). O *Manifesto Pau Brasil* foi lançado em 1924 e o livro publicado em 1925, com capa e ilustrações de Tarsila.

⁷ De Fernand Léger, professor de Tarsila em Paris.

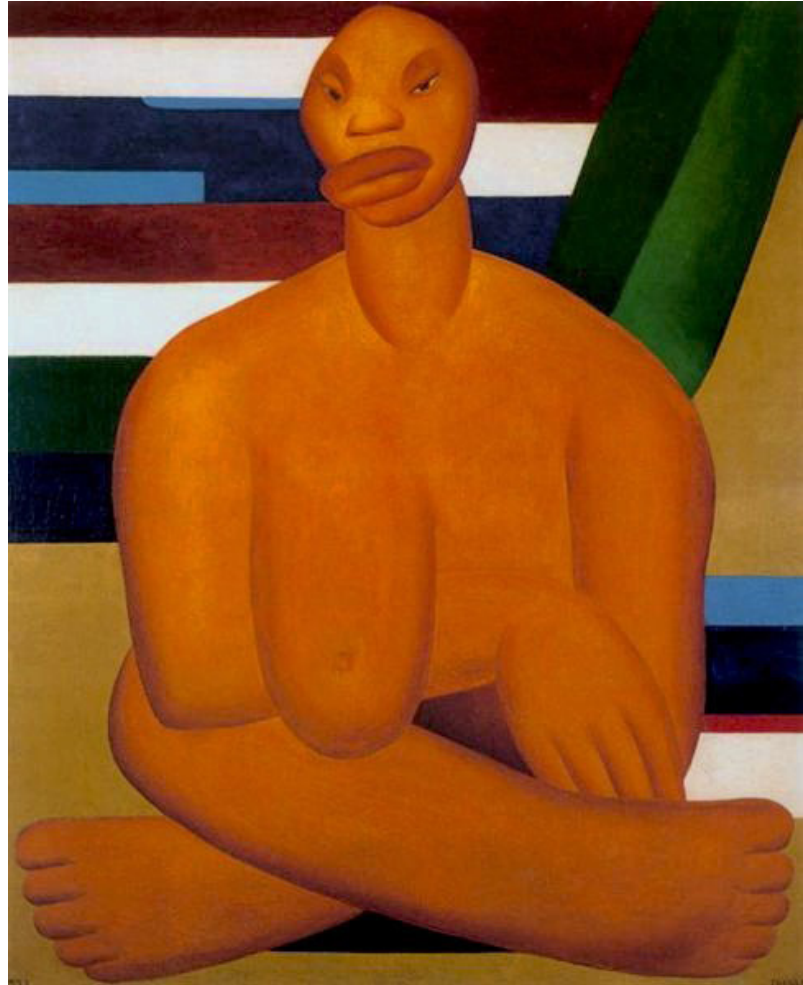


Figura 3
Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923. Coleção MAC-USP, São Paulo, SP
Fonte: <https://www.wikiart.org> (Domínio público)

Não sei se há uma resposta para essas questões. Mas pela análise de fotografias e relatos pode-se revelar, ao menos em parte, o seu enigma. Em *Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais*, Renata Aparecida Felinto dos Santos reproduz duas fotografias da infância de Tarsila nas quais aparece a mesma mulher negra, vestida de branco, como ama ou babá. Na primeira, ela está junto à família, carregando uma menina no colo. Na outra (figura 4), está sozinha, sentada com apenas um braço cruzado sobre o peito e a mão pendente (como no quadro). Logo, seria uma pessoa íntima à família, talvez, a própria babá de Tarsila⁸.

⁸ No site da artista aparece a mesma foto ao lado da pintura com o comentário: “*A Negra* e a foto que inspirou Tarsila. Provavelmente se trata de uma criada querida da pintora.” (<https://tarsiladoamaral.com.br/linha-do-tempo>)

Apesar da qualidade das fotos em preto e branco, pode-se perceber (na segunda), como características particulares dessa mulher, os olhos e sobrancelhas puxados. O que não deixa dúvidas de que essa fotografia serviu de modelo para *A Negra*. Mesmo tendo sido

pintada em Paris, a foto estava colada no álbum de viagem de Tarsila. No entanto, quando lemos o seu comentário sobre *A Negra*, revela-se algo surpreendente.

Um dos meus quadros de muito sucesso quando o expus lá na Europa se chama *A Negra*. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. (SCHWARCZ, 2021, p: 385)

Se a história em si é espantosa, mais surpreendente é a naturalidade com que Tarsila descreve um costume extremamente cruel às quais mulheres negras escravizadas se submetiam para não comprometer os serviços que eram obrigadas a cumprir na fazenda de sua família.



Figura 4
Fotografia do álbum de viagem de Tarsila do Amaral. Coleção particular. Reprodução de Eduardo Ortega/ Acervo do Centro de Pesquisa do MASP. Fonte: <https://tarsiladoamaral.com.br/>

Encarar *A Negra* depois da leitura desse depoimento torna-se mais difícil. A revelação da identidade e da origem de suas formas não ajudam na decifração do enigma. Ele continua lá. E ela a nos desafiar. Agora mais profundamente.

Se a história sobre suas origens não ajuda a decifrá-la, a observação sobre o exagero de suas formas pode revelar a naturalização das representações de negras e negros, que realçam o suposto exotismo de suas características físicas. Quando associada ao *Abaporu*, com sua deformação da figura do índio, o enigma d'*A Negra* irá velar-se ainda mais.

O *Abaporu* não apenas inspirou a antropofagia, como tornou-se o símbolo maior do nosso modernismo. Diferente d'*A Negra*, cujos olhos nos encaram de perto, a pequena cabeça do índio, sem olhos, só sobrancelhas, fita-nos de longe, junto ao sol. Apesar desse sol abrasador como um limão cortado e das cores fortes, tudo é suave. Não há linhas retas, o cacto não tem espinhos. O idílio tropical primitivo numa paisagem pintada em verde, azul e amarelo.



Figura 5
Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929. Coleção MAC-USP, São Paulo, SP
Fonte: <https://www.wikiart.org> (Uso correto)

Em 1929, na tela *Antropofagia* (Figura 5), Tarsila juntaria *A Negra* com o *Abaporu*. Os corpos se entrelaçam, mas não se comunicam. Perderam as feições. A cabeça dela é igual à dele. A cor também. Quem devora quem?

Está fundado o Desvairismo⁹

Indefinições, desvios, apropriações, contradições e discussões terminológicas marcaram as cartas, artigos e críticas publicadas sobre a Semana de Arte Moderna, cujo nome inicial seria Semana de Arte Futurista.

Os artistas da Semana de 22 pretendiam promover uma atualização da produção artística nacional em sintonia com os movimentos modernos internacionais. A associação com o futurismo viria da identificação com a liberdade poética e com as manifestações performáticas, mas sem relação a dinâmica da pintura futurista.

O futurismo reivindicado por Oswald de Andrade não seria pictórico, mas sim literário; e estaria mais vinculado ao espírito de renovação das vanguardas do início do século, do que aos preceitos do movimento de Marinetti. Em “Geometria pictórica” (1922), Oswald vai explicar que:

Para nós, num século de síntese como o atual, o cubismo é movimento [...]

Cubismo não é só o que faz Fernand Leger nos *salons*. Cubismo é a reação construtiva de toda a pintura moderna. Assim, Futurismo não é marinetismo e, sim, toda a reação construtiva da literatura moderna. (BOAVENTURA, 2008, p. 60)

No ano anterior, Oswald publicara no Jornal do Comércio, “O meu poeta futurista”, no qual tecia longos elogios a Mário de Andrade e demonstrava grande admiração pela sua obra. “Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o *Paulicéia Desvairada* – cinquenta páginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia cidadina.” (BRITO, 1974, p: 229)

Em resposta ao artigo que o transformou da noite para o dia no expoente da poesia futurista de São Paulo e, logo, no alvo preferido de chacotas na imprensa e nas ruas da cidade, o tímido e desconhecido Mário reclama e corrige o amigo, no artigo “Futurista?!”:

⁹ Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia Desvairada*. (ANDRADE, 1987, p: 59)

Futurista por quê? [...]

Ninguém leu um artigo que escrevi pelo 'Jornal de Debates' assinalando o erro do futurismo? [...]

Quanto ao futurismo brasileiro, ou por outra de São Paulo, Oswald de Andrade estará mesmo convencido que ele existe? [...]

O poeta de Pauliceia Desvairada não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de 'fazer futurismo'. (BRITO, 1974, pp: 235-238)

Oswald retruca o artigo de Mário, na semana seguinte, proclamando que "os versos de Paulicéia desvairada são do mais chocante, do mais estuporante e, para mim, do mais abençoado futurismo." (BRITO, 1974, p: 239)

Eis o que chamo e abençoo, o que quero e propago – futurismo – afirma solenemente, Oswald de Andrade. Essas amostras de "estética revolucionária", divulgadas com visível ardor e entusiasmo, são consideradas pelo contraditor de Mário de Andrade como expressivas do futurismo de São Paulo. (BRITO, 1974, p: 245)

Mais uma vez, no "prefácio, apesar de interessante, inútil" à *Paulicéia Desvairada*, Mário repetiria¹⁰:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. (ANDRADE, 1987, p: 61)

Para acrescentar, ao final: "Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só." (ANDRADE, 1987, p: 77)

Mário e Oswald expuseram nessa contenda sobre o futurismo a imensa diferença de personalidade que tanto os atraía, no começo, quanto os afastaria, no final. Anos mais tarde, com a recusa de Mário ao seu convite para participar da Revista de Antropofagia, Oswald passa a publicar uma série de artigos com críticas e ironias ao amigo.

A despeito da fenomenal coincidência entre o *Macunaíma*, de Mário, e o *Manifesto Antropófago*, de Oswald, lançados no mesmo ano de 1928, daí em diante, a distância entre os dois só iria aumentar. Até o rompimento.

**E está acabada a escola poética.
"Desvairismo"¹¹.**

¹⁰ Escrito entre dezembro de 1920 e dezembro de 1921, *Paulicéia Desvairada* seria publicado no ano seguinte, 1922. Oswald leu o livro ainda em elaboração. "O meu poeta futurista" foi publicado no *Jornal do Comércio*, no dia 27 de maio de 1921, e "Futurista?!", em 6 de junho de 1921. (BRITO, 1974, pp: 227; 234)

¹¹ Vale notar que que Mário coloca um ponto final depois de acabar com a escola poética. "Desvairismo" vem depois, como se fosse o que restasse. (ANDRADE, 1987, p: 77)

Referências

- ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, M. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.
- ANDRADE, M. *Cartas a Anita Malfatti*. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ANDRADE, M. O movimento modernista. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. In *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, O. *Obras Completas – vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, O. O caminho percorrido. Diário de S. Paulo, São Paulo, 23 e 30 jun. 1944. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, O. A Antropofagia como visão de mundo (1930). In ANDRADE, O. *Diário confessional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Edição do Kindle.
- BOAVENTURA, M. E. (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus contemporâneos*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BRITO, M. S. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Edição do Kindle.
- CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DE NICOLA, J.; DE NICOLA, L. *Semana de 22: Antes do começo, depois do fim*. Rio de Janeiro: Sextante. 2022. Edição do Kindle.
- GONÇALVES, M. A. *1922 - A Semana Que Não Terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Edição do Kindle.
- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010.
- MILLIET, M. A. (coord.). *Mestres do Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005.
- SANTOS, M. A. F. Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais. In *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras. 2021. Edição do Kindle.
- SCHWARCZ, L. Negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. In *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras. 2021. Edição do Kindle.

