

A POIESIS PICTÓRICA DE PAU-BRASIL: TRADIÇÃO, RUPTURA E IDENTIDADE EM OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL.

Juliana Santini (UEG/São Luís de Montes Belos)

RESUMO: Partindo da contradição peculiar que fundamenta o movimento modernista brasileiro, calcado na tentativa de renovação estética, porém em busca dos contornos de uma tradição genuinamente nacional, este trabalho analisa a dimensão assumida pelas idéias de ruptura e tradição na constituição da fase heróica do Modernismo, de modo que o livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, será tomado à luz do diálogo que estabelece com a pintura de Tarsila do Amaral produzida na fase de sua obra que recebe o mesmo título.

PALAVRAS-CHAVE: modernismo brasileiro; poesia; pintura.

Considerar o trabalho do grupo que ficou conhecido como heróico no modernismo brasileiro a partir da instituição de uma polaridade, por meio da qual se colocam em posições diametralmente opostas as idéias de tradição e de ruptura, é o exercício que fundamenta e orienta parte da crítica que se debruça sobre essa produção: de um lado, colocam-se aqueles estudos que tomam como sustentáculo das propostas defendidas pelo grupo de 22 o intento de estilhaçar tudo o que se produziu até então para que se pudesse instituir o novo – e mais do que isso, o inovador -, o inédito, o contemporâneo; de outro, posicionam-se aqueles que vêm na valorização do dado tradicional – seja na figura do índio, seja na reiterada manifestação do primitivismo - o principal apoio daqueles artistas.

Malgrado a aparente pertinência de tal postura, orientada, principalmente, pela oposição semântica que se coloca entre os vocábulos “tradição” e “ruptura”, é necessário observar que a primeira geração modernista não apenas dissolve essa polaridade no interior de suas propostas, mas também faz dessa dissolução um dos pilares de sua obra. Necessidade que se mostra mais evidente quando se toma em consideração a postura de críticos como João Luiz Lafetá (2000), que coloca em primeiro plano a idéia de ruptura como forma de sustentação da confluência entre o que ele chama de *projeto estético* e *projeto ideológico* do modernismo de 22, ou mesmo

Silviano Santiago (2002) que, na outra extremidade, atenta para o fato de ser necessário desconsiderar toda a inclinação paródica da obra de Oswald de Andrade para que o discurso ativador da tradição seja valorizado e analisado em suas especificidades.

Tomar como ponto chave de análise da primeira geração modernista a tensão internamente instituída pelo paradoxo tradição/ruptura não implica desconsiderar a força do projeto de renovação das letras e das artes no Brasil das primeiras décadas do século XX, nem mesmo cometer a ingenuidade de fechar os olhos para a diferença qualitativa que se coloca entre a maneira como os grupos liderados por Oswald de Andrade, de um lado, e Plínio Salgado, de outro, tomaram a idéia de tradição. Trata-se, na verdade, de ter em mãos uma das especificidades do modernismo brasileiro que, a despeito de se apropriar e de se deixar influenciar pelas propostas futuristas de inovação e adequação aos novos tempos, mostrou-se avesso ao potencial destrutivo de quem pregava a queima de museus e bibliotecas e, no nível simbólico, de tudo o que fosse capaz de representar a conservação do passado.

É, portanto, a relativização dessa noção – proposta pelo próprio Silviano Santiago (2002) – que irá nortear este trabalho, cujo principal intento é desenhar um percurso por parte da obra poética de Oswald de Andrade, considerando a maneira como o principal livro de poemas de Oswald, *Pau-Brasil*, entretece-se à obra de Tarsila do Amaral que, por um significativo período, manteve-se em sintonia com o trabalho do autor. No diálogo estabelecido entre ambos, serão consideradas a relação entre tradição e ruptura e, principalmente, a idéia de revisão do passado como sustentáculo de uma visão utópica do futuro – ambas modulares no projeto estético e ideológico do autor –, de modo que, da articulação entre o literário e o pictórico surja o panorama de um projeto que se mostra em toda a sua coesão e profundidade: nas raízes estéticas que encontraram espaço em *Pau-Brasil*, literatura e pintura encontram, na confluência de traços, o mesmo espírito de um tempo em que o olhar da modernidade tingiu-se com as cores do primitivo, do arcaico, do nacional.

1. A invenção do passado ou a descoberta do futuro – a *poiesis* de *Pau-Brasil*

A publicação, em 1925, do livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, representa a continuidade ou, mais do que isso, a realização palpável do conteúdo programático que fundou o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Se, no texto de 1924, o substantivo composto

“pau-brasil” fora adjetivado e emprestava toda a sua amplitude de significados à poesia – e, de maneira mais ampla, à estética – que se desenhava no manifesto, aqui, recebe de volta a classificação morfológica original e coloca-se como um rótulo sobre o livro, como se dissesse ao leitor: “isto é pau-brasil”. E sendo metáfora da imagem primeva do Brasil, o primeiro produto de exportação das terras encontradas além mar, a poesia contida no livro transfigura-se, como se propunha no manifesto, no produto interno mais primitivo e representativo do conteúdo fundador da nacionalidade, seja em termos estéticos, seja na releitura do passado nacional.

Reinterpretação que já se mostra com toda a sua força na dedicatória do livro: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”. No momento da publicação do texto, esta expressão carregava-se de diversos significados e poderia se referir tanto à viagem realizada pelos modernistas ao interior de Minas Gerais, ocasião em que se permitiu aos brasileiros e ao viajante Blaise Cendrars um novo conhecimento sobre o país, quanto à permanência de Oswald na França, junto ao mesmo Cendrars, que teria despertado no autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* o interesse em “ver com olhos livres” uma realidade já vestida com uma interpretação determinada por diferentes orientações ideológicas, de modo a incutir-lhe um novo sentido.

E é justamente sob esse novo olhar que se coloca mais um significado para a referida dedicatória, este sim mais amplo e intimamente ligado ao projeto “pau-brasil”: a “descoberta do Brasil” a que se refere Oswald projeta-se, assim, para o conteúdo histórico que ordena as nove seções do livro. Trata-se, de fato, de um percurso histórico-geográfico que contempla, sob o prisma da paródia, desde os cronistas que escreveram sobre o Brasil nos séculos XVI e XVII, até os movimentos agitados da cidade de São Paulo no princípio do século XX. Sob esse aspecto, a incursão pelo passado nacional acaba por se mostrar multifacetada na medida em que se articula não apenas com a visão do presente em relação ao que se fora, mas também com a construção desse passado a partir de uma estética fundamentada em novos traços.

Nesse ponto, tradição e ruptura aproximam-se pela primeira vez na síntese dos elementos aparentemente díspares que compõem o livro de 1925: entre a realização de recursos poéticos estritamente ligados ao movimento vanguardista de renovação das artes e uma temática que contempla o antigo sem deixar de explicitar o anseio pelo

novo, a poesia de Oswald coloca-se como o vértice de um emaranhado temporal em que sincronia e diacronia se entrecruzam na composição de um novo momento:

O poeta de fato continua seu *excursus* espaço-temporal pela realidade do seu país em nível diacrônico, isto é, trabalhando com textos que nos remetem a diferentes segmentos histórico-culturais, e em nível sincrônico, privilegiando situações, fatos, personagens que se referem ao seu próprio contexto. (OLIVEIRA, 2002, p.136-7)

A primeira seção das nove que estruturam o *Pau-Brasil* de Oswald intitula-se, não por acaso, “História do Brasil”. Em diálogo com a dedicatória da obra, a proposta de narrar o percurso histórico do país mostra-se como uma forma de re-descoberta, irônica e paródica na medida em que instaura um novo ponto de vista, capaz de promover uma importante inversão de perspectivas: por meio da subversão inerente à paródia, a poesia pau-brasil colocaria o colonizado na posição de colonizador, de modo que aquele que fora descoberto, agora, desvende e traga à tona o que o processo de colonização, ao contrário, fez questão de esconder. Nesse jogo de revelação e ocultamento, os oito cronistas parodiados por Oswald aparecem retratados em seus textos mais característicos, entrecruzando-se uma teia em que o fio principal conduz a uma sucessão cronológica que se inicia na descoberta do Brasil, em 1500, e se estende até os liames do processo de independência, três séculos mais tarde.

Encerrada esta primeira parte, inicia-se a série de quinze poemas reunidos sob a inscrição “Poemas da colonização”. Ao contrário do que se esperaria, a revisão histórica empreendida no trecho anterior não se esgota aqui, de modo que o que se transfigura, nesse ponto do livro, é a dimensão paródica outrora definidora da feição crítica dos poemas. Passando a segundo plano, a paródia dá lugar a procedimentos de composição que se baseiam na brevidade e, principalmente, na valorização da linguagem oral como recurso que coloca em cena tanto o falar não oficial, alheio à gramática – o que era uma conquista a ser consolidada pela geração de Oswald, responsável pela quebra da perfeição métrica parnasiana -, quanto a imagem do escravo oprimido pela violência dos colonos, traços quase sempre apagados pela máscara épica criada pela história tradicional.

Nos poemas que se reúnem nesta parte de *Pau-Brasil*, a proposta de renovação da linguagem e da forma poética tradicional se articula, assim como no manifesto de 1924,

com o intuito de valorizar a essência do elemento nacional. Buscar os traços de uma identidade que se reconhece como mistura e, mais do isso, aceita a combinação de elementos díspares na constituição de um todo que se reconhece uno na diversidade, significou, naquele contexto específico, o avanço em direção ao objetivo de definir o caráter nacional por meio de pesquisas étnicas alheias à visão redutora do naturalismo científico de então: “com os modernistas de 22, o conceito de mestiçagem cultural chegaria ao grau máximo de lucidez, transformando-se inclusive em bandeira de luta” (PAES, 1998, p. 64). Nesse ponto, mais uma vez os contornos da tradição se esboçam em meio à tentativa de ruptura estética, como se a nova forma se aliasse a uma visão do passado, em que o velho se transforma em instrumento e material para o novo.

Deixando de lado as agitações da monarquia, a terceira parte de *Pau-Brasil*, intitulada “São Martinho”, faz uma incursão pela expansão da monocultura cafeeira no interior do país, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de São Paulo. A paisagem rural, interiorana, é agora cindida pelos moldes impressos pelo progresso, pelo surgimento dos centros urbanos, pelos caminhos trilhados ao longo das estradas de ferro que, a partir da metade do século XIX, tiveram suas construções incentivadas pelo governo por meio de concessões para que a produção fosse mais rapidamente escoada até os portos, transformando os esquadros paulistas ao longo das fazendas de café.

Essa nova configuração espacial, impulsionada pelo deslocamento do pólo dinâmico do país para a região centro-sul, servirá de mola propulsora para a síntese de elementos díspares dentro da poesia oswaldiana. A captação de registros diversos - o aspecto rural e bucólico da paisagem, aliado aos novos movimentos e elementos inaugurados pelo progresso econômico – coloca lado a lado, nesse trecho do livro, o momento mais singelo do anoitecer no sertão e o movimento agitado da indústria que despontava. Essa diferença de tom que se desenha entre um e outro aspecto de uma mesma realidade pode ser notada nos dois poemas abaixo, colocados em sequência para que se evidencie o que há de bucólico em um e, por contraste, de laudatório ao progresso em outro:

“o violeiro”
Vi a saída da lua
Tive um gosto singulá
Em frente da casa tua
São vortas que o mundo dá (ANDRADE, 1966, p.92)

“metalúrgica”
 1.300°. à sombra dos telheiros retos
 12.000 cavalos invisíveis pensando
 40.000 toneladas de níquel amarelo
 Para sair do nível das águas esponjosas
 E uma estrada de ferro nascendo do solo
 Os fornos entroncados
 Dão o gusa e a escória
 A refinação planta barras
 E lá em baixo os operários
 Forjam as primeiras lascas de ferro (ANDRADE, 1966, p.94)

Na linguagem que se refaz alheia a si mesma, os dois poemas funcionam como síntese e alegoria de opostos que se congregam: enquanto, no primeiro, a marca dialetal da fala popular se manifesta tanto na alteração da pronúncia de “singular” no segundo verso, seja para forçar uma rima – o que parece bem lógico – ou para marcar de modo enfático o traço de abreviação da fala, quanto na deformação fonética do “l” que se pronuncia “r” na palavra “vortas”, esse sim traço característico do linguajar roceiro, o segundo poema se constrói a partir de um outro registro lingüístico, sem os arcaísmos daquele que o antecede, aliando-se à descrição dos movimentos que deram origem aos trilhos da estrada de ferro.

Se as fazendas de café e o surgimento da ferrovia desenham a paisagem em transformação, que marca os poemas de “São Martinho”, é o percurso entre São Paulo e Rio de Janeiro que se mostra esboçado na quarta parte de *Pau-Brasil*, em que se reúnem 15 poemas sob o título “RP1”, abreviatura de *Rápido Paulista 1*, trem que promovia o traslado entre as duas cidades. Da cidade de Aparecida até a “capital da república”, Oswald de Andrade pincela um retrato em que diferentes tipos são colocados lado a lado na composição de um quadro em que é ressaltado não apenas o caos humano das cidades em expansão, mas também – e sobretudo – a diversidade cultural reunida sob um único céu acolhedor.

Ainda sob os esquadros urbanos que começavam a despontar em “São Martinho” e “RP1”, “Postes da Light” é a realização mais bem acabada das contradições apontadas anteriormente. De fato, se os contrários, como se viu, mostravam-se em poemas distintos, por meio da diferença na linguagem utilizada pelo poeta como forma de síntese da realidade, nos vinte e dois poemas de “Postes da Light” a antítese entre rural

e urbano se resolve no interior de cada poema, de modo que elementos desiguais combinam-se sob o mesmo recurso de justaposição, como em “atelier”:

Caipirinha vestida por Poirer
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pátio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado (ANDRADE, 1966, p.113)

Se a técnica de composição utilizada é essencialmente cubista, em que a justaposição de estilhaços da realidade compõe múltiplas perspectivas, a realidade que lhe serve de substrato tem as cores da realidade brasileira. A geometrização do espaço depende, como se nota no primeiro verso da segunda estrofe, da aproximação de dois elementos pertencentes a esferas díspares: de um lado, as “locomotivas” como representantes do desenvolvimento industrial de São Paulo, de outro, os “bichos nacionais” colocam-se como uma espécie de ícone de um momento em que os automóveis e bondes dividiam o espaço da capital paulista com chapéus de palha e animais de carga.

A fragmentação metonímica da poesia oswaldiana resvala no cromatismo de uma composição em que os modos de percepção entrecruzam-se, assim como o substantivo “klaxon” que, além de atribuir sonoridade especial à estrofe, torna-se adjetivo que qualifica uma cor que já recebera pinceladas dissonantes: verde e azul simultaneamente entrelaçados pelo barulho das buzinas e divididos – da mesma maneira que a estrofe o é pelo verbo “cortada” – pelas tonalidades vermelhas, como forma de contraste.

Síntese que situa sua realização final na última estrofe, em que os três primeiros versos pontuam o movimento altissonante da metrópole e, ainda, encontram lugar no

silêncio que fecha o poema, anunciado pelo prosaísmo do cheiro de café que invade toda a cena construída e emoldurada desde o primeiro verso. Na verdade, o caos organizado que constitui o poema enquadra-se tanto por este mesmo silêncio encerrado pelo adjetivo que “emoldura”, ou seja, coloca em um quadro a paisagem, quanto pelo título, anúncio de um espaço específico para a composição artística.

Encerradas as páginas de “Postes da Light”, verdadeira crônica da cidade de São Paulo no princípio do século XX, inicia-se a penúltima parte de *Pau-Brasil*, uma incursão em vinte e oito poemas, reunidos sob o título “Roteiro das Minas”. É claro que esta seção do livro não deve ser lida sem que se considere a importância da viagem empreendida pelos modernistas paulistas, juntamente com Blaise Cendrars, ao interior do estado de Minas Gerais, de modo que, a partir desse ponto de vista, cada poema passa a se mostrar como uma espécie de micro-retrato de uma parcela da história do Brasil.

Também importante para a compreensão desse microcosmo é o significado assumido por aquela viagem dentro do contexto da primeira geração modernista: no momento em que a proposta do modernismo era empreender o trabalho de redescoberta do Brasil, a “descoberta” de Minas articula-se com a proposta de revalorização e resemantização da história nacional. Dentro de *Pau-Brasil*, a presença do universo escavado em Minas conecta-se à idéia que abre o livro, na já comentada dedicatória a Blaise Cendrars. Nesse sentido, o primeiro poema desta penúltima parte do livro, cuja sugestão do título “Convite” não pode ser ignorada, funciona mesmo como uma forma de chamamento para que o leitor tenha sua atenção despertada para a riqueza histórica e cultural até então perdida no interior do país:

“convite”
 São João del Rei
 A fachada do Carmo
 A igreja branca de São Francisco
 Os morros
 O córrego do Lenheiro

 Ide a São João del Rei
 De trem
 Como os paulistas foram
 A pé de ferro (ANDRADE, 1966, p.120)

Tradição que se instaura no interior da ruptura: no tipo de relação que serve de mote a este texto, o “Roteiro das Minas” é a exegese do passado colocada como forma de renovação e re-interpretação do presente:

O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam (BROCA, apud SANTIAGO, 2002, p.121).

Substituindo o lirismo nostálgico desta penúltima parte, *Pau-Brasil* encerra-se com os oito poemas reunidos em “Lóide brasileiro”, nome do navio utilizado por Oswald de Andrade no retorno de uma de suas viagens à Europa. Aqui, toda a inclinação crítica e satírica do poeta se renova na oposição ao paradigma romântico de representação do país, o que se manifesta já em “Canto de regresso à pátria”, talvez uma das mais famosas paródias da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Como em uma crônica de viagem, os poemas desta seção mostram toda a aversão em relação ao nacionalismo artificial de idealizações passadas.

E essa necessidade de trazer à tona a essência da identidade nacional mostra-se na diversidade geográfica reunida em “Lóide brasileiro”, de Fernando de Noronha, passando por Recife, Bahia e Minas Gerais até chegar a São Paulo, o poeta traceja uma espécie de convite à exploração dessa realidade, sintetizada na metrópole paulista “sometimes called the Chicago of South America” (ANDRADE, 1966, p.136).

A poesia que tomou como justificativa para se construir a descoberta do Brasil – ou a tentativa de instituir um novo paradigma de representação histórica do país –, depois de revista a própria história, desenha, ainda, os contornos do nacionalismo oswaldiano (e, por extensão, de todo o grupo que se reuniu em torno de suas propostas): emerge, aqui, a descoberta do passado como forma de interpretação do presente e sustentáculo de um projeto utópico do futuro, semente lançada pelo manifesto e pela poesia pau-brasil, que teria sua realização mais madura sistematizada no *Manifesto antropófago*.

2. O primitivismo na contemporânea expressão do mundo: Tarsila e a pintura dos fatos

O primitivismo de pau-brasil não ficou circunscrito, como se sabe, apenas à poesia de Oswald de Andrade. Muito mais abrangente, estendeu-se ao intuito de buscar na imagem do elemento primitivo, aliado à idéia de aproveitar o que era importante das vanguardas de renovação, a saída para dessacralizar a figura romântica do índio e alçá-la à categoria de símbolo nacional. No interior do binômio *floresta / escola*, uma das propostas fundadoras do manifesto de 1924, a pintura de Tarsila do Amaral congrega a um projeto de renovação estética intimamente ligado às produções da vanguarda européia – especialmente às formas geometrizadas de Léger e as experimentações pós-cubistas do purismo – o mergulho na matéria nacional.

Nesse sentido, a íntima relação que se estabelece entre *Pau-Brasil* e a fase da pintura de Tarsila que, não à toa, recebe o mesmo nome, manifesta-se tanto na temática nacional e na tentativa de adequar as formas de percepção estética aos novos movimentos da cidade efervescente, quanto na empreitada de promover a redescoberta da tradição artística brasileira.

Mas a filiação entre uma e outra estética não se restringe ao tratamento do elemento tradicional, embora essa seja uma das faces principais de ambos. Na síntese de opostos, traço definidor da poesia de Oswald, o trabalho de Tarsila não deixa de mostrar a tendência à combinação de matérias desiguais em composições em que o hibridismo encontra equilíbrio na harmonia da paisagem paulista em quadros como *E. F. C. B.*, a ser discutido mais adiante. Não se deve desprezar, ainda, o fato de as ilustrações do livro de poemas de Oswald serem de autoria da própria Tarsila, o que não deixa de revelar a sintonia da artista em relação às diretrizes estéticas que nortearam o trabalho do poeta na composição de sua poesia *pau-brasil*.

E já que se falou em combinação de opostos, o quadro *Estrada de Ferro Central do Brasil* (Fig.1), de 1924, mostra-se como um representante da síntese promovida entre o arcaico e o moderno, assim como na paisagem cindida pelo trem que corta o horizonte, no poema “Noturno” (ANDRADE, 1966, p.90). Composto no mesmo ano da viagem a Minas e ao Rio de Janeiro, o quadro traceja a convivência harmônica entre o desenvolvimento urbano do princípio do século e a sobrevivência da tradição, que persiste seja na figura da igreja, colocada no canto superior direito da tela, seja nas casas tracejadas em estilo colonial, ou mesmo na construção de palmeiras e demais árvores,

que brotam do mesmo solo em que se alojam a estrada de ferro e a própria estação ferroviária que dá título ao quadro.

Nesse sentido, os signos da urbanização mesclam-se ao espaço da tradição e lhe conferem uma nova roupagem – como no poema “Atelier”, acima aludido: nos contornos geométricos e nas formas simples da estação, das locomotivas, dos postes de iluminação ou mesmo na cancela que controla o fluxo do trem pela ferrovia, os liames do progresso se entrecruzam à simplicidade da arquitetura e à cor ocre do solo que os reúne. A ausência de artificialismo dessa relação se mostra, sobretudo, na torre elétrica situada à esquerda da tela: um dos símbolos do desenvolvimento urbano e industrial abriga, em sua extremidade, a presença de um pássaro em repouso, constituindo a alegoria do nativismo em consonância com a modernidade, principalmente se for considerado o fato de que, do ponto de vista lógico, seria mais plausível se a ave estivesse pousada sobre a copa de uma das árvores presentes na tela.

A maneira como Tarsila traceja as figuras do quadro revela o parentesco de suas formas com a técnica de composição do mestre Léger: não apenas na geometrização do espaço, mas, sobretudo, na utilização de formas essenciais como círculos, retas e riscados, típicas da paisagem urbana nas telas do francês. Enquanto esses traços esboçam a ruptura, na pintura de Tarsila do Amaral, com a representação mimética da realidade e a filiação a técnicas pós-cubistas de composição, a opção por cores lisas e claras – recurso também alheio à tradição acadêmica e definidor das telas desta fase – demarca o nativismo e a tonalidade local no interior de procedimentos de estruturação estética incorporados de vanguardas européias. Nesse sentido, a pintora neutraliza o exercício de mera importação ao atribuir-lhe uma feição notadamente nacional não apenas por meio da temática que lhe serve de sustentação, mas também pela utilização consciente do que se poderia chamar de “cor local” – o *regional* e *puro* de que fala Oswald de Andrade (1972) em seu manifesto:

No limite, Tarsila acabou por introduzir variantes, todas inspiradas na mesma matriz compositiva de Léger, no intuito de conferir tratamento privilegiado a certos elementos-chave de seu repertório de assuntos e símbolos ‘nacionais’, adiante reiterados como slogans pelos diluidores do modernismo. (MICELI, 2003, p.138)

Modo de composição moderno que se entrelaça ao substrato da tradição nacional e a um olhar que enfoca o acontecimento cotidiano, transformando a simplicidade do

momento banal em material artístico. Assim como a poesia de exportação oswaldiana abria seu conteúdo programático, em 1924, com a idéia de que o trabalho poético reside menos na transcendência da forma ou na inspiração de linhagem romântica do que na simplicidade dos fatos, a arte de Tarsila não se mostra refratária ao conteúdo prosaico da realidade, de modo a recriá-lo em cores tipicamente nacionais: “Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE, 1972, p.5).

Se “O Carnaval do Rio é um acontecimento religioso da raça”, como Oswald de Andrade (1972) o descreveu em 1924, Tarsila não deixa de o transformar em signo pictórico, como em *Carnaval em madureira*, tela que se mostra, ainda, no diálogo com os dois poemas de “Carnaval”, inseridos em *Pau-Brasil* (GOTLIB, 1998). Realidade plástica como a de *Morro da favela* (Fig.2), composição que data do mesmo ano de E. F. C. B., mas não apresenta os elementos tipicamente urbanos da primeira. Sob esse aspecto, a “poesia dos fatos” exhibe-se, na tela da artista, por meio da profusão de cores tipicamente brasileiras, organizadas sob o “azul cabralino” do céu, recorrente nas representações desta fase.

Cores que se encaixam sem produzir grandes contrastes ou jogos de sombra e, mais do que isso, organizam-se de modo que a tonalidade do céu se integra ao colorido das casas, seja na pintura das fachadas ou na composição das portas e janelas. De fato, tem-se a impressão de que, mais do que a forma, as cores saltam aos olhos na composição da realidade, como observa Aracy A. Amaral: “a cor não tem intencionalidade de conferir volume através do claro-escuro: este é antes uma possibilidade de obtenção de atmosfera, de destacar os elementos identificáveis da realidade, ou seja, um meio de transfiguração” (1975, p.124).

Contraste mais marcante se mostra, entretanto, na proporcionalidade das formas impressas às figuras humanas que habitam a tela: enquanto a negra de braços robustos destoa da silhueta esguia do homem que se prostra a seu lado e, ainda, da maior regularidade da imagem feminina colocada ao fundo do quadro, disparidade maior se desenha na relação entre a forma das crianças e o cachorro presente no lado direito da paisagem. Na verdade, essa relação de desproporção mostra-se mais interessante quando tomada no diálogo que entretece com o poema “Viveiro”, de Oswald, em que a organização dos elementos não apenas remete à mesma paisagem, mas também ao

mesmo processo de composição e, sobretudo, à mesma realidade prosaica e cotidiana que se transforma em dado estético:

“viveiro”
 Bananeiras monumentais
 Mas no primeiro plano
 O cachorro é maior que a menina
 Cor de ouro fosco

As casas do vale
 São habitadas pela passarada matinal
 Que grita de longe (ANDRADE, 1966, p.126)

Do verbal ao pictórico, uma única realidade estética se desenha na interseção entre a poesia de Oswald de Andrade e a pintura de Tarsila do Amaral. O manifesto oswaldiano de 1924 tracejou, na verdade, um programa artístico de renovação formal e valorização do elemento primitivo, tradicional e histórico que foi acolhido por Tarsila em toda a sua amplitude, principalmente no que diz respeito à tentativa de aliar a renovação dos meios artísticos à pesquisa do dado primitivo e à definição de um caráter nacional que refletisse a identidade do brasileiro. E como se falou da maneira como o trabalho de Oswald encara a questão da mestiçagem na edificação de uma raça singular porque heteróclita, é importante que não se desconsidere o traço que une a representação do negro em *Pau-Brasil* e a tela *A negra* (Fig.3), composta por Tarsila em 1923.

Como já se discutiu anteriormente, os “Poemas da colonização” sintetizam a condição marginal do negro e, sobretudo, a violência cometida contra o escravo no período colonial. Nesse sentido, o retrato do negro desenhado por Oswald se configuraria como uma espécie de símbolo da colonização – talvez um dos tabus a serem transformados em totens pela Antropofagia? - figura/síntese de uma das faces da tradição nacional a ser desmistificada pela visão primitivista da nova poesia, capaz de desnudar a orientação ideológica impressa pelo discurso histórico tradicional, cerne da “descoberta do Brasil” empreendida pelo autor com o livro de 1925.

Em consonância com esse espírito, a tela de Tarsila enfoca a personagem negra feminina por meio de um processo de composição que antecipa o conteúdo programático do manifesto a ser publicado um ano mais tarde. No descolamento promovido entre a figura e o fundo, a artista separa o elemento nacional da sugestão

cubista tecnicizante desenhada pelas faixas paralelas atrás do corpo deformado da negra para, depois, fundir um e outro a partir da colocação, em diagonal, da folha de bananeira geometrizada, que não apenas interrompe a continuidade das linhas do fundo como também lhes imprime um novo percurso, continuado na parte inferior da tela, à direita da figura central.

A imagem do corpo deformado da negra de Tarsila – recurso que, cinco anos mais tarde, seria a base da composição das telas ligadas ao movimento antropofágico – congrega em si um conjunto de metáforas nativistas que estabelecem os elos entre todo o contexto moderno em que se insere o personagem e um passado primitivo a ser recuperado pela realização plástica: do seio em evidência como manifestação do acolhimento sugerido pela silhueta materna que amamenta e afaga, à deformação dos lábios que os atrela à visão sexual do mito fecundador, constrói-se, em *A negra*, não o símbolo da poesia oswaldiana, mas uma alegoria fundadora que acaba por segregar a figura pictórica da representação histórica a que se atrelam os poemas de *Pau-Brasil*.

Na síntese entre o discurso da tradição e a manifestação da modernidade, Tarsila congrega as dualidades sustentadoras dos pólos cultura *versus* natureza, metrópole *versus* colônia (DANTAS, 1997, p.50) e as insere no mesmo diálogo de opostos que fundamenta a diluição da contradição ruptura *versus* tradição no interior do modernismo brasileiro, de modo a inculcar, no signo pictórico, a mesma *poiesis* capaz de fundir o “carnaval” tradicional à manifestação de “todo o presente”. Na confluência entre uma e outra realização, passado e presente se entrelaçam na mesma tentativa de acertar o passo com a modernidade sem perder de vista o passado fundamentador desse mesmo presente, de modo que os “olhos livres” da nova arte servissem como ponte para que a imagem da tradição – ou o discurso produtor desta imagem – se desvencilhasse de qualquer forma de atavismo.

Considerações finais

Esta breve incursão por parte da obra poética de Oswald de Andrade, bem como a não menos sucinta referência ao trabalho de Tarsila do Amaral, teve como objetivo central, conforme se propôs, desenhar a integração entre os discursos que validam “tradição” e “ruptura” no interior das propostas que fundamentaram o trabalho da primeira geração modernista, notadamente no que diz respeito à composição do que se

consolidou como vertente “Pau-Brasil” das artes brasileiras no princípio do século XX. Como se viu, a procura por marcas da diluição desses opostos partiu da segregação de correntes muitas vezes promovidas pela crítica que se debruça sobre o período e, por meio de generalizações, ignora o lado oposto – porém complementar – de uma mesma moeda.

Nesse sentido, viu-se como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* semeia os principais aspectos de uma arte que se desenvolverá a partir da aceitação crítica de padrões estéticos exteriores, orientados a partir de uma pesquisa local que daria às realizações da vanguarda, no Brasil, tonalidades típicas da realidade nacional, de modo que “a floresta e a escola” estariam como alicerce da relação primitivismo / modernidade – posteriormente levados às últimas conseqüências com a figura do “bárbaro tecnicizado” e a projeção utópica da “revolução caraíba”. Aliada a essa tentativa de definição dos traços que compuseram a identidade nacional, a proposição de um novo modelo para a realização poética desenvolve-se dentro do manifesto como forma de valorização do acontecimento banal e cotidiano, da manifestação livre do folclore popular e, principalmente, da linguagem oral falada pelo brasileiro, espécie de resgate da nacionalidade sufocada pelo academicismo.

Em *Pau-Brasil*, principal livro de poemas de Oswald de Andrade, a consonância entre as propostas do manifesto e a forma poética conduz à constatação de um percurso coeso em que se busca a reformulação do paradigma histórico de representação do Brasil, cujas novas diretrizes seriam orientadas pela desmistificação do discurso dominante que, supostamente, teria ficcionalizado a história em favor da idealização épica do passado. Nesse ponto, a descoberta do passado se colocaria como a manifestação original de uma poesia capaz de congrega novas diretrizes estéticas ao pitoresco local.

No impulso de revisão crítica do passado, a poesia *pau-brasil* encontra a paródia como forma de desconstrução irônica da história tradicional. Malgrado esse caráter destrutivo, identificado, portanto, à idéia de ruptura, a paródia não anula a tradição – como apontaria Silviano Santiago (2002) –, pelo contrário, atua como instrumento de reativação desse mesmo passado, de modo a atribuir-lhe uma nova roupagem, agora proposta pela visão primitivista do princípio do século, que promove uma nova contextualização de seu substrato.

Observando este movimento na constituição de um plano poético coeso dentro de *Pau-Brasil*, o percurso por diversos poemas do livro de 1925 – cuja escolha se justifica pela necessidade de contemplar diferentes propostas congregadas em torno de um mesmo projeto, principalmente no que diz respeito à trajetória histórica e geográfica impressa pelo poeta ao longo da obra – alinhavaram-se algumas considerações a respeito da relação tecida entre o plano poético pau-brasil e a sua realização pictórica, concretizada por Tarsila do Amaral em algumas de suas telas. Embora breve e, por isso mesmo, correndo o risco de ser traída por sua própria generalidade, esta referência ao trabalho da artista não apenas serve como iluminação para algumas das questões levantadas pela poesia de Oswald, como também percorre o caminho inverso, de modo que a palavra tenha se transposto para a tela e se realizado em cores e linhas.

Se o percurso do primeiro grupo modernista foi suicida por destruir sua própria sustentação, ou se, no futuro, reconheceu-se ingênuo e entusiasta demais, não se pode negar a importância de sua contribuição para a reciclagem das artes no Brasil, realização que, no caso do grupo *Pau-Brasil*, deu-se por meio da interseção consciente de tempos e espaços, no limiar entre o novo e o velho, o despontar e a re-descoberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. A. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva; Universidade de São Paulo, 1975. vol.1.
- ANDRADE, O. de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: _____. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL/MEC, 1972. p.4-10.
- _____. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- DANTAS, V. Que negra é esta? In: *Tarsila anos 20*. Galeria de Arte do Sesi, 1997. catálogo.
- GOTLIB, N. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Editora SENAC SP, 1998.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MICELI, S. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, V. L. de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP: Blumenau: FURB, 2002.

PAES, J. P. Cinco livros do modernismo brasileiro. In: _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Figuras



Fig. 1
Tarsila do Amaral, *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924), óleo sobre tela, 142 x 127cm



Fig. 2
Tarsila do Amaral, *Morro da favela*, (1924), óleo sobre tela, 64x76cm



Fig. 3
Tarsila do Amaral, *A negra*, (1923), óleo sobre tela 100x80cm