

Anais 5º Colóquio Ibero-
Americano: paisagem
cultural, patrimônio e
projeto

• ANAIS •

ISSN 2178-5449

5º edição

Even3

Belo Horizonte/MG 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

AN532 Anais 5º Colóquio Ibero-Americano: paisagem cultural, patrimônio e projeto. Anais...Belo Horizonte(MG) Universidade Federal de Minas Gerais, 2019

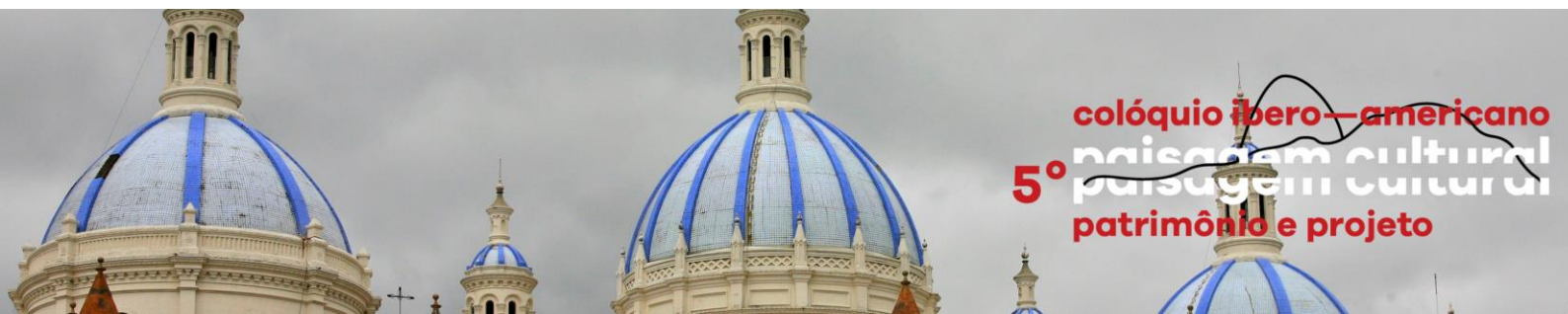
Disponível em <www.even3.com.br/anais/5coloquiodapaisagem>

ISSN: 2178-5449

1. Arquitetura 2. Planejamento urbano e paisagismo 3. Planejamento urbano e paisagismo

Universidade Federal de
Minas Gerais

CDD - 370



colóquio ibero-americano
5º paisagem cultural
patrimônio e projeto

TARSILA DO AMARAL, PAISAGISTA

CARMONA-RIBEIRO, Ana Carolina

Instituto Federal de São Paulo, Curso de Arquitetura e Urbanismo/
Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
ana.carmona@ifsp.edu.br

O presente trabalho é uma análise da obra de Tarsila do Amaral (1886-1973) nos anos 1920, detendo-se em como nela aparece o tema da “botânica modernista”: o procedimento de seleção, articulação e representação de um conjunto significativo de espécies vegetais até então desvalorizadas ou desconhecidas, por artistas do modernismo paulista – não apenas Tarsila, mas também Anita Malfatti (1889-1964), Lasar Segall (1889-1957), Flávio de Carvalho (1899-1973), Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), entre outros, que o farão a partir de diversas linguagens, da literatura à pintura, gravura e desenho, passando pela cenografia e pelo próprio paisagismo.

No campo da visualidade, a obra de Tarsila é um objeto de estudo particularmente interessante, pois nela a representação da flora é uma constante e ocupa lugar destacado. O trabalho realiza, assim, um “inventário botânico-pictórico” das fases “pau-brasil” (1924-25) e “antropofágica” (1928-29): um levantamento de caráter panorâmico das espécies vegetais representadas, identificando-as, atentando para quais são aparecem com mais frequência, observando as formas e procedimentos pictóricos de sua representação e o lugar que ocupam na composição como um todo. Situando o lugar e a importância da vegetação no conjunto da obra da pintora, com essa sistematização pretendemos estabelecer uma base, ainda que preliminar, para uma reflexão mais ampla sobre o sentido da natureza na constituição da arte e do paisagismo moderno brasileiros.

A flora *tarsiliana*

Rente às janelas envidraçadas (...) estendia-se o pomar com suas múltiplas jabuticabeiras, terminado num bosque de caviúnas, jequitibás, taiuveiras, guarirovas e um sem número de árvores anônimas por onde se enroscavam primaveras e alamandas. (apud AMARAL, 2003, p. 164)

Na menção à infância e nas referências que a pintora faz às suas origens interioranas e cafeicultoras, pode-se entrever o interesse pela vegetação local, expresso na diversidade botânica representada em sua obra: as plantas que aparecem com mais frequência são palmeiras, bananeiras, árvores e arbustos variados, e os cactos. Tendo o cubismo como fundamento, a “operação crítica” é essencial; como coloca Campos (1997, p. 112), somente um olho crítico, como o de Tarsila, “poderia discernir no caos de detalhes de nossa visualidade cotidiana os elementos a privilegiar, as novas hierarquias a estabelecer, as opções e descartes a fazer”. Assim, se as espécies aparecem como recursos para estabelecer um “ponto de vista brasileiro num campo de visada universal”, vê-se também que, orientando a escolha da vegetação por Tarsila, está o desvelamento de aspectos “recalcados” da realidade nacional¹, trazendo à tona da consciência artística os dados do popular, do caipira, do selvagem, do primitivo.

As palmeiras estão sempre presentes em suas pinturas, do aprendizado cubista à obra madura de 1928-29. Flávio de Carvalho (1929, apud Amaral, 2003, p. 434), analisando *O sono* (1929), indica o papel de uma das *Arecaceae* mais conhecidas, na obra de Tarsila: “Toda a flora brasileira está condensada no coqueiro”. Para Cunha (2016, p. 102), este caráter simbólico já se apresentava na produção artística desde o século XIX, quando a sofisticada palmeira cumpria “a função de ordenar o ímpeto das forças lascivas e sensuais, e de enobrecer o ambiente do Brasil Colônia e Imperial”, associando-se à razão, ao desejo pelo culto e civilizado – e transformando-se, ainda, em parte do “projeto de idealização nacional”, como “símbolo vegetal da tradição romântica, supervalorizado no olhar dos viajantes, poetas, prosadores, arquitetos”.

¹ Essa formulação é de Antonio Candido (2014, p.126-127), que coloca: “O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Esse sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal (...), define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular”.

Figura 1 - Detalhes de obras de Tarsila: palmeiras – Fonte: A autora, a partir de Salztein (1997)



Tarsila recupera em parte esse significado, nas retilíneas palmeiras da fase “pau-brasil”, que, como observa Mário de Andrade (apud Cunha, 2016, p.100-101), quebram “a força voluptuosa das formas curvas do cenário”. No entanto, sua obra também deixa entrever que, na década de 1920, este símbolo estava já desgastado e envolto em nostalgia – as palmeiras eram resquícios de um Brasil que rapidamente desaparecia; nas telas que com cenas urbanas, inclusive, as palmeiras são as principais (e muitas vezes as únicas) espécies vegetais representadas, mas estão a meio caminho de se tornarem postes, colunas, pilares. Já nas obras da fase antropofágica, o sentido de racionalidade que o símbolo-palmeira ainda conseguia reter é dissolvido de vez; desaparece o desenho retilíneo e mais “naturalista” (como a divisão entre a coroa verde e o estipe amarronzado, por exemplo), ocorrendo então uma mudança de caráter, em que a planta, deformada e monumental, ganha uma natureza “animada”². E mais: na interpretação de Salztein (1997, p. 15), nessa fase, a “estranha iconografia” da pintora poderia ser lida como “resposta da cultura ‘periférica’ aos séculos de expedições colonizadoras da grande razão moderna”, explicitando o esbanjamento cruel da natureza e a história da exploração colonial.

Se as palmeiras em determinados momentos falam do “nacional”, bananas e bananeiras, por sua vez, são por excelência o signo do “tropical”. Enquanto o estrangeiro (que busca o exótico) e o colonizador (interessado na exploração econômica) desejam os frutos, os artistas modernistas – não apenas Tarsila, mas também, destacadamente, Malfatti e Segall³

² Nesse mesmo período, em *Macunaíma* (1928), Mário de Andrade pondera o “lugar coroado” da palmeira como símbolo do país, apontando-a como “imagem viciosa do ‘nacionalismo naturalístico’ dos românticos” e *corrigindo* a sua “postura nobre” por meio de procedimentos estéticos como o uso do diminutivo e a paródia bem-humorada (Cunha, 2016, p. 104). Seria possível apontar a mesma intenção de ressignificação do símbolo-palmeira, na pintura de Tarsila da fase “antropofágica”?

³ Anita Malfatti apresenta em *Tropical* (1917) uma mulher morena, rodeada de frutas e plantas como bananas e bananeiras. Lasar Segall – em *Menino com Lagartixas* (1924), *Bananal* (1927) e nos trabalhos em que retrata o Rio de Janeiro – as bananeiras são elementos participantes do “milagre da cor e da luz” que, segundo o pintor, se revelou em sua chegada ao Brasil.

–, conscientes desses interesses (a ponto de, por vezes, deles fazerem troça⁴), olham também para a bananeira. Tarsila se vale do apelo formal extraordinário dessa planta, com seu cacho e inflorescência surpreendentes, folhas de desenho marcante e verdes lustrosos, desde o quadro “inaugural” da modernidade em sua obra, *A negra* (1923) – em que no qual uma folha de bananeira disposta diagonalmente transforma-se em signo de toda a paisagem tropical, ou ainda, junto com a figura da negra, em signo de todo um país (considerando-se a intenção expressa por Tarsila de ser “a pintora da sua terra”). Em outros momentos, a pintora também indicará a bananeira como uma lembrança da roça (até hoje associada às culturas familiares de subsistência) – uma planta “pobre”, por assim dizer, que não tem o status das palmeiras, e que trará assim a dimensão do popular. Isso é claro em *Lagoa Santa* (1925) – obra excepcional pela abordagem pictórica diferenciada (sem contornos marcados, com uso de cores pastéis e dégradés sugerindo volumes), feita a partir da viagem a Minas Gerais em 1924 –, que representa um pequeno vilarejo: a igreja, o modesto casario, os animais e uma bananeira de representação quase naturalista (com uma atenção aos detalhes que acontece raramente nas obras de Tarsila) são enquadrados pela cerca de “paus do mato”, típica das pequenas roças Brasil afora. Em outras pinturas de “pau-brasil”, nas cenas suburbanas invariavelmente aparecem folhas de bananeiras por detrás do casario, dentre outras plantas ordinárias, nascidas espontaneamente e comumente chamadas de “mato”.

⁴ Em 1923, ancorado em Las Palmas – ilha espanhola na costa da África –, Oswald envia um cartão a Mário de Andrade, com a foto de um bananal africano, exclamando: “Mário! Bananas! Concorrência ao Brasil. Querem ver que também há modernidade ocidental em Las Palmas” (Amaral, 1999, p. 68). Os modernistas tinham consciência do lugar do Brasil no capitalismo mundial, como exportador de *commodities* (bananas) e importador de produtos industrializados e da cultura dos países europeus. A expressão “modernidade ocidental” ironiza e critica esse lugar, imaginando outras possibilidades.

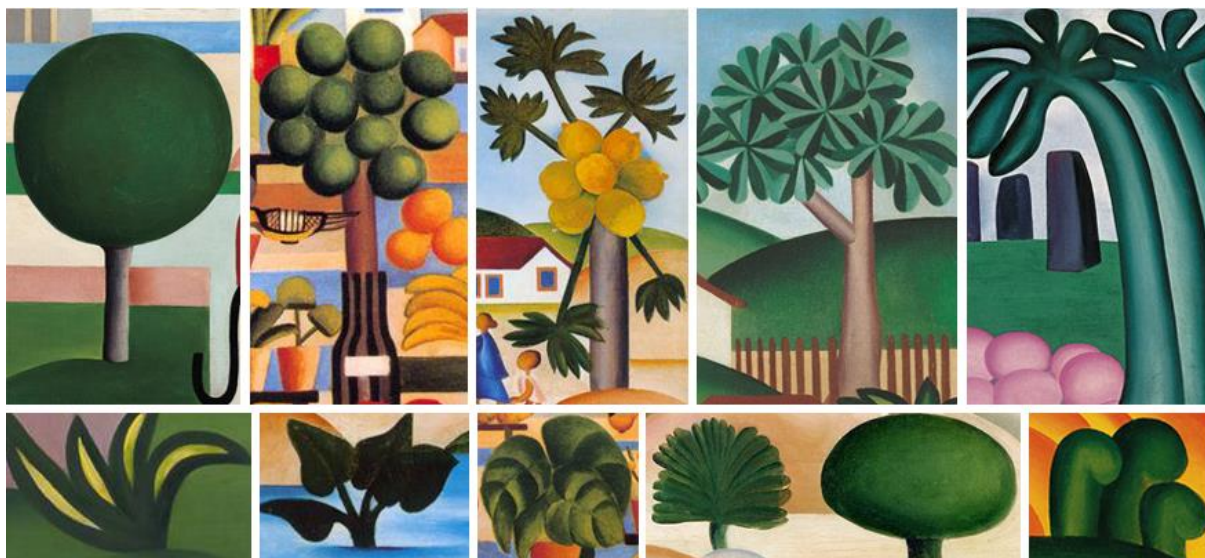
Figura 2 - Detalhes de obras de Tarsila: bananeiras – Fonte: A autora, a partir de Salztein (1997)



As árvores e arbustos das pinturas de Tarsila, por sua vez, geralmente são representações de espécies não identificáveis; na fase “pau-brasil”, especialmente, essas plantas de formas “genéricas” são um conjunto que pontua de verde as cenas; a vegetação – que, na paisagem de lagos, pedras e morros, configura uma “natureza cotidiana” – aparece em equilíbrio com casas, pessoas, animais domésticos, criando-se uma correspondência entre natural e cultural. No entanto, por vezes, Tarsila se detém em alguma árvore ou arbusto, que é então claramente identificável em sua especificidade; nesses casos, as espécies demonstram claramente como a pintora tinha um conhecimento íntimo, *vivido* da flora local (se não brasileira, pelo menos naturalizada): por exemplo, a embaúba de *Paisagem com touro* (1925), árvore da Mata Atlântica, de copa rala e desordenada, folhas enormes com um formato marcante – em tudo oposta aos pinheiros e árvores topiadas de uma São Paulo urbanizada à europeia; a aninga de *Mamoeiro* (1925), uma planta de beiras de rios na Amazônia, ainda hoje desvalorizada em seu potencial paisagístico e importância ecológica; ou ainda o mamoeiro que dá nome ao quadro, que, como a bananeira, é árvore tropical e frutífera, típica das roças e culturas de subsistência⁵.

⁵ Em relação a essa questão da vegetação “genérica”, é interessante apontar o caráter excepcional de *Pastoral* (1927) na obra de Tarsila. Nela, a vegetação é minuciosamente detalhada; é possível identificar hortênsias (que não voltam a aparecer em sua produção), e bromélias, das quais se reconhece não apenas a família botânica mas também duas espécies diferentes (uma *Vriesia* e uma *Aechmea*). Esse aparente “naturalismo” talvez permita aproximar a obra do que Dantas (1997, p. 46) identifica como um “aspecto naif” ou “um certo infantilismo” do construtivismo de Tarsila, que acomodaria o “analitismo cubista” à “realidade de sua própria experiência”. A obra, além disso, mais do que qualquer outra da pintora, em forma e conteúdo dialoga com a do *douanier* Rousseau (1844-1910), artista francês autodidata, admirado em seu “primitivismo” pelos

Figura 3 - Detalhes obras de Tarsila: árvores e arbustos – Fonte: A autora, a partir de Salztein (1997)



As cactáceas, por sua vez, estão muito presentes nos trabalhos de Tarsila, trazendo um novo sentido em relação às espécies até agora mencionadas: são as plantas que mais claramente expressam a busca pelo primitivo e pelo originário como dados fundamentais do modernismo. Sabe-se do papel fundamental que artefatos de épocas e civilizações distantes, ditas “primitivas”, exerceram para as formulações das vanguardas, na Europa – recurso tomado de empréstimo para resolver “a crise da cultura europeia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo” (Argan, 2008, p. 426). No entanto, no primeiro modernismo brasileiro, o sentido parece ser diferente:

Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente (Candido, 2014, p. 128).

No Brasil, portanto, a arte primitiva seria autóctone, uma herança e uma realidade a serem incorporadas à produção artística; ocorre uma transformação no sentido do primitivo. Além de fundamento para a modernidade (trazendo valores próximos àqueles apontados pelas vanguardas), este seria também instrumento de emancipação cultural – já que re-conhecer, via procedimentos modernos, a contribuição autóctone seria, nos termos da antropofagia oswaldiana, um “ato de reintegração de posse” que nos devolveria o “impulso libertador originário” (Guerra, 2010, p. 270). Nesse sentido, pode-se colocar lado a lado a valorização das manifestações da cultura popular, da cultura indígena ou das heranças afro-brasileiras (o desrecaleque étnico de que fala Candido), e a valorização de espécies vegetais nativas ou

artistas modernos de Paris, e cujas telas apresentavam cenas fantásticas, de florestas e animais exóticos, cenas de sonhos e elementos extraídos da *imagerie* popular.

naturalizadas. Compreende-se assim o destaque dado aos cactos na obra de Tarsila: neles, o signo do primitivo mistura-se aos signos do popular, à vida cotidiana, às reminiscências do recente passado rural – ou, talvez (essa é uma outra hipótese), constituam-se como signos das origens do “brasileiro”⁶, de uma almejada ancestralidade anterior à chegada dos portugueses, anterior ao que o pensamento colonizado chamou de “civilização”⁷.

Na fase “pau-brasil”, os cactos não têm grande destaque, misturando-se às inúmeras outras plantas que pontuam as pinturas de Tarsila; nunca aparecem nas cenas propriamente urbanas, mas somente naquelas que retratam os subúrbios ou roças – e, nesse caso, representam palmas (que no sertão e na caatinga brasileiros, em situações extremas, servem como alimento para o gado). Paulatinamente, porém, as cactáceas ganharão importância e um novo caráter, para além do popular e do caipira; um crítico parisiense, em 1926, percebe já em *A cuca* (1924) o aspecto do primitivo, que ganhará destaque na fase “antropofágica”: a obra, diz ele, “faz viver diante de nós seres fantásticos, em meio a plantas de formas rudimentares, como deviam ser as da época terciária” (apud Amaral, 2003, p. 241).

Figura 4 - Detalhes de obras de Tarsila: cactos – Fonte: A autora, a partir de Salztein (1997)



Assim, na antropofagia, o desenho e a forma dos cactos torna-se quase que um modelo, uma referência formal para a representação de praticamente todas as espécies, e mesmo para os elementos não-vegetais da composição. Figuras recorrentes, os cactos

⁶ Autorizando essa leitura que associa o cacto a algo “nosso”, pode-se apontar que a família das cactáceas, com cerca de 120 gêneros, distribui-se quase exclusivamente nas Américas (Melhem et al., 2007, p. 163). A associação ao “primitivo”, entretanto, provavelmente baseia-se numa leitura cultural, que vê a aparência rudimentar dessas plantas como indício de um passado mais distante e “originário” do que o de outras espécies; no entanto, em termos do tempo geológico, as cactáceas surgem no mesmo período que outras Angiospermas (o Cretáceo) – e são mais recentes que samambaias (Pteridófitas) ou pinheiros (Gimnospermas).

⁷ A escolha do cacto como signo do primitivo e do originário não é exclusiva do modernismo brasileiro. Em outros países da América Latina, essa relação também está presente, como aborda o artigo de Condello, que lê os cactos como elemento de conexão entre as obras de artistas modernistas diversos – como Tarsila, Segall, Mina Klabin e Lina Bo Bardi, e, no México, Diego Rivera e Helen Fowler O’Gorman.

transformam-se em personagens ou dominam o primeiro plano de quadro, como no *Abaporu* (1928), em que o homem e o cacto se equivalem e confundem – o mandacaru, com sua forma colunar marcante, ganha um status quase humano, enquanto o “homem que come” aproxima-se do vegetal. *Distância* (1928), por sua vez, prescinde da representação figura humana, trazendo um agrupamento de cactos (no primeiro plano à direita), afastados da solitária e deformada palmeira (no canto superior esquerdo). Constrói-se uma paisagem de absurdo, que sugere também um conflito: ao mesmo tempo em que os dois vegetais-personagens se opõem (separados uma hipnótica superfície verde de ondas concêntricas), formas e cor aproximam-nos, colocando-os em íntima relação como se fossem feitos da mesma matéria. Poderia *Distância*, assim, ser lida como expressão da dualidade cultura (a palmeira) e natureza (o cacto), expressando também o dilema da configuração da almejada civilização tropical, entre as “selvas selvagens” e a “civilização”?

*

Apesar dessa diversidade de espécies e salvo raras exceções, Tarsila não está preocupada com uma representação fiel às características morfológicas da vegetação; pelo contrário, desde as primeiras lições cubistas, “na temática e na magia de suas formas *tarsilianas*”, já estava presente a “recriação de toda uma fauna-flora” (Amaral, 2003, p.151). Como escreve um crítico francês em 1928, na obra da pintora, “mesmo se se toma um detalhe à realidade (uma árvore, uma planta, um animal), este é de tal maneira estilizado (...) que isso equivale a uma criação” (Cogniat, 1928 apud Amaral, 2003, p. 293).

Assim, a representação da vegetação parte da observação e da análise, caminhando em direção à síntese – processo em que inicialmente é feita a releitura de características marcantes de espécies conhecidas e, depois, ganha cada vez mais espaço a *invenção*. Por exemplo, em *Manacá* (1927), do ponto de vista da fidelidade botânica é praticamente impossível identificar a espécie que dá nome à obra; a tela é toda ocupada por uma folhagem extraordinária (cujas folhas assemelham-se a cactos ou suculentas, mas com frutos ou flores inusitadas), da qual brota, vigoroso, um pendão verde que sustenta em uma enorme inflorescência violeta e rosa (as cores das flores de manacá). Essa “extraordinária força explosiva” da representação vegetal aparece também em *O lago* (1918), uma paisagem fantástica povoada de plantas que são “macro-projeções dos frutos da terra” (Amaral, 2003, p. 280), simultaneamente primitivas e futuristas. É possível, portanto, falar numa flora *tarsiliana*; observemos, então, as formas e procedimentos pictóricos adotados nessa configuração particular da “botânica modernista”.

Formas e procedimentos pictóricos

Como nota Haroldo de Campos (1997, p. 112), um aspecto central da obra da pintora é o realismo a ela inerente, e seu “mundo icônico”, confinando com a “camada indicial”,

(...) exhibe as marcas do real, porém não como um dado primeiro, extralinguístico, mas já como um dado segundo, gerado de sua própria linguagem. Seu realismo não é, portanto, um realismo descritivo, de temática exterior, retórico, mas um realismo intrínseco, de signos, que pode abrir inclusive para o devaneio e para o mágico.

Sem buscar a representação naturalista, em grande medida essa “linguagem própria” é alimentada pelas novas formulações trazidas pela arte moderna europeia e pelo elã modernista em São Paulo – aliados, como temos insistido, à visão de mundo e repertório trazidos da vivência individual da pintora. Em termos de formas e procedimentos propriamente pictóricos, sua representação da flora pauta-se especialmente pelo cubismo; a própria artista, em meados da década de 1920, afirma ser cubista, preocupada com “a construção e a forma” e com os efeitos da arte “nas indústrias, no mobiliário, na moda, nos brinquedos” (Amaral, 2003, p. 140).

Amaral (2003, p. 122-123) recupera a trajetória de Tarsila em Paris, junto aos mestres André Lhote (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953) e Fernand Léger (1881-1955), no prolífico ano de 1923. Os dois primeiros, além de lhe apresentar o vocabulário com que a artista começaria a “expressar sua visão pictural do mundo”, trarão noções fundamentais de composição e estruturação do quadro, como o uso da ortogonal e dos planos integrados. Mas o aprendizado mais marcante, que se incorporará permanentemente à obra da pintora, é aquele realizado com Léger: para Salztein (1997, p. 14), “é do otimismo tecnológico de Léger, do sentido lúdico e bastante livre com que este artista lida com os problemas da forma, que parece ter se revelado a matriz construtiva da pintora”. Essa matriz, que tem a “generalização da forma” como um de seus aspectos fundamentais, será incorporada e mesmo – segundo Salztein – problematizada por Tarsila.

*

Observemos, primeiramente, como se constitui essa generalização da forma na representação dos elementos vegetais. De um lado, incorporando a “técnica lisa” de Léger, as suas pinturas apresentarão planos contínuos, reforçando o campo material da tela como superfície; de outro, o vigor e a segurança do traço permitirão “a síntese necessária à redução do volume” (Amaral, 2003, p. 140). Mesmo quando uma espécie vegetal é pintada com mais de uma cor, essa variação destaca antes o desenho (o contorno, a separação entre planos), do que o volume.

Tal procedimento é diretamente ligado à rejeição da tradição ótica ilusionística do espaço pictórico, a partir do Renascimento. As notas de Tarsila nas aulas de Gleizes deixam essa postura clara: “Realismo (em perspectiva) = olho que engana o espírito/ Realidade (frontal) = espírito que dirige o olho servidor” (apud Amaral, 2003, p. 124). Em consonância com esses princípios, o *Manifesto Pau-brasil* (1924) de Oswald propõe “substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua”. Na fase “pau-brasil”, certos recursos da perspectiva ótica (como a representação em tamanho menor dos elementos mais distantes) são desconstruídos, na medida em que não servem mais para dar a ilusão de profundidade ao quadro; em “antropofagia” esse procedimento radicaliza-se. A espacialidade das obras passa a ser caracterizada por uma “profundidade” explicitamente falsa – obtida a partir da operação intelectual-sentimental de exposição crítica dos recursos pictóricos que, na história da arte, possibilitaram a ilusão de espacialidade no plano bidimensional. Tomando *A lua* (1928) como exemplo, pode-se ver que, além dos contornos nítidos, o que compõe esta paisagem onírica são planos de cor única, que se sucedem, “encaixados”, criando assim uma cena cuja espacialidade é quase que resultado de uma colagem.

Quanto à cor, para Campos (1997, p. 112), em Tarsila esta não se configura como um elemento naturalista, de conteúdo, mas antes um elemento da forma, “uma cor estrutural”, tendo “apelo físico residual” como “vestígios óticos de um contexto brasileiro circunstante para o qual apontam como flechas sensíveis”. Os célebres rosas e azuis da obra da pintora são associados ao seu caráter “brasileiro” (ou “exótico”, dependendo do observador) – trazendo o dado da simplicidade e ingenuidade característicos do caipira ou da infância (seriam “cores de predileção infantil”, nas palavras do psicanalista Osório Cesar). Já o verde traz, além das associações já citadas, o importante significado de ser “vestígio ótico” da “natureza”. Serão utilizados inúmeros adjetivos para qualificá-lo: um crítico francês falará em “verdes frescos”; Aracy Amaral, em “verde grama”; a própria Tarsila, em “verde cantante” (Amaral, 2003, p.149-p.297). Ao descrever Oswald, em 1924, Mário de Andrade resume bem o *sentimento do verde*, adotado amplamente na produção modernista (inclusive, os artistas mineiros de Cataguases chamariam de *Verde* a sua revista): “essa alegria verde, irrompente, natural. De bem disposto, sem doenças. Nem doenças de inteligência sequer. Saúde fazendeira” (apud Amaral, 2003, p. 168). Posteriormente, em 1928, Tarsila afirmará que “o nosso verde é bárbaro”⁸, conferindo assim uma certa ambiguidade à cor (cuja

⁸ Diz Tarsila: “O nosso verde é bárbaro. O brasileiro bem brasileiro gosta de cores contrastadas. Declaro, como boa caipira, que acho lindas certas combinações que aprendi considerar de mau gosto e hoje me orgulho em expandir nos meus quadros as minhas cores preferidas: azul e cor-de-rosa” (apud Amaral, 2003, p. 297)

dimensão de leveza e frescor é em parte substituída, se acompanharmos Salzstein e Amaral, pelo peso da posição de “não-civilização”). Inicialmente, na representação da vegetação e da paisagem, predominam os verdes vivos – para somar mais um adjetivo à lista; mas depois, como coloca Amaral (2003, p. 288-9), há uma alteração na paleta da pintora, com uma “invasão de verdes e terras”, além de azuis e roxos; os verdes agora serão em tons mais noturnos, carregados. As cores de modo geral, e na “antropofagia” o verde especificamente, têm a função da “transfiguração”: junto com outros recursos, são capazes de tensionar a identificação naturalista entre objetos pictóricos e realidade; metamorfoseiam pessoas em plantas, plantas em pessoas, plantas e pessoas em seres sem nome, e tudo isso, em simples pintura ou “forma geral”, nos termos de Salzstein.

Uma clara operação de geometrização e abstração das formas (em geral irregulares) da vegetação está presente já nas primeiras obras de “pau-brasil” – aproximando a natureza, portanto, da racionalidade da “forma maquínica”, com as árvores de copas perfeitamente circulares e as palmeiras de troncos cilíndricos reluzentes. Embora, como já apontamos, existam exceções a esse procedimento, a intenção de representação das espécies por formas explicitamente “artificiais” perpassa todo o trabalho de Tarsila. Mesmo em “antropofagia”, quando a geometrização dá lugar à deformação (que pode até assumir uma forma “orgânica”), permanece esse entendimento de abstração e re-criação, pela arte, das coisas da natureza⁹. Ainda nesse sentido, compreende-se melhor a predileção da pintora – e também de boa parte dos modernistas, paisagistas como Mina Klabin (1896-1969) inclusive – por espécies de formas sintéticas, desenho e cores marcados; não por acaso o mandacaru e os cactos em geral serão espécies mais utilizadas, citadas e representadas.

Por fim, há o procedimento de montagem/desmontagem operado na flora tarsiliana, muitas vezes combinado àquele da repetição de módulos ou estruturação serial. Primeiramente, há a seleção de algumas partes de uma mesma planta, que são reorganizadas ou recompostas, chegando a uma “espécie” cuja forma é uma depuração das características que, plasticamente, pareciam interessantes ao olhar de Tarsila (os arbustos e árvores genéricas de “pau-brasil”, e muitas das espécies de “antopofagia”). Há a combinação de partes de plantas diferentes, enxertos-colagens que criando novas plantas (o caso de *Manacá*, já mencionado). E há, ainda, a ação de tomar a “parte pelo todo”, isolando membros, seções ou partes das plantas (folhas, frutos, flores, troncos), rerepresentando-os

⁹ Coerentemente, em crônica de 1936 Tarsila expressa a sua admiração pela obra de Burle Marx. Chama-o de “poeta dos jardins”, comentando os projetos da Praça de Casa Forte e do Cactário da Madalena e expressando admiração pelo uso das “árvores da Amazônia”, da vitória-régia, dos cactos (“engordando felizes”) e das “plantas ornamentais do nordeste” (Amaral, 2001, p. 94).

como espécies em si mesmas. *Floresta* (1929) explicita bem essas operações: vê-se, ali, uma grande planta (meio árvore, meio palmeira), recurvada sobre seus frutos (ou ovos?) rosados, exóticos; ao fundo, uma profusão de prismas recurvados, que sugerem troncos violentamente decepados, numa paisagem em que a pujança e a vida são ameaçadas pelo deserto e pela desolação.

Vegetação e natureza em Tarsila

Em relação ao significado da vegetação na obra de Tarsila, a partir do que foi apontado até aqui, pode-se dizer que “pau-brasil” expressa um momento primeiro, no qual a postura é a de reconhecimento e seleção das espécies. Nesse momento a vegetação seria um “índice de localidade” (Perecin, 2003, p. 93): nas obras que têm como tema o espaço urbano, junto aos signos da cidade e da máquina, comparecem solitárias porém significativas palmeiras e árvores, qualificando as cenas representadas como *tropicais* e indicando significativas diferenças quanto às cidades industriais figuradas pelos modernistas europeus. Em outras cenas, a vegetação é mais abundante e diversificada, mas ainda cumpre função semelhante, caracterizando a paisagem como suburbana – ajudando a compor a imagem de um espaço de transição. Esse caráter de *índice* quase geográfico e o procedimento de cunho analítico expressam, assim, uma primeira aproximação da pintora ao problema de como entender, e significar, o dado da natureza no contexto da produção de uma arte que se queria moderna, mas também brasileira.

Na fase seguinte, quando a “poética pessoal” de Tarsila (Salzstein, 1997, p. 15) se assenta, possibilitando a formulação de uma linguagem mais sintética, esse procedimento se altera. Os diversos elementos, e dentre eles a vegetação, são reduzidos a um mínimo, e se aprofunda o sentido crítico do “desrecale”, da recuperação de certas plantas esquecidas e da afirmação de plantas rejeitadas. Elimina-se, também, a variação temática, como coloca Amaral (2003, p. 282), voltando-se a pintura antropofágica aos “temas ligados à natureza”; de coadjuvantes, as espécies transformam-se em protagonistas da composição. Os vegetais fundem-se, frequentemente, à paisagem ou às figuras humanas, como em *A lua*, na qual, na planície vazia, uma figura solitária – se vegetal ou humana, é difícil identificar – contempla a lua. Como exclama Oswald ao ver, pela primeira vez, *Antropofagia* (1929): “é o homem plantado na terra” (Amaral, 2003, p. 279).

O teatro da natureza protagonizado na pintura antropofágica atribuía vontade e determinação aos personagens da terra devastada, pela primeira vez fazia irromper um inconsciente moderno do ‘outro lado’. Se nossos poetas românticos de meados do século XIX (...) já percebiam o sentido trágico da sanha moderna para a terra explorada, Tarsila conferia lugar altivo, uma posição agressiva e propositora a esses personagens que se ‘aculturavam’ (Salzstein, 1997, p. 15).

A vegetação, na obra de Tarsila, pode ser assim considerada uma chave importante para um pensamento sobre a natureza, que a entende também como cultura – permitindo, dentre limitações, redescobertas e contradições, pensar também (e sobretudo) o lugar do Brasil na história.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy [org.]. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, Edusp, 1999.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Edusp/34, 2003.
- AMARAL, Tarsila do. “O poeta dos jardins” (1936). In: AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 92-94.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924). In: TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. “Tarsila, uma pintura estrutural”. In: SALZTEIN, Sonia [org.]. *Tarsila Anos 20* (Catálogo de exposição). São Paulo, Sesi, 1997, p.111-112.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014.
- CONDELLO, Anette. “Cacti transformation from the primitive to the avant-garde: modern landscape architecture in Brazil and Mexico”. In: *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 2014, 34 :4, p. 339-351, DOI: 10.1080/14601176.2013.869094
- CUNHA, Jakeline. *Mário de Andrade paisagista em “O turista aprendiz”* (Tese de Doutorado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.
- DANTAS, Vinicius. “Que negra é esta?”. In: SALZTEIN, Sonia [org.]. *Tarsila Anos 20* (Catálogo de exposição). São Paulo, Sesi, 1997, p. 43-50.
- DOURADO, Guilherme M. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo, Senac/Edusp, 2009.

- GUERRA, Abílio. *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação no universo intelectual brasileiro*. São Paulo, Romano Guerra, 2010.
- PERECIN, Tatiana. *Azaléias e mandacarus: Mina Klabin Warchavchik, paisagismo e modernismo no Brasil* (Tese de Mestrado em Arquitetura), Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, 2003.
- SALZTEIN, Sonia [org.]. *Tarsila Anos 20* (Catálogo de exposição). São Paulo, Sesi, 1997.
- SALZTEIN, Sonia. “A saga moderna de Tarsila”. In: SALZTEIN, Sonia [org.]. *Tarsila Anos 20* (Catálogo de exposição). São Paulo, Sesi, 1997, p.9-17.
- MELHEM, T.S., WANDERLEY, M.G.L., MARTINS, S.E., JUNG-MENDAÇOLLI, S.L., SHEPHERD, G.J., KIRIZAWA, M. (eds.) *Flora Fanerogâmica do Estado de São Paulo*. São Paulo, Instituto de Botânica, 2007, vol. 5, pp: 163-194.