

Sobre os desenhos de Tarsila¹

Regina Teixeira de Barros

Curadora

A iniciação de Tarsila nas técnicas do desenho ocorreu na capital paulista, na segunda metade da década de 1910, com o pintor Pedro Alexandrino (1856-1952), que exigia que seus alunos dedicassem dois anos a essas atividades, antes de permitir que se aventurassem no ofício da pintura. Assim como o ensino nas academias convencionais, Alexandrino concebia o desenho como exercício intelectual, sobre o qual repousavam as bases da pintura. O desenho era entendido como *disegno*, significando, ao mesmo tempo, projeto e execução manual do traçado. Equivalia à concepção, ao ato reflexivo anterior à criação, e configurava-se, portanto, como a base do aprendizado. Por ser pautado por regras predeterminadas, podia ser transmitido e servir de instrumento de avaliação.

Alexandrino também foi quem instruiu Tarsila quanto a dois procedimentos que a artista conservou durante toda a vida: o hábito de carregar caderninhos de anotações e a preocupação de preservar o traço das pinturas por meio do decalque. “Sempre é bom guardar”, dizia a artista. “Depois, um dia, pode-se precisar...”² O costume de levar consigo cadernos de bolso coincidia com as recomendações das academias, que sugeriam que os aprendizes tivessem sempre um deles à mão para anotar, de forma ligeira e sintética, as cenas e os objetos que chamassem atenção.

Os desenhos de Tarsila que permaneceram desse período (1919-1920) são esboços de pequenas dimensões, em sua maioria a grafite, de figuras humanas, plantas e animais. A preponderância de linhas leves e hesitantes, entremeadas aqui e ali de traços um pouco mais assertivos, sugere o ir e vir do olhar de aprendiz que passa o objeto por escrutínio, procurando fixá-lo de maneira fidedigna.

A conselho do amigo pianista e compositor João de Souza Lima (1898-1982), Tarsila mudou-se para Paris em 1920, a fim de dar continuidade ao treinamento artístico. Foi aluna da renomada Académie Julian, passou pelo ateliê do pintor Emile

¹ A primeira versão deste texto foi publicada no catálogo da exposição *Tarsila sobre papel*, realizada no Museu de Arte do Espírito Santo, de dezembro de 2010 a fevereiro de 2011.

² Apud Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 44.

Renard (1850-1930) e frequentou um curso livre de desenho de M. Oury.³ Nos dois primeiros anos em Paris, sua produção sobre papel resume-se basicamente a estudos de modelo-vivo – agora em suportes um pouco maiores – e inúmeros retratos fixados em folhas de caderno. Os trabalhos mais finalizados e vistosos, a carvão, atestam o crescente domínio da modelagem do corpo humano por meio do emprego de *chiaroscuro*, contrapondo zonas de luz e de sombreamento. Paralelamente aos exercícios sobre papel, Tarsila intensificava a produção de pinturas.

No segundo semestre de 1922, em visita a São Paulo, Anita Malfatti (1889-1964) apresentou Tarsila a artistas, escritores e intelectuais que haviam participado da Semana de Arte Moderna, entre os quais Mário de Andrade (1893-1945), Menotti Del Picchia (1892-1988) e Oswald de Andrade (1890-1954). A convivência intensa com o grupo de modernistas encorajou Tarsila a procurar outro tipo de formação em seu retorno a Paris, no fim daquele ano. Com o intuito de ampliar e modernizar seu repertório plástico, procurou orientação de mestres cubistas: André Lhote (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953) e Fernand Léger (1881-1955). Sob Lhote, continuou a exercitar o desenho de nus, mas desta vez geometrizando – ainda que de forma incipiente – o contorno das figuras. Com Gleizes, trocou o corpo humano por retângulos e desenvolveu uma série de composições que constituíram “uma ginástica de depuração, equilíbrio, construção, simplificação”.⁴ De Léger absorveu a teoria dos *contrastes plásticos*, que consistia no agrupamento de valores contrários: “Superfícies planas opostas a superfícies modeladas, personagens em volumes opostas às fachadas planas das casas, fumaças em volumes modelados opostas a superfícies arquitetônicas vivas, tons puros planos opostos a tons cinzas modelados ou inversamente”.⁵ Se o convívio com os dois primeiros rendeu uma produção composta de vários estudos sobre papel e algumas poucas pinturas realizadas em 1923 – tais como *Autorretrato (Manteau rouge)*, *Retrato de Oswald*, *Retrato azul (Sérgio Milliet)* e *Pont-Neuf* (sob a tutela de Lhote), e *Natureza-morta com relógios* e *Composição cubista com ave* (com Gleizes) –, o vínculo

³ Não se sabe ao certo a identidade de M. Oury, mencionado por Tarsila a Aracy Amaral, em meados da década de 1960, época em que a historiadora realizou extensa pesquisa junto à artista, resultando em diversas exposições e publicações, entre as quais o seminal *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. É possível que se trate de Jules Oury (1872-1931), também conhecido como Marcel-Lenoir, entretanto, esse dado requer confirmação.

⁴ Aracy Amaral. “Sobre o desenho de Tarsila”. In: *Tarsila: 1918-1968*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1969.

⁵ Fernand Léger. “Nota sobre o elemento mecânico”. In: *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989, p. 55.

com Léger surtiu um efeito duradouro. O impacto de sua teoria (e prática) teve início naquele ano – perceptível nas pinturas *Caipirinha*, *Estudo (Academia nº 1)*, *Estudo (Academia nº 2)*, *O modelo* e nos respectivos estudos preparatórios – e prolongou-se por toda a fase conhecida como *Pau-brasil* (1924-1925).

No ano seguinte, 1924, as viagens ao Rio de Janeiro no Carnaval e às cidades históricas de Minas Gerais durante a Semana Santa, em companhia de Blaise Cendrars e um grupo de modernistas, marcaram um importante momento na trajetória de Tarsila. No Rio, a artista registrou gente na rua e detalhes de fantasias e de decorações da festa, em pouco menos de vinte esboços. A excursão a Minas, por sua vez, resultou em cerca de uma centena de desenhos, estudos e croquis de paisagens rurais e urbanas, bem como de pormenores do interior das igrejas barrocas. O anseio de fixar objetos, arquitetura, festas, tipos humanos e vistas de um Brasil novo, descoberto no decorrer das duas viagens, evidencia-se no múltiplo uso que Tarsila faz de vários dos papéis, aproveitando cada canto da superfície em branco para registrar uma imagem, frequentemente sem conexão uma com a outra. Nesse rico material, não raro é possível identificar fragmentos de pinturas como *Morro da Favela*, *Carnaval em Madureira* e *Barra do Pirai*, de 1924, e *Mamoeiro*, *Lagoa Santa* e *Passagem de nível*, de 1925.

Entre os esboços produzidos nesse profícuo ano de 1924, consta também uma série de apontamentos de objetos e estampas de origem indígena: máscaras, bonecos, remos, plantas e animais estilizados, tais como tartarugas, peixes, aves e tatus. Os protagonistas das pinturas *A cuca* (1924) e *O sapo* (1928), por exemplo, encontram-se em meio a eles. Da mesma forma, é possível localizar um ser – seria um pássaro? – em que Tarsila se inspiraria no ano seguinte para projetar um dos figurinos de um balé que nunca saiu do papel.⁶

Outros desenhos de 1924, também orientados pelas viagens ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, inauguraram o viés de Tarsila como ilustradora: tanto *Feuilles de route: I. Le Formose*, livro de poemas de Cendrars sobre sua estada no Brasil, quanto *Pau-Brasil*, primeiro livro de poesia de Oswald de Andrade, tiveram os respectivos versos entremeados com imagens da artista.

À medida que foi ganhando confiança e se apropriando de uma linguagem mais moderna, o traçado titubeante dos anos anteriores foi sendo substituído por linhas firmes

⁶ A este propósito ver o texto "Tarsila: Estudos e Anotações", de Aracy Amaral, publicado neste volume.

e sintéticas, tão eloquentes quanto determinadas. Nesse sentido, também a partir de 1924, uma parcela de sua produção sobre papel deixou de ser entendida como intermediária entre a realidade e a pintura, passando a ser pensada como composição autônoma. Esse foi o caso de uma série de cidades mineiras – como Ouro Preto, Congonhas do Campo e Capela Nova –, bem como das fazendas Sertão e Santo Antônio (respectivamente de Tarsila e Olívia Guedes Penteadó) e da próspera São Paulo, entre outros locais. Os retratos, tão frequentes entre 1920 e 1923, deram lugar, na segunda metade da década de 1920, a desenhos finalizados de paisagens rurais e de vilarejos interioranos, bem como de cidades da costa brasileira, tais como Santos, Rio de Janeiro, Vitória, Salvador e Recife, vistas do convés do navio, nas constantes viagens que realizou entre Brasil e Europa.

É certo que podemos considerar esse conjunto de obras sobre papel como pertencentes à categoria “moderna”, sobretudo quando confrontado com a produção anterior. Contudo, convém lembrar que o desenho autônomo, ao contrário do que se possa crer, não é invenção recente. Em “Aventuras da linha”, Mário Pedrosa recorda uma passagem de Plínio, o Velho, sobre uma anedota ocorrida na Grécia, na época de Alexandre: “Apeles vai a Rodes visitar Protógenes em seu ateliê. Mas, não encontrando o colega, deixa sobre uma tela já preparada, que ali vê, ‘uma linha tão livre que nada se poderia apreciar de melhor’. De volta ao ateliê, Protógenes, ao topar com o traço maravilhoso, logo reconhece o autor. E se apressa, então, a fazer, ele mesmo, um segundo traço sobre a linha de Apeles, ‘ainda mais sutil’, diz o narrador. Apeles, é claro, repete a visita e de novo não encontra o rival. Outra vez, e sem demora, traça sobre o quadro uma terceira linha, ‘tão sutil que deixa Protógenes desesperado’. O mesmo quadro causou, durante muito tempo, a admiração dos entendidos, ‘que o olhavam com o mesmo prazer que sentiriam se, em lugar de apenas representar traços tão expressivos, neles figurassem deuses e deusas’”. Foi então, diz Pedrosa, que nasceu o desenho moderno.⁷

Por outro lado, melhor caberia à coleção de desenhos realizada no início de 1926, durante viagem ao Oriente Médio, a máxima de Mário de Andrade: “Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são *rubaes*,

⁷ Mário Pedrosa. “Aventuras da linha”. In: Otilia Arantes (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 338. A passagem mencionada por Pedrosa de *História natural*, de Plínio, o Velho, foi traduzida para o português por Magnólia Costa e encontra-se em Jacqueline Lichtenstein (org.). *A pintura – Vol. I: O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004, pp. 78-79.

são quadrinhas e sonetos”.⁸ Por meio desse conjunto, realizado em caderninhos de bolso, é possível reconstituir o itinerário da artista pelos países à beira do Mar Mediterrâneo – Grécia, Turquia, Chipre, Líbano, Jordânia, Palestina, Israel e Egito – e discernir personagens e panoramas que tocaram a artista. Pouco mais de uma centena de croquis compõe esse notável diário de bordo.

Entre 1928 e 1930, assim como na pintura da fase *Antropofágica*, Tarsila desenvolveu uma série de paisagens quiméricas, habitadas por animais fantásticos que vagam – sozinhos ou em pequenos bandos – por entre palmeiras e arbustos imaginários. A linha contínua, ininterrupta, traçada a grafite ou nanquim, define o contorno de cada figura e determina o limite entre céu e solo. O desenho enxuto, riscado com poucas linhas, preenche o branco do papel, engendrando um espaço e um tempo imemoriais e imponderáveis.

Em 1931, Tarsila viajou para a União Soviética para realizar uma exposição em Moscou. Com o fruto da venda da pintura *Pescador* para o Museu de Artes Ocidentais, percorreu diversas cidades em companhia do psiquiatra Osório César (1895-1979), muitas das quais registradas em desenhos. Parte dessas imagens ilustrou *Onde o proletariado dirige*, livro de Osório César publicado em 1933.

As colaborações como ilustradora ganharam mais frequência a partir do fim da década de 1930. Entre 1938 e 1962, Tarsila colaborou em livros de René Thiollier, Oswald de Andrade, Luís Martins, Sérgio Milliet, Paulo Bonfim, Cassiano Ricardo e Mário da Silva Brito, entre outros. Também foi responsável pelas ilustrações da coleção *Mestres do pensamento*, organizada por José Pérez entre 1940 e 1944, e por retratos de literatos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1947 e 1948. Nessas duas séries, ela apresentou retratos de perfil, frontais ou de três-quartos, sempre delineados de forma sóbria e contínua.

Nos trabalhos destinados a ilustrar prosa e poesia, Tarsila conservou o traçado limpo e ininterrupto, muitas vezes tendo como base os desenhos realizados entre 1924 e 1930. Entretanto, a espontaneidade daquele tempo se esvai, e as linhas rijas e calculadas predominam na composição. Ademais, o papel é tomado por um excesso de elementos – frequentemente representado pela vegetação, que preenche e decora toda a superfície. Entre os trabalhos gráficos produzidos na segunda metade de sua vida, talvez os mais

⁸ Mário de Andrade. “Do desenho”. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 74.

interessantes sejam justamente aqueles em que Tarsila resgatou o vazio e o silêncio existentes em alguns dos desenhos do fim da década de 1920 e início dos anos 1930, sem, no entanto, copiá-los. Neles, a artista figura personagens solitárias e cabisbaixas, diminutas e impotentes, que vagam na imensidão da paisagem. A melancolia que emana desse pequeno conjunto está muito distante das pinturas de colorido intenso e solar com as quais a artista é frequentemente associada.

Ao longo de 55 anos de trajetória artística, Tarsila realizou cerca de 1.750 trabalhos sobre papel: croquis, estudos, anotações, desenhos e ilustrações compõem um conjunto que reflete seu processo criativo e atesta sua presença singular no modernismo brasileiro.