

Jorge Schwartz: Professor im Ruhestand der Universität von São Paulo. Zu seinen Veröffentlichungen gehören *Vanguarda e cosmopolitismo* (Avantgarde und Weltoffenheit) (APCA-Preis), *Vanguardas latino-americanas* (Lateinamerikanische Avantgarde) (org. FCE und Edusp), *Fervor das vanguardas* (Inbrünstige Avantgarde) (Jabuti), *Borges babylonico* (org.), *Caixa Modernista* (Modernistische Kiste) (org.), *Do Amazonas a Paris* (Von Amazonas nach Paris), von Vicente Rego Monteiro (org.), *Oswald de Andrade: obra incompleta* (2 vols., org. Archives) (Oswald de Andrade: unvollständiges Werk), *Madalena Schwartz: Chrysalide* (org. IMS). Er hat an mehreren Universitäten gelehrt, darunter Yale, NYU, Maryland, Besançon, Irvine, Johns Hopkins und die Universidad de la República (Montevideo).

Er war Direktor des Lasar Segall Museums (2008-2018) und Kurator mehrerer Ausstellungen: *De la Antropofagia a Brasilia* (IVAM, Valencia und FAAP, São Paulo), *Horacio Coppola* (Telefónica, Madrid). Er hat das Gesamtwerk von Jorge Luis Borges koordiniert (Globo, Jabuti Preis fuer die Uebersetzung). Anerkannt als einer der größten Spezialisten der lateinamerikanischen und brasilianischen historischen Avantgarde, Alfredo Bosi spricht von seiner “vergleichenden Berufung”.

Im November 2022 wurde das von ihm organisierte Buch *Oswald de Andrade: obra incompleta* mit dem ersten Platz des ABEU-Preises (vom brasilianischen Verband der Universitätsverlage) ausgezeichnet.

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Stiftung Alexandre de Gusmão



Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade na sábia preguiça solar: fervor das vanguardas

Jorge Schwartz

Tarsila do Amaral und Oswald de Andrade in der weisen solaren Trägheit: Leidenschaftliche Avantgarde

Jorge Schwartz

Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren

Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão

Jorge Schwartz: Professor titular aposentado pela Universidade de São Paulo. Entre suas publicações, figuram *Vanguarda e cosmopolitismo* (prêmio APCA), *Vanguardas latino-americanas* (org. FCE e Edusp), *Fervor das vanguardas* (Jabuti), *Borges babylonico* (org.), *Caixa Modernista* (org.), *Do Amazonas a Paris*, de Vicente Rego Monteiro (org.), *Oswald de Andrade: obra incompleta* (2 vols., org. Archives), *Madalena Schwartz: Crisálidas* (org. IMS). Foi professor em várias universidades, entre as quais Yale, NYU, Maryland, Besançon, Irvine, Johns Hopkins e Universidad de la República (Montevideú).

Foi diretor do Museu Lasar Segall (2008-2018) e curador de várias exposições, como *De la Antropofagia a Brasilia* (IVAM, Valencia e FAAP, São Paulo) e *Horacio Coppola* (Telefónica, Madrid). Coordenou as *Obras Completas* de Jorge Luis Borges (Globo, Jabuti de tradução). É reconhecido como um dos maiores especialistas em vanguardas históricas latino-americanas e brasileiras, sendo que Alfredo Bosi menciona a sua “vocação comparatista”.

Em novembro de 2022, o livro *Oswald de Andrade: obra incompleta*, que organizou, recebeu em primeiro lugar o Prêmio ABEU (da Associação Brasileira das Editoras Universitárias).

**Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade
na sábia preguiça solar: fervor das vanguardas**

Jorge Schwartz

**Tarsila do Amaral und Oswald de Andrade
in der weisen solaren Trägheit:
Leidenschaftliche Avantgarde**

Jorge Schwartz

**Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren**

**Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão**

**Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade
na sábia preguiça solar: fervor das vanguardas**
Jorge Schwartz

**Tarsila do Amaral und Oswald de Andrade
in der weisen solaren Trägheit:
Leidenschaftliche Avantgarde**
Jorge Schwartz

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado	Embaixador Mauro Luiz Iecker Vieira
Secretária-Geral	Embaixadora Maria Laura da Rocha
Cônsul-Geral do Brasil em Munique	Embaixador João Almino
Diretor do Instituto Guimarães Rosa	Ministro Marco Antonio Nakata

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente	Embaixadora Márcia Loureiro
Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática	Embaixador Gelson Fonseca Junior
Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais	Ministro Almir Lima Nascimento

Conselho Editorial

Ana Flávia Barros-Platiau	Maitê de Souza Schmitz
Daniella Poppius Vargas	Maria Regina Soares de Lima
João Alfredo dos Anjos Junior	Maurício Santoro Rocha
Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos	Rogério de Souza Farias

A Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

A FUNAG, com sede em Brasília, conta em sua estrutura com o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI e com o Centro de História e Documentação Diplomática – CHDD, este último no Rio de Janeiro.

Fundação Alexandre de Gusmão

Instituto Guimarães Rosa

Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade
na sábia preguiça solar: fervor das vanguardas
Jorge Schwartz

Série Grandes Autores Brasileiros



Brasília - 2023

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN

Staatsminister: Botschafter Mauro Luiz Iecker Vieira

Generalsekretärin: Botschafterin Maria Laura da Rocha

Generalkonsul von Brasilien in München: Botschafter João Almino

Direktor des „Instituto Guimarães Rosa“: Minister Marco Antonio Nakata

ALEXANDRE DE GUSMÃO-STIFTUNG

Präsidentin der „Fundação Alexandre de Gusmão“ (Alexandre de Gusmão-Stiftung): Botschafterin Marcia Loureiro

Direktor des „Centro de História e Documentação Diplomática“ (Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation):
Botschafter Gelson Fonseca Junior

Direktor des „Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais“ (Forschungsinstitut für internationale Beziehungen):
Minister Almir Lima Nascimento

Redaktionsausschuss

Ana Flávia Barros-Platiau

Daniella Poppius Vargas

João Alfredo dos Anjos Junior

Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos

Maitê de Souza Schmitz

Maria Regina Soares de Lima

Maurício Santoro Rocha

Rogério de Souza Farias

Die 1971 gegründete Stiftung Alexandre de Gusmão - FUNAG - ist eine öffentliche Stiftung, die eng mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten verknüpft ist, mit der Zielsetzung, die Gesellschaft mit Informationen über die internationale Realität und über Aspekte der brasilianischen diplomatischen Agenda zu versorgen.

Die FUNAG, die ihren Sitz in Brasilia hat, umfasst das Forschungsinstitut für internationale Beziehungen (IPRI) und das Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation (CHDD), letzteres in Rio de Janeiro.

Alexandre de Gusmão-Stiftung
Guimarães Rosa-Institut

**Tarsila do Amaral und Oswald de Andrade
in der weisen solaren Trägheit:
Leidenschaftliche Avantgarde**
Jorge Schwartz

Serie Große Brasilianische Autoren



Brasilien - 2023

Direitos de publicação reservados à / Veröffentlichungsrechte vorbehalten für die
Fundação Alexandre de Gusmão / Alexandre de Gusmão-Stiftung
Ministério das Relações Exteriores / Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten
Esplanada dos Ministérios, Bloco H, Anexo II, Térreo
70170-900 Brasília-DF
Telefones: (61) 2030-9117/9128
Site: www.gov.br/funag
E-mail: funag@funag.gov.br

Coordenação-Geral / Gesamtkoordination:
Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Equipe Técnica / Technisches Team:
Acauã Lucas Leotta
Alessandra Marin da Silva
Ana Clara Ribeiro
Fernanda Antunes Siqueira
Gabriela Del Rio de Rezende
Luiz Antônio Gusmão
Nycole Cardia Pereira

Programação Visual e Diagramação / Visuelle Gestaltung und Layout:
Denivon Cordeiro de Carvalho

Versão para o alemão dos textos / Deutsche Textfassung:
Prof. Rosa Rodrigues e Marcos Zattar

Organização / Organisation:
Paulo Roberto da Costa Pacheco
Cônsul-Geral Adjunto do Brasil em Munique / Beigeordneter Generalkonsul von Brasilien in München

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Schwartz, Jorge

Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade na sábia preguiça solar: fervor das vanguardas =
Tarsila do Amaral und Oswald de Andrade in der weisen solaren trägheit: leidenschaftliche
avantgarde / Jorge Schwartz. -- Brasília : FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2023. --(Grandes
autores brasileiros)

65 p.

ISBN: 978-85-7631-978-8

1. Amaral, Tarsila do, 1886-1973. 2. Andrade, Oswald de, 1890-1954. 3. Biografia. I. Instituto
Guimarães Rosa. II. Título. III. Série.

CDD-920

Agradecimentos

Besonderer Dank:

Aos herdeiros de Tarsila do Amaral pela cessão dos direitos autorais
para reprodução de obras da artista.

An die Erben von Tarsila do Amaral für die Nutzung des
Urheberrechts für die Vervielfältigung von Werken der Künstlerin.

Ao Senhor Romulo Fialdini pela cessão das fotos de quadros de
Tarsila do Amaral.

An Herrn Romulo Fialdini für die Bereitstellung der Fotos der
Gemälde von Tarsila do Amaral.

Tarsila do Amaral (1886-1973), filha de fazendeiro abastado, nasce em Capivari, interior do estado de São Paulo – a escravidão tinha sido abolida oficialmente em 1889, ou seja, faz parte de sua infância a convivência com escravizados. A obra que melhor representa esta experiência é o óleo *A negra*, de 1923. Estudou em Paris em vários ateliers (Académie Julien, Fernand Léger, Albert Gleizes). Tarsila não esteve no Brasil e não participou nem viu a exposição da Semana de 22 (a primeira exposição moderna no Brasil ocorrera em São Paulo, com Anita Malfatti, em 1917). Casa com Oswald de Andrade em 1926, sendo o casal chamado por Mário de Andrade de “Tarsiwald”.

Expõe duas vezes na prestigiosa Galerie Percier e só em 1929 tem uma individual no Palace Hotel do Rio de Janeiro. As obras canônicas que a consagram como a maior pintora brasileira foram todas produzidas nos anos 1920: *A negra*, *Antropofagia* e *Abaporu*. Esta última, hoje no Museu Latino-americano de Buenos Aires (Malba), foi um presente de aniversário dado ao marido Oswald em 11 de janeiro de 1928. Abaporu = o homem que come, em tupi, funda o Movimento Antropofágico. No famoso manifesto, publicado na *Revista da Antropofagia*, há um esboço da pintura. A crise da bolsa de Nova Iorque em 1929 a prejudica profundamente, assim como a toda a aristocracia cafeeira. Na década de 1930 muda totalmente a temática de sua pintura, com um viés social, cujo melhor exemplo é o óleo *Operários*.

Tarsila do Amaral (1886-1973) wurde als Tochter eines wohlhabenden Landwirts in Capivari, im Landesinneren des Bundesstaates São Paulo, geboren - die Sklaverei war 1889 offiziell abgeschafft worden, das heißt, dass ihre Kindheit dadurch entscheidend mitgeprägt wurde. Das Werk, das diese Erfahrungen am besten widerspiegelt, ist das Ölgemälde *A Negra*, 1923. Sie studierte in Paris in verschiedenen Ateliers (Académie Julien, Fernand Léger, Albert Gleizes). Tarsila war weder in Brasilien, noch an der Ausstellung *Semana de 22* beteiligt und hatte diese nie besichtigt (die erste moderne Ausstellung in Brasilien fand 1917 in São Paulo mit Anita Malfatti statt). 1926 heiratete sie Oswald de Andrade, und das Paar wird von Mário de Andrade „Tarsiwald“ genannt.

Sie stellte zweimal in der renommierten Galerie Percier aus und hatte erst 1929 eine Einzelausstellung im Palace Hotel in Rio de Janeiro. Ihre kanonischen Werke, die sie als die größte brasilianische Malerin etablierten, entstanden alle in den 1920er Jahren: *A Negra*, *Antropofagia* und *Abaporu*. Letzteres befindet sich heute im Museo Latinoamericano in Buenos Aires (Malba) und war ein Geburtstagsgeschenk für ihren Mann Oswald am 11. Januar 1928. *Abaporu* = der Mann, der isst, auf Tupi, gründete die anthropophagische Bewegung. In dem berühmten Manifest, das in der *Revista da Antropofagia* veröffentlicht wurde, findet sich eine Skizze des Gemäldes. Die New Yorker Börsenkrise im Jahr 1929 hat ihr und der gesamten Kaffee-Aristokratie schwer zugesetzt. In den 1930er Jahren änderte sich die Thematik ihrer Malerei grundlegend, mit einer sozialen Ausrichtung, wofür das Ölgemälde *Operários* das beste Beispiel ist.

Oswald de Andrade (1890-1954) foi poeta, romancista, jornalista, filósofo, dramaturgo, memorialista, uma das personalidades mais polêmicas da primeira metade do século XX, um verdadeiro agitador cultural. Funda, com Mário de Andrade, a poesia moderna no Brasil, com *Pau-Brasil* (Paris, 1925) e publica dois romances de vanguarda: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1927) e *Serafim Ponte Grande* (1923). Participa ativamente da Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922). Teve vários casamentos: *in-extremis* com Deise (1921), com Tarsila do Amaral (1926-1930), com Patrícia Galvão (Pagu), que o leva para o Partido Comunista (com o qual rompe em 1945), e finalmente com Maria Antonieta d'Alkmin, até a sua morte. Tem grande vigência até hoje o *Manifesto de Antropofagia* (1928), especialmente nos estudos pós-coloniais. Sua obra completa é editada pela Companhia das Letras. Até o final de sua vida, lutou pelo ideário da “filosofia messiânica”.

Oswald de Andrade (1890-1954) war Dichter, Romancier, Journalist, Philosoph, Dramatiker, Memoirenschreiber, eine der umstrittensten Persönlichkeiten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ein wahrer Kulturagitator. Zusammen mit Mário de Andrade begründete er die moderne Poesie in Brasilien mit *Pau-Brasil* (Paris, 1925) und veröffentlicht zwei avantgardistische Romane: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1927) und *Serafim Ponte Grande* (1923). Er nahm aktiv an der Woche der Modernen Kunst (São Paulo, 1922) teil. Er war mehrmals verheiratet: „in-extremis“ mit Deise (1921), mit Tarsila do Amaral (1926-1930), mit Patrícia Galvão (Pagu), die ihn zur Kommunistischen Partei führte (von der er sich 1945 trennte), und schließlich mit Maria Antonieta d'Alkmin, bis zu seinem Tod. *Das Anthropophagie-Manifest* (1928) ist auch heute noch von großer Bedeutung, insbesondere für postkoloniale Studien. Sein Gesamtwerk wurde von der Companhia das Letras veröffentlicht. Bis zum Ende seines Lebens kämpfte er für die Idee der „messianischen Philosophie“.



Tarsila de brincos: Governo do Estado de São Paulo. Reprodução: Romulo Fialdini.
Tarsila de brincos: Regierung des Bundesstaats São Paulo. Reproduktion: Romulo Fialdini.



Oswald, col. particular. Reprodução: Romulo Fialdini.
Oswald, Privatsammlung. Reproduktion: Romulo Fialdini.

Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar

Jorge Schwartz

Tarsila do Amaral fundou a grande pintura brasileira, pondo-nos ao lado da França e da Espanha de nossos dias. Ela está realizando a maior obra de artista que o Brasil deu depois do Aleijadinho.

Oswald de Andrade¹

Outro movimento, o antropofágico, resultou de um quadro que, a 11 de janeiro de 1928, pinte para presentear Oswald de Andrade, que, diante daquela figura monstruosa de pés colossais, pesadamente apoiados na terra, chamou Raul Bopp para com ele repartir o seu espanto. Perante esse quadro, a que deram o nome de Abaporu – antropófago –, resolveram criar um movimento artístico e literário radicado na terra brasileira.

Tarsila do Amaral²

1 *Pau Brasil*. O Jornal, Rio de Janeiro, p. 1-2, 13 jun. 1925; reproduzido em *Oswald de Andrade, Os dentes do dragão* (org.: Maria Eugenia Boaventura). 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2009, p. 31-40.

2 *Confissão geral*. Jornal de Letras, 2.18, Rio de Janeiro, dez. 1950; reproduzido em *Tarsila*. São Paulo: Art Editora/Círculo do Livro, 1991, p. 11-5.

Tarsila und Oswald in der weisen solaren Trägheit

Jorge Schwartz

Tarsila do Amaral begründete die große brasilianische Malerei und stellte uns in eine Reihe mit Frankreich und Spanien von heute. Sie vollbringt das größte künstlerische Werk, das Brasilien nach Aleijadinho hervorgebracht hat.

Oswald de Andrade¹

Eine andere Bewegung, die anthropophagische, resultierte aus einem Bild, das ich am 11. Januar 1928 als Geschenk für Oswald de Andrade malte, der angesichts dieser monströsen Figur mit kolossalen Füßen, die sich schwer auf die Erde stützte, Raul Bopp anrief, um sein Erstaunen mit ihm zu teilen. Aufgrund dieses Gemäldes mit dem Titel Abaporu - Menschenfresser - beschlossen sie, eine künstlerische und literarische Bewegung zu gründen, die in Brasilien ihren Ursprung hat.

Tarsila do Amaral²

1 *Pau Brasil*. O Jornal, Rio de Janeiro, S. 1-2, 13. Juni 1925; reproduziert in *Oswald de Andrade, Os dentes do dragão* (org.: Maria Eugenia Boaventura). 2. überarb. Ausgabe São Paulo: Globo, 2009, S. 31-40

2 *Confissão geral*. Jornal de Letras, 2.18, Rio de Janeiro, Dezember 1950; reproduziert in *Tarsila*. São Paulo: Art Editora/Círculo do Livro, 1991, S. 11-5.

Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ou “Tarsiwald”, na feliz expressão de Mário de Andrade, constituem hoje verdadeiros emblemas da Semana de Arte Moderna, ou Semana de 22³. A junção dos dois nomes representa a fusão de corpos e mentes unidos pela fecundidade e pelo impulso da ideologia Pau-Brasil e da Antropofagia. Eles se conheceram em São Paulo, no antológico ano de 1922, quando Tarsila voltou ao Brasil após uma temporada de dois anos de estudos em Paris. Por intermédio da pintora expressionista Anita Malfatti, Tarsila incorpora-se ao “Grupo dos Cinco” (Oswald e Mário de Andrade, Tarsila, Anita Malfatti e Menotti del Picchia). É com esse “casal frenético de vida”⁴ que começa a ser escrita a história do modernismo no Brasil. No ano seguinte, o par Tarsila e Oswald encontra-se em Paris, vinculando-se às tendências artísticas mais importantes da época. Além dos estúdios nos ateliês de André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger, a amizade com Blaise Cendrars abriu-lhe mais ainda as portas para a vanguarda internacional que naquela época residia na capital francesa: entre outros, Brancusi, Picasso, Cocteau e Marie Laurencin. Também se aproximaram daqueles escritores que sempre mostraram interesse especial pela América Latina: Jules Supervielle, Valéry Larbaud e Ramón Gómez de la Serna⁵.

3 “Tarsiwald – Tarsila e Oswald, no chamar amigo de Mário de Andrade – representaram, de fato, em suas atitudes e em sua obra, o verdadeiro espírito do modernismo brasileiro dândi dos anos 20”, afirma Aracy A. Amaral em *Tarsila: Sua obra e seu tempo* (1975). 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003, p. 17.

4 Id., *ibid.*, p. 118.

5 Nesse mesmo ano de 1923, Tarsila pinta, em Paris, *A negra* e *A caipirinha*. Consta que, ao regressar de Paris nesse ano, ela afirmou: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte de nossos caipiras”. In: *Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 dez. 1923; reproduzido em id., *ibid.*, p. 419. Ver também a correspondência do período dirigida a Mário de Andrade, in: Aracy Amaral (org.), *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

Oswald de Andrade und Tarsila do Amaral, oder „Tarsiwald“, wie sich Mário de Andrade treffend ausdrückte, sind heute wahre Embleme der *Semana de Arte Moderna* oder *Semana de 22* (Woche der Modernen Kunst)³. Die Verbindung der beiden Namen steht für die Verschmelzung von Körper und Geist, vereint durch den fruchtbaren Impuls der Anthropophagie-Bewegung. Sie lernten sich in São Paulo in dem bedeutsamen Jahr 1922 kennen, als Tarsila nach einem zweijährigen Studienaufenthalt in Paris nach Brasilien zurückkehrte. Über die expressionistische Malerin Anita Malfatti wird Tarsila Mitglied der „Gruppe der Fünf“ (Oswald und Mário de Andrade, Tarsila, Anita Malfatti und Menotti del Picchia). Mit diesem „frenetischen Paar“⁴ begann die Geschichte des Modernismus in Brasilien. Im folgenden Jahr trafen sich Tarsila und Oswald in Paris und knüpften sich an die wichtigsten künstlerischen Strömungen der Zeit an. Neben Praktika in den Ateliers von André Lhote, Albert Gleizes und Fernand Léger eröffnete auch ihre Freundschaft mit Blaise Cendrars den Zugang zur internationalen Avantgarde, die damals in der französischen Hauptstadt ansässig war: unter anderem Brancusi, Picasso, Cocteau und Marie Laurencin. Sie näherten sich auch jenen Schriftstellern, die schon immer ein besonderes Interesse an Lateinamerika gezeigt hatten: Jules Supervielle, Valery Larbaud und Ramón Gómez de la Serna⁵.

3 „Tarsila und Oswald, bzw. Tarsiwald, wie sie von ihrem Freund Mário de Andrade genannt wurden, repräsentierten in der Tat in ihrer Haltung und in ihrem Werk den wahren Geist des brasilianischen Dandy-Modernismus der 1920er Jahre“, so Aracy A. Amaral in *Tarsila: Sua obra e seu tempo* (1975). 3. überarb. Ausgabe São Paulo: Verlag 34/Edusp, 2003, S. 17.

4 Id., ebd., S. 118.

5 Im selben Jahr 1923 malte Tarsila in Paris *A Negra* und *A Caipirinha*. Bei ihrer Rückkehr aus Paris in jenem Jahr soll sie gesagt haben: „Ich bin zutiefst Brasilianerin und werde die Kultur und die Kunst unserer Caipiras studieren“. In: *Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25. Dezember 1923; wiedergegeben in id., ebd., S. 419. Siehe auch die damalige Korrespondenz an Mário de Andrade in: Aracy Amaral (Org.), *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001.

Há uma espécie de deslumbramento mútuo do casal que, naquele momento de efervescência cultural, olha para si mesmo, olha um para o outro, para a Europa e para o Brasil. Esse entrecruzamento de olhares, ou seja, essa influência recíproca, resultará na parte mais importante da produção de ambos, especialmente aquela que vai dos anos de 1923 a 1925. A própria Tarsila reconheceria, anos mais tarde, a importância fundamental dessa etapa: “[...] voltei a Paris e o ano de 1923 foi o mais importante na minha carreira artística”⁶, afirma em 1950. Na poesia de Oswald, percebemos a marca visual de Tarsila, assim como, na pintura de Tarsila, notamos a inconfundível presença poética oswaldiana. Uma espécie de revolução a quatro mãos, de uma rara intensidade.

Os inúmeros retratos que naquela época Tarsila fez de Oswald de Andrade se concentram principalmente em seu rosto, com exceção de um esboço a lápis em que o corpo do modelo aparece por inteiro e nu (*Oswald nu*). A maior parte dessa produção pertence aos anos de 1922 e 1923, quando o poeta e a pintora eram ainda verdadeiros aprendizes do modernismo e quando germina entre eles a etapa fundacional da denominada fase Pau-Brasil.

Se, no Brasil, a caricatura foi um gênero em franca expansão na década de 1920 – especialmente com a produção de Belmonte e Voltolino –, o inconfundível físico de Oswald, assim como os traços arredondados do rosto e do cabelo partido ao meio, faziam de seu corpo e de seu rosto um alvo quase que ideal para a caricatura. Além dos vários desenhos de Oswald realizados por Tarsila, gostaríamos de destacar três quadros pintados com seu rosto. Dois deles pertencem ao *annus mirabilis* de 1922.

6 Confissão geral, *op. cit.*, p. 12.

Die beiden bestaunen in diesem Moment des kulturellen Überschwangs sich selbst, einander, Europa und Brasilien. Diese wechselseitige Durchdringung und gegenseitige Beeinflussung wird den wichtigsten Teil ihrer Produktion ausmachen, insbesondere den Zeitraum von 1923 bis 1925. Jahre später wird Tarsila selbst die grundlegende Bedeutung dieser Etappe anerkennen: “[...] ich kehrte nach Paris zurück und das Jahr 1923 war das wichtigste in meiner künstlerischen Laufbahn”⁶, sagt sie 1950. In Oswalds Poesie erkennen wir die visuelle Prägung durch Tarsila, so wie wir in Tarsilas Malerei die unverwechselbare poetische Präsenz Oswalds wahrnehmen. Eine Art vierhändige Revolution von seltener Intensität.

Die zahlreichen Porträts, die Tarsila zu dieser Zeit von Oswald de Andrade anfertigte, konzentrieren sich hauptsächlich auf sein Gesicht, mit Ausnahme einer Bleistiftskizze, die den Körper des Modells vollständig und nackt zeigt (*Oswald nu*). Der größte Teil dieser Produktion stammt aus den Jahren 1922 und 1923, als der Dichter und die Malerin noch regelrechte Schüler des Modernismus waren und als bei ihnen das erste Stadium der sogenannten Pau-Brasil-Phase aufkeimte.

In Brasilien war die Karikatur in den 1920er Jahren ein blühendes Genre - vor allem mit der Produktion von Belmonte und Voltolino -, und Oswalds unverwechselbarer Körperbau, seine runden Gesichtszüge und sein zur Hälfte gescheiteltes Haar machten seinen Körper und sein Gesicht zu einem nahezu idealen Motiv für Karikaturen. Neben den verschiedenen Zeichnungen von Oswald, die Tarsila angefertigt hat, möchten wir drei Bilder hervorheben, die von seinem Gesicht gemalt wurden. Zwei davon stammen aus dem Jahr 1922, dem *annus mirabilis*.

6 *Confissão geral, op. cit.*, S. 12.

Os retratos ocupam a maior parte da superfície do papel e das telas, e nos apresentam uma visão frontal – no quadro a lápis e pastel – e com o rosto levemente inclinado nas versões a óleo. Nas três obras, contamos com um elemento seriado, que é a representação de Oswald de paletó e gravata, retratado no centro do quadro, a cabeça ocupando sua metade superior. Em todos eles prevalece o sentido vertical do busto na tela.

Embora a produção de Tarsila nesse ano seja vasta e quase toda ela dedicada a figuras humanas, percebemos ainda uma Tarsila impressionista, voltada para um figurativismo do qual ela somente começaria a se distanciar no ano seguinte. Ainda em 1922, ela pinta o retrato de outro dos avatares do modernismo brasileiro: Mário de Andrade.

O desenho a lápis de cor e pastel sobre papel apresenta um Oswald frontal, cabelo partido ao meio e a indefinição dos traços indicando certo expressionismo, inspirado talvez, naquele momento, na pintura de sua companheira Anita Malfatti. Os traços do rosto vincados, altamente contrastados, e um olhar profundo que surge das manchas escuras que preenchem o espaço dos olhos. A luz que emana do rosto e do fundo contrasta com a metade escura do quadro, ocupada pelo paletó e pela gravata. A modernidade já se perfila nas manchas e nos traços a lápis superpostos ao motivo principal, que dão a aparência do inacabado, do provisório, do esboço. Se o forte contraste de cores aponta para o expressionismo, também se observa que o croqui forma uma espécie de trapézio atrás da cabeça; o recorte do cabelo, o corte da lapela e da gravata anunciam movimentos cubistas. Tarsila opta por imprimir ao rosto um contorno esguio, mais alongado do que na realidade e do que nos outros retratos por ela desenhados e pintados. Também o retrato de Mário de Andrade, de 1922, apresenta provavelmente uma versão mais esguia do que o rosto original, embora o alongamento tenha pouca ou nenhuma semelhança com o Modigliani que ela provavelmente conheceu em Paris.

Die Porträts nehmen den größten Teil der Fläche von Papier und Leinwand ein. Bei den Bleistift- und Pastellbildern sind sie von vorne zu sehen, bei den Ölbildern ist das Gesicht leicht geneigt. Die drei Werke verbinden ein gemeinsames Element, nämlich die Darstellung von Oswald mit Jackett und Krawatte in der Mitte des Bildes, wobei sein Kopf die obere Hälfte des Bildes einnimmt. In allen Bildern ist die Büste vertikal auf der Leinwand zu sehen.

Zwar war Tarsilas Produktion in jenem Jahr sehr umfangreich und fast ausschließlich menschlichen Figuren gewidmet, aber wir können dennoch die impressionistische und figurative Ausrichtung Tarsilas erkennen, von der sie sich erst im folgenden Jahr zu distanzieren begann. 1922 malte sie zudem das Porträt eines weiteren Avatars des brasilianischen Modernismus: Mário de Andrade.

Die Zeichnung mit Farbstift und Pastell auf Papier zeigt das Modell in frontaler Ansicht, mit halbgescheiteltem Haar und einer vagen Strichführung, die auf einen gewissen Expressionismus hindeutet, vielleicht inspiriert durch die Malerei ihrer Weggefährtin Anita Malfatti. Die scharfen, stark kontrastreichen Gesichtszüge und der intensive Blick, der von den dunklen Schatten, die den Augenraum ausfüllen, ausgeht. Das Licht, das vom Gesicht und vom Hintergrund ausgeht, kontrastiert mit der dunklen Hälfte des Bildes, die von Jacke und Krawatte ausgefüllt wird. Die moderne Seite zeigt sich bereits in den Bleistiftstrichen, die das Hauptmotiv überlagern und den Anschein des Unvollendeten, Provisorischen, Skizzenhaften erwecken. Wenn der starke Farbkontrast auf den Expressionismus hinweist, so ist auch zu erkennen, dass die Skizze hinter dem Kopf eine Art Trapez bildet; der Schnitt der Haare, der Schnitt des Revers und die Krawatte weisen auf kubistische Züge hin. Tarsila wählte für das Gesicht einen schmalen Umriss, der länglicher ist als in der Realität und als in den anderen gezeichneten oder gemalten Porträts. Auch das Porträt von Mário de Andrade aus dem Jahr 1922 zeigt wahrscheinlich eine schlankere Version als das ursprüngliche Gesicht, obwohl die Verlängerung wenig oder keine Ähnlichkeit mit dem Modigliani hat, den sie wahrscheinlich in Paris kennengelernt hatte.

No primeiro retrato a óleo de 1922, renasce um Oswald com cores mais vibrantes, pinceladas grossas e contrastadas. O rosto ganha expressão através de um olhar claro. O verde do paletó e o azul do fundo ocupam boa parte da superfície do quadro, contrastando com um rosto agora iluminado. O mesmo azul que invade um olhar penetrante, um cabelo partido ao meio também em firmes tons de azul que contrastam com o avermelhado da face. São os mesmos tons que Tarsila usaria para o rosto de um Mário de Andrade de expressão e porte intelectualizados, um Mário de Andrade quase branco, muito diferente da versão amulatada do conhecido óleo de Portinari, de 1935⁷.

O retrato a óleo de 1923, a meu ver o mais bem realizado, desloca o olhar de Oswald para a direita (esquerda do quadro) e puxa os cabelos para trás, deixando a testa limpa. Há uma nítida evolução estilística em relação aos anteriores, e o recorte cubista o aproxima do *Retrato azul* de Sérgio Milliet, outro dos avatares do modernismo, feito no mesmo período. Nesse ano extraordinário para a produção tarsiliana (será o ano de *A negra*), ela também pinta o famoso *Autorretrato (Manteau rouge)*. Há um acentuado recorte cubista nos três quadros (Oswald, Tarsila e Sérgio Milliet) e uma aplicação de cores diáfanas que eliminam a dureza do risco cubista no retrato. Outro elemento que ameniza a dureza cubista é o fato de Tarsila não utilizar o simultaneísmo, uma vez que as figuras aparecem em sua totalidade, eliminando assim as quebras e justaposições dramáticas, próprias ao movimento nessa época. “[...] disse uma sentença muitas vezes por outros repetida: ‘O cubismo é o serviço militar do artista. Todo artista para ser forte deve passar por ele’”, rememora⁸. Aracy Amaral pondera: “Mas, em que medida serviu a Tarsila o cubismo? Hoje estamos muito mais propensos a crer que mais como instrumento de liberação do que como um método de trabalho”⁹.

7 “Em outubro [de 1922, Tarsila] retrata seus novos amigos, Mário e Oswald: fauves na cor, como na inusual ousadia da aplicação da tinta sobre a tela, pincelada em staccato, breve, rápida, nervosa, cores puras justapostas ou mescladas numa mesma pincelada, Tarsila aqui ‘desenha’ com a tinta”, afirma Aracy Amaral em *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, op. cit., p. 69.

8 Tarsila do Amaral, *Confissão geral*, op. cit., p. 13.

9 *In: Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998, p. 15.

Auf dem ersten Ölporträt von 1922 erscheint ein Oswald mit kräftigeren Farben, dicken und kontrastreichen Pinselstrichen. Das Gesicht gewinnt durch einen klaren Blick an Ausdruck. Das Grün der Jacke und das Blau des Hintergrunds nehmen einen großen Teil der Gemäldefläche ein und kontrastieren mit einem nun aufgeleuchteten Gesicht. Dasselbe Blau überzieht einen durchdringenden Blick und das zur Hälfte gescheitelte Haar ist ebenfalls in kräftigen Blautönen gehalten. Sie kontrastieren mit dem rötlichen Ton des Gesichts. Es sind die gleichen Töne, die Tarsila für das Gesicht eines Mário de Andrade verwendet, ein Gesicht mit intellektuell wirkendem Ausdruck, ein fast weißer Mário de Andrade, der sich sehr von der bräunlichen Version in *Portinarius* bekanntem Gemälde von 1935 unterscheidet⁷.

Das Ölporträt von 1923, das meiner Meinung nach am gelungensten ist, zeigt Oswalds Blick nach rechts (im Bild links) gerichtet und sein Haar nach hinten gezogen, so dass seine Stirn frei bleibt. Es gibt eine klare Entwicklung im Stil im Vergleich zu den vorherigen Werken, und der kubistische Ansatz bringt es näher an Sérgio Milliets *Retrato Azul*, einem weiteren Beispiel des Modernismus, das im gleichen Zeitraum entstand. In diesem für Tarsilas Produktion außergewöhnlichen Jahr (das Jahr von *A Negra*) malt sie auch das berühmte Selbstporträt *Autorretrato* (*Manteau rouge*). Alle drei Gemälde (Oswald, Tarsila und Sérgio Milliet) weisen einen ausgeprägten kubistischen Ausschnitt auf, und es werden durchsichtige Farben verwendet, die die Härte der kubistischen Konturen des Porträts aufheben. Ein weiteres Element, das die kubistische Härte abmildert, ist die Tatsache, dass Tarsila auf den Simultanismus verzichtet, da die Figuren in ihrer Gesamtheit erscheinen, wodurch die für die damalige Bewegung typischen dramatischen Brüche und Nebeneinanderstellungen entfallen. Sie „[...] sagte einen Satz, der oft von anderen wiederholt wurde: ‚Der Kubismus ist der Militärdienst des Künstlers. Jeder Künstler, der stark sein will, muss das durchmachen‘, erinnert sie⁸. Aracy Amaral überlegt: „Doch in welchem Maße diente der Kubismus Tarsila? Heute sind wir viel eher geneigt, das eher als Instrument der Befreiung denn als Arbeitsmethode zu sehen“⁹.

7 „Im Oktober 1922 porträtiert Tarsila ihre Freunde Mário und Oswald in fauvistischer Farbgebung: die Farbe kühn auf der Leinwand aufgetragen, stakkatoartige Pinselstriche, kurz, schnell, spontan, reine Farben übereinander oder gemischt in einem einzigen Pinselstrich, Tarsila ‚zeichnet‘ hier mit der Farbe“, so Aracy Amaral in *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, S. 69.

8 Tarsila do Amaral, *Allgemeines Geständnis*, op. cit., S. 13.

9 In: *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Finambrás-Stiftung, 1998, S. 15.

Assim como, a partir de 1922 e especialmente em 1923, Tarsila registra na tela o olhar apaixonado, Oswald reage com reciprocidade em um poema emblemático que revela o modo como ele a via. O poema *Atelier* foi escrito e reescrito inúmeras vezes¹⁰, incorporado a *Postes da Light*, uma das seções do livro *Pau Brasil*, publicado em Paris pela editora Au Sans Pareil, em 1925. A capa “Bauhaus” com a bandeira brasileira e as ilustrações internas levam a assinatura da pintora. Nenhuma das obras de Oswald dialoga com Tarsila com a intensidade deste poema extraordinário:

Atelier

Caipirinha vestida por Poiret

A preguiça paulista reside nos teus olhos

Que não viram Paris nem Picadilly

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

10 Oswald deixou pouquíssimos manuscritos de sua poesia; excepcionalmente, há oito versões manuscritas do poema *Atelier*. Para o estudo detalhado das variantes dos diversos manuscritos, cf. Gênese Andrade, *Nota filológica: Poesia*, em *Oswald de Andrade: Obra incompleta*, Edusp/Archivos, São Paulo, 2021, p. XXXVII-XC. Ver, também, Maria Eugenia Boaventura, *O Atelier de Tarsiwald*, in: *I Encontro de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986, p. 27-40.

Während Tarsila ab 1922 und vor allem 1923 den leidenschaftlichen Blick auf der Leinwand festhielt, reagierte Oswald mit einem emblematischen Gedicht, das die Art und Weise offenbarte, wie er sie sah. Das Gedicht "Atelier" wurde mehrfach umgeschrieben¹⁰ und in "Postes da Light" aufgenommen, einem Teil des 1925 bei Au Sans Pareil in Paris erschienenen Buches *Pau Brasil*. Der Umschlag mit der brasilianischen Flagge im Bauhausstil und die Illustrationen im Buchinneren tragen die Signatur der Malerin. Keines von Oswalds Werken steht mit Tarsila in einem so intensiven Dialog wie dieses eindrucksvolle Gedicht:

Atelier

Caipirinha im Kleid von Poiret

Die Trägheit von São Paulo liegt dir in den Augen

Die weder Paris noch Piccadilly gesehen haben

Noch die Freudenrufe der Männer

In Sevilla

Bei deinem Vorbeischreiten zwischen Ohrringen

Lokomotiven und einheimische Tiere

Strukturieren die klare Atmosphäre

Congonhas verblasst unter dem Dach

Der Prozessionen von Minas

10 Oswald hat nur wenige Manuskripte seiner Gedichte hinterlassen; eine Ausnahme bilden acht handschriftliche Fassungen des Gedichts *Atelier*. Eine eingehende Untersuchung der verschiedenen Fassungen findet sich in Gênesse Andrade, *Nota filológica: poesia, in Oswald de Andrade, Unvollständiges Werk*. Paris: allcaxx / Archive, im Druck. Siehe auch Maria Eugenia Boaventura, *O Atelier de Tarsilwald, in: I Encontro de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986, S. 27-40.

A verdura no azul klaxon

Cortada

Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus

Fordes

Viadutos

Um cheiro de café

No silêncio emoldurado¹¹

Trata-se de um dos poemas mais representativos no que diz respeito às oscilações entre o nacional e o cosmopolita, o rural e o urbano, a Europa e o Brasil. Ele traduz o estilo Pau-Brasil não apenas pelas tensões ideológicas tematizadas na solução dada aos problemas de uma cultura dependente – como a importação das vanguardas europeias, por intermédio da poesia de Apollinaire e Cendrars, por exemplo –, mas também pelo recorte sintético, ingênuo e geometrizarante.

11 Oswald de Andrade, *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2010, p. 164.

Das Grüne, leuchtend blau

Abgeschnitten

Über dem roten Staub

Wolkenkratzer

Fords

Viadukte

Ein Duft von Kaffee

In der umrahmten Stille¹¹

Es ist eines der repräsentativsten Gedichte im Hinblick auf das Oszillieren zwischen dem Nationalen und dem Kosmopolitischen, dem Ländlichen und dem Städtischen, Europa und Brasilien. Er bringt den Stil von Pau-Brasil nicht nur durch die ideologischen Spannungen zum Ausdruck, die sich aus der Frage ergeben, wie die Probleme einer abhängigen Kultur zu lösen sind - wie etwa der Einfluss der europäischen Avantgarde durch die Poesie von Apollinaire und Cendrars -, sondern auch durch den synthetischen, naiven und geometrischen Duktus.

11 Oswald de Andrade, *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2010, S. 164.

O primeiro verso (“Caipirinha vestida por Poiret”) aponta simultaneamente em duas direções, reproduzindo a dialética oswaldiana do “cá e lá” (também título do poema incluído em “História do Brasil”)¹². A periferia e o centro, eixo da dialética do nacional e do cosmopolita presente em *Pau Brasil*, adquirem concretude nesse verso de abertura. Ele aponta de imediato para o interior paulista, lugar de nascimento e de infância de Tarsila, e concomitantemente para a Cidade Luz, representada por Paul Poiret, um dos melhores costureiros da época em Paris. Além de haver assinado o vestido de noiva usado no casamento com Oswald, Poiret também era responsável por objetos utilitários de grife para casa. A magnífica imagem desse primeiro verso tem efeito de síntese, sugerido pelo vestuário, pelo código da moda, em que o emblema do interior paulista se funde e se condensa na metonímia parisiense.

Em momento algum o nome de Tarsila é mencionado no poema. Pelo contrário, sua imagem é construída perifrásticamente em torno de atributos e geografias. O próprio título serve de ponto de interseção entre São Paulo e Paris, já que Tarsila estabelecera ateliês em ambas as cidades¹³. Como local de trabalho, o ateliê emoldura o poema no âmbito da pintura e das cores, definindo Tarsila logo no título pelo viés profissional e artístico. Esse sentido de acabamento do poema pelo recorte da moldura se revela no último verso, na sinestesia do “silêncio emoldurado”.

12 *Id., ibid.*, p. 114.

13 A palavra “atelier”, puro galicismo, poderia apontar mais para Paris do que para São Paulo, embora uma das versões manuscritas contenha a variante “Atelier paulista”. Oswald, que oralizava tanto as grafias, manteve, nas variantes de todos os manuscritos do poema, o original francês intacto, evitando a forma abreviada “ateliê”. Na abertura do importante depoimento de 1950, Tarsila rememora o papel do ateliê paulista: “Para esse ateliê da rua Vitória convergiria mais tarde, em 1922, três meses após a Semana de Arte Moderna, todo o grupo modernista, inclusive Graça Aranha. Formou-se ali o Grupo dos Cinco, com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e eu. Parecíamos uns doidos em disparada por toda parte na Cadillac de Oswald, numa alegria delirante, à conquista do mundo para renová-lo. Era a ‘Pauliceia desvairada’ em ação”. Em *Confissão geral, op. cit.*, p. 11.

Die erste Strophe („Caipirinha im Kleid von Poiret“) weist gleichzeitig in zwei Richtungen und reproduziert die Oswaldsche Dialektik von „Hier und dort“ (auch der Titel des in „História do Brasil“ enthaltenen Gedichts)¹². In dieser ersten Strophe werden die Peripherie und das Zentrum, die Achse der Dialektik des Nationalen und des Kosmopolitischen, die in Pau Brasil präsent ist, greifbar. Sie verweist direkt auf das Landesinnere von São Paulo, Tarsilas Geburts- und Kindheitsort, und gleichzeitig auf die Stadt des Lichts, vertreten durch Paul Poiret, einen der besten Schneider der Zeit in Paris. Poiret entwarf nicht nur ihr Brautkleid, das sie bei ihrer Hochzeit mit Oswald trug, sondern auch Designgegenstände für den Haushalt. Auf großartige Weise wirkt das Bild dieser ersten Strophe wie eine Synthese, die durch die Kleidung, durch den Modekodex suggeriert wird, in dem das Inland von São Paulo sinnbildlich mit Paris verschmilzt und sich verdichtet.

Tarsilas Name wird in dem Gedicht an keiner Stelle erwähnt. Ihr Bild wird vielmehr periphrastisch anhand von Attributen und geografischen Angaben erzeugt. Der Titel selbst bildet einen Schnittpunkt zwischen São Paulo und Paris, da Tarsila in beiden Städten Ateliers eingerichtet hatte¹³. Das Atelier als Arbeitsplatz bildet den Rahmen für das Gedicht. Tarsila wird direkt im Titel durch ihre berufliche und künstlerische Tätigkeit identifiziert. Dieses Prinzip der Rahmung des Gedichts wird im letzten Vers durch die Synästhesie des „gerahmten Schweigens“ deutlich.

12 *Id.*, ebd., S. 114.

13 Das Wort „Atelier“ könnte als reiner Gallizismus eher auf Paris als auf São Paulo hinweisen, allerdings enthält eine der handschriftlichen Versionen die Variante „Atelier Paulista“. Oswald, der gemeinhin die phonetische Orthographie bevorzugte, hat in allen Varianten des Gedichts das französische Original beibehalten und die brasilianisierte Form „ateliê“ vermieden. In ihrer Erklärung von 1950 verweist Tarsila auf die Bedeutung des Ateliers in São Paulo: „In diesem Atelier in der Rua Vitória versammelte sich später, im Jahr 1922, drei Monate nach der Semana de Arte Moderna, die gesamte Gruppe der Modernisten, darunter auch Graça Aranha. Dort formierte sich die ‚Gruppe der Fünf‘, bestehend aus Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti und mir. Wir waren wie Verrückte im Freudentaumel, die in Oswalds Cadillac durch die Gegend rasten und die Welt eroberten, um sie zu erneuern. Es war die ‚Paulicéia desvairada‘ in Aktion“. In *Confissão geral*, *op. cit.*, S. 11.

O Brasil Colônia, subdesenvolvido, representado pelo interior paulista dos anos 1920 e concretizado no carinhoso apelativo “caipirinha”, se contrapõe no poema às cidades europeias frequentadas pelo casal: Paris, Londres (Picadilly) e Sevilha. Ao escolher a “preguiça” como atributo do olhar, além de lembrar de imediato os belos olhos de Tarsila, Oswald reivindica a temática do ócio, que já em 1918 servira a Mário de Andrade como reflexão em “A divina preguiça”¹⁴ – desembocando no conhecido refrão “Ai, que preguiça!”, de *Macunaíma* –, e muito mais tarde ao próprio Oswald na elaboração da ideologia antropofágica. “A sábia preguiça solar”, presente no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, de 1924, ressurge com força no olhar paulista de Tarsila, que por sua vez a retoma nos sóis em forma de fatia de laranja na fase já antropofágica de *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929), e com intensa expressão solarizada nos círculos que reverberam em *Sol poente* (1929). Apenas a primeira estrofe remete e exalta a figura de Tarsila. Oswald define-a primeiro pela profissão, caracterizando o lado cosmopolita e de refinada elegância na roupa de Poiret. Detém-se depois nos preguiçosos olhos paulistas:

Que não viram Paris nem Picadilly

Nem as exclamações dos homens

Em Sevilha

À tua passagem entre brincos

14 A Gazeta, São Paulo, 3 set. 1918; reproduzido em Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez; Yone Soares de Lima (Org.), *Brasil: 1º tempo modernista — 1917-29. Documentação*. São Paulo: IEB, 1972, p. 181-3.

Das koloniale, unterentwickelte Brasilien, symbolisiert durch das Inland von São Paulo der 1920er Jahre und liebevoll als “Caipirinha” bezeichnet, wird in dem Gedicht mit den europäischen Städten in Kontrast gesetzt, in denen das Paar verkehrt: Paris, London (Picadilly) und Sevilla. Indem er “Trägheit” zum Attribut des Blicks wählt, erinnert er nicht nur unmittelbar an die schönen Augen von Tarsila, sondern er greift auch das Thema des Müßiggangs auf, das bereits 1918 Mário de Andrade in *A Divina Preguiça*¹⁴ (Die göttliche Trägheit) als Motiv diente - was zu dem bekannten Refrain “Ai, que preguiça!” (Ach, diese Trägheit!) in *Macunaíma* führte - und viel später von Oswald persönlich im Rahmen der Ausarbeitung seiner anthropophagischen Ideologie übernommen wurde. Die im Manifest der Pau-Brasil-Dichtung von 1924 präsente solare Trägheit (“A sábia preguiça solar”) tritt im Blick von Tarsila wieder zutage. Tarsila wiederum griff das Motiv in ihren an Orangenscheiben erinnernden Sonnen von *Abaporu* (1928) und *Antropofagia* (1929) sowie, mit noch intensiverem Ausdruck, in *Sol poente* (1929) auf. Nur in der ersten Strophe wird die Figur des Tarsila aufgegriffen und hervorgehoben. Oswald definiert sie zunächst über den Beruf, indem er die kosmopolitische Seite und die raffinierte Eleganz der Mode von Poiret hervorhebt. Dann hält er bei den trägen Augen inne:

Die weder Paris noch Piccadilly gesehen haben

Noch die Freudenrufe der Männer

In Sevilla

Bei deinem Vorbeischreiten zwischen Ohrringen

14 A Gazeta, São Paulo, 3. September 1918; reproduziert in Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez; Yone Soares de Lima (Org.), *Brasilien:1 Die Moderne — 1917-29. Dokumentation*. São Paulo: IEB, 1972, S. 181-3.

O verso está repleto de ambiguidades: uma primeira leitura revela o olhar de Tarsila como o sujeito que não viu Paris, nem Picadilly, nem os homens sevilhanos; uma leitura invertida permite vislumbrar uma Tarsila que passa a ser o objeto-sujeito cuja brasilidade não é percebida por Paris, nem por Picadilly, nem pelos homens de Sevilha que a elogiam ao vê-la passar.

A cidade de Sevilha é mencionada mais de uma vez em *Secretário dos amantes*, o único poema de Oswald escrito em espanhol, na seção anterior a *Postes da Light*:

Mi pensamiento hacia Medina del Campo
Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado
Los naranjos salpicados de frutos
Como una dádiva a mis ojos enamorados
Sin embargo qué tarde la mía¹⁵

A longa sintaxe estabelecida pelo verso livre da primeira estrofe de *Atelier* dinamiza o movimento que culmina com o verso final, em que se enfatiza uma espécie de gloriosa passagem de Tarsila, feita vitoriosa sevilhana por entre as salvas masculinas. A “passagem entre brincos” que encerra a estrofe em efeito de close-up remete de imediato ao óleo *Autorretrato I* (1924), em que os longos pingentes de Tarsila enfeitam e sustentam sua cabeça no ar.

15 *Pau Brasil, op. cit.*, p. 156.

Der Vers ist doppeldeutig: Bei der ersten Lesart ist Tarsila das Subjekt, das weder Paris noch Picadilly noch die Männer aus Sevilla gesehen hat; bei der umgekehrten Lesart wird Tarsila zum Subjekt-Objekt, dessen Brasilianität weder von Paris noch Picadilly noch von den Männern aus Sevilla gesehen wird, die sie rühmen, wenn sie sie vorbeigehen sehen.

Die Stadt Sevilla wird in *Secretário dos amantes* (Sekretär der Liebenden), Oswalds einzigem in spanischer Sprache verfassten Gedicht (im Teil vor *Postes de la Light*) mehr als einmal erwähnt:

Mi pensamiento hacia Medina del Campo
Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado
Los naranjos salpicados de frutos
Como una dádiva a mis ojos enamorados
Sin embargo qué tarde la mía¹⁵

Die lange Syntax, die durch den freien Vers der ersten Strophe von *Atelier* gebildet wird, treibt die Bewegung an, die in der letzten Strophe kulminiert, in der Tarsila im Vorbeigehen von den Männern Sevillas bewundert wird. Die Ohringe am Ende der Strophe erinnern unmittelbar an das Ölgemälde *Autorretrato I* (1924), auf dem die langen Anhänger gleichzeitig Tarsilas Kopf schmücken und in der Luft halten.

15 *Pau Brasil, op. cit.*, S. 156.

A segunda estrofe:

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

desvia o foco da mulher para a paisagem brasileira. A locomotiva (assim como o bonde posteriormente), um dos grandes emblemas da modernidade internacional, associa-se ao elemento autóctone, representado pelos “bichos nacionais”, e à tradição barroca e cristã de Minas Gerais¹⁶. A modernidade explicita-se não apenas com a presença da máquina e com a geometrização, mas também na própria composição do poema, carente de sinais de pontuação, na “concisão lapidar” aludida por Paulo Prado no prefácio do livro *Pau Brasil*. “Geometrizou a realidade”, afirma João Ribeiro em 1927¹⁷. Esse olhar prismático do interior paulista abre a seção *São Martinho* (nome da fazenda mineira) de *Pau Brasil*, no poema *Noturno*:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano¹⁸

16 Os dois óleos em que a temática da locomotiva aparece mais representada na pintura de Tarsila são *EFCB*, de 1924, e *La Gare*, de 1925.

17 *In: Primeiro caderno do aluno de poesia. São Paulo, 1927.* *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1927; reproduzido em *Crítica: Os modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 90-4. Apud Haroldo de Campos, *Uma poética da radicalidade*, em Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, *op. cit.*, p. 29.

18 *Pau Brasil*, *op. cit.*, p. 131.

Die zweite Strophe:

Lokomotiven und einheimische Tiere

Strukturieren die klare Atmosphäre

Congonhas verblasst unter dem Baldachin

Der Prozessionen von Minas

lenkt den Fokus von der Frau auf die brasilianische Landschaft. Die Lokomotive (und später die Straßenbahn), eines der großen Embleme der internationalen Moderne, steht in Verbindung mit dem Einheimischen, den „bichos nacionais“, und mit der barocken und christlichen Tradition von Minas Gerais¹⁶. Die Modernität wird nicht nur durch das Vorhandensein der Maschine und der geometrischen Formen deutlich, sondern auch durch die Komposition des Gedichts selbst, das ohne Satzzeichen auskommt, durch die „lapidare Schlichtheit“, auf die Paulo Prado im Vorwort zum Buch *Pau Brasil* anspielt. „Sie hat die Realität geometrisch gemacht“, sagt João Ribeiro 1927¹⁷. Dieser prismatische Blick auf das Landesinnere von São Paulo offenbart sich im Gedicht *Noturno* von *Pau Brasil*.

Draußen schimmert weiter das Mondlicht

Und der Zug teilt Brasilien

Wie ein Meridian¹⁸

16 Die beiden Ölgemälde, in denen das Thema der Lokomotive in Tarsilas Gemälde am stärksten vertreten ist, sind *EFCB*, 1924, und *La Gare*, 1925.

17 In: *Primeiro caderno do aluno de poesia*. São Paulo, 1927. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1927; reproduzido em *Crítica: Os modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952, S. 90-4. Apud Haroldo de Campos, *Uma poética da radicalidade*, in Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, *op. cit.*, S. 29.

18 *Pau Brasil*, *op. cit.*, S. 131.

A paisagem geometrizada chega aqui a um momento de síntese máxima, em que o desenho do círculo e da reta¹⁹ se iconiza no verso intermediário; um verso meridiano que “divide o Brasil” e o próprio poema em dois. O título ironiza a tradição romântica e se anuncia como possibilidade de ser também um trem noturno.

A mesma solução formal ocorre na terceira estrofe de *Atelier*:

A verdura no azul klaxon

Cortada

Sobre a poeira vermelha

Mestre da síntese, Oswald chega nessa estrofe de *Atelier* a uma solução mais radical do que no poema *Noturno*, pois aqui o verbo, totalmente isolado, acaba se convertendo no próprio verso e literalmente “corta”, feito meridiano, a estrofe ao meio. A temática nacionalista do Pau-Brasil, introduzida na estrofe anterior pela geografia, pela arquitetura e pela tradição mineira, se complementa com o colorido altamente contrastado: o verde, o azul e o vermelho. Nesse cromo, reconhecemos as cores que Tarsila também introduz como parte da retórica da afirmação do nacional, as cores da árvore pau-brasil, primeiro produto de exportação da época colonial, que por definição remetem a propriedades corantes. A terra roxa do último verso, presente em muitos de seus quadros, é consequência da poeira levantada pelo carro ao chegar à fazenda²⁰. Ainda nessa estrofe, são intensas as reminiscências paulistas do modernismo pelos títulos de duas importantes revistas: a sinestesia “azul klaxon” lembra a mais vanguardista das revistas do modernismo, *Klaxon*, e a “poeira vermelha” do último verso remete ao título do periódico *Terra Roxa... e Outras Terras*, de 1926²¹.

19 Elementos preciosos para a vanguarda cubista e construtivista. Lembremos de *Cercle et carré*, fundada em Paris, por Torres García e Michel Seuphor, em 1930.

20 Embora na leitura dessa estrofe não fique claro que a poeira vermelha seja o efeito da passagem de um carro, isso sem dúvida se explicita nos vários manuscritos deixados por Oswald: “Quando a gente chega de Ford/ Cansado da poeira vermelha” e variantes semelhantes apontavam no mesmo sentido. Cf. Maria Eugenia Boaventura, *O Atelier de Tarsilwald*, op. cit., pp. 34, 38.

21 Um de seus diretores, Antônio de Alcântara Machado, três anos mais tarde, dirigiria a antológica Revista de Antropofagia.

Die geometrische Landschaft erreicht hier einen Moment maximaler Synthese, in dem der Kreis und die gerade Linie¹⁹ im Vers selbst zum Thema wird; der „Brasilien“ und das Gedicht selbst in zwei Teile teilt. Der Titel ironisiert die romantische Tradition und deutet sich als Möglichkeit an, auch ein Nachtzug zu sein.

Die gleiche formale Lösung findet sich in der dritten Strophe von „Atelier“:

Das Grüne, leuchtend blau
Abgeschnitten
Über dem roten Staub

Als Meister der Synthese erreicht Oswald in dieser Strophe von „Atelier“ eine radikalere Lösung als im Gedicht „Noturno“, denn hier wird das Verb, völlig isoliert, zum Vers selbst und „teilt“ buchstäblich wie ein Meridian die Strophe in zwei Hälften. Das nationale Thema von Pau-Brasil, das in der vorhergehenden Strophe durch die Geografie, Architektur und Tradition von Minas Gerais eingeführt wurde, wird durch die kontrastreichen Farben Grün, Blau und Rot ergänzt. In diesem Kolorit erkennen wir die Farben wieder, die Tarsila ebenfalls als Teil des Nationalen einsetzt, die Farben des Brasilholzbaums, des ersten Exportprodukts der Kolonialzeit, das per definitionem auf seine färbenden Eigenschaften verweist. Die rote Erde der letzten Strophe, die in vielen ihrer Gemälde vorkommt, hängt mit dem Staub zusammen, den das Auto bei der Ankunft auf der Fazenda aufwirbelt²⁰. Außerdem spielt diese Strophe auf zwei wichtige Zeitschriften der Moderne an: Die Synästhesie „azul klaxon“ (Blaulichtblau) verweist auf die avantgardistischste der modernistischen Zeitschriften, *Klaxon*, und der „rote Staub“ der letzten Strophe auf den Titel der Zeitschrift *Terra Roxa... e Outras Terras*, von 1926²¹.

19 Wichtige Elemente für die kubistische und konstruktivistische Avantgarde. Erinnern wir uns an *Cercle et Carré*, das 1930 von Torres García und Michel Seuphor in Paris gegründet wurde.

20 Auch wenn beim Lesen dieses Verses nicht klar ist, dass der rote Staub von einem vorbeifahrenden Auto stammt, wird dies in den verschiedenen Manuskripten von Oswald eindeutig klargestellt: „Wenn wir mit dem Ford ankommen/ Müde vom roten Staub“ und ähnliche Anspielungen weisen in die gleiche Richtung. Vgl. Maria Eugenia Boaventura, *O Atelier de Tarsilwald*, op. cit., S. 34, 38.

21 Einer seiner Direktoren, Antônio de Alcântara Machado, leitete drei Jahre später die anthologische *Revista de Antropofagia*.

Geometria, “bichos nacionais”, cortes meridianos e outros elementos pertencentes à tradição brasileira são encontrados em profusão nessa etapa da obra tarsiliana. A flora e a fauna brasileiras surgem no bestiário naïf de sua pintura: cachorro e galinha em *Morro da Favela* (1924), papagaio em *Vendedor de frutas* (1925), gato e cachorro em *A família* (1925), o urutu em *O ovo* (1928), um sapo em *O sapo* (1928), ariranhas em *Sol poente* (1929), macacos espreguiçados sobre galhos de árvore em *Cartão-postal* (1929). Diversamente do primitivismo de *douanier* Rousseau, em que os animais representam a vertigem onírica do surrealismo, em Tarsila, os animais, embora representados de forma naïf, têm claras funções de afirmação da paubrasilidade. Sobre *A cuca* (1924), a pintora afirma: “Estou fazendo uns quadros bem brasileiros que têm sido muito apreciados. Agora fiz um que se intitula *A cuca*. É um bicho esquisito, no mato com um sapo, um tatu e outro bicho inventado”²². Muitos anos mais tarde, ela rememora a origem desse “sentimento de brasilidade” e os vínculos com a ideologia Pau-Brasil:

O contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras – Ouro Preto, Sabará, São João del-Rei, Tiradentes, Mariana e outras – despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas *Morro da Favela*, *Religião brasileira* e muitas outras que se enquadram no movimento Pau Brasil criado por Oswald de Andrada²³.

22 Carta de Tarsila a Dulce (sua filha), São Paulo, 23 fev. 1924. Apud Aracy A. Amaral, *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, op. cit., p. 146.

23 *Confissão geral*, op. cit., p. 13.

Geometrie, „bichos nacionais“ (nationales Getier), Meridianschnitte und andere Elemente der brasilianischen Tradition finden sich in dieser Phase im Werk von Tarsila do Amaral in Hülle und Fülle. Die brasilianische Flora und Fauna sind in ihrer naiven Kunst präsent: ein Hund und ein Huhn in *Morro da Favela* (1924), ein Papagei in *Vendedor de frutas* (1925), eine Katze und ein Hund in *A família* (1925), eine Schlange in *O ovo* (1928), ein Frosch in *O sapo* (1928), Riesenotter in *Sol poente* (1929) und sich räkelnde Affen in *Cartão-postal* (1929). Im Gegensatz zum Primitivismus von Douanier Rousseau, wo die Tiere surrealistisch wirken, haben die Tiere bei Tarsila, obwohl sie auf naive Weise dargestellt werden, eine klare Verbindung zu Pau Brasil. Über *A Cuca* (1924) sagt die Malerin: „Ich male einige sehr brasilianische Gemälde, die sehr gut ankommen. Jetzt habe ich eines gemacht, das den Titel *The Cuca* trägt. Es ist ein seltsames Tier im Wald mit einem Frosch, einem Gürteltier und einem anderen erfundenen Tier“²². Viele Jahre später erinnert sie sich an den Beginn dieses „brasilianischen Gefühls“ und an die Verbindung zur Ideologie von Pau-Brasil:

Der Kontakt mit einem Land voller Traditionen, die Gemälde von Kirchen und Häusern in diesen kleinen, typisch brasilianischen Städten - Ouro Preto, Sabará, São João del-Rei, Tiradentes, Mariana und andere - weckten in mir ein Gefühl des Brasilianischen. Meine Gemälde *Morro da Favela*, *Religião brasileira* und viele andere, die sich in die von Oswald de Andrade ins Leben gerufene Bewegung Pau Brasil einfügen, stammen aus dieser Zeit²³.

22 Brief von Tarsila an Dulce (ihre Tochter), São Paulo, 23. Februar 1924. Apud Aracy A. Amaral, *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, S. 146.

23 *Confissão geral*, op. cit., S. 13.

O sentido naïf, reforçado pelo recurso a um estilo propositalmente despojado, está plasmado na unidimensionalidade de um quadro como *EFCB* (Estrada de Ferro Central do Brasil), em que os ferros entramados da ponte e dos sinalizadores de ferrocarril (ecos metálicos da Tour Eiffel) não enfeitam a cidade moderna, mas decoram o interior brasileiro: palmeiras, igrejas, postes e os famosos “casebres de açafão e de ocre” mencionados por Oswald no *Manifesto da poesia Pau Brasil*.

A última estrofe tropicaliza e “paulistaniza” o cenário urbano dos anos 1920:

Arranha-céus

Fordes

Viadutos

Um cheiro de café

No silêncio emoldurado

A síntese enumerativa enquadra-se nos limites impostos pelo silêncio: o espectador olha a cidade de São Paulo como se fosse um “ready-made” silencioso e aromatizado, um cartão postal oferecido ao “camera-eye” do turista²⁴. A cidade futurista paulista é uma antecipação de Niemeyer, cujo “gênio arquitetônico” seria exaltado por Oswald de Andrade décadas mais tarde, quinze anos antes da inauguração de Brasília²⁵.

24 Ver o item *Chave de ouro e camera eye*, de Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade”, em Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, *op. cit.*, p. 30-3.

25 *O caminho percorrido*, conferência realizada em Belo Horizonte em 1944; reproduzida em Oswald de Andrade, *Ponta de lança* (1945). São Paulo: Globo, 2004, p. 162-75.

Das Gefühl des Naiven, das durch die Verwendung eines bewusst reduzierten Stils noch verstärkt wird, zeigt sich in der Eindimensionalität eines Gemäldes wie der *EFCB (Estrada de Ferro Central do Brasil)*, auf dem das Eisengeflecht der Brücke und die Eisenbahntürme (metallische Anklänge an den Tour Eiffel) nicht die moderne Stadt schmücken, sondern die brasilianische Landschaft: Palmen, Kirchen, Pfosten und die berühmten “safran- und ockerfarbenen Hütten”, die Oswald im *Manifesto da poesia Pau Brasil* erwähnt.

Die letzte Strophe versetzt die städtische Szene der 1920er Jahre mit tropischen Zügen:

Wolkenkratzer

Fords

Viadukte

Ein Duft von Kaffee

In der umrahmten Stille

Die Aufzählung fügt sich in die Grenzen der Stille ein: Der Betrachter sieht die Stadt São Paulo wie ein stilles und nach Kaffee duftendes Fertigprodukt, wie eine Postkarte, die dem Kameraauge des Touristen angeboten wird²⁴. Die futuristische Stadt São Paulo ist ein Vorgriff auf Niemeyer, den Oswald de Andrade Jahrzehnte später, fünfzehn Jahre vor der Einweihung von Brasília, als „architektonisches Genie“ rühmen sollte²⁵.

24 Siehe “Chave de ouro e camera eye”, von Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade”, in Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, *op. cit.*, S. 30-3.

25 „The Way Taken”, Konferenz 1944 in Belo Horizonte; reproduziert in Oswald de Andrade, *Spearhead* (1945). São Paulo: Globo, 2004, S. 162-75.

A menção ao café ultrapassa o mero decorativismo ou a introdução da “cor local” como afirmação do nacional. Pelo contrário, São Paulo define nos anos 1920 o apogeu do baronato do café, regiadamente instalado nas mansões da avenida Paulista. Como afirma Oswald:

É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim, com o seu lancinante divisor das águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de Wall Street. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira²⁶.

As imagens da última estrofe do poema, em que os frios volumes geométricos de metal e cimento se contrapõem à cálida esfera solar, aparecem anunciadas também no *Manifesto da poesia Pau Brasil*: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar”. A possibilidade de um frio construtivismo fica abolida pelo atributo do ócio tropical que caracteriza a megalópole paulista.

Do título à última estrofe do poema, estende-se uma linha que emerge do ateliê como espaço interior destinado à produção da artista, passa pela paisagem rural do interior do Brasil – com uma intensa horizontalidade sugerida pelas “locomotivas” e pelas “procissões de Minas” – e culmina na abertura vertical dos arranha-céus, cortados por viadutos da urbe geometrizada²⁷. O poema retrata assim esta espécie de ritual de passagem que tem início nos ateliês de Léger, Lhote e Gleizes, para chegar ao espaço aberto e brasileiro do cromo tarsiliano.

26 *Id.*, *ibid.*, p. 165.

27 Ao analisar a pintura de Tarsila, mas sem se deter nesse poema de Oswald, Carlos Zílio observa que: “No modernismo a relação interior-exterior perde sentido, uma vez que há uma continuidade entre o atelier e o exterior. Essa inexistência de divisão faz com que a pintura absorva a luz e o espaço tropicais. A inversão da pintura ao ar livre, isto é, o fato de que é a paisagem que vai ao atelier, demonstra também a postura contemporânea do modernismo, para quem a paisagem existe enquanto possibilidade metafórica de uma visão cultural transposta em termos pictóricos”. In: *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari — 1922-1945*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997, p. 78.

Der Hinweis auf Kaffee geht über den reinen Dekorativismus oder das Einbringen von „Lokalkolorit“ zur Bekräftigung des Landestypischen hinaus. Im Gegenteil, in den 1920er Jahren erlebte São Paulo die Zeit der mächtigen Kaffeebarone, die sich in prunkvollen Villen der Avenida Paulista niederließen. Dazu äußert sich Oswald sinngemäß:

Es ist notwendig, den Modernismus vor dem Hintergrund seiner materiellen und treibenden Ursachen zu verstehen, dem Industriepark von São Paulo, dem goldenen Zeitalter des ersten veredelten Kaffees, und seinem entscheidenden Wendepunkt, der Anthropophagie, in den Vorboten der weltweiten Wall-Street-Erschütterung. Der Modernismus ist ein Diagramm des Kaffeebooms, des Zusammenbruchs und der brasilianischen Revolution²⁶.

Die Bildsprache der letzten Strophe des Gedichts, in der die kalten geometrischen Volume aus Metall und Zement der warmen Sonnenkugel gegenübergestellt werden, wird auch im *Manifest der Pau-Brasil-Dichtung* aufgegriffen: „Haubitzen, Kuben von Wolkenkratzern und die wohlige Trägheit der Sonne“. Der kalte Konstruktivismus wird durch den charakteristischen tropischen Müßiggang der Megastadt São Paulo aufgehoben.

Vom Titel bis zur letzten Strophe des Gedichts zieht sich eine Linie, die vom Atelier als einem für die Produktion der Künstlerin bestimmten Innenraum ausgeht, durch die ländliche Landschaft des brasilianischen Hinterlandes führt - mit einer intensiven Horizontalität, die durch die „Lokomotiven“ und die „Prozessionen von Minas“ angedeutet wird - und in den vertikal aufragenden Wolkenkratzern gipfelt, die von den Viadukten der geometrischen Stadt geschnitten werden²⁷. Das Gedicht schildert also eine Art Übergangsritus, der in den Ateliers von Léger, Lhote und Gleizes beginnt, um den offenen, brasilianischen, chromatischen Raum von Tarsila do Amaral zu erreichen.

26 *Id.*, ebd., S. 165.

27 Carlos Zilio analysiert das Gemälde von Tarsila, ohne jedoch auf das Gedicht von Oswald einzugehen: „Im Modernismo verliert die Beziehung zwischen Innen und Außen an Bedeutung, da es eine Kontinuität zwischen dem Atelier und dem Außen gibt. Diese Nichtexistenz der Trennung führt dazu, dass die Malerei das tropische Licht und den tropischen Raum übernimmt. Die Umkehrung der Freilichtmalerei, d.h. die Tatsache, dass die Landschaft ins Atelier kommt, zeigt auch die zeitgenössische Haltung des Modernismo hinsichtlich der bildlichen Darstellung von Landschaft. In: *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari — 1922-1945*. 2. Ausg. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997, S. 78.

Do ponto de vista da temática pictórica, *Carnaval em Madureira* (1924) é talvez o quadro de Tarsila que melhor traduz a oposição entre o rural e o urbano, o interior paulista e Paris, a periferia e o centro. A “Torre Eiffel noturna e sideral” do poema *Morro Azul* ressurge majestaticamente no centro da favela do Rio de Janeiro. As mulheres negras, as crianças, o cachorro, as casinhas, os morros, a palmeira, tudo adquire um ar festivo. O cromo da favela cercado pelas bandeirolas que se agitam no topo da torre e em torno do quadro confirma o aforismo oswaldiano de que “a alegria é a prova dos nove”, apresentado no *Manifesto antropófago*. A utopia tecnológica coroada pelo Matriarcado de Pindorama, anunciada anos mais tarde pela revolução antropofágica, adquire nessa tela de Tarsila um valor emblemático e premonitório em forma de síntese visual.

Tampouco podemos deixar de mencionar o belíssimo quadro pintado em Paris em 1923, que, anterior à composição e à publicação do poema de Oswald, coincidentemente ou não, leva o nome de *A caipirinha*. Nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Brasil/Tarsila”:

Quero ser em arte

a caipirinha de São Bernardo

A mais elegante das caipirinhas

a mais sensível das parisienses

jogada de brincadeira na festa antropofágica²⁸

28 Poema escrito possivelmente por ocasião do falecimento de Tarsila. In: *As impurezas do branco: Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 764-5.

Vom Bildthema her ist *Carnaval em Madureira* (1924) vielleicht das Gemälde von Tarsila, das den Gegensatz zwischen dem Ländlichen und dem Städtischen, dem Landesinneren von São Paulo und Paris, der Peripherie und dem Zentrum am besten umsetzt. Der “nachtleuchtende Eiffelturm“ des Gedichts *Morro Azul* ragt majestätisch im Zentrum der Favela von Rio de Janeiro in den Himmel. Die schwarzen Frauen, die Kinder, der Hund, die kleinen Häuser, die Hügel, die Palmen, alles wirkt festlich. Der Farben der Favela, umringt von den Bannern, die auf der Spitze des Turms und um das Gemälde herum wehen, offenbart den Oswaldschen Aphorismus “a alegria é a prova dos nove” (“Nagelprobe ist die Freude”), der im *Manifesto antropófago* formuliert wurde. Die technologische Utopie, die durch das Matriarchat von Pindorama, wie Brasilien im *Manifesto antropófago* genannt wird, ihren Höhepunkt erreicht hat, hat in diesem Gemälde von Tarsila einen emblematischen und vorausschauenden Wert in Form einer visuellen Synthese.

Nicht unerwähnt bleiben darf auch das schöne Bild, das 1923 in Paris gemalt wurde und das zufällig oder nicht zufällig vor der Entstehung und Veröffentlichung von Oswalds Gedicht den Namen *A caipirinha* trägt. Mit den Worten von Carlos Drummond de Andrade in seinem Gedicht *Brasil/Tarsila*:

Ich möchte in der Kunst
Caipirinha von São Bernardo sein
die eleganteste der Caipirinhas
die sensibelste der Pariserinnen
ein Spiel auf dem anthropophagischen Fest²⁸

28 Gedicht, das möglicherweise anlässlich von Tarsilas Tod geschrieben wurde. In: *As impurezas do branco: Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, S. 764-5.

De acentuado recorte cubista, a tensão entre o nacional e o cosmopolita presente no poema se traduz no quadro pelo motivo rural transfigurado pela estética importada de Paris. *A caipirinha* de Tarsila não vem vestida por Poiret, mas por Léger. As formas cilíndricas do corpo feminino, combinadas com o recorte anguloso das casas, as colunas das árvores, as listras das mãos e da fachada da casa à esquerda, assim como os volumes verdes ovalados da folha e dos possíveis abacates, lembram a mecânica do design legeriano. Em uma de suas crônicas jornalísticas publicadas em 1936, Tarsila recorda:

Dois anos depois, o tão discutido artista abria uma academia em Paris, na Rue Notre-Dame des Champs, e eu me senti feliz entre seus alunos. O salão de trabalho era vasto e o modelo nu posava na evidência de um estrado alto junto ao fogo – o aspecto tradicional de todas as academias. Nós todos ali éramos sub-Léger. Admirávamos o mestre: tínhamos forçosamente que ceder à sua influência. Daquele grande grupo de trabalhadores, os verdadeiros artistas encontrariam um dia a sua personalidade, os outros que continuassem copiando²⁹.

29 *Fernand Léger*. Diário de S. Paulo, 2 abr. 1936; reproduzido em Aracy Amaral, *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 52-3. Para a edição completa das crônicas de Tarsila, cf. Laura Taddei Brandini (org.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

Die im Gedicht angelegte Spannung zwischen dem Brasilianischen und dem Kosmopolitischen wird im kubistisch geprägten Gemälde durch das ländliche Motiv und die aus Paris importierte Ästhetik umgesetzt. Tarsilas *Caipirinha* trägt nicht die Mode von Poiret, sondern die von Léger. Die zylindrischen Formen des weiblichen Körpers, kombiniert mit dem kantigen Ausschnitt der Häuser, den Säulen der Bäume, den Streifen der Hände und der Fassade des Hauses links sowie dem ovalen Blatt oder möglicherweise der ovalen Avocado, erinnern an die Mechanik des Designs von Léger. In einer ihrer journalistischen Chroniken, die 1936 veröffentlicht wurden, sagt Tarsila:

Zwei Jahre später eröffnete der vieldiskutierte Künstler in der Rue Notre-Dame des Champs in Paris eine Akademie, und ich fühlte mich unter seinen Schülern wohl. Der Arbeitsraum war riesig und das Aktmodell posierte auf einem hohen Podest am Feuer – o wie es in allen Akademien üblich ist. Wir waren dort alle unterhalb von Léger. Wir bewunderten den Meister: Wir mussten uns seinem Einfluss beugen. Aus dieser großen Gruppe von Schülern würden eines Tages die wahren Künstler ihre Persönlichkeit finden, alle anderen würden weiterhin kopieren²⁹.

29 *Fernand Leger*. Diário de São Paulo, 2. April 1936; reproduziert in Aracy Amaral, Chronist von Tarsila. São Paulo: Edusp, 2001, S. 52-3. Zur Gesamtausgabe der Tarsila-Chroniken vgl. Laura Taddei Brandini (Org.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Unicamp-Verlag, 2008.

Quando cotejada com a obra poética de Oswald de Andrade, menciona-se o agudo sentido de crítica social presente na obra do poeta paulista e que só apareceria na obra de Tarsila na década de 1930. Também se pode falar do estilo direto da pintura tarsiliana, de uma tendência para o decorativismo carente do humor ou da agressividade que caracterizam a obra de Oswald. Mas existe uma instância de estreita colaboração entre os dois em que isso não ocorre. Pelo contrário. Falo do livro *Pau Brasil*, em que as ilustrações de Tarsila têm um valor equivalente ao dos poemas. Há um verdadeiro diálogo ilustração-poema que enriquece sobremaneira o livro, já a partir da capa com a bandeira brasileira, em que o lema positivista “Ordem e Progresso” é substituído pela expressão que marcaria não apenas o título de um livro, mas um programa estético-ideológico que pautaria a produção de ambos até a fase da Antropofagia. Augusto de Campos define essa interação da seguinte forma:

O livro de poemas quando continha a intervenção de um artista plástico era mais no sentido de uma ilustração dos poemas. A partir de *Pau Brasil*, o livro de poemas de Oswald, e especialmente do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, o desenho e a poesia se interpenetram. Há um diálogo muito mais preciso e muito mais intenso entre esses dois universos. É a própria concepção do livro que se modifica. Nós já estamos nos defrontando com exemplares daquilo que vai constituir o livro-objeto³⁰.

30 In: *Miramar de Andrade*. São Paulo: TV Cultura, 1990 (vídeo).

Vergleicht man das poetische Werk von Oswald de Andrade, so fällt der dort deutlich vorhandene Sinn für Sozialkritik auf, der im Werk von Tarsila erst in den 1930er Jahren zum Tragen kommt. Man könnte auch von einem direkten Stil der Malerei von Tarsila sprechen, von einer Tendenz zum Dekorativen, ohne den Humor oder die Aggressivität, die das Werk von Oswald kennzeichnen. Es gibt jedoch ein Beispiel für eine enge Zusammenarbeit zwischen den beiden, bei der es nicht so ist. Im Gegenteil. Gemeint ist das Buch *Pau Brasil*, in dem die Illustrationen von Tarsila den gleichen Stellenwert haben wie die Gedichte. Es gibt einen echten Dialog zwischen Illustration und Gedicht, der das Buch sehr bereichert, beginnend mit dem Umschlag mit der brasilianischen Flagge, auf dem das positivistische Motto „Ordnung und Fortschritt“ durch den Ausdruck ersetzt wird, der nicht nur Titel des Buches ist, sondern ein ästhetisch-ideologisches Programm kennzeichnet, das bis zur Phase der Anthropophagie die Produktion beider Künstler steuern wird. Augusto de Campos definiert diese Interaktion wie folgt:

Wenn ein Gedichtband die Intervention eines bildenden Künstlers enthielt, dann eher im Sinne einer Illustration der Gedichte. In Oswalds Gedichtband *Pau Brasil* und vor allem im *Primeiro caderno do alumno de poesia Oswald de Andrade* (Erstes Gedichtheft des Poesieschülers Oswald de Andrades) überlagern sich Zeichnung und Poesie. Der Dialog zwischen diesen beiden Universen ist viel konkreter und viel intensiver. Die Konzeption des Buches selbst ändert sich. Es sind bereits erste Ansätze dessen zu erkennen, was das Objekt-Buch ausmachen wird³⁰.

30 In: *Miramar de Andrade*. São Paulo: TV Cultura, 1990 (Video).

As dez ilustrações que Tarsila realizou, uma para cada seção do livro, têm o traço simples, sintético, infantil e carregado de humor. Nelas se faz presente a ideia do croqui inerente ao esboço do turista. A modernidade dessas imagens, que já tinham feito sua estreia em *Feuilles de route* (1924), de Blaise Cendrars, anula qualquer sentido de grandiloquência que se pudesse atribuir à história do Brasil. Há um humor inerente nas pequenas ilustrações que contêm uma crítica “ingênua”, esboçada no traço rápido da ilustração, de extraordinária eficácia. Na sequência dos desenhos, encontramos uma versão antiépica da história nacional, na contramão da narrativa da historiografia oficial e oficiosa, para dar lugar a um discurso fundacional do Brasil em que prevalecem o fragmentário, o provisório, o inacabado e o humor. Assim como Oswald parodia as crônicas do descobrimento, os desenhos de Tarsila podem ser vistos como uma crítica à pintura do Brasil oficial, exemplificada pelas telas grandiloquentes de um Pedro Américo ou de um Victor Meirelles.

A última e mais importante das etapas desse trabalho conjunto é a criação da Antropofagia, que não pode ser dissociada de sua gênese Pau-Brasil. Assim como os dois manifestos de Oswald – *Pau Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928) – devem ser analisados juntos e diacronicamente, os três quadros mais importantes de Tarsila – *A negra* (1923), *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929) – devem ser vistos como um tríptico ou conjunto único. *A negra*, produzida em Paris, é explosiva, monumental, bruta em sua extraordinária beleza e antecipa em pelo menos cinco anos a temática da Antropofagia. Os manuscritos de *Atelier* mostram o quanto Oswald estava vinculado a essa pintura fundacional. Encontramos cinco variantes manuscritas para o seguinte trecho, que deixou de ser incorporado na versão definitiva do poema (figuras 7 a 9):

Die zehn Illustrationen von Tarsila, eine für jeden Abschnitt des Buches, sind einfach, synthetisch, kindlich und voller Humor. Ihnen liegt die Idee der Skizze zugrunde, die mit der Skizze des Touristen assoziiert wird. Die Modernität dieser Bilder, wie sie bereits in *Feuilles de route* (1924) von Blaise Cendrars zum ersten Mal zu sehen waren, hebt jede Art von Großspurigigkeit auf, die man der Geschichte Brasiliens zuschreiben könnte. Den kleinen Illustrationen rascher Strichführung, die eine „naive“ Kritik enthalten, haftet ein Humor von außerordentlicher Wirksamkeit an. In der Abfolge der Zeichnungen finden wir eine antiepische Version der brasilianischen Geschichte, die sich gegen das Narrativ der offiziellen und inoffiziellen Geschichtsschreibung wendet, um einem grundlegenden Diskurs über Brasilien Platz zu machen, in dem das Fragmentarische, das Provisorische, das Unfertige und das Humorvolle vorherrschen. So wie Oswald die Aufzeichnungen der Entdeckungsgeschichte parodiert, können die Zeichnungen Tarsilas als Kritik an der offiziellen brasilianischen Malerei verstanden werden, die sich in den großspurigen Gemälden eines Pedro Américo oder eines Victor Meirelles manifestiert.

Die letzte und wichtigste Etappe der gemeinsamen Arbeit ist die Schaffung von *Antropofagia*, die nicht unabhängig von ihrem Ursprung, *Pau-Brasil*, betrachtet werden kann. So wie die beiden Manifeste Oswalds – *Pau Brasil* (1924) und *Antropófago* (1928) – zusammen und diachron analysiert werden sollten, so sollten auch die drei wichtigsten Gemälde Tarsilas – *A Negra* (1923), *Abaporu* (1928) und *Antropofagia* (1929) – als ein Triptychon oder ein einziges Werk betrachtet werden. Das in Paris produzierte Werk *A Negra* ist in seiner außergewöhnlichen Schönheit explosiv, monumental und rau und nimmt das Thema der Anthropophagie um mindestens fünf Jahre vorweg. Die Manuskripte des „Ateliers“ zeigen, wie sehr Oswald mit diesem grundlegenden Gemälde verbunden war. Für die folgende Passage, die nicht mehr in die endgültige Fassung des Gedichts aufgenommen wurde, haben wir fünf handschriftliche Varianten gefunden (Abbildungen 7 bis 9):

A emoção
desta negra
polida
lustrosa

como uma bola de bilhar no deserto³¹

Embora tenha sido apontada a analogia com *La Négresse*, de Constantin Brancusi – também de 1923 (ironicamente esculpida em mármore branco, é provável que Tarsila a tenha visto no ateliê do escultor romeno) –, assim como a influência da temática negrista, que naquele momento invadia a vanguarda parisiense, *A negra* de Tarsila explode com rara intensidade das profundezas da afro-brasilidade. “Bárbaro e nosso”, diríamos com Oswald de Andrade. A solidez da negritude é amplificada por meio de volumes monumentalizados e acilindrados do colo, dos braços, das pernas e da desproporção de um único e gigantesco seio que pende sobre o primeiro plano da tela. A cabeça “polida” e “lustrosa”, em evidente desproporção com o resto do corpo, já sugere uma assimetria que recorda as esculturas de Henry Moore e que se intensificará no *Abaporu* e em *Antropofagia*. Os beijos inchados, inclinados e exagerados contrastam com a pequenez de um olhar oblíquo que oscila entre a sensualidade e a mirada impenetrável. A força bruta da imagem reside também na grandeza da superfície do quadro que ela ocupa por inteiro, quase transbordando dele³².

31 Cf. Maria Eugenia Boaventura, *O Atelier de Tarsilwald*, op. cit., p. 33. Ao relacionar as diversas variantes, a crítica assinala com razão que “o poeta certamente estava ainda sob o efeito da impressão que lhe causara a tela pré-antropofágica *A negra*”.

32 Para outra análise desse quadro, ver, de Sônia Salztein, *A audácia de Tarsila*, in: *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico. Antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, pp. 356-63. A crítica detém-se no caráter precursor e antecipatório de Tarsila no ideário Pau-Brasil e Antropofágico.

Die Emotion

dieser Schwarzen

poliert

glanzvoll

wie eine Billardkugel in der Wüste³¹

Tarsilas *A Negra* explodiert mit einer seltenen Intensität aus den Tiefen des Afrobrasilianischen, wenngleich auf die Analogie zu Constantin Brancusis *La Nègresse* – ebenfalls aus dem Jahr 1923 – hingewiesen wurde (die ironischerweise aus weißem Marmor gemeißelt ist und die Tarsila wahrscheinlich im Atelier des rumänischen Bildhauers gesehen hatte), wie auch auf den Einfluss des Motivs der Schwarzen, das zu dieser Zeit die Pariser Avantgarde eroberte. „Barbarisch und unser“, würden wir im Einklang mit Oswald de Andrade sagen. Die massive Schwärze wird noch verstärkt durch die enorm großen und zylindrischen Ausmaße des Halses, der Arme und der Beine sowie durch die unproportionierte, riesige Brust, die über dem Vordergrund der Leinwand hängt. Der „polierte“ und „glänzende“ Kopf steht in einem offensichtlichen Missverhältnis zum Rest des Körpers und deutet bereits eine Asymmetrie an, die an die Skulpturen von Henry Moore erinnert und die sich in Abaporu und Antropofagia noch verstärken wird. Die geschwollenen, schräg nach unten hängenden, überzogenen Lippen kontrastieren mit den schmalen, schrägen Augen und einem halb sinnlichen, halb undurchdringlichen Blick. Das Bild hat auch deshalb so viel Kraft, weil es die gesamte Fläche des Gemäldes einnimmt und fast aus ihr herausquillt³².

31 Vgl. Maria Eugenia Boaventura, *O Atelier de Tarsiwald*, op. cit., S. 33. Bei der Gegenüberstellung der verschiedenen Varianten weist der Kritiker zu Recht darauf hin, dass „der Dichter sicherlich noch unter dem Eindruck der voranthropophagischen Leinwand *A Negra* stand“.

32 Eine weitere Analyse dieses Bildes liefert Sônia Salztein, „*A audácia de Tarsila*“, in: *XXIV. Biennale von São Paulo: Núcleo histórico. Antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, S. 356-63. Bei der Kritik geht es um den vorbereitenden und antizipierenden Stellenwert von Tarsila hinsichtlich der Ideale von Pau-Brasil und Anthropophagie.

Em contraste com as formas arredondadas e a cor marrom do corpo, o fundo traça um recorte cubista, de faixas brancas, azuis e pretas que atravessam horizontalmente a tela. Esse contraste de alguma maneira impõe certa perspectiva, aliviando o quadro de sua própria grandiosidade. O “deserto” mencionado no verso de Oswald (“como uma bola de bilhar no deserto”) servirá na etapa seguinte como paisagem de um trópico solar, em que o cacto acompanha a figura do Abaporu³³. Oferecido a Oswald por ocasião de seu aniversário de 38 anos, em 1928, o quadro *Abaporu*, ou seja, “comedor de carne humana”, na definição do padre Antonio Ruiz de Montoya, batiza o movimento, via Raul Bopp. A desproporção agiganta-se na figura sentada e de perfil, cuja perna e pé ocupam a maior parte do primeiro plano. A cabeça miniaturizada quase se perde no alto da tela. Dessa vez, temos uma versão solar e desértica. A brutalidade de *A negra* adquire nessa nova versão um céu azul e um sol intenso instalado bem no meio e no alto do quadro, separando o cacto da representação primitiva do ser tanto brasileiro quanto indígena. A deformação como traço estilístico revela um aspecto onírico próximo já do surrealismo. Nesse sentido, Aracy Amaral radicaliza essa tendência, ao considerar que “Tarsila, pela densidade de sua produção máxima – anos 1920 –, [é] uma artista surrealista a despeito de si própria, ou sem a preocupação em declarar-se engajada nesse movimento”³⁴.

33 O cacto parece ser um tema por excelência em pintores como Diego Rivera e Frida Kahlo. Ver Davi Arrigucci Jr., *Cactos comparados, in: O cacto e as ruínas: A poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 21-76.

34 *Tarsila do Amaral*, in: *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998, p. 23. Ainda sobre o cubismo em Tarsila, Haroldo de Campos, por ocasião da retrospectiva de Tarsila em 1969, afirma que “Do cubismo soube Tarsila extrair essa lição não de coisas, mas de relações, que lhe permitiu fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira”. *Tarsila: uma pintura estrutural, in: Tarsila: 50 anos de pintura*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1969, p. 35 (catálogo de exposição com curadoria de Aracy Amaral, inaugurada em 10 de abril de 1969); reproduzido em Aracy A. Amaral, *Tarsila: Sua obra e seu tempo, op. cit.*, p. 463

Im Kontrast zu den runden Formen und der Braunfärbung des Körpers zeigt der Hintergrund einen kubistischen Ausschnitt aus weißen, blauen und schwarzen Streifen, die horizontal über die Leinwand laufen. Dieser Kontrast erzeugt eine gewisse Perspektive, die das Bild von seiner eigenen Grandiosität befreit. Die in Oswalds Vers erwähnte „Wüste“ („wie eine Billardkugel in der Wüste“) erscheint in der folgenden Phase als tropisch-sonnige Landschaft, in der die Figur des Abaporu von einem Kaktus flankiert wird³³. Das Gemälde Abaporu, das der Priester Antonio Ruiz de Montoya als „Menschenfresser“ definierte, wurde Oswald zu seinem 38. Geburtstag im Jahr 1928 geschenkt und bezeichnet die Bewegung. Die Disproportion wird durch eine riesige, im Profil sitzende Figur verstärkt, deren Bein und Fuß den größten Teil des Vordergrunds einnehmen. Der winzige Kopf geht im oberen Teil der Leinwand fast verloren. Diesmal handelt es sich um eine sonnig-wüstenhafte Version. Die Brutalität von *A Negra* wird bei dieser neuen Version durch einen blauen Himmel und eine intensive Sonne abgelöst, die in der Mitte am oberen Rand des Bildes eine klare Trennung zwischen dem Kaktus und der primitiven Darstellung des brasilianischen und indigenen Wesens darstellt. Die Verformung als stilistisches Merkmal offenbart einen traumhaften Aspekt, der bereits dem Surrealismus nahe kommt. Aracy Amaral radikalisiert diese Tendenz, indem sie davon ausgeht, dass „Tarsila aufgrund der Dichte ihrer maximalen Produktion - in den 1920er Jahren - eine surrealistische Künstlerin ist, auch wenn sie sich nicht zu dieser Bewegung bekennt“³⁴.

33 Der Kaktus scheint bei Malern wie Diego Rivera und Frida Kahlo ein Thema von herausragender Bedeutung zu sein. Siehe Davi Arrigucci Jr., *Cactos comparados*, in: *O cacto e as ruínas: A poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, S. 21-76.

34 *Tarsila do Amaral*, in: *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998, S. 23. Anlässlich der Retrospektive der Künstlerin im Jahr 1969 schreibt Haroldo de Campos über den Kubismus bei Tarsila, dass Tarsila aus dem Kubismus nicht die Lehre von den Dingen, sondern von den Beziehungen zu ziehen wusste, die ihr eine strukturelle Lesart der brasilianischen visuellen Welt ermöglichte. „*Tarsila: uma pintura estrutural*, in: *Tarsila: 50 anos de pintura*. Rio de Janeiro: MAM - RJ, 1969, S. 35 (Katalog zur Ausstellungseröffnung am 10. April 1969, kuratiert von Aracy Amaral); reproduziert in Aracy A. Amaral, *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, S. 463.

O ideário do movimento lançado por Oswald de Andrade com o *Manifesto antropófago* (publicado na *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928) nasceria inspirado nesse quadro. E, no ano seguinte, Tarsila pinta *Antropofagia*, terceiro quadro da trilogia, uma surpreendente síntese-montagem dos dois anteriores. Duas figuras: a da frente, cujo seio exposto no meio do quadro remete diretamente à tela *A negra*, e, justaposta, a figura de perfil do *Abaporu*, só que invertida. Juntas, indicam a síntese Pau Brasil/Antropofagia presente nas obras anteriores. O signo brasileiro é acentuado pela paisagem do fundo, na qual uma fatia de laranja solar, suspensa no ar, ilumina a floresta tropical, ou o Matriarcado de Pindorama, ressaltada pela folha de bananeira que se ergue por trás da figura em primeiro plano.

No prodigioso ano de 1922 (*Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* e a Semana de Arte Moderna) em que Oswald e Tarsila se conhecem, nenhum dos dois era propriamente modernista. Oswald, que vinha de uma herança simbolista afrancesada, durante os eventos da Semana de 22, em fevereiro, lera fragmentos de seu romance de estreia, *Os condenados*³⁵. Tarsila, em Paris, era ainda aprendiz da Académie Julien e volta a São Paulo em junho. “A direção a tomar ela só a teria depois do batismo do modernismo no Brasil em 1922”, registra Aracy Amaral³⁶. O encontro dos dois desperta a paixão dos olhares que levam Tarsila a produzir os inúmeros traços do rosto e o nu de Oswald, da mesma forma que Oswald produziria as incansáveis versões de *Atelier*.

35 *A trilogia do exílio: I. Os condenados*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922. Raul Bopp registra justamente essa etapa ainda romântica: “Oswald de Andrade, [...] de resíduos românticos, leu, debaixo de vaías, trechos do seu romance inédito *Os condenados*”. Cf. Raul Bopp, *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 27; 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 41.

36 Aracy A. Amaral, *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, *op. cit.*, nota 19, p. 51.

Die Bewegung, die von Oswald de Andrade mit dem *Manifesto antropófago* (veröffentlicht in der Revista de Antropofagia, Mai 1928) ins Leben gerufen wurde, sollte sich an diesem Rahmen orientieren. Im darauffolgenden Jahr malte Tarsila das dritte Bild der Trilogie, *Antropofagia*, eine überraschende Synthese und Zusammenführung der beiden vorangegangenen Bilder. Zwei Figuren: die vordere, deren entblößte Brust in der Mitte des Gemäldes eine direkte Anspielung auf das Werk *A Negra* ist, und daneben die Figur des Abaporu im Profil, nur andersherum. Zusammen ergeben sie die Synthese von Pau Brasil/*Antropofagia*, die in früheren Werken bereits präsent waren. Das brasilianische Element wird durch die Landschaft im Hintergrund verdeutlicht, wo eine in der Luft schwebende Sonne in Form einer Orangenscheibe den Urwald, oder das Matriarchat von Pindorama, beleuchtet, was durch das Bananenblatt im Hintergrund noch betont wird.

In jenem ereignisreichen Jahr 1922 (*Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* und die *Semana de Arte Moderna*), in dem sich Oswald und Tarsila kennenlernten, waren beide nicht gerade Modernisten. Oswald, von einem französisierten Symbolismus geprägt, las während der Ereignisse der *Semana de 22* aus seinem Debütroman *Os condenados* (Die Verdammten)³⁵. Tarsila war noch immer Schülerin an der Académie Julien in Paris und kehrte im Juni nach São Paulo zurück. „Die Richtung, die sie nahm, konnte sie erst nach der Geburtsstunde des Modernismus in Brasilien im Jahr 1922 einschlagen“, schreibt Aracy Amaral³⁶. Ihre Begegnung weckt in ihnen die Leidenschaft, die Tarsila dazu bringen, die zahllosen Zeichnungen von Oswalds Gesicht und den Akt zu produzieren, genauso wie Oswald unermüdlich die Versionen von *Atelier* produziert.

35 *A trilogia do exílio: I. Os condenados*. São Paulo: Monteiro Lobato und Cia. Hrsg., 1922. Raul Bopp dokumentiert genau diese noch romantische Phase: „Oswald de Andrade, [...] aus romantischen Restbeständen, las unter Buhrufen Auszüge aus seinem unveröffentlichten Roman *Os condenados*“. Vgl. Raul Bopp, *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, S. 27; 2. Ausg. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, S. 41.

36 Aracy A. Amaral, Tarsila: Sua obra e seu tempo, *op. cit.*, Anmerkung 19, S. 51.

A descoberta das vanguardas em Paris leva-os a uma redescoberta do Brasil: a história, a cultura, a flora, a fauna, a geografia, a antropologia, a etnia, a religião, a culinária, a sexualidade. Um novo homem, uma nova cor, uma nova paisagem e uma nova linguagem ancorados nas raízes de um passado colonial. Dessa explosiva releitura germina a ideologia Pau-Brasil, que culminaria no final da década com a Antropofagia, a revolução estético-ideológica mais original das vanguardas latino-americanas daquela época.

O período que vai de 1922 a 1929 corresponde à etapa experimental mais intensa da cultura brasileira. Marcado no início pela Semana de 22 e no fim pelo crack da Bolsa e a conseqüente crise do café, esses mesmos anos emolduram o encontro e a separação do magnífico casal.

[Texto original em português. Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada em espanhol no colóquio “De la convergencia de literatura y artes a la práctica artística de la vida. Las vanguardias a principios de siglo en el mundo ibérico”, Berlim, Universidade de Jehna e Universidade Livre de Berlim, 6-7 jun. 1996. Publicado em espanhol em *Tarsila do Amaral*. Madri: Fundación Juan March, 2009, p. 93-103 (catálogo de exposição com curadoria de Juan Manuel Bonet)]

Die Entdeckung der Avantgarde in Paris bringt sie dazu, Brasilien neu zu entdecken: die Geschichte, die Kultur, die Flora, die Fauna, die Geografie, die Anthropologie, die Ethnie, die Religion, die Küche, die Sexualität. Ein neuer Mensch, eine neue Farbe, eine neue Landschaft und eine neue Sprache, verankert in den Wurzeln einer kolonialen Vergangenheit. Aus dieser explosiven Neuinterpretation ging die Ideologie von *Pau-Brasil* hervor, die am Ende des Jahrzehnts in der Anthropophagie gipfelte, der originellsten ästhetisch-ideologischen Revolution der lateinamerikanischen Avantgarde jener Zeit.

Der Zeitraum zwischen 1922 und 1929 entspricht der intensivsten experimentellen Phase der brasilianischen Kultur. Diese Jahre, die mit der *Semana de 22* ihren Anfang nehmen und mit dem Börsenkrach und der anschließenden Kaffeekrise enden, bilden den Rahmen für die Begegnung und die Trennung des außergewöhnlichen Paares.

[Originaltext auf Portugiesisch. Eine erste Fassung dieses Aufsatzes wurde auf dem Kolloquium *De la convergencia de literatura y artes a la práctica artística de la vida* auf Spanisch präsentiert. *Las vanguardias a principios de siglo en el mundo ibérico*, Berlin, Universität Jena und Freie Universität Berlin, 6. -7. Juni 1996. Veröffentlicht auf Spanisch in *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, 2009, S. 93-103 (Katalog zur Ausstellung, kuratiert von Juan Manuel Bonet)]



Capa do livro *Pau Brasil*, Oswald de Andrade, 1925. Coleção particular. Reprodução: Romulo Fialdini.
Cover des Buches *Pau Brasil*, Oswald de Andrade, 1925. Privatsammlung. Reproduktion: Romulo Fialdini.



Mário de Andrade, Governo do Estado de São Paulo. Reprodução: Romulo Fialdini.
Mário de Andrade, Regierung des Bundesstaats São Paulo. Reproduktion: Romulo Fialdini.



A Negra, MAC-USP. Reprodução: Romulo Fialdini.

A Negra, Museum für Kunst und Kultur der Staatlichen Universität São Paulo. Reproduktion: Romulo Fialdini.



Caipirinha, Col. particular. Reprodução: Romulo Fialdini.
Caipirinha, Privatsammlung. Reproduktion: Romulo Fialdini.



Abaporu, Col. Eduardo Costantini. Reprodução: Romulo Fialdini.
Abaporu, Privatsammlung von Eduardo Costantini. Reproduktion: Romulo Fialdini.



Antropofagia, Coleção Nemirovsky-Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução: Romulo Fialdini.
Antropofagia, Sammlung der Nemirovsky-Pinakothek des Bundesstaats São Paulo.
Reproduktion: Romulo Fialdini.

Copyright © desta edição: Fundação Alexandre de Gusmão
Copyright © dieser Ausgabe: Alexandre de Gusmão-Stiftung



FUNDAÇÃO
ALEXANDRE
DE GUSMÃO

Impresso em Brasília
pela Fundação Alexandre de Gusmão - FUNAG

600 exemplares
Exemplar n°. /600

Gedruckt in Brasilia
Fundação Alexandre de Gusmão

600 Exemplare
Exemplar Nr. /600

Impressão: Gráfica e Editora Qualytá Ltda.
Papel da capa: cartão duplex 250g/m²
Papel do miolo: pólen similar 90g/m²

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Stiftung Alexandre de Gusmão

