

Tarsiwald: imagens de diferentes Áfricas na poesia *Pau-Brasil* e na pintura *Pau-Brasil*

*Maria Rosa Duarte de Oliveira**

RESUMO

O objetivo deste ensaio será o de mostrar como a *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade (1890-1954) e a *Pintura Pau-Brasil* de Tarsila do Amaral (1886-1973) inscreveram imagens de diferentes Áfricas em suas produções no contexto do modernismo brasileiro, no período de 1923-24. Enquanto Oswald, alicerçado em seu *Manifesto Pau-Brasil* (1924), assumia uma atitude de crítica devoradora da colonização - seja no campo político, seja no das artes e da literatura -, Tarsila assumia postura diversa, enfatizando a memória afetiva de sua própria infância povoada pelos cuidados maternos das mães pretas, que tinham uma função significativa nas famílias dos fazendeiros e da alta burguesia da época.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; Poesia Pau Brasil; Pintura Pau-Brasil.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to show how the *Poesia Pau-Brazil* by Oswald de Andrade (1890-1954) and the painting *Pau-Brazil* by Tarsila do Amaral (1886-1973) signed pictures of different Africas in their productions in the context of Brazilian modernism in the period 1923-24. While Oswald, grounded in his *Manifesto Pau-Brazil* (1924), assumed an attitude of devouring criticism of colonization - whether in politics, or in the arts and literature - Tarsila took a different position, emphasizing the affective memory of her own childhood populated by the maternal care of black mothers who had a significant role in the families of farmers and upper bourgeoisie of the time.

KEYWORDS: Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; Poesia Pau-Brazil; Painting Pau- Brazil.

* Professora Titular de Teoria Literária no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC – SP – São Paulo – Brasil. mrduarte@uol.com.br

Os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também e sobretudo de sua língua. [Édouard Glissant]

Ê ê êpa, Oiá ô.

Grande mãe.

Iá ô.

Beleza preta

No ventre do vento.

[ORIKI DE OIÁ- IANSÃ¹]

A África esteve no imaginário da literatura brasileira desde Gregório de Matos, no século XVII, numa perspectiva mordaz e crítica:

Que falta nesta cidade?... Verdade.
Que mais por sua desonra?... Honra.
Falta mais que se lhe ponha?... Vergonha.
O demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.
Quem a pôs neste rocrócio?... Negócio.
Quem causa tal perdição?... Ambição.
E a maior desta loucura?... Usura.
Notável desventura
De um povo néscio e sandeu
Que não sabe que o perdeu
Negócio, ambição, usura.
Quem são seus doces objetos?... Pretos.
Tem outros bens mais maciços?... Mestiços.
Quais destes lhe são mais gratos?... Mulatos.
Dou ao demo os insensatos,
Dou ao demo a gente asnal,
Que estima por cabedal
Pretos, mestiços, mulatos (PROENÇA FILHO, 2004, p.161).

¹ “Oriki de Oiá-Iansã 5” é um poema oral em iorubá transcrito para o português por Antonio Risério em *Oriki. Orixá*, p.148.

No Romantismo, especialmente, Castro Alves no clássico “Vozes d’ África” (1868) e “Navio negreiro” (1869), inspirados pela campanha contra a escravatura, a presença da África se inscreve em versos carregados de idealização e lirismo.

No século XIX, a matriz da cultura africana também está presente nas personagens negras em romances de Aluísio de Azevedo (1857-1913), como *O Mulato*, e em contos de Machado de Assis (1839-1908), como “Pai contra mãe”, por exemplo. Mas foi no modernismo, com Oswald de Andrade (1890 -1954) e Mário de Andrade (1893-1945), que o retorno às raízes da cultura brasileira trouxe novas dimensões para essas vozes vindas do negro escravizado, que deixaram suas marcas na língua e na cultura brasileira.

No caso de Oswald de Andrade, o grande catalizador dessa ação é o *Manifesto antropofágico* de 1928, no qual propõe:

Só a antropofagia nos une. Socialmente.
Economicamente. Filosoficamente.[...]

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra todas as catequeses.
contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu.
Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, 1975, p.3)

Antropofagia deve ser entendida aqui não como um nacionalismo exacerbado de retorno às origens, mas sim como apropriação do outro para a criação de um produto híbrido – aquilo que é e que não é da cultura brasileira -, capaz de exportação sem exotismos.

Foi assim com sua *Poesia Pau Brasil*, de 1925, que já anuncia essa experiência antropofágica no âmbito da linguagem poética, alicerçada, também, num outro *Manifesto, o da Poesia Pau-Brasil* de 1924, no qual Oswald projeta e materializa essa ideia de libertação da arte e da literatura de modelos pré-determinados, investindo na devoração das vanguardas europeias e numa nova história política e literária, avessa à colonização de modelos estrangeiros:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.[...]

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. [...]

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa. (ANDRADE, 1991, p.66)

Em seus “Poemas da colonização”², Oswald consegue essa transformação de um passado de colonização para uma outra história brasileira inscrita na literatura, por meio de um novo formato de poesia que beira a prosa e desafia o leitor com uma questão inquietante: isso é poesia, história do Brasil, ou nada disso? São poemas que atingem o limite entre poesia, história e política e que trazem para primeiro plano uma questão teórica íngreme: o modo como estética, ética e política podem se entrecruzar num projeto literário da envergadura do oswaldiano, fruto de tantos mal entendidos.

É nesse contexto que as raízes africanas, herança de um passado opressor de escravidão, assumem a cena na língua da poesia e criam um tríplice estranhamento profanador, simultaneamente, linguístico, literário e político.

O primeiro, o linguístico, pela invenção de uma espécie de “língua crioula”, na feliz expressão de Glissant³, isto é, uma língua compósita feita de restos da fala do africano dentro da escrita do português, criando um estranho efeito desestabilizador do poder da língua escrita nos domínios da própria poesia e do cânone literário.⁴

O segundo, o literário, por desafiar toda uma tradição de poesia arraigada na língua culta do português colonizador e sedimentada por metáforas e tons grandiloquentes, distante da fala do brasileiro comum na qual está o verdadeiro alimento dessa poesia *Pau Brasil*, que se deseja também híbrida e compósita pela incorporação do outro, diverso de si, por meio da “contribuição milionária de todos os erros”.

² “Poemas da Colonização” fazem parte de *Pau Brasil*, coletânea publicada em Paris em 1925, que inclui um prefácio de Paulo Prado (1869-1943), grande incentivador da literatura e da arte moderna no Brasil e que teve um papel fundamental na *Semana de Arte Moderna* de 1922.

³ Poeta, ensaísta, antropólogo e filósofo, Édouard Glissant (1928-2011) aborda o fenômeno da crioulação como aquele por meio do qual duas culturas se misturam, gerando algo novo e imprevisível: uma realidade crioula. No caso da língua literária, tal mestiçagem se revela por expressões que guardam os traços da presença do diverso, do compósito.

⁴ Esta língua inventada desta muito daquilo que Risério considera como a incorporação verdadeira dos textos criativos africanos na literatura brasileira, que até hoje os mantém à distância, relegando-os aos estudos etnográficos. As transcrições que faz da poesia oral iorubá dos orikis, em seus livros *Textos e Tribos* e *Oriki orixá*, são exemplos disso.

O GRAMÁTICO

Os negros discutiam
Que o cavalo sipantou
Mas o que mais sabia
Disse que era
Sipantarrrou (ANDRADE, 1991, p. 86)

Aí, essa “língua crioula” construída pela mistura da fala oral na escrita é a forma literária que Oswald encontrou para materializar uma cultura e uma língua nem brasileira nem africana, mas constituída por um amálgama entre ambas, pela contaminação antropofágica do outro: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1975, p.3).

Esta é a crítica da poética oswaldiana inscrita na fala do negro que desafia a gramática do branco colonizador, investindo-se do poder daquele que dita as regras do “bem falar”. Tal qual Oswald que desafia os modelos literários distantes da realidade linguística da fala do povo brasileiro, cuja riqueza está justamente nessa oralidade eivada em “erros” da gramática da língua escrita, mas viva e fortalecida pela mistura das várias etnias formadoras de nossa língua nacional: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 1991, p.66).

Da mesma forma, em “O Capoeira”, que é uma luta introduzida pelos escravos bantos, é justamente o capoeirista negro, na sua fala que faz do erro sua marca, aquele que, subitamente, faz do outro, o soldado, que é também o possuidor da língua culta, objeto de seu jogo corporal e linguístico:

O CAPOEIRA

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada (ANDRADE, 1991, p.87).

Vale dizer, ainda, que o vocábulo “capoeira” tem na sua origem a provável raiz africana do umbundo “kapwila”, que significa “pancada, surra” (Dicionário Houaiss), e é exatamente essa “luta” que o poema encena em nível corporal e linguístico de modo a construir no encaixe antropofágico de “pernas e braços” um outro: o das línguas que se veem contaminadas nessa mestiçagem do português com o umbundo.

E, finalmente, o teor político dessa poética que faz uma intervenção crítica sobre a cultura brasileira inscrita nessa língua nova, *vocalescrita*,⁵ para ser ouvida, vista e lida simultaneamente, melhor dizendo, “encenada”, criando a consciência de que estamos e somos na língua, distantes de seu uso como veículo de comunicação apenas. Mas, especialmente, conscientizamo-nos de que somos antropófagos numa língua antropófaga, isto é, que traz dentro de si, devoradas e metabolizadas, outras línguas dos povos que a constituíram e, aí, não há mais vencedores e vencidos; colonizador e colonizado.

A voz da África se faz sujeito. Ela é “o outro” do português nesta língua da poesia *Pau Brasil* de Oswald de Andrade. Uma língua que antes de ser escrita é voz no aqui e agora de uma presença viva. “Como falamos, como somos” (ANDRADE, 1991, p. 66). Eis aí a máxima que condensa esta fina percepção destas “flores da fala”, na feliz expressão do antropólogo, poeta, tradutor e ensaísta Antonio Risério em *Oriki.Orixá*:

É que a fala – mediando, entremeando e trespassando todas as nossas atividades cotidianas, inclusive os delírios oníricos – aqui e ali se configura de modo distinto, notável, superando a visada meramente pragmática da comunicação técnica imediata. São *punti luminosi*, cristalizações sígnicas diferenciadas em meio ao conjunto total das condutas verbais. E assim podemos nos aproximar do – e talvez flagrar o – momento em que a palavra poética brota da palavra prática, desenhando um torneio digno de nota pelo arranjo dos elementos que o constituem. Desse ponto de vista, se a fala é o melhor espetáculo encenado pelo ser humano, ela às vezes apresenta um espetáculo dentro do espetáculo: a poesia (2013, p. 27).

É, desta forma, que o negro, sua língua, crenças e toda a cultura africana oprimida pelo poder da língua do colonizador e de toda a estrutura patriarcal que lhe dá sustentação, inscrevem-se em outras “cenas” poéticas de *Pau Brasil*, especialmente nos “Poemas da colonização”, desafiando a fronteira que separa poesia e prosa, língua falada e escrita; língua não-literária (a falada) e literária (a escrita).

FAZENDA ANTIGA

O Narciso marceneiro
Que sabia fazer moinhos e mesas

⁵ Aqui vale lembrar Paul Zumthor (1915-1995), poeta, medievalista e estudioso da voz que veio questionar a hegemonia da letra na literatura, em prol de uma poética da voz como presença viva dentro da escrita literária, que ele nomeia de “caligráfica” por trazer o multissensorial para o domínio da palavra que é, antes de tudo, corpo que se encena em performance.

E mais o Casimiro da cozinha
Que aprendera no Rio
E o Ambrósio que atacou Seu Juca de faca
E suicidou-se
As dezenove pretinhas grávidas (ANDRADE, 1991, p.85).
CENA

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estatelou de costas
E bateu coa cabeça na pedra (ANDRADE, 1991, p.87).

Nestas cenas, que operam à semelhança de tomadas cinematográficas justapostas, a palavra poética apresenta (mais do que representa), por meio da condensação presentificadora, uma estrutura social na qual o negro, diferente dos poemas anteriores nos quais era sujeito, torna-se peça de uma engrenagem. Mas a revanche se faz agora pelo poema que se insubordina ao “bom poetar” e, como um selvagem antropófago, avança sobre a norma para devorá-la e investir numa espécie de “proesia”, rebelde ao modelo colonizador. Alia-se, então, ao negro oprimido e faz na e com a língua da poesia, por meio de um novo uso que vai na contramão da comunicação utilitária, uma espécie de ideograma - diagrama de uma tensão linguístico-social. Um “oriki ficcional” como poética subterrânea, na desafiadora interpretação de Risério para a contaminação da cultura africana na literatura e na poesia da música popular brasileira:

Que se pense, por exemplo, em nossos orikis ficcionais. [...] Chamamos “oriki” não apenas ao texto completo, ideogramicamente configurado. Oriki é também a denominação corriqueira da frase (ou das frases) mais marcante (s), mais saliente (s), elaborada (s) para delinear incisivamente esse ou aquele objeto. Nesse sentido estrito, e para fazer referencia ao campo da produção literária, é possível tratar o oriki como uma espécie de equivalente nagô do epíteto homérico (2013, p. 175).

1. Poesia Pau Brasil e Pintura Pau Brasil. Tarsiwald.

Os poemas de *Pau Brasil* investem na hibridização, seja de temáticas explicitamente não-poéticas, oriundas ou de documentos históricos (“A carta de Pero Vaz de Caminha”, os textos dos viajantes, etc.) ou da realidade cotidiana, seja de procedimentos entre poesia e prosa, fala e escrita, seja da inserção de imagens que

operam no caminho contrário ao da ilustração e que Haroldo de Campos chama de “livro de figuras”: “O livro de poemas de Oswald participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras, dos quadrinhos dos *comics*” (1991, p.35). Mais interessante e desafiador é ver ainda um novo conceito de livro em gestação, no qual os poemas nele se inserem tendo por princípio a seriação, a exemplo de módulos intercambiáveis e afeitos às novas linguagens do mundo industrial e tecnológico, conforme observa Haroldo nesse ensaio revelador da poética oswaldiana.⁶

São as imagens de Tarsila de Amaral (1886-1973), pintora e esposa do escritor na época, que trazem para o livro a sua dimensão de visualidade, além do cuidado tipográfico já que a letra impressa é uma figura na página e Oswald atenta, também, para essa qualidade plástica e visual da palavra. Basta observarmos a capa de *Pau Brasil* e o texto-apresentação que escorre na página, ao modo de um poema pré-concreto:

CANCION
 EIRODEO
 SWALDDE
 ANDRADE
 PREFACI
 ADOPORP
 AULOPRA
 DOILLUM
 INADOPO
 RTARSIL
 A
 1 9 2 5⁷

Desde esta apresentação, que é palavra e imagem a um só tempo, a *iluminação* dos desenhos de Tarsila, que acompanham todas as seções do livro, são destacadas por Oswald. A pintura *Pau-Brasil* (1924-25) de Tarsila do Amaral é irmã da poesia *Pau-*

⁶ Trata-se de “Uma poética da radicalidade” que figura nas edições de *Pau Brasil*.

⁷ Essa apresentação, ao modo de um poema pré-concreto, encontra-se na edição fac-similar de *Pau Brasil* impressa por “Sans Pareil”, de Paris, em 1925, e que faz parte da *Caixa Modernista*, organizada por Jorge Schwartz e publicada em 2003.

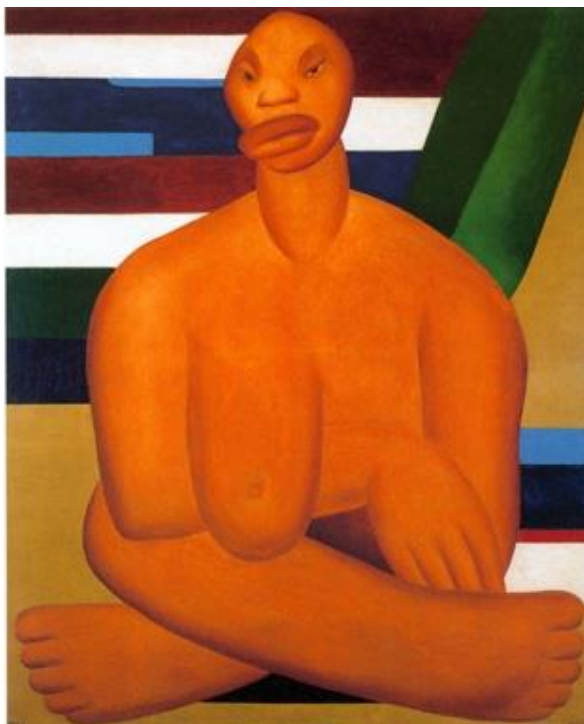
Brasil, de Oswald de Andrade, com o qual Tarsila formava, na época, o par *Tarsiwald*, assim nomeado por Mário de Andrade.

Sincretismo, hibridismo e convivência de oposições são as linhas de força dessa pintura *Pau- Brasil* que representa a cultura brasileira por meio de uma singular apropriação do estrangeiro, sem abdicar de suas raízes nacionais. Conforme depoimento da pintora⁸:

Sou profundamente brasileira e vou estudar o gesto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias. Pintar paisagens e caboclos do Brasil não é ser artista brasileiro, como não é artista moderno aquele que realisticamente pinta máquinas e deforma figuras (apud GOTLIB, 1998, p. 83).

Manifesta-se aí a consciência que a artista tinha do que seria uma pintura brasileira que ultrapassasse os motivos exteriores e temáticos, fixando-se no próprio material por meio de uma especial atenção às qualidades plásticas.

Essa invenção de um “estilo tarsiliano” já se faz sentir numa tela precursora da pintura *Pau Brasil - A Negra*, de 1923 -, na qual se apropria das formas pós-cubistas, que aprendera com Fernand Léger em Paris, contaminando-as com outras, de traçado primitivista, colhidas nas raízes da cultura brasileira.



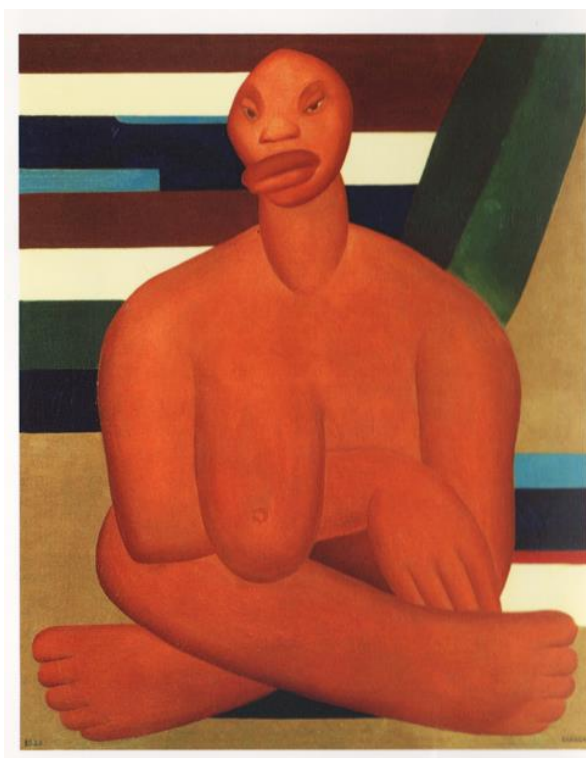
AMARAL, Tarsila do. *A Negra*. 1923, óleo s/ tela, 100 x81,3. MASP.

⁸ Trata-se de uma entrevista de Tarsila do Amaral publicada em 25/12/1923, no jornal *Correio da Manhã*.

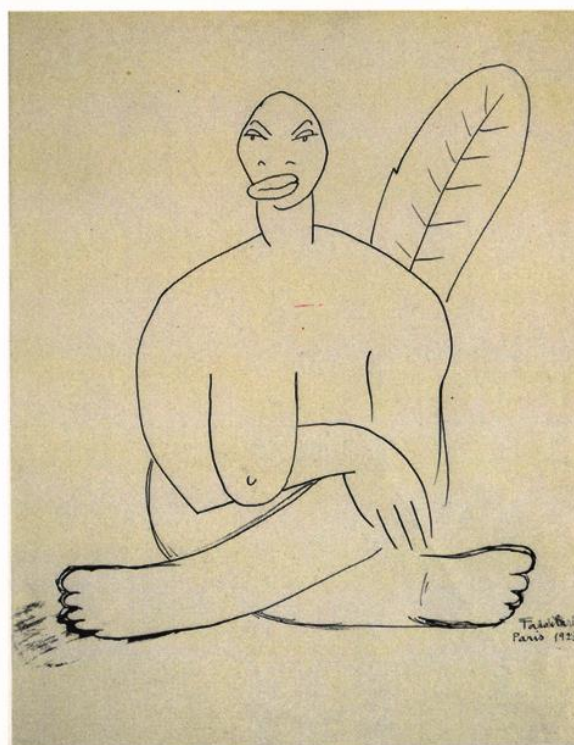
Sobre um fundo pós-cubista, ergue-se a figura imensa de uma *negra* que irrompe na paisagem geométrica com a força de pernas-tronco fincadas na terra, lábios grossos e um seio enorme, marcas das “mães pretas” que povoaram a infância da pintora, conforme depoimento seu⁹:

Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. (Apud GOTLIB, 1998, p. 83)

Interessante perceber por entre os planos do fundo um símbolo brasileiro – a folha de bananeira –, que, nos estudos que Tarsila fez para a tela, aparece claramente delineada, ganhando na pintura um novo sentido híbrido e mestiço graças à mistura estilizada do geométrico-primitivista, longe do exotismo do olhar estrangeiro.



AMARAL, Tarsila do. *A Negra*. 1923, óleo s/tela, 100x81,3, MASP.



AMARAL, Tarsila do. Estudo para *A Negra*. 1923, nanquim e lápis s/papel.

⁹ Trata-se de uma entrevista de Tarsila do Amaral à revista *Veja* em 23/02/ 1972, conforme referência de Nádia Battella Gotlib em *Tarsila do Amaral – a modernista*.

Esse contraste entre o geométrico planejado e o volume quase escultórico das formas acolhedoras e curvas da negra, no entanto, não cria uma tensão na tela, mas, ao contrário, uma convivência harmoniosa entre o construtivo e o primitivo, o estrangeiro e o nacional, de modo a enfatizar a memória afetiva da própria infância de Tarsila, povoada pelos cuidados maternos das mães pretas, que tinham uma função significativa nas famílias dos fazendeiros e da alta burguesia da época.

Dantas, no ensaio “Que negra é esta?”, faz uma interessante interpretação desses contrastes da tela *A Negra*, enfatizando a dualidade entre o simbólico e o realista:

De imediato ressalta a surpresa, o assunto não só conta como produz uma significação mítico-poética – dado inusitado, em claro contraste com a indiferença temática imposta pelo cubismo e suas variantes [...] O jogo dos membros e das partes do corpo possui a objetualidade da figuração moderna, embora se manifeste como a beleza natural de um minério polido pelo tempo – uma espécie de talismã mágico e sexual (1997, p.47).

Se, por um lado, esta tela de Tarsila irmana-se ao Oswald antropófago, como ela mesma reconhece¹⁰, pela apropriação das formas légerianas reconfiguradas pelo traço primitivo da cultura da terra, por outro, distancia-se dele ao reduzir, pelo lírico-afetivo, a tensão crítica deste produto híbrido e mestiço.

A devoração torna-se, assim, um ato mais doce do que a irreverência crítica dos poemas oswaldianos. São duas representações da cultura africana que materializam, na língua e na plasticidade das formas e cores, modos diferentes de inscrever o negro na literatura e na pintura brasileiras, no contexto do nosso modernismo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Pau Brasil*. Edição fac-similar. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Caixa modernista*. São Paulo: EDUSP; São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. *Revista de Antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975.

¹⁰ Diz ela: “O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a ‘Negra’” (Apud GOTLIB, 1998, p. 82).

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Globo, 1991.

DANTAS, Vinícius. Que negra é esta? In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Editora Página Viva, 1997.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Editora do Senac, 1998.

LOYOLA, Juliana Silva. Glissant, o menino Benjamin e a literatura do caos-mundo. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de e PALO, Maria José (orgs). *Agamben, Glissant, Zumthor: Voz. Pensamento. Linguagem*. São Paulo: EDUC, 2013.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira In: *Estudos Avançados*, vol. 18. USP, 2004.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos*. Poéticas extraordinárias nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Oriki. Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Data de submissão: 31/03/2014

Data de aprovação: 22/04/2014