

en el seno del ya formado *Grupo de los Cinco*, constituido por Tarsila -recién llegada de Europa-, Anita Malfatti, Mário y Oswald, a quienes se sumó luego Paulo Menotti Del Picchia. Eran frecuentes las reuniones en el taller de Tarsila donde además del intercambio permanente de ideas sobre el clima cultural local y los deseos de renovación, se compartían lecturas y música.

TARSILA DO AMARAL Y SU ITINERARIO PICTÓRICO

Tarsila había nacido en el Estado de São Paulo en 1886, y falleció en enero de 1973. Inició sus estudios de escultura con Mantovani y Zadig y luego de pintura con Pedro Alexandrino y Fischer Elpons. Más tarde, continúa perfeccionándose en la Academia Julian en París, ciudad a la cual viajaría en el año 1920. Regresó al año siguiente a São Paulo, poniéndose en contacto con Anita Malfatti, a quien había conocido en 1919 cuando eran alumnas de Aleixandrino. Tras su contacto con el *Grupo de los cinco*, de regreso a París tomó clases en los talleres de André Lhote, Gleizes y Fernánd Léger.

A Negra ha sido la obra que sentó el precedente para la etapa antropofágica (Fig. 11). Pintada en París en 1923, pueden detectarse en ella las lecciones de Lhote y Léger, aunque su trabajo no se enmarcó en la construcción cubista. Tarsila transformó el canon femenino decimonónico por el cual la mujer era dibujada según una visión neoclásica²⁸, con medidas y parámetros establecidos, y eligió a una mujer negra, asociada según las versiones positivistas y colonialistas a la esclavitud, la sexualidad desmesurada o la pobreza.

28 En 1857 se publicó *El guaraní* de José Alencar, donde la identidad nacional se forjaba en el vínculo entre una joven fémica rubia y un jefe indígena. El carácter brasileño dependía de un mestizaje donde el negro no existía. Pintores de fines del siglo XIX como Décio Villares recreaban indias como románticas mujeres sin lazos reales con la sociedad, aparentes poseedoras de una fragilidad que las distanciaba aplicándose el perfil de una Atenea clásica en la síntesis femenina de la *República*. Luego Pedro Américo de Paraíba, pintó en Francia *La carioca*, en la cual describía el desnudo de una mujer brasileña bajo la impronta neoclásica como alegoría de una feminidad apolítica, paradisiaca, lejana, idealizada. La tela fue ofrecida en su momento al emperador Pedro II y rechazada porque no se atenia a los criterios morales de la época. En 1919 Pedro Bruno representó *La Patria*, donde un grupo de hijas, madres y abuelas realizaban las costuras de una enorme bandera nacional. Además de subrayar símbolos como la patria y la bandera, se exaltaba el rol de la mujer como sostén de la educación de sus hijos, de la familia y de la nación (Murilo de Carvalho, 1997).



.....
Fig. 11. Tarsila do Amaral
A Negra
Boceto a lápiz, 1923
Cortesía de Tarsila do Amaral

Durante 1924 Tarsila realizó dos viajes, uno hacia Rio de Janeiro y otro hacia Minas Gerais, junto a Oswald y Mário de Andrade, el poeta francés Blaise Cendrars y otros intelectuales, en búsqueda del interior brasileño, su tradición y sus raíces²⁹. Tarsila tomó numerosos apuntes y registros sobre Belo Horizonte, Sao João del Rei, Tiradentes, Ouro Preto y Congonhas do Campo. Este escenario de cromatismo pleno constituyó el cuerpo de pinturas perteneciente a su período Pau Brasil, al tiempo que Oswald escribía el *Manifesto Pau Brasil*, un texto medular en la vanguardia brasileña.

La vegetación variaba en estilizaciones orgánicas, redondeadas, donde los planos se construían a partir de superposiciones y gradaciones de tamaño. *Morro da favela* de 1924 mostraba un cuidadoso tratamiento pictórico de cactus y plantas, en una estructura geométrica de casas con variaciones de rosas, azules cerúleos, ocre, naranjas, colores *caipiras* ahora rehabilitados. En la mirada modernista brasileña se percibía la incorporación del carácter *caipira* y la ruralidad, una reelaboración de signos visuales a partir de “lo que se ha denominado como *caipira/country/sertanejo*” (Setubal, 2005: 66). Oswald describirá estas casuchas de tono azafrán de las favelas en el Manifiesto integrando

29 Los viajes por el interior de Brasil fueron un motivo de atracción también para los intelectuales que venían de Europa. En 1938, el antropólogo francés Roger Bastide llegó a Brasil para dictar Filosofía en la Universidad de São Paulo. En ese contexto se relacionó con los escritores y artistas del modernismo brasileño, especialmente con Mário de Andrade. Bastide desempeñó un rol de intérprete e interlocutor en un diálogo sobre la sociedad brasileña a partir de su viaje a Minas Gerais y su análisis sobre el escultor Alejandrinho, considerando su perspectiva antropológica. Realizó críticas sobre arte y apareció como colaborador en algunos periódicos donde circulaban textos modernistas o revistas especializadas en el área cultural, como la *Folha da Manhã*, *O estado de São Paulo*, *Anhembi* y *Clima* o editoras de tenor nacional como *National* o *Martins*. Entre 1938 y 1945 publicó cerca de un artículo por semana sobre literatura y artes plásticas, estética afro-brasilera, sociología brasilera y otros temas, inaugurando una especie de etnografía local aplicada a la cultura visual. Escribió sobre Mário y Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Origenes Lessa, Augusto Frederico Schmidt, y analizó la producción artística de Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Vicente Do Rego Monteiro, Cícero Dias. El antropólogo mostró sus preferencias en la elección de los artistas sobre los cuáles hacía su crítica (Peixoto, 1999) y una de sus principales inquietudes teóricas era la huella de África en el arte de Brasil. Tanto las manifestaciones populares como el *candomblé* fueron un centro importante de su argumentación. En ese sentido Bastide coincidió con Mário de Andrade en el interés por las creaciones gestadas en los núcleos populares, especialmente aquellas en las que pudiesen localizarse aspectos del primitivismo indígena y africano. En su preocupación por comprender a fondo el sentido del alma brasileña, describió a la mezcla cultural como una característica principal soslayando el tono de exotismo propio del viajero europeo que intentaba describir estas realidades latinoamericanas desde una exterioridad.

modernismo y primitivismo, modernización económica y social (a través de la industrialización) e identidad cultural (Borsa Cattani, 2001).

Tarsila reinterpretó el ámbito periférico y su potencial visual en *Carnaval em Madureira*. Había transitado por el suburbio carioca en la zona de Madureira, donde se encontraban las Escuelas de Samba Portela e Imperio Serrano. Durante el festejo “registró, en poco menos de 20 bocetos, gente de la calle, detalles de los trajes y adornos de la fiesta” (Texeira, 2008: 28). Un año después, *O mamoeiro* de 1925 (Fig. 12) describía un paisaje con matas verdosas que semejaban enormes semillas, con una intención volumétrica marcada por los grados de luces y sombras.



.....
Fig. 12. Tarsila do Amaral
O Mamoeiro, óleo sobre tela

1925

Cortesía de Tarsila do Amaral

En estos casos, la “presencia constante del paisaje y del hombre brasileños” (Zilio, 1997: 78), respondía a una opción simbólica, como síntesis del imaginario nacional donde el sujeto pueblerino era resignificado en su trabajo diario. Tarsila exploraba la pureza de las formas naturales de Brasil todavía incontaminadas por la vertiginosa civilización europea. Las pinturas de 1924 se distanciaban del tóxico urbano francés. Su estación de ferrocarril con postes eléctricos también abarcaba diseños de árboles y palmeras. El tono rígido del cubismo francés era superado con curvaturas y escalas cromáticas donde el color pasa a ser estructurante, un ‘cuali-índice’ en términos semiológicos, según afirma el poeta Haroldo de Campos, que iba modelando la imagen misma, otorgando materialidad física y corporeidad. En *Manacá* de 1927 (Fig. 13) las formas simulaban moles agigantadas que reforzaban el orden constructivo en torno a masas de color. Las formas plenas se debatían entre verdes y rosados, con flores azules de torneados pétalos que anticipaban el tipo del tratamiento pictórico de 1928.



Fig. 13. Tarsila do Amaral
Manacá, óleo sobre tela

1927

Cortesía de Tarsila do Amaral

En el plano pictórico Tarsila sería protagonista de un desarrollo artístico que la posicionaría en el núcleo del movimiento antropofágico, neutralizando la literalidad anecdótica para dar paso a una imagen enérgica y contundente. Como lo aseveró Mário de Andrade en el catálogo de exposición que escribió sobre la pintora, fechado el 21 de diciembre del año 1927:

Puede decirse que, dentro de la historia de nuestra pintura, fue la primera en realizar una obra referente a la realidad nacional. Lo que la diferencia de un Almeida Junior, por ejemplo, es que no es la anécdota de sus cuadros lo que trata de temas nacionales. Obras como el *Grito de Ipiranga* o *Carioca* sólo tienen de brasileño el tema. Técnica, expresión, emoción, plástica, todo conduce a la gente hacia otras tierras allende el océano. En Tarsila, como por otra parte en toda la pintura de verdad, el tema es sólo un elemento más de encantamiento: lo que constituye la esencia de lo brasileño en Tarsila es la propia realidad plástica: cierto 'caipirismo' muy bien aprovechado de formas y de color, una sistematización inteligente del mal gusto que llega a ser de un excepcional buen gusto, una sentimentalidad intimista, secreta, llena de malicia y de sabor fuerte (De Andrade en Esquivel, 2000: 139).

En 1928 Tarsila había terminado *Abaporú*, una tela que, según Paulo Herkenhoff (1998) sería el “divisor de aguas de la modernidad en Brasil”. Al recibirlo como obsequio de cumpleaños, Oswald exclamó a su amigo el poeta Raúl Bopp que la pintura representaba al hombre emplazado en la tierra. En el diccionario tupí-guaraní de Montoya, perteneciente al padre de Tarsila, encontraron el término *Abaporú* (Aba: hombre, Porú: que come) que quedó registrado como título de la obra (Fig. 14).



.....
Fig. 14. Tarsila do Amaral
Abaporú
Boceto a lápiz, 1928
Cortesía de Tarsila do Amaral

Seguí sólo una inspiración sin nunca prever los resultados. Aquella figura monstruosa, de pies enormes, plantados en el suelo brasileño al lado de un cactus, sugirió a Oswald de Andrade la idea de la tierra, del hombre nativo, salvaje, antropófago... (Amaral, 1999: 43).

La reproducción del cuadro apareció en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, donde Oswald fundaría el movimiento que cambió radicalmente la literatura modernista. La antropofagia cultural retomaba el simbolismo de la acción caníbal efectuada por los indios Tupinambás, y asumió la absorción de ingredientes culturales a fin de procesarlos, asimilarlos y dar cuenta de la identidad brasileña y sus singularidades. Plínio Salgado, miembro de la Academia Paulista de Letras reivindicó en la obra de Tarsila la idea seminal de un movimiento en la literatura brasileña, por su sentido de “medio cósmico”, de “verdad racial” y “revelación profética” (Amaral, 1975: 259). *Abaporú* compendia la referencia al ambiente local y un criterio experimental que marcó un corrimiento respecto a la fase Pau Brasil:

...la preocupación por las raíces nacionales, la referencia a los mitos primitivos brasileños, pero bajo una inquietud etnológica más que psicoanalítica -como era el caso de los surrealistas-, la desvían y la hacen alejarse de los modernistas europeos, aun empleando una geometría simplificada en el tratamiento de las formas y recubriéndolas con colores lisos por medio de pinceladas impersonales y uniformes (Farías, 2004: 32).

La vegetación tarsiliana ya existía en *Manacá*, por sus contornos, estilizaciones y recursos a una figuratividad orgánica. El personaje central, era la expresión de ciertas historias pesadillescas que de niña le contaban antes de dormir. Este proceso reveló una seña de la antropofagia cultural que precedió a la formulación literaria. Otra tela de 1928, *Urutú* (Fig. 15) planteaba la exacerbación formal en un huevo de grandes dimensiones que dominaba el cuadro. La transformación en la escala de tamaño respecto al paisaje dislocaba la mirada en un espacio suspendido. El óvalo blanco, recurso de riesgo manejado con habilidad, se apoyaba en un objeto magenta que, contorsionado, semejava un reptil aferrándose a la punta roja que emerge del suelo.

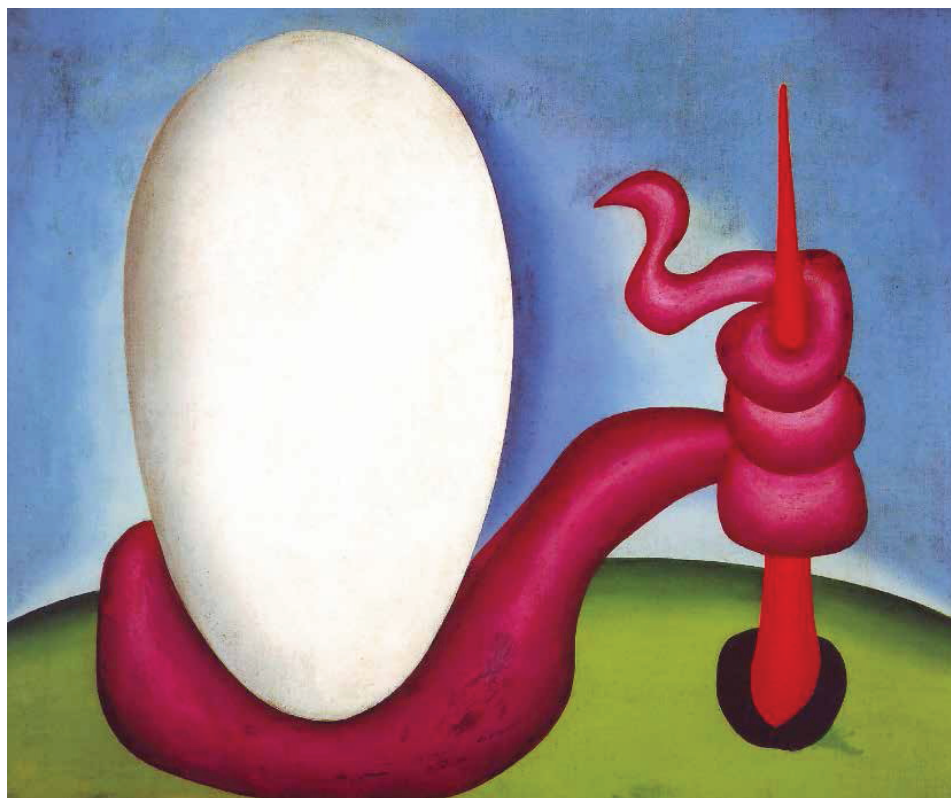


Fig. 15. Tarsila do Amaral
Urutú, óleo sobre tela
1928

Cortesía de Tarsila do Amaral

En esta situación ficticia la fantasía producía una disrupción perceptiva y el contraste con el resto de la paleta acentuaba la atmósfera onírica, tendencia que será repetida en obras como *Distância*, *A lua* también de 1928, o *Floresta*, *Sol poente* de 1929 (Fig. 16).



.....
Fig. 16. Tarsila do Amaral
Sol poente, óleo sobre tela

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

En junio de 1928 la pintora se reunió en París con Oswald y allí efectuó su segunda muestra individual, con una crítica francesa diversificada que destacó la estilización creciente en sus trabajos, fundamentalmente a partir de *Abaporú*. Al año siguiente Tarsila materializó una de sus más destacadas obras, *Antropofagia*, donde se veían dos desnudos inmersos en un ambiente tropical de frondosidad y altura, interactuando (de la misma manera que en *Abaporú*) la morfología humana y la vegetal (Fig. 17). La atmósfera escenificada “exhala tal calidez envolvente que consume tanto a los personajes centrales como al propio ámbito, logrando una permutación formal entre hombre/naturaleza” (Lucero, 2009:320).



Fig. 17. Tarsila do Amaral

Antropofagia

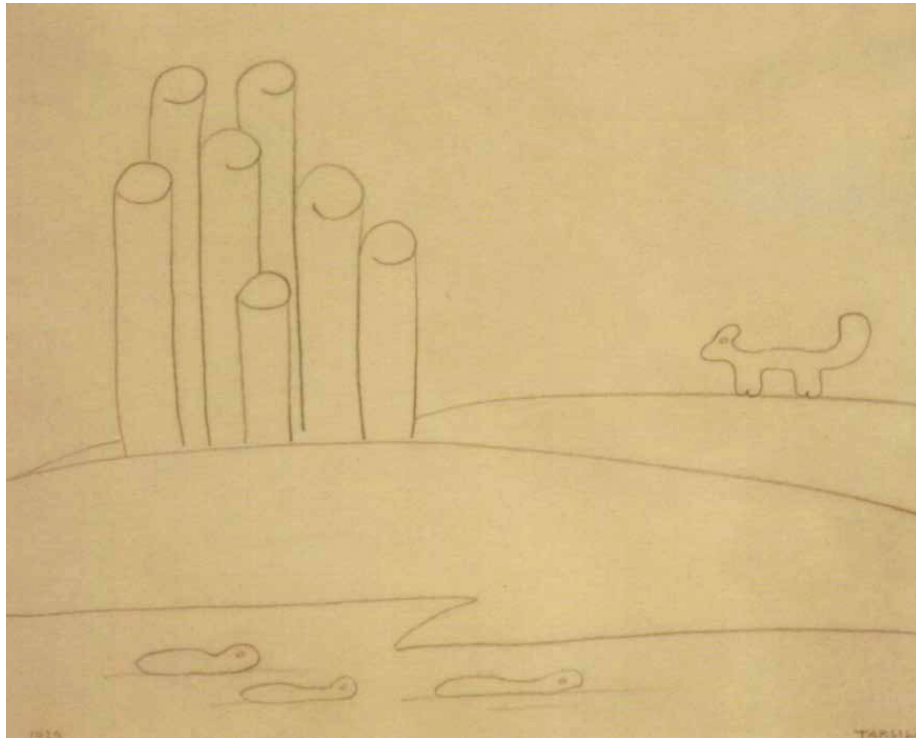
Boceto a lápiz

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

La figura femenina provenía de *A Negra* de 1923, y la silueta masculina, de *Abaporú*, en posición similar pero hacia el otro lado. Confluían así dos trabajos emblemáticos de Tarsila. El recorte de los protagonistas en primer plano se acentuaba por la elección cromática. El uso de tonalidades carnosas con tintes anaranjados unificaba la pareja que, a partir de deformaciones expresivas en las relaciones de tamaño entre cabezas, cuerpos, piernas y pies, recreaba un dinamismo de curvas y contracurvas sobre el fondo de verdes profundos. El sol ambiguamente simulaba una rodaja de naranja o limón, o un astro en el cielo. La factura lisa, serena y casi imperceptible era a la vez exultante y sensible en medio de un dibujo geometrizado que evocaba fan-

tasmáticas ligadas al rito antropófago³⁰. En ese año realizó también una importante serie de *Dibujos antropofágicos* (Fig. 18) con tinta china sobre papel, donde sintetizaría lo que Aracy Amaral expresó en sus escritos de los años 70 y Jorge Schwartz confirmó posteriormente: la “brasilidad” como fusión de nacionalismo y renovación actual a partir de una iconografía esquemática. Según la propia Tarsila: “...Si alguna cosa tengo de bueno, en mi arte, es su brasilidad espontánea de 1924 hacia acá, esto es, la fase que yo llamo Pau Brasil y últimamente, la fase Antropofágica” (Amaral, 1975: 277).



.....
Fig. 18. Tarsila do Amaral
Paisaje antropofágico
 Tinta china sobre papel

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

30 En 1929 arribó a São Paulo el poeta surrealista Benjamín Péret. Dictó una conferencia donde postuló un vínculo directo entre el surrealismo y la antropofagia, ambos conceptos entrelazados con la emancipación de las contenciones y represiones del hombre y con formas de restablecer la liberación psíquica.

Estos *Dibujos* evocaban diseños de alto nivel caligráfico ejecutados en pleno tránsito, momento en el cual conseguía “rápidamente captar lo esencial, traducir lo que veía escogiendo precisamente los objetos, las figuras y, sintéticamente, transmitir el todo sin perder la emoción (...)” (Rodríguez, 13 :2008). Justamente en 1929 se produjo la caída de la Bolsa en Estados Unidos, con consecuencias en el campo artístico que provocaron un viraje hacia el plano político en los proyectos culturales y debates en los posicionamientos sociales. Tarsila realizó muestras en Rio de Janeiro y São Paulo y en 1930 fue invitada a participar de la exposición “Casa Modernista” proyectada por Gregori Warchavchik, integración de arquitectura y artes visuales. La pintora se separó de Oswald de Andrade. Más tarde en 1931 viajó a la Unión Soviética en junto a su nueva pareja Osório César, psiquiatra de la izquierda política, y expuso en el Museo de Artes Occidentales de Moscú. Regresó a Brasil en medio del golpe militar de Gétulio Vargas en 1930. En sus imágenes se evidenció un vuelco notorio hacia temáticas relacionadas con el compromiso social, tal como se manifestaría en *Operários* o en *Segunda classe*. En *Operários* (Fig. 19) advertimos la heterogeneidad y pluralidad étnica que caracteriza a Brasil en una estructura piramidal, compuesta por seres humanos con un fondo de maquinarias y construcciones industriales. Más tarde, en *Segunda classe* recuperaba estrategias visuales similares a los planteos de la fase Pau Brasil de 1924, aunque en este caso exacerbando las condiciones de miseria social y pobreza.

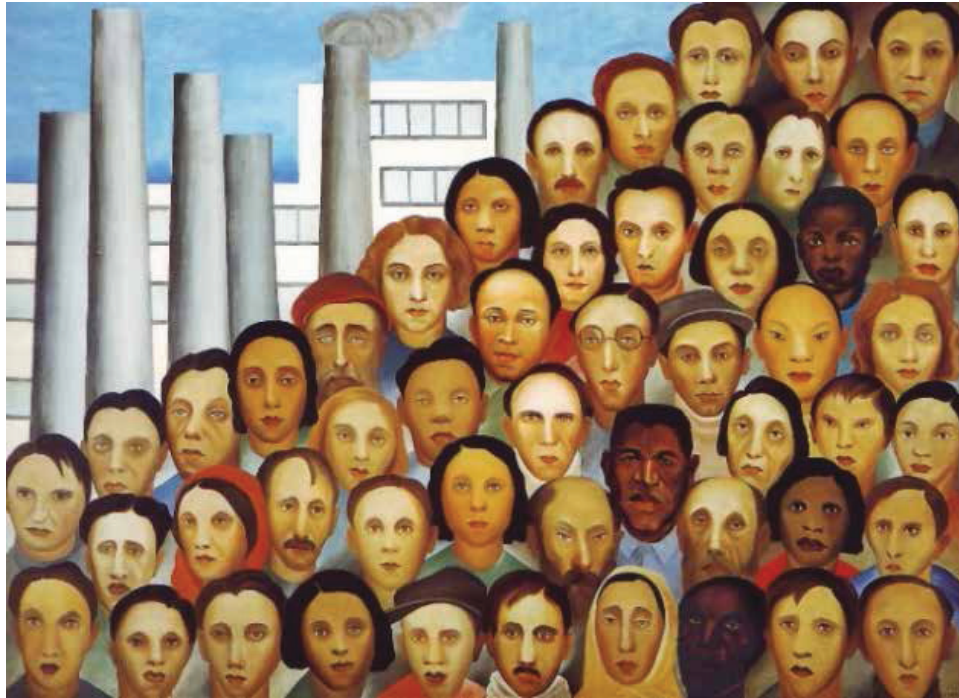


Fig. 19. Tarsila do Amaral
Operários
Óleo sobre tela
1933
Cortesía de Tarsila do Amaral

Los viajes han sido un aspecto relevante en la vida de Tarsila, tanto sus traslados hacia Europa como al interior de Brasil: “...Pensemos que los dibujos realizados durante sus viajes nos revelan, como un secreto, su mejor época” (Amaral, 2008: 17). Para el sociólogo Renato Ortiz (1997), el viaje involucra un desplazamiento en el espacio, donde se atraviesa la frontera y por lo tanto relacionado con la territorialidad. Toda migración se caracteriza por una discontinuidad donde el sujeto viajero es quien conecta y comunica sitios alejados. El desplazamiento también equivale a un conocimiento del otro. Para los intelectuales latinoamericanos el viaje significó la unión de cultura popular y Nación. Durante los siglos XIX y XX el nudo entre lo popular y la constitución de la Nación fue el ingrediente activador de los proyectos en el orden

cultural, como de hecho funcionó en el muralismo mexicano o en el modernismo brasileño³¹.

Tarsila continuó produciendo obra construyendo un *corpus* de imágenes variado y plural, aunque siempre atravesado por su peculiar manera de mirar el arte y la vida misma.

LA INVERSIÓN SEMÁNTICA DE OSWALD

Los vínculos estrechos entre la producción visual de Tarsila y la escritura de Oswald comportaron una faceta fundamental en la propuesta antropofágica. Una de las colaboraciones conjuntas fue la serie de dibujos que apareció en el libro de poesías *Pau Brasil* publicado “en la editorial *Au Sans pareil*, con ilustraciones de Tarsila y dedicado a Blaise Cendrars” (Schwartz, 2002: 180). Más tarde *Abaporú* sería la imagen central del Manifiesto. El primer número de la *Revista de Antropofagia* (Fig. 20) se difundió el 1º de mayo de 1928. Tanto la *revista de avance*, como *Martín Fierro*, *Proa*, *Actual*, *Revista de Antropofagia* y el *Boletín Titikaka* configuraron “...una comunidad de rasgos y suelen realizar un intercambio activo aunque desigual (Manzoni, 2008: 8-9).

31 Respecto a la búsqueda de lo nacional en las producciones visuales latinoamericanas, afirma Andrea Giunta: “La narrativa de la nación es uno de esos relatos de origen que se inscribió en imágenes que constituyen el corpus de formación del mapa de Latinoamérica. Las obras de Juan Manuel Blanes, de Arturo Michelena o de Francisco Laso forman el imaginario de estas configuraciones. Y así podrían ordenarse también las obras fuertes de la modernidad, ya sea las de Torres-García, de Tarsila do Amaral o de los muralistas mexicanos. En ellas se inscriben los itinerarios múltiples del viaje, la migración de poéticas y de imágenes europeas y el choque o la continuidad con las tradiciones previas a la conquista. Los discursos de identidad que se gestan con los de la nación fueron fuertes hasta los años de la postguerra. No es que todo cambie a partir de entonces, pero las cosas fueron en muchos aspectos, distintas” (Giunta, 2006: 25).