

# Tarsila: modernismo e moda nos anos 1920

Maria Izabel Branco Ribeiro<sup>1</sup>

---

## Resumo

O presente artigo aborda as experiências de Tarsila do Amaral durante os anos 1920 em Paris, com foco em seu processo de busca de reconhecimento. Foi o período em que conheceu a arte moderna, adotou estilo cosmopolita de vida, desenvolveu sua linguagem pictórica mesclando aspectos das vanguardas com tradições populares brasileiras e buscou afirmação enquanto artista vinculada à arte moderna. Conhecedora do prestígio da cultura francesa em seu ambiente de origem, Tarsila adotou a moda francesa do momento e o estilo de vida como meio de reconhecimento de sua proposta artística em Paris e de legitimação em sua terra natal.

**Palavras-chave:** Tarsila do Amaral. Modernismo brasileiro. Moda. Paris, década de 1920.

## Tarsila: modernism and fashion in the 1920's

---

## Abstract

The article focuses on how fashion became a key element in the pursuit of artistic recognition for the Brazilian modernist painter Tarsila do Amaral. In the 1920s Tarsila do Amaral split her time between São Paulo, Paris and Rio de Janeiro. During that period she discovered modern art and formulated her pictorial language by combining vanguard European ideas with the traditions of Brazilian culture. Understanding the prestige that French culture enjoyed among the Brazilian upper classes, Tarsila adopted innovative fashion designs and the modern Parisian life style as a way of legitimizing her artistic approach in her native land.

**Keywords:** Tarsila do Amaral. Brazilian modernism. Fashion. Paris, 1920's.

1

Graduada em Artes Plásticas pela FAAP, tem mestrado e doutorado em História da Arte pela ECA-USP. É professora de História da Arte na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP desde 1989 e diretora do Museu de Arte Brasileira da FAAP desde 1994. E-mail: <museu.diretoria@faap.br>.

Nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, a produção de café para exportação provocou significativa dinamização na economia do estado de São Paulo e alterações na vida de seus habitantes. Promoveu a imigração do campo para a cidade, e transformou a antes provinciana São Paulo na então aclamada "capital do ouro verde".

O progresso acelerado envaidecia os habitantes da capital do café e a pujança recente propiciava à cidade e a seus habitantes acesso a novos padrões de consumo e estilos de vida. A elite enriquecida tinha, principalmente na cultura francesa e no consumo de artigos importados da França, suas referências de erudição, elegância e prestígio.

As mudanças sociais e a prosperidade incentivaram o aumento da produção artística e o consumo cultural na cidade, a partir da segunda década do século XX, lançando as bases de um movimento para modernização das artes.

O Movimento Modernista no Brasil teve seu grande marco no festival organizado no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, conhecido por Semana de Arte Moderna de 22, composto por exposição de arte, concertos e conferências literárias. Idealizada como celebração do Centenário da Independência política do país, a Semana de 22 visava liberar a produção artística de tradições consideradas pouco adequadas aos novos tempos de progresso. O grupo era composto por escritores (como Mário de Andrade e Oswald de Andrade), artistas (Anita Malfatti), músicos (Heitor Villa Lobos). Não tinham proposta estética única, mas em comum manifestavam insatisfação com as tradições acadêmicas e indagavam as feições da arte brasileira.

Tarsila do Amaral (Capivari/SP, 1886 – São Paulo/SP, 1973) aderiu ao grupo Modernista logo após a Semana de 22 e só após esse contato se interessou pela arte moderna. Educada de acordo com os padrões tradicionais da elite de sua terra, Tarsila estava habituada com o repertório rural das plantações de café de sua família e com as referências europeias tão prezadas pelos refinados. Em Paris, as lições aprendidas nos *ateliers* de Lhote, Léger e Gleizes chamaram sua atenção para a importância da composição bem estruturada, para as formas sintéticas e o modelado das cores. Nos anos 1920, Tarsila somou a pesquisa plástica desenvolvida no

que chamava ter sido o seu “serviço militar do cubismo” à sua vivência da cultura brasileira para realizar nas artes visuais as propostas dos modernistas brasileiros.

Embora Anita Malfatti a precedesse cronologicamente na adesão à arte moderna, Tarsila rompeu outras barreiras ao realizar a pintura do modernismo brasileiro, adicionando aspectos da cultura e do repertório popular à nova linguagem. Tarsila do Amaral introduziu em pintura os amarelos, rosas, azuis e verdes, as cores que amara na infância e depois fora ensinada a rejeitar, por serem consideradas de mau gosto. Em 1924, depois de viagem ao Rio de Janeiro durante o Carnaval e às cidades coloniais do estado de Minas Gerais junto com outros Modernistas, a pintora redescobriu seu país. A partir de então, reitera processo que começara paulatinamente, de elaboração de pinturas em que busca a essência de sua terra natal, nomeando o período de Pau Brasil, em alusão à madeira de mesmo nome, ao primeiro produto extraído do território recém-descoberto pelo colonizador português.

Em 1928, Tarsila marcou outro momento de relevo na cultura brasileira com a pintura “Apaboru” que, em tupi-guarani, significa “homem que come gente”. Presente de aniversário para Oswald de Andrade, então seu marido, a obra é representativa do universo fantástico das pinturas de Tarsila do período. Deu origem ao Movimento Antropófago criado por Oswald, ironizando o fascínio das elites pela cultura estrangeira e a proposição da deglutição de fórmulas culturais importadas para sua elaboração.

Tarsila do Amaral é uma das referências indiscutíveis da pintura brasileira do século XX e seu legado à cultura brasileira em sentido amplo vem sendo estudado por especialistas de diferentes áreas.

Tarsila tornou-se artista na idade adulta e sua conversão ao modernismo aconteceu em um meio que não era favorável àquelas propostas. O processo correu em paralelo à composição de imagem pessoal e estilo de vida, que colaboraram para afirmação de sua atuação no mundo da arte da cidade de São Paulo e validação de sua proposta como pintora modernista. Conhecedora do valor simbólico da moda e dos aspectos prezados como distinção por seu grupo social, Tarsila adotou a moda francesa e, em especial, as criações de Paul Poiret. O presente artigo tem

como objeto a articulação desses aspectos com os passos empreendidos na década de 1920 para sua afirmação profissional.

### A menina da fazenda São Bernardo

Nascida e criada em fazenda de café no interior do estado de São Paulo, pertencente à sua família há gerações, Tarsila convivia desde a infância com o imaginário de lendas e costumes populares dos trabalhadores rurais e as referências à cultura francesa tão caras à elite cafeeira.

Se, em criança, brincava com bonecas de capim e ouvia histórias de assombração contadas por antigas escravas, também escutava de seu pai poemas franceses, era alfabetizada em português e francês pela jovem governanta belga<sup>2</sup>. Como outras jovens de seu tempo e classe social, estudou piano, se interessou por poesia e, na adolescência, seguiu para Barcelona, para estudar em colégio interno. Retornou ao Brasil em 1906 e casou-se, muito jovem, com um primo. Em 1913, separada do marido, passou a frequentar aulas de escultura. Somente aos 30 anos começou a ter aulas de desenho e pintura com o pintor acadêmico Pedro Alexandrino.

Embora educada, culta, bela e com atitudes independentes, a jovem Tarsila não se destacava em seu ambiente. O maestro João de Souza Lima a descreve, então, como moça simples, vestida com modéstia e discrição, mas já desenhista aplicada, com o costume de sair para desenhar cenas ao ar livre (AMARAL, 1975, p. 46).

Em junho de 1920, Tarsila seguiu para a Europa com dois objetivos: internar sua filha Dulce em colégio em Londres e se estabelecer em Paris para estudar pintura. Lá ficou dois anos e, apesar do clima efervescente da cidade, via a arte moderna à distância, por cumprir rigoroso programa de estudos de desenho na Academia Julian, no *atelier* de Émile Renard e em cursos livres (AMARAL, 1975, p. 46).

Tarsila afirmava que sua conversão à Arte Moderna se deu após o retorno ao Brasil, em 1922, mas havia sido exposta à visualidade moderna e contaminada por ela, embora não a compreendesse plenamente. Sentia

2

Tarsila do Amaral. França, Eterna França. In: *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, pp. 74-75, nov. 1946 apud AMARAL, 1975, p. 20. A pintora narra sua familiaridade com a cultura e produtos franceses em criança, quando, na fazenda de café, a família, além de vinhos, produtos de toucador, medicamentos, fitas e tecidos, consumia água mineral Vichy, sopa *Julienne* de legumes secos e outros produtos importados da França.

curiosidade pelo Cubismo e pelo Futurismo, frequentava exposições, lia sobre arte moderna e se equivocava, sentia no ar a ruptura das propostas de vanguarda e se inquietava, conforme escrevia à pintora Anita Malfatti:

[...] depois de ter visto muito esta pintura cheia de imaginação, não suporto mais as coisas baseadas no bom senso e muito ponderadas. Os quadros dessa natureza ficaram pobres no salão. Também não estou de acordo com o cubismo exagerado e o futurismo. O público em geral aqui ainda não aceita essas coisas. [...] Mas como estás vendo, a arte nova está vencendo [...] (Carta de 26 de outubro de 1920. AMARAL, 1975, p. 36).

Ao voltar, Tarsila ainda não era uma artista moderna, mas já havia adotado a moda francesa, dizia ter trazido “uma caixa de pintura, com muitas tintas bonitas, muitos vestidos elegantes e pouca informação artística” (AMARAL, 1975, p. 98).

Em junho daquele ano, aproximou-se dos modernistas. Quase vinte anos depois, o escritor Menotti Del Picchia descrevia sua reação ao conhecê-la: “Pintora? Tinha eu na frente uma das criaturas mais belas e mais harmoniosas e mais elegantes que me fora dado ver” (AMARAL, 1975, p. 46).

A convivência com os novos amigos rendeu bons frutos, as impressões do ambiente parisiense sedimentaram e seus projetos ganharam novo ímpeto, embora ainda a pintora não estivesse convencida do rumo a tomar.

### A época das descobertas

Em dezembro de 1922, Tarsila retornou à Europa, para uma nova fase. Corria o processo de anulação de seu casamento e vivia um romance secreto com o poeta modernista Oswald de Andrade. Em Paris, conhecera um grupo mais amplo de brasileiros, entre eles, o historiador Paulo Prado<sup>3</sup>, que a apresentou ao poeta Blaise Cendrars e sua esposa.

Uma amizade sincera se estabeleceu entre os dois casais. Poeta respeitado e bem relacionado, Cendrars introduziu Tarsila e Oswald

3

Paulo Prado (São Paulo, 1869 - Rio de Janeiro, 1943), advogado, cafeicultor, investidor, industrial, historiador, incentivador das letras e artes. Entusiasta do modernismo e um dos idealizadores da Semana de 1922

aos famosos da arte e da cultura. Aconselhada por Cendrars, Tarsila se aproximou de artistas destacados, cujo trabalho apontava em direções que pudessem lhe abrir novos horizontes.

Buscou suas referências com os cubistas, interessada nas relações entre a estrutura da composição e a cor. Por três meses, frequentou a academia de Lhote, onde exercitou a linha e descobriu a força das ortogonais. Com Léger, se concentrou nas cores planas e nas formas sintéticas. Sob a orientação de Gleizes, estudou as relações entre os diversos planos da pintura (AMARAL, 1975, p. 98).

Tarsila dizia que conheceu a verdadeira Paris em 1923 (AMARAL, 1975, p. 75), quando, em companhia de Oswald, descobriu a cidade dos intelectuais, dos artistas, da vida elegante, das exposições, dos balés, das apresentações teatrais, das corridas de cavalos e de automóveis, das recepções oficiais, da vida boêmia e da prática de esporte. Frequentavam círculos de prestígio e grupos de artistas de sucesso. Situações em que Tarsila não apenas apresentava-se condignamente, mas despertava admiração, como escreveu à sua mãe:

[...] Há oito dias tivemos o almoço com o embaixador. A elite dos artistas franceses e uma elite brasileira. ... Fui lindamente vestida por Patou, com um chapéu de 350 francos. Muito lindo... – Estive um dia antes num jantar dos artistas do Salão das Tulherias. Muita gente. Artistas de valor e outros medíocres. Estreei o meu vestido amarelo de *chez Patou*. Parecia uma rainha. Todos os olhares convergiram para mim... Ontem, outra vez com o mesmo vestido, tomei parte num jantar em homenagem a um escritor do Canadá (Carta de 3 de julho de 1923. AMARAL, 1975, p. 377).

Mulher madura, Tarsila vivia na Europa com os recursos que os pais lhe enviavam. Sua correspondência com a família era copiosa, com relatos dos progressos nos estudos de pintura, dos passos profissionais e do sucesso social. Já tinha a fama de ser muito elegante. Sua aparência era a de uma mulher decidida e era facilmente notada, com cabelos presos na nuca, brincos às vezes pendentes, lábios pintados em vermelho e olhos

delineados em preto. Equilibrava exagero e simplicidade, conforme a descrição dela deixada pelo crítico Sergio Milliet:

Estudava com André Lhote e a todos encantava, não só pelo talento como pela beleza. Porque era uma das mulheres mais bonitas de Paris, essa caipirinha de Mont Serrat. Lembro-me de certa noite em que, no *Ballet des Champs Elysées*, toda a plateia se voltou para vê-la entrar em seu camarote, com a negra cabeleira lisa descobrindo e valorizando o rosto e os brincos extravagantes quase tocando-lhes os ombros suavemente amorenados (AMARAL, 1975, p. 84).

Deixara para trás a aparência de jovem romântica, com vestidos soltos e cabelos cacheados sobre a testa, das fotografias e autorretratos de anos anteriores<sup>4</sup>. É daquele ano a pintura *Manteau Rouge*<sup>5</sup>, em que se retratou usando capa vermelha larga de Jean Patou, de gola alta com florões nos ombros e mangas justas, traje também usado em recepção, quando deixou recordações marcantes<sup>6</sup>.

Na Paris moderna e cosmopolita, Tarsila nostalgicamente voltava seu olhar para o Brasil, chegando a considerar imprescindível voltar para redescobrir sua própria terra. Presumia que talvez o sentimento de identidade com suas raízes fosse a razão de seus amigos europeus se interessarem por sua presença:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero na arte, ser a caipirinha de São Bernardo<sup>7</sup>, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense (Carta à família, 19 de abril de 1923. AMARAL, 1975, p. 84).

4

Sua mãe, D. Lydia, em carta de 10/2/1924 para Dulce, filha de Tarsila, reclamava da nova aparência da filha: "Até hoje não me acostumei com o penteado esticado de Tarsila [...]. Tarsila também está linda, de cara e de corpo, porém o penteado só ela pode aguentar" (AMARAL, 1975, p. 115).

5

Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

6

O maestro Souza Lima descreve o impacto que causou usando a capa em jantar oferecido ao inventor e aviador brasileiro, Santos Dumont, em 1923, pelo embaixador brasileiro (AMARAL, 1975, p. 85).

7

Tarsila nasceu na Fazenda São Bernardo, no município de Capivari, então chamado de Mont Serrat, e passou a infância na Fazenda Santa Tereza do Alto, de propriedade de seu pai, José Estanislau do Amaral Filho, de família de cafeicultores. Houve época em que seu pai teve 22 fazendas de café simultaneamente.

Aracy Amaral lembra a afirmação de Harold Rosemberg sobre o gosto parisiense pelas peculiaridades nos anos 1920 e o acolhimento dado pela cidade às diferentes nacionalidades. Ressalta, também, a importância de Blaise Cendrars pelo novo olhar de Tarsila sobre suas raízes (AMARAL, 1997).

A poesia do cotidiano de Cendrars e seu gosto exótico e, em especial, pela arte e pela cultura negra, levaram sua atenção à cultura popular brasileira. Sua aproximação dos modernistas brasileiros colocou em marcha um processo de redescoberta do Brasil pelos brasileiros. Sua proximidade de Tarsila a resgatar lembranças da infância que lhe eram caras e a valorizar aspectos negligenciados pela da cultura erudita.

O estilo de vida que o casal levava em Paris era permitido pelas posses das famílias de origem de ambos e investimento para reinserção em meios sociais privilegiados, quando retornassem ao Brasil. Apesar de viverem com fausto, de acordo com os padrões da elite cafeeira, havia a necessidade de certo toque de excentricidade, para se destacarem no ambiente e – como observara Tarsila – despertarem o interesse dos parisienses. Excentricidade, no caso, provida pelas próprias raízes culturais. Porém, para que a integração se efetivasse e conseguissem o aval de sucesso requerido, era necessário que ser diverso não ultrapassasse determinado grau, a ponto de configurar bizarria. Era necessário que dominassem repertórios e códigos, manifestando concordância com os grupos frequentados. A familiaridade de Tarsila, desde a infância, com a cultura e hábitos franceses ajudava. As relações sociais abriam portas. Sua competência artística também. As *maisons* parisienses de moda ofereciam o caminho não só da elegância, mas também a tessitura de elementos simbólicos de diferentes ordens, que, bem utilizados, reverteriam favoravelmente. Aspectos que Tarsila, além de manejar com desenvoltura, fazia prazerosamente.

À medida que seguia essa via, Tarsila trabalhava com afinco e fazia progressos na elaboração de linguagem plástica e poética própria. Tinha claro que realização de exposição em Paris afirmaria sua posição como artista e que a posição favorável da crítica francesa consolidaria suas propostas e granjearia o respeito de seus conterrâneos.

Tarsila chegou ao Brasil no final do ano de 1923, com o objetivo de preparar sua exposição. Em entrevista publicada no Rio de Janeiro pelo

jornal *Correio da Manhã*, em 23 de dezembro de 1923, apresentava-se como pintora cubista e brasileira:

Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto 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 brasileira, como não é artista moderno aquele que realistamente pinta máquinas e deforma figuras.

Confiava no cubismo como ruptura com antigas fórmulas e proposição de leis gerais aos artistas, permitindo-lhes seguirem caminhos próprios. Concluía: “O cubismo é exercício militar. Todo o artista para ser forte, deve passar por ele” (AMARAL, 1975, p. 441-443).

Declaração ousada, principalmente em um meio em que, apesar dos clamores dos modernistas, a maioria dos intelectuais brasileiros ainda se pautava pelas tradições acadêmicas e pelas referências francesas<sup>8</sup>.

### Vestida por Poiret

De família de grandes posses, *enfant terrible* no meio cultural e intelectual, disposto a chocar, Oswald de Andrade tinha também ambições de ascensão social. Sua convivência com Tarsila era um grande passo para a escalada. A amizade com o casal Raymonne e Blaise Cendrars franqueou a Tarsila e Oswald o mundo francês dos intelectuais e artistas de prestígio. A frequência ao círculo das famílias brasileiras de projeção social em Paris coincidia com suas aspirações sociais e pretendia dar continuidade ao mesmo estilo de vida, quando de seu retorno a São Paulo. Para tanto, contava com a colaboração de Tarsila e o encantamento que ela causava em todos.

As cartas que lhe enviava do Brasil incentivavam-na a pintar e a cultivar a imagem de mulher fascinante, orgulho de qualquer marido e garantia de portas abertas em vários meios sociais. Escrevia-lhe, em 16 de outubro de 1924: “Vorte [sic]! Visite antes Poiret e Patou. Traga deslumbramentos para o noivado social” (AMARAL, 1975, p. 156).

8

Cendrars visitou o Brasil em 1924, a convite de Paulo Prado; chegou entusiasmado, em busca de exotismo. Declarou sua decepção ao encontrar o afrancesamento e o tradicionalismo dos meios eruditos e das elites brasileiras (AMARAL, 1975, p. 1997).

Não foi por acaso o fato de Oswald mencionar os dois costureiros em quatro cartas seguidas escritas para Tarsila em 1924. Além de a pintora comprovadamente já usar Patou anteriormente, ambos já eram conhecidos e reverenciados na cidade de São Paulo. Significativo também era o pedido para que trouxesse trajes para a oficialização de um noivado que, durante dois anos, fora romance clandestino.

A partir de 1924, Tarsila cruzou o Atlântico nos dois sentidos diversas vezes, alternando longas temporadas em Paris e no Brasil. Em 1925, Tarsila e Oswald de Andrade levavam vida social intensa em Paris. Tarsila recebia amiúde em seu novo *atelier* no Boulevard Berthier, servindo com requinte e muita elegância a cachaça, a feijoada, a farinha de mandioca e o café do Brasil. Além de Cendrars, frequentavam suas reuniões Satie, Jules Romain, Jules Supervielle, Giraudoux, John dos Passos, Vollard, Cocteau, Brancusi, Léger. Naquele período, passou a ser cliente assídua de Poiret.

Os regionalismos e referências não europeias eram bem recebidos na Paris dos anos 1920 e faziam parte de seu perfil moderno. Os modernistas brasileiros estavam em Paris em busca do ambiente cosmopolita e da modernidade. A busca de suas próprias raízes não só favorecia sua integração ao ambiente internacional, como lhes permitia o exercício das linguagens de seu tempo.

De acordo com Simmel, a adoção das mudanças propostas pela moda possibilita ao indivíduo movimentos de ajuste em dois sentidos, de acordo com suas necessidades e com as escolhas feitas. Permite que se destaque do grupo ou que a ele se identifique, chegando a se entender por ele acolhido (SIMMEL, 1957), cabendo ao indivíduo a escolha dos elementos que preencham os requisitos que satisfaçam, de modo apropriado, suas necessidades.

Para Bourdieu, os aspectos simbólicos da moda estão integrados aos sistemas de culturas de classe, sendo eles mesmos parte dos estilos de vida e conjuntos de gostos culturais. Dessa forma, a busca por distinção é dependente de capacidade de julgamento de acordo padrões de gosto, conformados de acordo com a classe social.

O *atelier* de Poiret, já naquele momento, não era mais o local de onde vinham as rupturas para o vestuário feminino, mas também não era

mal visto. Sua fama de inovador estava consolidada, embora enfrentasse crise financeira. Segundo Tarsila, era bem conceituado entre os artistas modernos de sucesso de seu círculo de amizades. A pintora o descrevia como “genial”.

A predileção de Tarsila pelos trajes de Poiret parece ter sido movida pela adequação ao seu tipo físico, ao seu estilo de vida e por ser muito apreciado no ambiente que frequentava. Tarsila narra:

[...] Numa reunião de artistas estava eu com um vestido de Poiret, o genial criador de modas femininas que evocam a Grécia antiga, ora claustros silenciosos ou tribos selvagens da Oceania. O vestido era todo preto, na frente um finíssimo bordado chinês sobre fundo com mangas brancas, compridas e justas recobertas de rendinhas franzidas superpostas. Léger, que tem parentesco em arte com Paul Poiret, não se cansava de admirar a criação do célebre costureiro e disse a Cendrars que se achava a seu lado: ‘Dá às vezes vontade da gente fazer um retrato bem parecido, como os antigos, e desenhar essas rendinhas uma por uma, com toda a graça desse franzido minucioso’ (AMARAL, 2001, p. 53-54).

Tarsila, nessas linhas, resume os possíveis aspectos que a levaram a se identificar com a produção de Poiret: a feminilidade dos vestidos, seu caráter clássico, com toques de exotismo, seu prestígio indiscutível, sua aceitação no meio que frequentava e a aproximação do costureiro aos procedimentos de pesquisa empregados pelos artistas. Em diversas ocasiões, a pintora mencionou o interesse do costureiro em estudar estampas e empreender viagens ao Marrocos e Argélia para recolher elementos destinados ao desenvolvimento de suas criações.

Tarsila considerava a existência de amizade pessoal entre Léger e Poiret e reconhecia afinidade entre ambos quanto ao uso das cores e valorizava a atuação do costureiro enquanto trabalho criador, referindo-se a ele como “um artista, uma personalidade” (AMARAL, 1975, p. 160).

A relação entre o nome de Poiret e o mito da Tarsila deslumbrante dos anos 1920 foi imortalizada nos primeiros versos do poema “Atelier”, de Oswald de Andrade, de 1925:

Caipirinha vestida de Poiret / A preguiça paulista reside  
nos teus olhos / Que não viram Paris nem Piccadilly /  
Nem as exclamações dos homens / Em Sevilha / À tua  
passagem entre brincos / [...].

Ao vestir Poiret, compôs uma persona para apresentar seu domínio de diversos códigos: daqueles aprendidos no tempo de menina do interior educada à francesa em fazenda de café, mas ao sabor da vida rural, e os da pintora moderna que frequentava círculos elegantes e intelectuais em Paris.

Poiret era o propositor de inovações na moda, que alcançara sucesso. As lembranças de seus contemporâneos evocam a beleza de Tarsila e sua elegância, discreta ou extravagante, dependendo da necessidade.

Tarsila admitia que, por vezes, fosse extravagante. Georgina, irmã da pintora Anita Malfatti, se lembra da atenção que Tarsila vestida por Poiret despertara, em duas situações, nas pessoas ao seu redor: “no teatro, no Trocadero, com uma capa escarlate, forrada de cetim branco, um chapéu de vidrilhos, grande e negro” e com “um vestido preto com friso de espelinhos quadrados na barra drapeada”. O pintor Flávio de Carvalho, anos mais tarde, lembrou sua excentricidade, ao comentar um vestido, também de Poiret, com uma grande paisagem bordada na frente (AMARAL, 1975, p. 161).

E conversa entabulada entre a pintora e o escritor Paulo Mendes de Almeida atesta a importância de sua opção pelo costureiro para a construção de sua imagem. Mendes de Almeida comentou a recordação marcante que tinha dela trajando jaqueta verde e dourada, semelhante à de toureiro. Tarsila respondeu: “era Paul Poiret quem fazia meus vestidos. Tudo nele era muito pessoal. Tive, por exemplo, um vestido verde e roxo, roxo bem vivo, que fez muito sucesso. Não se usava nada assim naquele tempo” (AMARAL, 1975, p. 105).

Os trajes desenhados por Poiret desempenharam papel importante na construção do mito da Tarsila deslumbrante dos anos 1920. Há, nos arquivos da família, duas notas de compras feitas por Tarsila, em 1928, na Maison Poiret<sup>9</sup>, com indicações de que era realmente uma cliente regular, da diversidade de suas compras e que gastava com largueza.

9

Com registros de serviços de limpeza e manutenção de vestido, 7 chapéus, 1 serviço de mesa, 8 vestidos, 1 flor, 2 pijamas, 1 jaqueta, 19 pares de meias com valores entre 90 e 200 francos, 3 manteaux, costume, costume de banho, *peignoir*, 3 bolsas. O total da fatura é 47.602 francos.

Vale notar que, naqueles anos, recorreu aos modelos de Poiret em dois tipos de situações em que sua imagem foi exposta a público, em eventos em que desejava reconhecimento e aprovação: seu casamento com Oswald e suas próprias exposições de pintura.

A primeira exposição individual de Tarsila aconteceu em junho de 1926, em Paris, e seu casamento foi realizado no Brasil em outubro do mesmo ano. Dulce, filha de Tarsila, escreveu à família no Brasil, relatando a visita ao *atelier* de Poiret para encomendar os vestidos para as duas ocasiões, no princípio daquele ano<sup>10</sup>.

Tarsila e Oswald dedicaram cuidados e gastos ao casamento, que era visto com muitas ressalvas pela sociedade de São Paulo.

Oswald, desde o tempo do noivado, já tinha preocupação em impressionar e apresentar elementos simbólicos de aprovação e para a cerimônia não poupou esforços<sup>11</sup>. O casamento aconteceu em São Paulo, em 30 de outubro de 1926, contando com Washington Luís Pereira de Souza, o presidente da República eleito, entre os padrinhos do noivo. O vestido de noiva foi feito por Poiret, com o tecido da cauda do vestido de noiva da mãe de Oswald. Era em brocado e chamalote em cor creme, em listras de texturas, com capa branca forrada de veludo, gola alta “à moda medieval” e um toucado (AMARAL, 1975, p. 193)<sup>12</sup>. Maneira simbólica de a sogra acolher sua nora perante toda a sociedade, por meio do bom gosto e da autoridade inquestionável que emanava do nome de Poiret.

Até 1928, a pintora viveu com fartura e glamour entre São Paulo, a fazenda de café e Paris, usufruindo das peculiaridades de cada um desses locais. A crise financeira de 1929 afetou sobremaneira a economia brasileira, então quase só dependente da exportação do café. Depois daquele ano, dificuldades financeiras enfrentadas por Tarsila determinaram a mudança de seu estilo de vida.

## Exposição

As relações entre a imagem pessoal de Tarsila, sua pintura e seu empenho na afirmação profissional integram um conjunto homogêneo de

10

Carta de Dulce, filha de Tarsila, à família, de 27 de fevereiro de 1926 (AMARAL, 1975, p. 189).

11

Os preparativos para o casamento incluíam equipar a casa em São Paulo com o que Oswald achava necessário para o tipo de vida e com a vida social que desejava ter depois de regressassem. Incluía mobília e demais peças assinadas por Poiret e outros nomes famosos, vinhos para a adega etc. (AMARAL, 1975).

12

Atualmente, parte desse traje pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e parte ao Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

atitudes e aparecem, de modo exemplar, em sua primeira exposição em Paris em 1926.

Imersa, desde 1923, na intenção de ser pintora de sua terra<sup>13</sup> e artista moderna, Tarsila entendia que expor em Paris significava prestígio pessoal, profissional e o reconhecimento do Modernismo Brasileiro no exterior e em território nacional<sup>14</sup>. Contribuiria não só para a divulgação da cultura brasileira no exterior, mas, principalmente, para a validação das novas propostas do movimento junto aos seus conterrâneos que olhavam com reservas as rupturas formais e o uso de temas considerados corriqueiros.

Esse sentimento de urgência é apreendido quando esboçou a intenção de atender convite, feito em 1925, para expor no saguão de um jornal, e Blaise Cendrars afirmou que sua atitude parecia precipitada. O poeta lhe aconselhou cautela, que assumisse sua face brasileira e trabalhasse com afinco. Insistiu para que recusasse espaços alternativos, sugerindo galerias da rue de La Boetie, onde se encontrava o mercado de arte: *"Allez-y carrément em plein marché, en pleine rue La Boetie. Tout le monde s'occuperá de vous, vous n'avez pas besoin de protecteur, vous serez entourée d'amis"* (AMARAL, 2003, p. 161).

Tarsila acatou a orientação e preparou as pinturas no Brasil, em 1925, retornando em dezembro daquele ano.

A oportunidade para expor na Galeria Percier surgiu em 1926, quando Cendrars a apresentou ao proprietário que, a princípio, hesitou em apostar em uma artista desconhecida. Mas o exotismo cromático e do tema associado ao do rigor da construção das obras levaram-no a aceitar a proposta.

A exposição aconteceu em junho e foi preparada segundo recomendações do poeta suíço, que reiterava: *"Faites une exposition FRANÇAISE, PARISIENNE et non une manifestation sud-américaine"* (Carta de 1 de abril de 1926. AMARAL, 1975, p. 195-196).

Cendrars não se contradizia. O sucesso deveria resultar do exotismo apresentado à maneira dos parisienses. Para tanto, Oswald se encarregou de providências que tornassem acessível ao público parisiense o resgate das raízes populares brasileiras da obra de Tarsila, a partir de seu domínio de códigos eruditos e de seu repertório elegante.

13

É necessário lembrar que sua pintura "A negra", emblemática de tais aspectos, é de 1923.

14

Aracy Amaral lembra a tendência tradicionalista de grande parte das elites paulistas de então de preferir obras de artistas franceses secundários vinculados a padrões acadêmicos, ao invés de obras de brasileiros, principalmente se os brasileiros fossem vinculados às propostas da arte moderna.

Preparou um pequeno catálogo, com o necessário para informar o público sobre a obra e artista. Continha informações básicas em imagens e textos para informação do público. As cinco reproduções escolhidas forneciam um panorama da produção da artista: na capa, fora publicado um autorretrato frontal de Tarsila, com longos brincos pendentes, sintético como uma máscara de Brancusi; na quarta capa, havia um saci, pequeno ser do folclore brasileiro, esquematicamente desenhado em preto e vermelho; no interior, estavam inseridas reproduções de *Les anges*, de São Paulo e de uma paisagem rural. A escolha das reproduções indica o parentesco artístico da artista com Léger, a convivência em seu universo artístico de referências da arte moderna, da cultura popular de sua terra natal, do mundo urbano e do rural.

Como texto de apresentação, traz, sob o título SÃO PAULO, seis poemas de Cendrars, que, à maneira de uma colagem cubista repleta de referências às cores e ao sol, revelam a heterogeneidade do mundo de origem da artista. Em DEBOUT, estão os primeiros momentos de um homem ao amanhecer; em LA VILLE SE REVEILLE, enfatiza os sons entrecortados ouvidos pelos trabalhadores pela manhã, produzidos pelos automóveis, vendedores de jornais e trens; em KLAXONS ELECTRIQUES, atenta para a modernidade e a velocidade dos automóveis da cidade; MENU FRETIN mostra fragmentos de imagens de paulistanos fazendo, talvez, a primeira refeição do dia; PAYSAGE traz letreiros, árvores e a agitação das ruas e, finalmente, em SAINT-PAUL, o poeta declara seu amor por uma cidade de contradições, "ni ancien ni moderne", "de tous les peuples", onde "les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des faïences bleues".

Por indicação do proprietário da galeria, M. Level, Tarsila procurou Pierre Legrain para a execução de molduras *art déco* para suas pinturas. Então famoso como designer de móveis e apreciado autor de projetos de encadernações de livros<sup>15</sup>, Legrain usou materiais requintados, como pergaminho, metal, pele de cobra, papelão. O resultado final foram *tableau-objets* congregando de vanguarda e regionalismo, luxo e arcaísmo, que provocaram certo estranhamento, mas cumpriram sua função de intermediar a linguagem bastante particular da artista ao repertório e padrões do público.

15

Legrain executou a encadernação de volumes da biblioteca do colecionador e costureiro Jacques Doucet.

Tarsila apresentou dezessete pinturas e aquarelas e desenhos, a maioria feita a partir de anotações realizadas durante a viagem ao interior do Brasil, em 1924, com um grupo de intelectuais, acompanhados por Cendrars. A exposição, inaugurada no dia 7 de junho de 1926, não passou despercebida da crítica parisiense. Aracy Amaral analisa os comentários publicados pela imprensa da época, reconhece, em seu trabalho, a vibração cromática da franqueza das paisagens e do colorido do Brasil e do exotismo, em contraste com uma “vontade ordenadora” dos ensinamentos de Léger<sup>16</sup> (AMARAL, 1975, pp. 207-213).

A crítica publicada na revista *Vogue* (1 de setembro de 1926) fala de pinturas com visões plenas de ingenuidade e frescor, ressaltando o exotismo e a luz de terras longínquas, mas, principalmente, tem um tom literário e vincula a pintura de Tarsila ao ambiente evocado pelos poemas de Cendrars<sup>17</sup>. Descreve as paisagens, ressalta a vegetação luxuriante, as cores contrastantes, as tonalidades marcantes, os arcaísmos em oposição às máquinas e reconhece ambientes oníricos, estabelecendo relações com poemas surrealistas do uruguaio Supervielle.

A ênfase dada por Cendrars em fazer uma exposição FRANCESA parece ter sido necessária e eficaz. Necessária, em razão da evidente estranheza provocada pelas pinturas já do que Tarsila chamava sua fase Pau-Brasil e pelos desenhos e aquarelas feitos a partir de esboços tomados em viagem com amigos pelo interior de Minas Gerais. O historiador Paulo Prado deixou seu depoimento sobre a intensidade das cores brasileiras de Tarsila. Conta que, ao caminhar pela rue de La Boétie, percebeu, em uma vitrine, algo muito colorido, que lhe lembrou o Brasil. Ao atravessar a rua, constatou ser a exposição de Tarsila<sup>18</sup>. Eficaz, porque não só a crítica mostrou-se generosa (AMARAL, 1975, pp. 213), como M. André Level a recebeu dois anos mais tarde, em sua galeria, para outra exposição.

A revista “Para Todos” publicou, em 21 de agosto de 1926<sup>19</sup>, notícia da exposição de Tarsila, com sua fotografia vestida por Poiret.

Em imagem construída cuidadosamente, Tarsila está de pé diante da pintura “O Morro da Favela” e da *boiserie* da parede da galeria. As ortogonais do conjunto são bem marcadas e a pintora estrutura a composição da cena, em continuidade aos eixos da pintura às suas costas.

16

É significativo o comentário que transcreve do *Journal des Débats*, de 02/6/1926: “Tarsila (Galerie Percier) volta do Brasil com seu amigo Blaise Cendrars e, resistindo às seduções do exotismo barato, evoca, com uma inventividade que se acomoda com certo rigor, locais sem sombra, radiosas geometrias de cores vibrantes. É manifesta aqui a influência de Fernand Léger, mas, nas estranhas molduras de Pierre Legrain, as pinturas de Tarsila parecem quase desprovidas de artifício e testemunham um frescor de sentimento que uma suficiente dose de inteligência ordenadora não sufoca” (AMARAL, 1972:207).

17

O conteúdo das críticas publicadas indica que os poemas de Cendrars no catálogo foram guias importantes para a leitura da obra de Tarsila, por apresentarem o cenário urbano brasileiro.

18

FERRAZ, Geraldo. “Retrospectivamente, Tarsila do Amaral”. In: *Jornal de Notícias*, 17 de dezembro de 1950.

19

*Para Todos*. Rio de Janeiro, Ano VIII, 21 de agosto de 1926, n. 401, pag. 42. Publicação semanal dedicada às artes, principalmente ao cinema, com circulação nacional. Observa-se diferença entre a foto dessa página e as demais, pelo rigor de construção e a postura de Tarsila, recatada, se comparada às atrizes, e formal, se comparada à postura de outras personagens femininas de fotografias de crônicas sociais. *Para Todos* <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>, consultado em: 20 de agosto de 2012, às 18h15min.

Os vários retângulos áureos nas pregas do vestido seguem em escala ampliada na parede, de acordo com o novo classicismo aprendido com os mestres cubistas, tornando visual o ensinamento que conservou de Gleizes: "Pour quoi une chose est belle? Les rapport des parties avec le tout – proportions – tendons sans nous em rendre compte à l'équilibre" (AMARAL, 1975, p. 99).

Embora depois de 1929 a situação de Tarsila tenha mudado bastante, as viagens luxuosas tenham terminado e sua vida pessoal tenha tomado outros rumos, ainda durante algum tempo ela manteve a mesma imagem pessoal dos anos anteriores, inclusive vestindo Poiret.

Outro momento importante na carreira de Tarsila foi a realização de sua primeira exposição individual no Brasil, ocorrida em 1929, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro. Nas fotografias de inauguração, usa o vestido e a jaqueta *Flûte*, adquiridos em 1928 (*Para Todos*, 27 de julho de 1929, p. 18).

Já separada de Oswald de Andrade, Tarsila viajou à União Soviética em 1930, com seu novo companheiro, o médico Osório César. Passou alguns meses em Paris, em temporada muito diversa das anteriores, antes de retornar ao Brasil no final daquele ano. Em 1933, Tarsila proferiu palestra no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, sobre a arte do cartaz na União Soviética. A foto mostra a pintora com o vestido xadrez da exposição de 1926. Havia, na escolha do traje, algo além da assinatura de Poiret, a estrutura do xadrez parece ter sido adequada ao tema.

### Considerações finais

Embora se aproximasse do grupo após a Semana de 22, Tarsila do Amaral desempenhou papel fundamental para os rumos tomados pelo modernismo. Desenhista de traço seguro, Tarsila escreveu palavras claras em cartas e crônicas, deixando material rico sobre os anos vividos em Paris na década de 1920. Esse material permite o resgate de sua descoberta da arte moderna e transformação em pintora modernista, desejosa de pintar cores e narrativas de sua terra natal, com a linguagem de seu tempo.

Possibilita, também, a análise da participação de Blaise Cendrars nesse processo.

A poesia do cotidiano de Cendrars e seu gosto pelo exotismo se apresentavam como nova vinculada às novas propostas e permitiam aos brasileiros olhar para sua cultura popular e pesquisar suas próprias raízes, aspectos, muitas vezes, condenados pela tradição erudita.

Tarsila do Amaral, filha e neta de fazendeiros de café, nascida e criada em universo híbrido de cultura europeia e tradições populares, convivera, na infância, com o luxo dos produtos importados e com os costumes rurais. Tarsila dominava o universo simbólico de seu grupo social, valorizando o estilo de vida importado e o entusiasmo pelo progresso. Entendia também o desprestígio dos costumes populares, mesmo que fortemente vinculados às raízes, como as cores vibrantes das flores de papel de sua infância, que lhe ensinaram ser de mau gosto e que, mais tarde, na fase modernista, adotou em sua paleta. Os modernistas brasileiros seguiam para Paris não só para viverem a cidade moderna, seu grande estilo, se atualizarem, mas também para, ao voltarem, ganharem prestígio em sua própria terra.

Na Paris cosmopolita e aberta ao exotismo dos anos 1920, Tarsila, bela por natureza, combinou seu domínio do repertório da cultura brasileira popular e de aspectos simbólicos prezados como indicadores de distinção. A fortuna familiar trazida pelo café lhe possibilitou frequentar ambientes favoráveis para o desenvolvimento de suas inquietações artísticas e que a projetassem socialmente. Tornou-se cliente habitual de Patou e, principalmente, da *Maison Poiret*, destacando-se como mulher elegante entre personagens ilustres, intelectuais e artistas.

O mito da artista elegante, vestida por Poiret, foi confirmado no ano seguinte, por ocasião de sua primeira exposição em Paris, na Galeria Percier. Preparado cuidadosamente, sob orientação do amigo Cendrars, o evento foi bem recebido pela crítica, contou favoravelmente para a aceitação da artista entre seus conterrâneos e para a implantação da proposta modernista no Brasil.

## Referências

- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. Vol I. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1975.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo, EDUSP, 2001.
- AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo, Celebris, 2004
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/ Zouk, 2007.
- CLARK, David, B. et. alii. (org) *The consumption reader*. London: Routledge, 2003.
- CRANE, Diane. *A moda e seu papel social. Classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo, SENAC, 2006.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, EDUSP/ FAPESP, 2001.
- FERRAZ, Geraldo. "Retrospectivamente, Tarsila do Amaral". *Jornal de Notícias*, 17 de Dezembro de 1950.
- MILLIET, Maria Alice. *TARSILA*. São Paulo: M10, 2011.
- POIRET, Paul. *The king of fashion. The autobiography of Paul Poiret*. London: The V & A Publications, 2009.
- Para Todos*, Rio de Janeiro. 27, de julho de 1929. N. 554.
- Para Todos*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1926. N. 402.
- SCHWARTZ, Jorge. *Caixa Modernista*. EDUSP, Editora UFMG, Imprensa Oficial São Paulo, 2003.

SIMMEL, Georg. "Fashion". SIMMEL, Georg. "Fashion". *The American Journal of Sociology*. Vol. 6 (May, 1957, pp 541-558. <http://www.jstor.org/stable/pdf/2773129.pdf>. consultado em 13 de setembro de 2012, 14hs.

TROY, Nancy. *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge, MIT Press, 2004.

*Vogue*, Paris, 1 de setembro de 1926.

Recebido em 14/07/2015

Aprovado em 01/08/2015