



OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL: POESIA E PINTURA MODERNISTAS

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta¹
<http://lattes.cnpq.br/0257451955807934>

RESUMO – O objetivo deste texto é estabelecer relações entre a literatura e a pintura, por meio da comparação entre um poema de Oswald de Andrade (“Longo da linha”) e uma tela de Tarsila do Amaral (“Palmeiras”), ambos pertencentes à fase **Pau-Brasil** do movimento modernista brasileiro. Para destacar também o passo dado pelos dois artistas, no Modernismo, em relação ao academicismo anterior, será utilizada a teoria semiótica de C. S. Peirce como embasamento analítico para demonstrar, na tela de Tarsila, um percurso rumo à planaridade e à estilização para produzir efeitos de **primeiridade**, mais próximos da forma e da aventura dos sentidos do que da simbolização, enquanto em Oswald este mesmo percurso conduz à presença da visualização como fator de composição.

PALAVRAS-CHAVE – Modernismo brasileiro; Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, poesia e pintura

106

ABSTRACT – The objective of the present text is to establish connections between literature and painting through the comparison between Oswald de Andrade’s poem “Longo da Linha” and Tarsila do Amaral’s painting “Palmeiras”, both belonging to the Brazilian Modernist movement *Pau-Brasil*. To emphasize also the step taken by the two artists, in Modernism, against the previous academicism, C. S. Peirce’s semiotics theory will be used as analytic basis to demonstrate, in Tarsila’s painting, a path towards planarity and stylization to produce quality effects, closer to the shape and the adventure of senses than to symbolization, whilst for Oswald, this same path leads to the presence of visualization as composition factor.

KEYWORDS – Brazilian Modernism; Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; poetry and painting.

¹ Professor de Literatura Brasileira na UNESP de São João do Rio Preto/SP.



1. Oswald de Andrade

Longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos (ANDRADE, 1990, p. 132)

O poema “Longo da linha”, de Oswald de Andrade, como disse Haroldo de Campos (1990, p. 40), chama “a atenção para a geometria sucinta, a objetividade câmera-na-mão de uma composição”. A composição, incorporando o título aos versos, como uma prática patenteadada por Oswald, lembra um coqueiro com um longo caule formado por seis versos (ou colmos) e coroado pelas folhas (do título), que se abrem à esquerda e à direita. Esse desenho estrutura-se geometricamente ao longo de uma linha vertical, que sobe até encontrar as folhas estilizadas numa linha horizontal. Ao desenhar-se, o poema também se movimenta, do alto para baixo, seguindo o curso da leitura, e vice-versa, do baixo ao alto, como indicam seus dois últimos versos, imprimindo ao ritmo do **tempo** a força sugestiva do **espaço**.

Não é só pela força da composição ou pela presença do desenho que o poema parece sobrepôr ao verbal o impacto do visual. Assim como o signo verbal está sendo usado também pela materialidade de seu corpo, além da sua função de suporte e gatilho do significado, parece que o processo de significação das palavras, no seu movimento de realização pela leitura, é travado por uma força interna (centrípetas) do significante, que provoca uma hesitação próxima àquela formulada por Valéry entre o som e o sentido. No intervalo provocado por essa hesitação é que se arma o jogo irônico entre o verbal e o visual.

O visual impõe-se pela armação do plano de expressão, com a malha impressa do significante compondo as manchas horizontais dos versos e formando, com a alternância dos espaços em branco, a sugestão da verticalidade do coqueiro. A expressividade da sugestão visual parece atenuar e até apagar a previsibilidade referencial dos signos verbais e suas alusões a um tipo de planta denominado **coqueiro**, interferindo, ironicamente, no plano de conteúdo do poema. Essa interferência se dá, primeiro, na expressão do título, cuja extensão, no campo



material do significante, tem relação com o desenho das folhas do coqueiro, que se espalham a partir da horizontalidade, mas que, do ponto de vista do conteúdo, ao indicar o “longo da linha”, também está indicando a longa linha vertical por meio da qual o poema constrói, na junção das duas, a sugestão visual do coqueiro. Mais que isto, a depuração do desenho, na conjugação das duas linhas (com o sentido de **longo** se acoplando e destacando também a verticalidade), parece contrastar a simplicidade e clareza do visual em relação à poluída sonoridade dos fonemas nasais (*longo da linha*), reafirmando, de outro modo, mais irônico e sutil, a hesitação entre **som e sentido**.

A outra interferência do visual sobre o verbal, a partir da relação de oposição ou de tensão entre o significante e o significado, se dá no plano dos versos, ou seja, na construção da estrofe. A palavra “coqueiros”, no plural, está presente e forma o 1º verso do poema. Enquanto o seu conteúdo leva ao tema ou assunto da composição, a palavra “coqueiros”, funcionando como verso e forma sígnica, singulariza-se e ajuda a compor, com os outros versos, a sugestão visual de um coqueiro, que forma também o desenho da estrofe.

Embora a palavra “coqueiros” tenha essa função formal de corporificar, com o seu significante, o 1º verso e, ao mesmo tempo, de destacar, no plano do significado, a linha isotópica do poema, os demais versos ofuscam esse conteúdo mais explícito para fazer sobressair a ideia da disposição dos coqueiros, valorizando o **arranjo espacial** e o **valor composicional das palavras**. Esse **efeito plástico-visual**, além da disposição das palavras ou dos versos na estrofe, é produzido pelos tipos de palavras selecionadas, que destacam quantidades (valor numérico), conjuntos (valor associativo) e tamanhos (características individuais) dos coqueiros. Ou seja, os próprios sentidos das palavras pertencentes aos demais versos aludem aos significados dos “coqueiros” como peças variáveis (“Altos / Baixos”), mas que se associam (“Aos dois / Aos três”), compondo diferentes e harmônicos conjuntos (“Aos grupos”).

Depois do título, que direciona a linha isotópica do poema, reforçando o sentido longitudinal ou de comprimento conseguido pelo uso da palavra “longo” com função substantiva, que estica, ainda mais, o sentido da palavra “linha”, nos seis versos do poema continua o caráter de composição e o senso de simetria. O equilíbrio desse jogo de semelhanças e diferenças manifesta-se por meio da relação das classes das palavras: dois



substantivos (“coqueiros”, “grupos”), dois numerais (“dois”, “três”) e dois adjetivos antitéticos (“altos”, “baixos”). A não presença de verbos incide no efeito de estaticidade gerado também pelo caráter descritivo e de composição da cena. Mas, essa falta de verbos acaba recompensando os vocábulos das outras classes gramaticais, que ganham um valor e uma função de **peças** no desenho da composição. Pela variação das classes de palavras e o uso estratégico da preposição “a” associada ao artigo “os”, as **palavras-peças** ganham movimento, o poema adquire dinamicidade, e o que se vê é a dança da movimentação de montagem de uma paisagem.

Na relação entre o título e o corpo do poema, depreende-se que o título, na sua disposição horizontal, motiva a pulsação de um sentido vertical dado pelo plano do conteúdo: o alongamento linear do coqueiro contido na expressão “Longo da linha” e, ao mesmo tempo, esses segmentos verticais (coqueiros) compoem paisagens brasileiras ao “longo da linha” do horizonte. Em contrapartida, o desenho originado da junção da horizontalidade do título com a verticalidade dos demais versos, que sugere ao conjunto a figura de um coqueiro, parece ele também quebrar o seu aspecto espacial, unitário e de estaticidade pela transformação das palavras em verdadeiras peças de um jogo de armar. Esse impulso temporal agindo na estrutura espacial do poema faz com que o sistema ganhe dinamicidade e um caráter de virtualidade.

Ao incorporar a dinâmica e a força de uma **estrutura composicional em processo**, que se realiza com o ato da leitura, assim como sugere ou se faz na velocidade de uma **câmera-na-mão**, o poema passa a ser regido pela multiplicidade de possibilidades de composição e pela variedade de combinações: por números, tamanhos e agrupamentos diferentes. Mais do que um texto verbal de motivações visuais, o poema é uma verdadeira máquina ou protótipo de produzir sugestões composicionais. (Eis aí o conceito de montagem de Eisenstein encarnando a sua função formal de gerar novos efeitos associativos de sentido).

Mais do que palavras combinadas em versos para formarem uma estrofe, o poema parece trabalhar um arranjo de formas no espaço, configurando um efeito plástico. Mais ainda — e é aqui que o poema ganha a sua maior singularidade —, esse espaço de formas agrupadas que ele forma parece valer-se do **ritmo da poesia** (reiteração e paralelismo: “Aos dois; Aos três; Aos grupos”) e da **temporalidade do sistema verbal** (sucessão, linearidade) para realizar



um **desenho composicional** no campo da pintura (sem hierarquia espacial): uma **natureza-viva** do Brasil.

No jogo aludido de tensão ou de hesitação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, seguindo a mesma direção da ordenação anterior, que destaca, do ponto de vista formal, uma certa simetria na formação dos pares de palavras pertencentes às mesmas classes gramaticais, pode-se destacar, do lado do **significante**, uma tendência em manter essa orientação simétrica, enquanto o plano do **significado** motiva a ideia da dispersão e do aleatório. Ou seja, conduzindo a leitura pelo impulso do olhar sobre a mancha dos caracteres dos significantes, pode-se dizer que a estrofe é composta por seis versos livres, cujos tamanhos formam um conjunto simétrico que lembra a figura de um coqueiro. Assim, relacionados por uma similaridade formal ou espacial, os versos podem funcionar como **colmos** de um mesmo **caule** e, nessa condição, formam partes equivalentes de um conjunto. Por outro lado, os conteúdos das palavras formadoras desses versos parecem apontar para um sentido contrário: de casualidade, naturalidade e disposição aleatória. Nessa contradição parece que reside o seu segredo de composição: no previsível (coqueiros), o imprevisível (vários tipos de arranjos: “aos dois / aos três”); na variação (“altos / baixos”), a organização (“aos grupos”). Assim, jogando com as possibilidades dessa contradição, o poema nos remete à naturalidade da paisagem (informalidade, variação) e, ao mesmo tempo, nos faz ver como essa paisagem é incorporada como matéria manufaturada ou matéria de arte e, assim, ordenada (formalmente organizada). É isso que é a **poesia Pau-Brasil**: matéria-prima transformada em arte. O produto da natureza colhido e organizado pelo trabalho humano.

Natureza e cultura, como vimos, é outra oposição que tensiona o poema e funciona como mais uma baliza do seu sistema de organização. No indicativo dessa baliza vemos também que o poema atrela, à parte da natureza, a (sugestão da) exuberância do espécime da flora nativa e tropicalista (coqueiro), pela âncora do plural, marcado reiteradamente como morfema e pelos semas numéricos e de coletividade. Por outro lado, na mesma paisagem exuberante e de abundância mascara-se a singularidade da ordenação e da disposição sobre a ideia anterior da dispersão: “aos dois / aos três / aos grupos”.

Assim, nesse jogo entre o disperso e o ordenado, o poema alude tematicamente à beleza e exuberância da terra natal e formalmente ao caráter ordenativo e sistêmico da arte. Ou



seja, valendo-nos agora do auxílio da teoria semiótica de Charles. S. Peirce (apud SANTAELLA, 2002) poderíamos dizer que, do nível simbólico ou metafórico da **terceiridade**, o poema caminha para a **estilização** e o **geometrismo** da **secundidade**. Nesse segundo nível de percepção e sobre o qual paira a sua mais forte aparência de execução e apresentação, vemos, no dizer de Pound (1970), o predomínio de um tipo de poesia denominada **fenopeia** (“a projeção de uma imagem visual sobre a mente”, p. 45) sobre a **meloopia**, em que “a propriedade musical orienta o seu significado” (p. 11).

Nessa dança visual permitida pelo verbal, o poema, seguindo uma linha melódica para fazer vibrar a linha gráfica, de percepção visual, acaba adentrando o domínio da **primeiridade**, localizado no reino da essencialidade e da qualidade do signo. Esse reino, no poema, é aberto pelo trabalho de desconstrução do verso tradicional (mais melódico que visual) para a apresentação de uma nova forma de organização, destacando a **configuração geométrica e disposição de uma composição plástica**. O geometrismo e a plasticidade, por sua vez, são delineados, no poema, por uma **linha**, que o conduz ao domínio da **primeiridade**.

Seguindo-se essa linha ou fio de prumo do poema, como o fio de Ariadne no labirinto da perdição, o leitor aporta na porta mais profunda da significação: a qualidade do signo vibrando no tanger e na visualização da linha. Nesse ponto de **primeiridade**, o poema atinge, na sua qualidade, a dimensão do **linossigno** (apud OLIVEIRA, 1999), conceito criado e composto conforme a teoria e estética de Cassiano Ricardo. Nessa dimensão, segundo o poeta, o poema já não é composto de versos, mas de palavras, ou linhas de palavras, o tal do **linossigno**, com **significação pluridimensional no tempo e no espaço**.

Nas palavras de Valdevino Soares de Oliveira (1999, p. 70), o

linossigno é um elemento tão diverso que chega a ser (sem nenhum trocadilho) o reverso do verso. Um outro universo. Uma linha de palavras em que não se contam sílabas, nem se obedece a acentos tônicos e censuras preestabelecidas [...].

Continua o crítico na explicitação do conceito de Cassiano Ricardo: “Vale o linossigno não por si apenas mas em razão de todo verbal em que funciona, adicionando-lhe o ‘semântico estético’ de sua colocação na página” (1999, p. 70). Esse “semântico estético” que o “linossigno” atinge, na definição de Cassiano Ricardo, equivale à **qualidade** do signo, no dizer



de Peirce. São esses dois estágios de essencialidade que esse poema alcança e realiza: “semântico estético”; qualidade do signo “coqueiro”: a linha ou **linossigno**; visualidade e ritmo na paisagem. Ao realizá-los, o poema faz de sua linha melódica uma linha óptica, transcendendo o verbal para atingir o visual. Nesse encontro de sistemas semióticos, os efeitos sonoro e o visual movem as palavras do poema (pelo que apresenta de dinâmico em sua estrutura e imagem) em direção a uma percepção sinestésica, profunda e primeva, do nosso país e natureza. Ou seja, o poema **iconiza** o ato de recortar e montar uma paisagem na velocidade e apreensão da máquina, do **olho-câmera** do leitor. Ou seja, o poema compõe uma paisagem **Pau-Brasil** em que o signo vira coisa, matéria e forma de composição e uma forma de compor o próprio poema. Assim, o poema *faz-se poiésis*: o fazer poesia (**Pau-Brasil**).

Na esfera da **primeiridade**, o que o poema materializa é essa **ideia de linha, alinhamento** (a **qualidade** dos **signos** que representam **objetos** lineares e em alinhamento — como os coqueiros — e que o **interpretante** recupera como essência dentro de um sistema de informação e comunicação como o poema) com a qual permuta uma sensação de **desalinhamento**, informalidade, naturalidade. É dessa percepção sensorial (qualidade de alinhamento) que o **interpretante** depreende a consciência sobre o caráter do **alinhamento**. E juntos, da percepção à consciência, o poema dá vez e faz valer o gesto da arte: a organização sobre a improvisação. É o mesmo gesto que o poema esboça na sua informação mais primordial e essencial, da mesma maneira que é o gesto que informa (nos dois sentidos: informar e dar forma) a poesia **Pau-Brasil** e, juntamente com ela, a pintura **Pau-Brasil** de Tarsila do Amaral, como veremos.

Nessa dimensão primeira é que Oswald e Tarsila confeccionaram uma arte modernista brasileira: primitiva e, ao mesmo tempo, vanguardista. No **desalinhamento** da nossa matéria-bruta fizeram ver a existência da matéria-prima para a arte: o **alinhamento** do signo para a organização da informação com benefício estético. Foi isso o que Oswald e Tarsila nos ensinaram. Não se trata da reprodução ou imitação da realidade ou da paisagem brasileiras, mas de signos organizados, vale dizer, **alinhados**, para provocarem outro tipo de **desalinhamento** ou informação no campo da arte. Nessa área de atuação, os “coqueiros / signos” se **alinham** para **desalinham** outros ritmos que, por sua vez, **alinham** outros espaços ou organizações espaciais. Assim se faz poesia e pintura **Pau-Brasil**: o tempo e o



espaço juntos brincando de **organizar** o **desorganizado** Brasil. O tempo e o espaço trabalhando para fazerem poesia e pintura brasileiras. Oswald e Tarsila juntos para fazerem uma parte da arte modernista brasileira.

2. Tarsila do Amaral

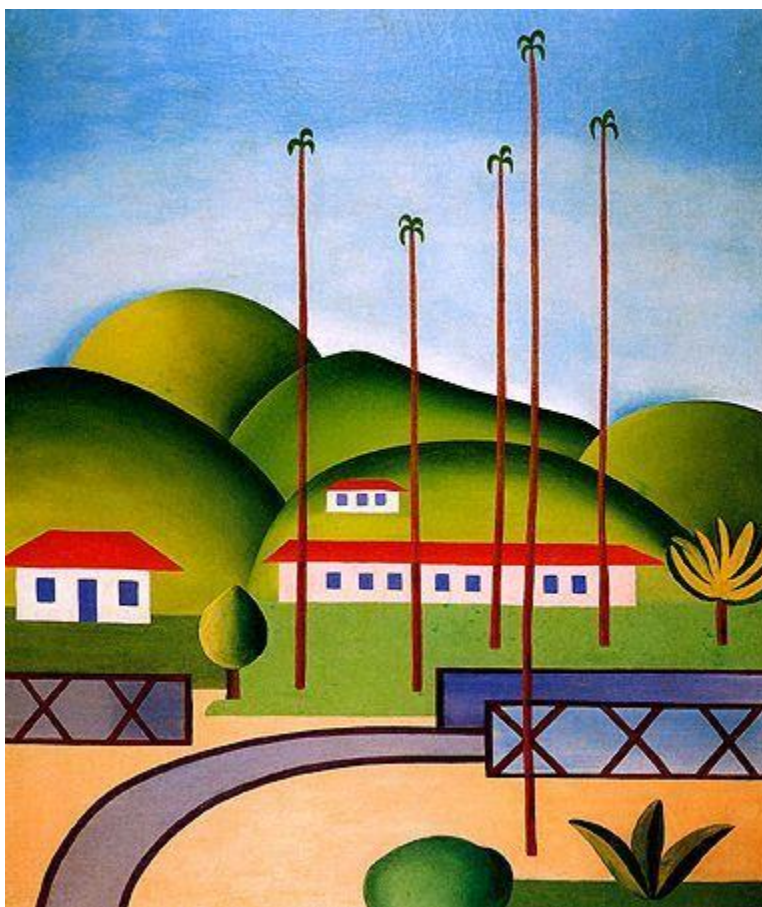


Figura 1
“Palmeiras”, Tarsila do Amaral, 1925
(óleo sobre tela, 86 X 73,5 cm)

2.1 “Ver com os olhos livre” (Oswald de Andrade)

A natureza, ao fundo, apresenta-se acolhedora, suave, devido suas formas arredondadas. O arredondamento realçado pelo contorno e o sombreado produzido pelos tons das tintas geram um efeito plástico de volume e um efeito de sentido de acolhimento e vigor,



nas cores nacionalistas, que vão do verde escuro aos luminosos amarelos. A fertilidade da terra, hiperbolizada nos volumes arredondados que recortam o fundo figurado pelo céu, é também estrategicamente distribuída e representada, no meio e no primeiro plano da tela, por formas volumosas sugerindo plantas e árvores.

Apesar da suavidade dos contornos arredondados das figuras representativas da natureza, que fazem das **serras** quase-esferas, o efeito de volume naturalista ganha um reforço pela oposição do céu, que faz o papel de fundo. Esse mesmo céu, que nos tons de azuis esbranquiçados espelha a ilusão das nuvens, como contraposição às figuras esféricas, também se apresenta, antinaturalisticamente, plano e achatado. É nesse jogo entre parecer tridimensional, mas sustentar-se por uma estrutura mais estilizada e geométrica, de dimensão planar, que o quadro mobiliza sua força maior de representação plástica ou pictórica. No percurso entre o **figurativo** e o **estilizado** a tela torna-se menos ilusionista e mais simplificada, menos volumosa e mais achatada; realça mais a forma que o conteúdo e torna-se mais conotada que denotada.

Assim, no nível de **terceiridade**, o quadro se apresenta, ainda, com vestígios figurativos, que identificam, no universo da natureza, uma paisagem serrana, quase montanhosa, com algumas espécies de plantas em contraste com os objetos representantes do trabalho humano: casas, ponte e estradas. Essa mesma oposição, marcada pelas formas arredondadas da natureza em contraste com o produto retilíneo do fazer humano (“máquina”), é reforçada pelo predomínio do verde das serras e do azul do céu, respectivamente combinados com tonalidades de amarelo e branco, do lado nacionalista da natureza, *versus* uma variação maior de cores, mas com um uso mais puro e contrastante, como o branco das paredes, o azul das janelas e o vermelho dos telhados das casas e os cinza-azulados das pontes, estrada e sugestão das balaustradas. Uma grande faixa ocre no primeiro plano funciona ainda como a terra trabalhada e aplainada (como estrada), aproximando e nivelando o trânsito entre a natureza e a cultura.

Se esses dois planos aparecem assim aproximados, mas separados pelas cores e a oposição dos traços de suas formas, a integração dos mesmos é mediada pelas “palmeiras”, que quebram as barreiras das fronteiras, a estaticidade da paisagem e instauram uma relação (efeito) de dinamicidade. As palmeiras, ou longas linhas verticais, tangendo suas linhas na paisagem,



como no poema (em que os “coqueiros” se organizam “aos dois / aos três / aos grupos”), imprimem ritmos, incorporando à rigidez da espacialidade o movimento da temporalidade. Como no poema, em que os “coqueiros” se organizam (“aos dois / aos três / aos grupos”), mas onde a sucessão temporal dinamiza o efeito espacial, as “palmeiras” formam alinhamentos plásticos, por meio dos quais a tela consegue um **efeito temporal** (de vibração, ritmo). Esse efeito de movimento gera rimas visuais e essas produzem ritmos que mobilizam o olhar.

Se a poesia modernista foi buscar o efeito **semântico estético** da função da palavra no verso (**linossigno**) e na página, integrando tempo e espaço, o verbal e o visual, a pintura modernista parece dar vida à imagem com a função do ritmo da poesia fazendo-a pulsar e vibrar. Esse **efeito temporal no espaço** é o que os “coqueiros” / “palmeiras” parecem provocar, dando movimento à paisagem e fazendo o olho do leitor dançar no ritmo do compasso vertical que se instaura sobre as balizas horizontais.

2.2 Do símbolo ao ícone

Para acompanharmos o trajeto que passeia o olhar pela paisagem figurativa, do nível mais denotativo, metafórico ou simbólico da **terceiridade**, para, depois, aportar nas relações associativas e formais da **primeiridade**, num plano mais abstrato do campo da espacialidade pictórica, em que se incorporam o movimento e o ritmo das artes temporais, devemos, também, passar pelo nível intermediário das relações de **secundidade**, o campo em que a arte de Tarsila instaurou um marco na travessia que a pintura modernista realizou na passagem do academicismo para o vanguardismo da década de 20. Ou seja, a conquista de uma linguagem modernista construída com base no plano da tela, de concepção **pós-cubista**, deixando o paradigma ilusionista de 3ª dimensão para se fixar “na forma da superfície”, relacionando “o plano da pintura com o da tela” (ZILIO, p. 17, 1997). É nesse **entrelugar** de aplainamentos de volume, por meio dos procedimentos de **estilização** e **geometrização**, que a pintura de Tarsila, assim como a poesia **Pau-Brasil** de Oswald de Andrade alcançaram o estatuto de *composição*, transformando a primazia dos temas e motivos da arte acadêmica e passadista em novas propostas de elaborações formais. Por isso, para acompanharmos esse trajeto, ou seja, sairmos do campo da paisagem do conteúdo simbólico e chegarmos ao espaço mais profundo das relações perceptivas do plano pictórico, inverteremos o percurso de leitura da teoria



semiótica para caminharmos do plano mais conceitual ao formal da tela. Ou seja, caminharemos da **terceiridade**, de um ponto de significação metafórica, para o plano **diagramático** intermediário, para, depois, chegarmos no nível da imagem e da qualidade dos signos em interações relacionais no campo da **primeiridade**.

Assim, num primeiro momento, a associação do título à representação de uma fazenda colonial em uma paisagem serrana sugere a temática do **localismo**, destacando os traços solar, tropical e de exotismo. Dentro da paisagem, entre o campo e a serra, a partir do primeiro plano, mais retilíneo, caminhando pela fazenda, chegamos ao fundo e às serras, em cujas curvas o tempo se dispersa, retroage e busca as reminiscências míticas e lendárias da infância. Esse percurso temporal e espacial reflete alguns pontos do trajeto da própria Tarsila, nas fases compreendidas pela pintura **pau-brasil**, conforme a descrição de Aracy Amaral (1998, p. 9-59).

No primeiro plano, resquícios da fase **Pau-Brasil construtivista**, que transformou o projeto de desconstrução e construção de uma espacialidade fragmentada com ritmos e cores do período inicial, ou fase de aprendizado **Pré-Pau-Brasil**, em uma operação construtiva de estilização. Para isso contribuiu fundamentalmente a função da **linha**, não mais tão espessa e negra para definir os planos da tela, mas para marcar o contorno geometrizado das figuras que remetem à **máquina** do fazer humano, como os frisos modernos e retilíneos da ponte e o paralelismo das margens da estrada. Se tais signos lembram os sinais urbanos explorados nessa fase, eles ainda se fazem acompanhar da solução dada no mesmo período à vegetação, elaborada economicamente, com plantas sintéticas ou balonizadas. Mas, acima de tudo, o que se destaca é a herança da linha, agora metamorfoseada de forma em figura (o reverso da representação denotativa, de referente à forma traduzida), de tal maneira que a figura incorpora a forma num traço único – “palmeiras” –, em que a linha não só acentua a oposição horizontal *versus* vertical e ajuda a dirigir o olhar do observador para as linhas mestras da composição, como integra os planos da tela. Nessa função, como os “coqueiros” do poema de Oswald de Andrade – “aos dois/aos três/aos grupos/altos/baixos” – a linha se desdobra em “palmeiras” e dinamiza o quadro, instaurando ritmo, o efeito temporal e poético que atinge a **primeiridade**: a iconização de um signo de natureza icônica; a instauração do movimento no estático; a temporalização do ritmo da poesia na espacialidade plástica; o poético na pintura.



Se, no plano formal, os signos do primeiro plano, alimentados e definidos pela linha, formam uma diretriz de leitura que conduz ao centro e à expressividade das **palmeiras**, no plano do conteúdo eles se associam ao sentido de urbanidade e modernismo (à **máquina** e ao fazer da **máquina** modernista) em oposição ao campo, à natureza e ao **primitivismo** representado no meio e no alto do quadro, ou seja, a dialética do **localismo** e do **cosmopolitismo** referida por Antonio Candido como estratégia programática do Modernismo brasileiro.

Seguindo esse percurso em direção ao centro e meio do quadro, encontramos o casario colonial e as cores caipiras típicas de Tarsila, com a redução essencial dos signos (casas, paredes, telhados, portas e janelas) em formas geométricas (quadrados, retângulos e trapézios) impondo na simetria (a rima das janelas) um ritmo melódico que se completa, no conjunto da tela, com a quebra e ao mesmo tempo instauração da harmonia na verticalidade das **palmeiras**.

Do meio para o alto, a pintura deixa o rastro do abandono do **construtivismo** em prol da “sensualidade das linhas ondulantes” (AMARAL, 1998, p. 33) e reencontra as paisagens **nativas** da fase **Pau-Brasil exótico**, nas quais domina a cor como procedimento pictórico. No tratamento da cor, diz Carlos Zílio: “Tarsila permanecerá com a mesma modulação regular que dá ideia de volume, bem como a técnica de pincelar de maneira impessoal e uniforme que Léger utiliza” (1997, p. 83). Depois acrescenta: “Mas, às cores de Léger, ela oporá as cores primitivas e espontâneas do interior brasileiro” (1997, p. 83). Assim, da **linha** à **cor**, a pintura de Tarsila caminha para a quarta fase, **Pau-Brasil metafísico/onírico**, “no limiar entre o exótico e o mágico” (AMARAL, 1998, p. 35), em que essa tela de 1925 se situa, mais pela abertura sinuosa das linhas, insufladas pelas reminiscências da infância, do que propriamente pela projeção total do subconsciente. Embora filtrada pelo tempo subjetivo do mundo interior, a representação tem como referência o mundo exterior, ainda não totalmente embalada pelo sonho e aura mágica que a conduzirão ao **surrealismo** da fase **antropofágica** posterior. Na análise de Aracy Amaral, a tela fica assim situada:

Inspirada em paisagem esboçada em sua viagem a Minas Gerais, *Palmeiras* (1925) é quase metafísica, pelo alheamento do real e apesar dos referenciais visíveis: ferrovia, palmeiras, casario de fazenda, montanhas. A composição da pintura, dividida em três planos horizontais apesar da verticalidade da tela (a terra, ou o primeiro plano, a área montanhosa, e o céu azul, interligados



pelas cinco delgadas palmeiras) afirma uma desnudez, no despojamento máximo de elementos, em sua tranqüilidade hierática supra-real, tornando essa pintura, ao lado de *O Lago* (1928), uma das obras mestras da pintora. (AMARAL, 1998, p. 38)

A mesma crítica nos remete a Flávio de Carvalho, que “assinala nos quadros da pintora uma projeção do inconsciente, o retorno da infância, transposição física da memória” (AMARAL, 1998, p. 39). Depois, ao analisar a obra da artista exposta em São Paulo, em 1929, Flávio de Carvalho acrescenta: “Todos os detalhes que compõem uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental” (apud AMARAL, 1998, p. 41). Contudo, conclui Carvalho: “A manifestação do homem é um simbolismo de sua experiência do passado e muitas vezes esse simbolismo é uma condensação de sensações abstratas. A arte de Tarsila é uma condensação dessas sensações” (apud AMARAL, 1998, p. 41). Esse plano onírico e das sensações abstratas indica o nível das experiências sensoriais, que tange a qualidade dos signos e, portanto, é um nível de **primeiridade**. Antes de explorá-lo, porém, é preciso demarcar o estágio intermediário, da **secundidade**, o plano indicial ou diagramático na teoria de Peirce.

Seguindo o trajeto de duas balizas fundamentais na pintura de Tarsila, a **linha** e a **cor**, podemos verificar o efeito de seu trabalho na passagem dos signos de um plano mais referencial e denotativo para um grau de estilização e invenção formal, em que as relações entre eles ultrapassam os sentidos simbólicos e metafóricos e instauram associações por equivalências, similitudes e oposições; vale dizer, efeitos de sentido no campo da linguagem da pintura. Ao tirar sistematicamente a pintura desse plano figurativo mais referencial e externo e processá-la figurativamente em soluções formais geometrizadas, seja nas fases **Pau-Brasil** ou na **antropofágica** posterior, Tarsila também forja um estilo próprio entre os modernistas e, por meio dele, contribui para a conquista de um estilo modernista para a pintura brasileira, com características ao mesmo tempo vanguardistas, universalistas e brasileira.

No trabalho com a linha, depois do período **Pré-Pau-Brasil**, em que a linha espessa e negra passa a demarcar planos na tela e a definir os contornos das figuras, esse trabalho depura-se no processo de estilização e invenção de toda a fase **Pau-Brasil**, conquistando o estatuto da geometrização. Nesse ponto da sua pintura a ênfase é na estrutura e os signos, na tela, se organizam e passam a valer pelo arranjo, disposição e composição artística. A **máquina**



(geometrização) devoradora (primitivismo) reinventa a paisagem (antes mimética e referencial) em um arranjo singular (composição geométrica), com uma nova linguagem (modernista), a caminho da abstração (a rota da pintura moderna).

Por isso, na tela em pauta foi possível apontar traços de todas as fases **Pau-Brasil**, das características retilíneas ao curvilíneo que gestou a fase **antropofágica**. Mas, nesse percurso, que na tela perpassa três planos horizontais (terra, montanhas, céu), apesar da sugestão dos contornos e do arredondamento indicando um certo volume, a relação primeiro plano *versus* fundo (estrutural na pintura anterior) é abortada pela planaridade do céu, que, por sua vez, se espelha no plano da terra. Assim, o meio, no lugar de passagem para o fundo (o ponto de vista de uma perspectiva passadista e de ilusão de 3ª dimensão), paralisa o olhar na singularidade das formas e abre o espaço arredondado (acolhedor) da Mãe natureza para a travessia em seus mistérios.

Seguindo a sinuosidade das linhas do espaço montanhoso, viajamos para o passado, embalados pelo tempo da memória, lendário e mítico. Porém, com o contraponto instaurado pela verticalidade das palmeiras, que unem os três planos da tela e lhes possibilita um novo arranjo estrutural, dando-lhe dinamismo e ritmo, somos conduzidos a uma temporalidade presente, no ato da observação.

Assim, como no poema de Oswald, a estrutura de composição (pelo valor material e significativo dos signos, como peças intercambiáveis), a tela de Tarsila gera um processo dinâmico que envolve a percepção do espectador no ato da recepção. Por esse prisma, o observador vê a pintura (como o poema) como se estivesse com a **câmera-na-mão** ou diante de uma paisagem recortada pela moldura da janela de um veículo em movimento – a percepção moderna da natureza, modificada pela velocidade da máquina, o automóvel ou trem. Trata-se do olhar moderno sobre o primitivismo da paisagem. É o Modernismo cumprindo os presságios anunciados pelo Romantismo, como se lê nos versos de Castro Alves: “Agora que o trem de ferro/Acorda o tigre no cerro/ E espanta os caboclos nus,/Fazei desse rei dos ventos/Ginete dos pensamentos,/Arauto da grande luz!...” (apud BOSI, 1994, p. 122)

O outro elemento fundamental da pintura de Tarsila, a **cor**, foi devidamente analisada por Haroldo de Campos e situada nessa faixa da teoria de Peirce, a **secundidade**. Embora longo, o trecho seguinte, extraído do texto “Tarsila: uma pintura estrutural” (Catálogo Tarsila:



50 anos de Pintura, MAM-RJ, 1969), é de fundamental importância no contexto deste artigo, pois, como foi referido, a análise, além de seu valor de descoberta e de abertura de um caminho de leitura, tem como fundamentação a mesma base teórica aqui utilizada. No texto, Haroldo diz o seguinte:

A cor em Tarsila não é um elemento naturalista, um elemento de conteúdo. Será antes um elemento da forma, um formante, uma cor estrutural. E no entanto esses rosas e azuis “caipiras”, por exemplo, geometrizados nas casinhas que modulam o cenário tarsiliano, são também índices, têm apelo físico residual, são sinais, vestígios óticos de um contexto brasileiro circunstante para o qual apontam como flechas sensíveis. Na classificação semiótica de Peirce, a cor é um “qualissigno”, uma qualidade que é um signo. Aqui porém teríamos, por assim dizer a hipótese de um “quali-índice”, não uma qualidade abstrata mas uma qualidade concreta, relacionada genuína e existencialmente com seu objeto, e que funciona como um efetivo sinete do verídico. Desta maneira, através do liame cromático, o mundo icônico de Tarsila – âmbitos e figuras sintéticos e rigorosos, demarcados e lúcidos, que, de quando em quando, e sem contradição, aspiram ao estágio de abreviaturas monumentais, de proliferação luxuriante – é um mundo que confina com a camada indicial, que está impregnado da fisicalidade do índice, que exhibe as marcas do real, porém não como um dado primeiro, extralingüístico, mas já como um dado segundo, gerado de sua própria linguagem. Seu realismo não é, portanto, um realismo descritivo, de temática exterior, retórico, mas um realismo intrínseco, de signos, que pode abrir inclusive para o devaneio e para o mágico. (apud AMARAL, 2003, p. 464).

Além dessa análise precisa, Haroldo de Campos, no mesmo catálogo, reivindica um papel pioneiro à pintora, de **fundação**, numa **história estrutural**” da pintura brasileira (apud AMARAL, 2003, p. 463). Entendendo como **estrutural** o interesse pela **relação** e não pelo **objeto**, o crítico aponta com sabedoria que o Cubismo permitiu a Tarsila “fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira” (2003, p. 463). E essa operação estrutural deu-se da seguinte maneira:

Reduzindo tudo a poucos e simples elementos básicos, estabelecendo novas e imprevistas relações de vizinhança na sintagmática do quadro, Tarsila codificava em chave cubista a nossa paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo que redescobria o Brasil nessa releitura que fazia, em modo



seletivo e crítico (sem por isso deixar de ser amoroso e lírico), das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância fazendeira. (apud AMARAL, 2003, p. 463)

Seguindo a abertura da chave estrutural indicada por Haroldo de Campos, além das novas relações cubistas de contiguidade instauradas no sintagma, a **operação crítica**, ou seja, o modo seletivo e crítico de operar no seu processo de codificação e recodificação da visualidade brasileira, intercede na construção estrutural de suas telas, gerando uma tensão entre seleção e combinação, verticalidade e horizontalidade, paradigma e sintagma, com a projeção do primeiro termo da equação sobre o segundo. Vale dizer, a sua pintura, na invenção, redução, reelaboração, seleção e combinação dos signos, põe em evidência uma estrutura que coloca em funcionamento a própria definição de **função poética**, elaborada por um dos principais teóricos do estruturalismo, Roman Jakobson: a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. Por isso Haroldo de Campos também pode afirmar:

A Tarsila dos anos 20 descobriu a 'picturalidade' através do cubismo. Por esse termo gostaríamos de entender a pintura literal ('pictural'), a pintura da pintura, o que há de especificamente pictórico na pintura, como os formalistas russos da mesma época entendiam por *literaturnost* (literaturidade) o que existe de propriamente substancial na obra de arte literária (Apud AMARAL, 2003, p. 463).

Essa disposição estrutural, perceptível também em outras obras, é fundamental na tela "Palmeiras". Organizada em três faixas sintagmáticas, como vimos (a terra, as serras e o céu), o ponto alto da tela é atingido com a disposição vertical das **palmeiras**, que instauram uma relação de oposição com as faixas horizontais, ligando-as em nova combinação, sob o efeito e a regência das batutas verticais. A tela ganha ritmo e o dinamismo dado pela dança vertical das linhas gera vida, colocando-nos diante e participantes do bailado das **palmeiras** em uma inusitada paisagem brasileira. Uma paisagem de signos elaborada por um recorte artístico denominado **pau-brasil**, uma **pintura-exportação** para nos representar e, ao mesmo tempo, surpreender e encantar o mundo.

Estamos no nível de **primeiridade**, o campo das relações abstratas da arte. No lugar da simbolização, a percepção da representação pelas formas, cores, ritmo, movimento. O campo



em que o signo tange o ser, a essência, a alma, a qualidade dos objetos que representa: o vento que faz as **palmeiras** dançarem movidas pelo sopro da natureza é reinventado no sopro da criação. Entre as retas e curvas do **diagrama** da paisagem impõe-se a quebra, o bailado das linhas verticais, o gingado, o jeitinho brasileiro.

Nesse percurso do simbólico, metafísico e exótico, para o campo diagramático das relações formais e disposição estrutural, tangenciamos o efeito de sentido mais profundo da tela, no plano das sensações. Daí, caminhando por dentro dessas relações, opondo as linhas retas e curvas de seus sintagmas, a horizontalidade e verticalidade de seu eixo estrutural, sob a condução do ritmo e domínio da linha vertical imposta pela síntese das **palmeiras** (a reta do tronco *versus* a curva de suas folhas), chegamos à sensação-síntese da tela: o ritmo, o dinamismo do tempo insurgindo no campo do espaço. A temporalidade como um efeito de sentido em uma arte espacial é a sua resultante poética mais profunda, a sua conquista enquanto **picturalidade**, como congruência de todas essas relações demonstradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

122

- AMARAL, A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.
- _____. **Tarsila do Amaral**. Buenos Aires: Fundação Finambrás, 1998.
- AMARAL, T. “Palmeiras”, 1925. In: **Tarsila do Amaral**. Buenos Aires; Fundação Finambrás; 1998.
- ANDRADE, O. “Roteiro das Minas”. In **Pau-Brasil**. Rio de Janeiro: Globo- Secretaria de Estado da Cultura , 1990.
- BOSI, A. **História Concisa da literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, H. “Uma poética da radicalidade”. In ANDRADE, O.; **Pau-Brasil**. Rio de Janeiro: Globo- Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 7-53.
- GONÇALVES, M. A. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- OLIVEIRA, V. S. de. **Poesia e pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.



POUND, E. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thonson Learning, 2002.

ZILIO, C. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

