

Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, los viajes, el libro, los dibujos

MARIO CÁMARA
Universidad Nacional de las Artes /
Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mario_camara@hotmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 16 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p21-37> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: A partir de la perspectiva infraordinaria de Georges Perec, propongo visitar un libro de poesía brasileña que ha entablado un diálogo intermedial entre texto e imagen para, de diferentes formas, destacar y señalar aspectos inadvertidos de la cultura brasileña. El dispositivo óptico-textual que analizaré es *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, con ilustraciones de Tarsila do Amaral, publicado en 1925. En las páginas de *Pau Brasil*, entre poemas y dibujos, Oswald y Tarsila recorren Brasil, pero ¿qué Brasil recorren y revelan? El artículo pretende demostrar que *Pau Brasil* produce una especie de reordenamiento geopolítico de las imágenes de Brasil, hasta ese momento marginales o en pleno desarrollo, que han tenido una profunda perduración a lo largo del tiempo.

Palabras clave: Intermedialidad; Vanguardia; Geopolítica.

Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade, the Travels, the Book, the Drawings

Abstract: Starting from Georges Perec’s infra-ordinary perspective, I propose to revisit a book of Brazilian poetry that has engaged in an intermedial dialogue between text and image to, in different ways, highlight and point out unnoticed aspects of Brazilian culture. The optical-textual device I will analyze is *Pau Brasil* by Oswald de Andrade, with illustrations by Tarsila do Amaral, published in 1925. In the pages of *Pau Brasil*, between poems and drawings, Oswald and Tarsila travel through Brazil, but which Brazil do they travel through and reveal? The article aims to show that *Pau Brasil* produces a kind of geopolitical reordering of the images of Brazil, until then marginal or in full development, which have had a profound endurance over time.

Keywords: Intermediality; Avant-garde; Geopolitics.

En una colección póstuma de crónicas y ensayos, *Lo infraordinario*, Georges Perec advierte que la vida, los acontecimientos, lo visible, suele llamarnos la atención cuando sucede algo extraordinario, un accidente, por ejemplo, el descarrilamiento de un tren, el choque entre uno o varios autos, un avión cayendo en pleno vuelo. Su colección de textos —nos anticipa Perec— se propone “interrogar lo habitual”. El escritor francés se pregunta cómo hablar de las cosas comunes, cómo asediarlas, cómo hacerlas salir, “arrancarlas del caparazón al que están pegadas,

cómo darles un sentido, una lengua” (Perec, 2013: 15). Invocando esta perspectiva infraordinaria, me propongo visitar un libro de poesía brasileña construido sobre un diálogo intermedial entre texto e imagen para, de modos diversos, señalar y apuntar hacia formas de lo inadvertido. El dispositivo óptico-textual con el que voy a trabajar es *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade con dibujos de Tarsila do Amaral, publicado en 1925. Este libro, recordemos, inaugura un nuevo momento de la vanguardia brasileña que tiene fecha de inicio en 1922 con la celebración de la Semana de Arte Moderno en el Teatro Municipal de la ciudad de San Pablo.

En las páginas de *Pau Brasil*, entre poemas y dibujos, Oswald y Tarsila salen a recorrer Brasil, pero ¿qué Brasil recorren?, ¿qué Brasil nos muestran? En las páginas que siguen buscaré mostrar que *Pau Brasil* produce una suerte de reordenamiento geopolítico de las imágenes de Brasil, laterales hasta ese momento o en pleno desarrollo, que han tenido una fuerte perduración a través del tiempo.

Los viajes

Tres menciones son necesarias para encuadrar *Pau Brasil*. La primera es el texto introductorio escrito por Paulo Prado (en de Andrade, 2000: 89) en el que sostiene que “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy —umbigo do mundo— descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”¹. Las palabras de Prado apuntan al tópico del descubrimiento de lo propio en tierras lejanas. Pero si bien el tópico lo podemos rastrear aun en el siglo XIX brasileño, cuando un grupo de escritores funda en París la primera revista romántica titulada con una palabra en lengua tupí, *Niteroi*, la escena cultural y artística durante las primeras décadas del siglo XX es diferente. Las vanguardias europeas de la década del veinte con epicentro en París se interesan por las culturas llamadas primitivas como modo de renovarse estética y espiritualmente. Desde las máscaras africanas que Picasso utilizó para su *Les Femmes d'Alger* en 1908 hasta los viajes en busca del México primordial de Antonin Artaud y de Benjamin Perét, quien antes había vivido en San Pablo y fue cercano al movimiento antropofágico; o el interés por las ceremonias de vudú de André Breton y Pierre Mabille, o aun los estudios sobre los tupinambá de Alfred Métraux, gran amigo de Georges Bataille, quien en 1929 funda la revista *Documents* en cuyas páginas convivía la disidencia del surrealismo bretoniano y etnógrafos como el propio Henri Rivière o Marcel Griaule, Paul Rivet y André Schaeffner, ligados al *Musée de l'Homme*; o finalmente, el propio Blaise Cendrars que en 1921 publica la *Antología Negra*, un compilado de textos, cosmogonías y leyendas principalmente, de diversos pueblos africanos.

Sabemos, por otra parte, y gracias a Raymond Williams (1997), que las vanguardias europeas fueron internacionalistas. El italiano Marinetti publicó su manifiesto futurista en París. El movimiento dadá se desarrolló durante sus años de apogeo en Zurich, Berlín y Hamburgo al mismo tiempo. El español Picasso y el rumano-suizo Tristan Tzara vivían en París. Lo que no sabemos es, sin embargo, de qué modo eran leídos los viajeros artistas que se desplazaban desde

¹ “Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un estudio de la plaza Clichy —ombiligo del mundo— descubrió asombrado su propia tierra” (La traducción me pertenece).

Sudamérica, especialmente si estos provenían de un territorio con un imaginario tan marcado como Brasil. Lo que detectan en París Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade en el viaje inmediatamente anterior al estallido *Pau Brasil*, es no solo que el primitivismo en el arte está en alza (Goldwater, 1986), sino que ellos son, también, esos otros que tal vez no creían ser y que son demandados en tanto otros². Recordemos que Brasil era un territorio que, antes de la llegada de los modernistas, ya poseía en Europa una cierta configuración como tierra exótica. Fue por ejemplo el francés Ferdinand Denis, en el siglo XIX, quien sugirió que la literatura brasileña debía ocuparse de los indios y del paisaje³.

Ser brasileños, de este modo, no significaba únicamente sincronizar con el reloj de los nuevos tiempos del arte, sino inventar una nueva modulación de ese territorio “exótico” e imaginario que era el Brasil para los europeos. Conscientes de esta tarea, la pareja creativa comenzó a reinventarse ya en su etapa parisina. Tarsila do Amaral inició una nueva y radicalmente diferente fase en su pintura, volcada a construir un imaginario tropical, y Oswald de Andrade encontró las condiciones propicias para construir una nueva mirada sobre Brasil⁴. La amistad trabada con Blaise Cendrars y su posterior llegada a Brasil con el objetivo de conocer de primera mano el *exotismo* de su cultura, le dieron el impulso definitivo al proyecto de Tarsila y Oswald y al de los modernistas en general.

La segunda mención es la dedicatoria del propio Oswald Andrade al poeta suizo: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”. Esa dedicatoria indica la importancia de Cendrars, que parece funcionar como un traductor cultural no tanto de las vanguardias europeas como de los modos de ver un nuevo Brasil (Amaral, 2021). El prólogo de Paulo Prado y la centralidad de Blaise Cendrars son además aspectos que se enlazan, pues es a partir de una invitación que Paulo Prado le realiza en París en 1923 que Blaise Cendrars llega al Brasil al año siguiente.

Finalmente, la tercera mención, que se encuentra fuera del libro, trata de los viajes emprendidos por Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, acompañados de Blaise Cendrars, entre otros, a la festividad del carnaval carioca durante el mes de febrero de 1924 y a la celebración de la Semana Santa en algunas de las ciudades coloniales del estado de Minas Gerais, durante el mes de abril de ese mismo año. Esos viajes, conocidos bajo el nombre de “caravana modernista”, tuvieron como efecto lo que se conoce como “redescubrimiento de Brasil” al poner en valor tanto las festividades y las ceremonias populares como el pasado barroco de las ciudades coloniales (Araujo Santos, 2024)⁵. La caravana modernista permitió rever lo que desde hacía

² Destaco como inspiración de este texto el ensayo de Jorge Schwartz “Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald”, publicado en Wentzlaff-Eggebert (1999).

³ La primera novela indianista se llamó *Jakaré Ouassou ou les toupinambas*, publicada en 1830, fue escrita por los franceses Daniel Gavet y Philippe Boucher.

⁴ En su conferencia “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” en La Sorbona, en mayo de 1923, Oswald de Andrade (1991: 37) había vinculado, de manera perspicaz, las esculturas del italiano Víctor Brecheret, residente en San Pablo, con “la estatuária negro-indiana da colônia”.

⁵ El viaje al carnaval de Río de Janeiro se realizó entre los días primero y cuatro de marzo de 1924. De ese viaje, además de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade participó Olívia Penteadó, la mecenas del grupo. Un mes más tarde visitaron las ciudades de Congonhas, Ouro Preto y Sabará en compañía de Nonê, hijo de Oswald de Andrade, René Thiollier, Godofredo Silva Telles y Mario de Andrade.

mucho tiempo ya estaba allí y proporcionar un pasado propio para los vanguardistas brasileños. En el marco de esos desplazamientos, por ejemplo, el 18 de marzo de 1924 Oswald de Andrade publica su famoso manifiesto *Pau Brasil* en el periódico *Correio da Manhã*.

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

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e dança⁶ (de Andrade, 1990: 41).

Luego de la caravana modernista, del manifiesto *Pau Brasil*, en 1925 se publicó finalmente el libro *Pau Brasil* por la editorial francesa Sans Pareil, un hito por múltiples motivos. Se trata de uno de los poemarios centrales del modernismo brasileño e inaugura una etapa muy productiva de Oswald de Andrade compartida con Tarsila do Amaral —los llamaran Tarsiwald—, que va a continuar con la publicación de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* en 1927, cuya cubierta vuelve a contar con diseño de Tarsila, y con la publicación del *Manifiesto Antropófago*, en cuyo interior Tarsila reproducirá su famosa pintura *Abaporu*⁷.

El libro

Pau Brasil reúne un conjunto de poemas escritos al calor de los viajes mencionados. Lo primero que impacta, aun antes de adentrarnos en sus páginas, es su cubierta, sobre la que Tarsila do Amaral diseñó una bandera brasileña modificada: desplazada verticalmente y con una leyenda que en lugar de postular “orden y progreso” propone “pau brasil”. La intervención sobre la bandera constituye el primer enunciado del libro. Tarsila produce allí un desplazamiento y una reinscripción que profanan el símbolo patrio y fundan un nuevo territorio, el país de Pau Brasil⁸. El libro está estructurado en nueve secciones: “Historia do Brasil”, “Poemas da colonização”, “São Martino”, “RPI”, “Carnaval”, “Secretario dos amantes”, “Postes da Light”, “Roteiro das minas” y “Loyde Brasileiro”, con un primer poema titulado “Escapulario” y una reescritura del manifiesto publicado en 1924. Cada una de esas secciones se encuentra ilustrada con un dibujo de Tarsila do Amaral. Los poemas navegan entre una reescritura de la historia de Brasil a partir de apropiaciones de crónicas coloniales que Oswald de Andrade muta en poesía con mínimas transformaciones, y una suerte de diario de viajes que recorre diversas zonas de Brasil: Río de Janeiro, Minas Gerais, pero también San Pablo y el sur del país.

Como apunta Haroldo de Campos (en de Andrade, 1981: XIV), la poesía de Oswald de Andrade parece “deliberadamente elemental, hecha toda ella de palabras simples, cotidianas,

⁶ “La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos. / El Carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner se sumerge en los carnavales de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. La riqueza vegetal. Los minerales. La cocina. El vatapá, el oro y la danza” (La traducción me pertenece).

⁷ En verdad, hay una colaboración anterior. En 1924 Tarsila realiza la cubierta de *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

⁸ En *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, Tarsila rediseña un cuaderno escolar, que alguna vez utilizó cuando niño Oswald de Andrade, y dibuja en sus bordes, una vez más, un nuevo territorio brasileño.

de imágenes de impacto visual”. Es decir, los propios poemas están compuestos por múltiples imágenes de Brasil, como por ejemplo “Anúncio de São Paulo”, uno de los últimos del libro:

Antes da chegada
Afixam nos offices de borde
Um convite impresso em inglês
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto
2.700 pés acima do mar⁹
(de Andrade, 2000: 202).

O este otro llamado “Capella Nova”, incluido en la sección Roteiro de Minas

Salão Mocidade
Hotel do Chico
Uma igreja velha e côr-de-rosa
Na decoração dos bananais
Dos coqueiraes¹⁰
(de Andrade, 2000: 183).

Como se puede observar, se trata de instantáneas casi fotográficas de momentos y lugares que buscan construir un nuevo modo de ver Brasil y de producir en el lector un nuevo *sensorium* a partir de un paisaje a la vez urbano, rural, moderno y colonial que la literatura brasileña solía pasar por alto. No se trata, sin embargo, de que la literatura no hubiera producido imágenes del Brasil hasta ese momento, sino de la entonación menor y por momentos cándida que Oswald de Andrade imprime a sus poemas y a partir de la cual opera una transfiguración (Antelo, 2006). Esa poética alivianada busca hacerse cargo de un territorio sin la carga trágica de las imágenes del Brasil de comienzos de siglo, atravesada por una perspectiva que hace del atraso su característica constitutiva. *Pau Brasil*, sus poemas y sus dibujos, deconstruye aquellas imágenes trágicas para presentar una rica y disfrutable diversidad cultural, tal como se desprende en “Falação”, suerte de condensación del manifiesto publicado en 1924, del cual reproduzco sus primeros versos:

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau Brasil. Bárbaro e nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O Vatapá, o ouro e a dança¹¹
(de Andrade, 2000: 101).

⁹ “Antes de la llegada / Publicada en las oficinas / Una invitación impresa en inglés / En la que se cuentan las maravillas de mi ciudad / A veces llamada la Chicago de Sudamérica / Situada en una meseta / A 2.700 pies sobre el mar” (La traducción me pertenece).

¹⁰ “Salón Mocidade / Hotel de Chico / Una iglesia antigua y color de rosa / En la decoración de los bananales y los palmerales” (La traducción me pertenece).

¹¹ “El Cabralismo. La civilización de los dueños. La querencia y la exportación. / El Carnaval. El Sertón y la Favela. Pau Brasil. Bárbaro y nuestro. / La formación étnica rica. La riqueza vegetal. Los minerales. La cocina. El vatapá, el oro y la danza” (La traducción me pertenece).

Obsérvese que la sumatoria de versos es una pura adición de elementos que hasta ese momento solían ser pensados como antagónicos. A esa poética de la acumulación y la candidez se suman los dibujos de Tarsila do Amaral, que en algunos casos reduplican los sentidos propuestos en los poemas y en otros toman senderos levemente divergentes. Poemas y dibujos, sin embargo, funcionan complementariamente para construir el imaginario de un nuevo Brasil de larga perduración.

Los dibujos

Para el momento en que *Pau Brasil* es editado, en el año 1925, Tarsila ya tenía una extensa producción pictórica que había incluido una estancia en París entre 1922 y 1923, en donde tomó clases con André Lhote, Fernand Léger y Albert Gleizes, los dos últimos reconocidos pintores cubistas. Fue en París, además, donde conoció a Blaise Cendrars y fue Cendrars quien abrió, a Tarsila y posteriormente a Oswald de Andrade, su red de amistades. En pocos meses, Tarsila y Oswald conocieron de primera mano a Brancusi, Jean Cocteau, Apollinaire, entre otros importantes artistas de la vanguardia francesa. París, en aquellos años, funcionó tanto para Tarsila como para Oswald como el espacio cultural donde se fue cimentando, tal como anticipé anteriormente, un “deseo nacional”. En carta a su familia, el 19 de abril de 1923, Tarsila compartía sus nuevos intereses:

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, 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 ser 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 parisiense¹² (Tarsila en Amaral, 1975: 84).

El cuadro al que se refiere Tarsila es *A caipirinha*, un autorretrato de fuerte impronta cubista en el que Tarsila aparece vestida de campesina¹³. En septiembre de ese mismo año pintará *A negra*, una voluminosa figura humana de enormes labios que se convertirá con los años en una de sus pinturas más conocidas. De 1923, de acuerdo a Aracy Amaral, también son también dos paisajes, ambos titulados *Rio de Janeiro*. Si comparamos este conjunto de pinturas con las anteriores —Tarsila ya había producido unas sesenta, la primera datada en 1904— la transformación resulta notable. No solo aparecen motivos “nacionales” por contraste a los paisajes franceses que había pintado hasta ese momento, sino que la paleta de colores se va volviendo más luminosa y las líneas de composición, a pesar de la influencia cubista, más nítidas y gráciles.

¹² “Cada vez me siento más brasileña: quiero ser la pintora de mi tierra. Cuánto agradezco haber pasado toda mi infancia en la hacienda. Los recuerdos de aquella época se están convirtiendo en algo precioso para mí. En el arte, quiero ser la *caipirinha* de São Bernardo, jugando con muñecas en la floresta, como en el último cuadro que estoy pintando. [...] No creas que esta tendencia brasileña en el arte está mal vista aquí. Al contrario. Lo que queremos aquí es que cada uno traiga contribuciones de su país. Eso explica el éxito de los ballets rusos, los grabados japoneses y la música negra. París está harta del arte parisino” (La traducción me pertenece).

¹³ A ese mismo año, de acuerdo a Aracy Amaral, pertenece el paisaje *Rio de Janeiro*.

Tarsila regresa a San Pablo a comienzos de 1924 y en febrero ya está viajando con Oswald de Andrade y Blaise Cendrars al carnaval de Río de Janeiro. En ese viaje produce una serie de esbozos que luego, al regresar a San Pablo, se convertirán en las pinturas *Morro da Favela* y *Carnaval em Madureira*. Dos meses más tarde emprenderá su viaje a Minas Gerais, del cual tenemos el siguiente testimonio:

... Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de S. João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade¹⁴ (Tarsila en Amaral, 1975: 121).

Muy probablemente algunos de los bocetos que Tarsila realizó en sus viajes a Río de Janeiro y a Minas Gerais fueron a parar al libro publicado por Oswald de Andrade en 1925. Por otra parte, entre 1924 y 1925 pintó un total de 25 cuadros¹⁵. Sobre ese nuevo momento de su producción pictórica, en texto publicado en 1936, Tarsila define así su propio estilo:

Encontré en Minas los colores que me encantaban cuando era niña. Después me enseñaron que eran feos y *caipiras*. Seguí el runrún del gusto refinado... Pero después me vengué de la opresión, trasladándolos a mis lienzos: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en gradaciones más o menos fuertes, según la mezcla del blanco. Pintura limpia, sobre todo, sin miedo a los cánones convencionales (Tarsila en Amaral, 1975: 31).

Unas pocas líneas más adelante, en el mismo texto, cuenta una anécdota reveladora con relación a su primera exhibición individual en la Galería Percier de París, en 1926. André Level, dueño de la galería, reticente a hacerle un lugar en la programación de su galería, de todos modos visitó su estudio¹⁶. Allí, Tarsila (en Amaral, 1975: 37) le mostró *Morro da favela* que es descrito del siguiente modo: “negros, negritos, bichos, ropa secándose al sol, entre colores tropicales”. Al ver la pintura, Level accedió de inmediato a programar la muestra. Algunos comentarios críticos de aquella primera exhibición, también mencionados en su texto de 1939, muestran con claridad que su pintura fue leída como una cabal representación del Brasil. El crítico de arte Maurice Raynal, un ardiente defensor del cubismo, sostuvo por ejemplo que

con las primicias de una renovación artística, la Señora Tarsila se trae de Brasil los primeros síntomas de la decadencia, en esa gran nación, de las influencias internacionales que hasta ahora han desdibujado su personalidad. Aquí hay escenas autóctonas o de imaginación puramente

¹⁴ “... me deslumbraron las decoraciones populares de las casas de S. João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto y otras pequeñas ciudades de Minas Gerais, llenas de poesía popular. Una vuelta a la tradición, a la sencillez” (La traducción me pertenece).

¹⁵ Muchos de ellos son los clásicos cuadros de Tarsila que podemos observar en una rápida búsqueda en internet y en diversos museos: *Carnaval em Madureira*, *Morro da Favela*, *São Paulo*, *E.F.C.B*, *São Paulo (Gazo)*, *Vendedor de frutas*, *Palmeiras*, entre otros.

¹⁶ André Level fue un hombre de negocios, crítico y coleccionista de arte parisino perteneciente a una destacada familia de industriales franceses que se labró una reputación como defensor de la vanguardia y experto en arte africano. Propietario de la Galerie Percier, también es conocido por La Peau de l'Ours, una empresa de inversión especulativa de gran éxito que adquirió obras de artistas modernos y contemporáneos. En 1922, Level fundó la Galerie Percier en la esquina de la avenida Percier y la calle La Boétie de París. Entre los inversores de la galería figuraban el destacado coleccionista de arte contemporáneo André Lefèvre, a quien Level asesoraba en sus compras de arte; los sobrinos de Level, Max y Raoul Pellequer; y el empresario y coleccionista Alfred Richet. Picasso, amigo personal de Level, también prestó su apoyo a la galería cediendo al marchante algunas de sus obras para el fondo de la galería. Las primeras exposiciones de la galería incluyeron obras de André Beaudine, Alexander Calder y los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, y se convirtió en un punto de encuentro para artistas, marchantes y coleccionistas locales. La galería cerró hacia 1946.

brasileña, paisajes de los alrededores de Sao Paulo, familias de negros, niños en el santuario y esos ángeles de un misticismo completamente animal (Raynal en Amaral, 1975: 37).

Mientras que André Warnod (en Amaral, 1975: 37), también crítico y defensor del cubismo, sostuvo: “Azul, verde, rosa, todo crudo, hermosos colores, como las fiestas de Nochevieja y las imágenes de primeras comuniones. Agradable a la vista, lleno de contento exuberante, de alegría radiante, de felicidad sonriente”.

Tarsila volverá a exponer en la galería Percier entre el 18 de junio y el 2 julio de 1928. Sin embargo, en Brasil recién mostrará sus pinturas en julio de 1929, en el salón del Palace Hotel en Río de Janeiro, y en septiembre de ese mismo año en el edificio Gloria de San Pablo. Hasta ese momento apenas si se conocían unas pocas reproducciones de sus pinturas publicadas en la prensa. Este dato me parece central porque hasta ese año de 1929, al menos en Brasil, el espacio donde conocer parte de la producción de Tarsila eran los libros publicados por Oswald de Andrade, *Pau Brasil* principalmente, pero también *Memórias Sentimentais de João Miramar* y *Primeiro Caderno do Aluno Oswald de Andrade*.

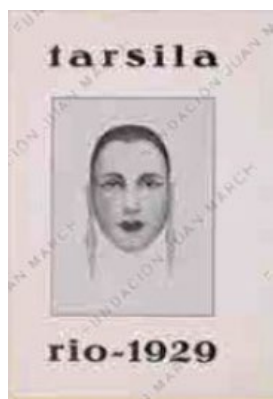


Imagen 1. Afiche difusión muestra en Río de Janeiro.

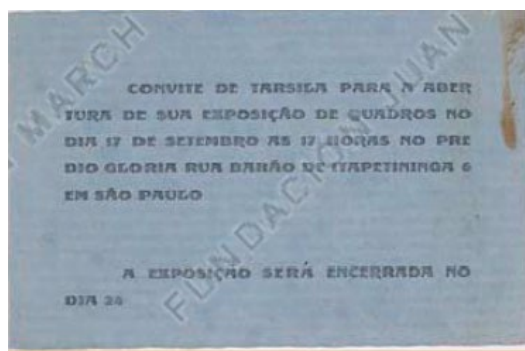


Imagen 2. Tarjeta de invitación muestra en San Pablo.

Es importante aclarar que en *Pau Brasil* no se reproduce ninguna pintura de Tarsila sino un conjunto de diez dibujos. El primero, que abre el libro, consiste en un retrato de lo que parece ser una mujer negra. Sus gruesos labios, semejantes a los de *A negra*, permiten sostener esa hipótesis. El dibujo que abre la sección “História do Brasil”, la primera del libro, resulta semejante a una de sus dos pinturas llamadas *Rio de Janeiro* producidas en 1923.



Imagen 3. Dibujo para “História do Brasil”.



Imagen 4. *Río de Janeiro* (1923).

A pesar de las similitudes, las diferencias son significativas y exhiben la consolidación del estilo *Pau Brasil* de Tarsila. Las líneas del dibujo presentan una mayor redondez, y el paisaje está enriquecido con barcas de pescadores y una diversidad de aves. El tercer dibujo corresponde a la sección “Poemas da colonização”, y en el mismo estilo que el anterior diseña una hacienda con algunos animales, tres palmeras y dos figuras humanas: un adulto y un niño. La siguiente sección “São Martinho” exhibe un dibujo de la hacienda del Consejero Antonio Prado, padre de Paulo Prado, autor del citado texto introductorio del libro. En la cuarta sección, “RPI”, el dibujo, claramente un esbozo, es el menos figurativo de toda la serie: ¿un cuerpo?, ¿un conjunto de círculos y líneas? En el siguiente dibujo, que abre la sección “Carnaval”, se observa a una mujer y un hombre en movimiento, probablemente danzando, con ornamentos en sus cabezas que remiten al primer dibujo del libro. La séptima sección, “Secretario dos amantes” trae como imagen una paloma mensajera en cuyo pico lleva una nota con la palabra “amor”. El octavo dibujo, que inicia la sección “Postes da Light”, comparte ciertas similitudes con dos pinturas dedicadas a São Paulo, “*São Paulo*” y “*S. Paulo (Gazo)*”, ambas realizadas en 1924. La penúltima sección, “Roteiro das Minas”, es apenas un conjunto de líneas ondulantes con lo que parecen ser dos árboles en el horizonte. La novena y última sección, “Loyde Brasileiro”, nos muestra, nuevamente, una embarcación, un morro y más palmeras¹⁷.

De los diez dibujos brevemente descriptos me interesa detenerme en tres, que considero los más significativos: el paisaje carioca, las dos figuras humanas carnavalescas y el paisaje paulista. De diferentes modos, estos dibujos recrean —y, al hacerlo, fundan— el país de *Pau*

¹⁷ Lloyd Brasileiro se refiere a la Compañía de Navegación Lloyd Brasileiro, que cubría el trayecto Santos-París, con escala en Río de Janeiro, entre otras.

Brasil. Comienzo entonces por el paisaje carioca que exhibe el *Pão de açúcar*. Las representaciones visuales del emblemático morro carioca datan del siglo XIX. En general, en esa época se lo representaba desde el punto de vista que se obtenía desde la costa de Botafogo o Flamengo, zonas de la ciudad ya pobladas y próximas del centro. Este patrón de representación continúa durante el siglo XX y se lo puede observar claramente en una postal de 1912 (ver Imagen 5) y en el dibujo de Tarsila (ver Imagen 6), en los cuales el emplazamiento parece ser el mismo.



Imagen 5. Postal (1912).



Imagen 6. Dibujo de Tarsila do Amaral.

De hecho, es plausible sospechar que Tarsila pudo haber tomado como referencia alguna de las postales que circulaban en la época. No obstante, a pesar de las notorias similitudes, Tarsila logra una transfiguración significativa en su dibujo. Si en su pintura de 1923 (ver Imagen 4) comenzaba, aunque tímidamente, a incorporar una paleta de colores más luminosos, en su dibujo, tal como señaláramos, puebla el mar de barcas y pescadores. De este modo, el paisaje solitario y bucólico representado en imágenes anteriores se transforma en un escenario más amistoso y receptivo, en cierta medida idílico. La naturaleza, al entrelazarse con la actividad humana, se vuelve menos sublime y más culturalizada, conservando su exotismo pero dejando de ser salvaje. Esta nueva interfaz constituye una de las innovaciones en la mirada de Tarsila.

Es relevante recordar también que observar el Pão de Açúcar en 1924/25 implica darle la espalda, literalmente, a una ciudad que ha atravesado la reforma urbana de Pereira Passos, llevada a cabo entre 1903 y 1906. Esta reforma, inspirada en algunas de las grandes obras urbanísticas europeas, especialmente la de la ciudad de París de mediados del siglo XIX, tenía

como objetivo modernizar la infraestructura de Río de Janeiro, mejorar su salubridad y embellecer la ciudad. Las medidas adoptadas incluyeron la ampliación y pavimentación de calles, la creación de grandes avenidas como la Avenida Central (hoy conocida como Avenida Rio Branco; ver Imagen 7), la demolición de construcciones en los barrios más pobres y la edificación de nuevos parques y centros culturales. Dichas reformas no solo transformaron el paisaje urbano, sino que también tuvieron un impacto significativo en la vida social y económica de la ciudad, aunque frecuentemente a costa de la expulsión de las comunidades más vulnerables hacia las periferias.



Imagen 7. Avenida Castelo Branco.

Por otra parte, el *Pão de Azúcar* no era todavía el paisaje más característico de Río de Janeiro en aquellos años y no lo fue hasta al menos los años cuarenta del siglo pasado. Las pocas guías de turismo que circulaban en la época recomendaban más bien el centro de la ciudad, donde se había efectuado la reforma, y la ciudad antigua, destacando la famosa rua de Ouvidor (Freire-Medeiros, Bianca; Castro, Celso, 2001).

Tarsila, y también Oswald, le dan la espalda a la ciudad europea que pretende ser Río de Janeiro para centrarse en primer lugar en el paisaje marítimo y luego, en la segunda imagen que me interesa analizar, en su fiesta popular más característica: el carnaval. Este último, efectivamente, era una presencia ostensible ya desde comienzos de siglo¹⁸. A principios de la década del veinte, el carnaval celebrado en la ciudad abarcaba una variedad de actividades que reflejaban prácticas diversificadas, involucrando a los distintos segmentos sociales. La prensa de la época hablaba de “gran carnaval” y de “pequeño carnaval” (Lopes da Silva, 1998). El primero era celebrado por la élite carioca en hoteles y clubs y preservaba algo del carnaval veneciano; el segundo, protagonizado por las clases populares, controlado y en ocasiones

¹⁸ Alcanza con ver la cobertura periodística de revistas como *O malho* y *Careta*, que dedican decenas de páginas a la festividad.

reprimido o directamente prohibido por las autoridades, se realizaba en las calles y lejos del centro, en barrios pobres y periféricos, con población mayoritariamente afrodescendiente¹⁹.

La pintura de Tarsila *Carnaval em Madureira* puede ser de gran ayuda para intentar dilucidar el dibujo de Tarsila y determinar el carnaval al que asistieron los modernistas. La referencia urbana Madureira resulta fundamental. En efecto, Madureira era, y aún lo es, un barrio popular de Río de Janeiro en el que en 1923 fue fundada la famosa *escola do samba* Portela, una de las tres *escolas do samba* más importante de la ciudad junto con *Mangueira* y *Beija Flor*. Teniendo en cuenta la referencia urbana, cabe preguntarse entonces si los modernistas se habrían desplazado hasta Madureira. Los dos poemas de Oswald de Andrade que componen la sección parecen desmentir la presencia *in situ*. El primero “Nossa Senhora dos Cordões” se refiere al barrio de Botafogo (de Andrade, 2000: 151): “Evohé // Protetora do Carnaval em Botafogo”²⁰. Una simple búsqueda en google nos permite comprobar que existe una considerable distancia entre Botafogo y Madureira.



¹⁹ Cabe aclarar que solo en 1934 se estableció la Unión de Escuelas de Samba para mediar las negociaciones entre las escuelas de samba y el poder público, con el objetivo de oficializar los desfiles. Los grupos de poder buscaban acercarse políticamente a las clases populares, mientras el gobierno profundizaba su proyecto de convertir las escuelas de samba en una atracción turística. La Comisión de Turismo se encargó de organizar las batallas de confeti en las calles, así como los desfiles de ranchos, bloques, grandes sociedades y corsos. En 1935, tres años después de la oficialización del carnaval, las escuelas de samba fueron reconocidas por el poder público e integradas al calendario oficial de la ciudad. El carnaval comenzó así a figurar en los folletos turísticos nacionales. Las fiestas promovidas por los sambistas en colaboración con el Touring Club se hicieron frecuentes y recibieron el impulso de la alcaldía. La alianza entre la alcaldía de Río de Janeiro, la prensa y los sambistas transformó el carnaval en una atracción turística destacada (Cresciulo, 2015).

²⁰ El poema completo: “Evoé / Protetora do Carnaval em Botafogo / Mãe do rancho vitorioso / Nas pugnas de Momo / Auxiliadora dos artísticos trabalhos / Do barracão / Patrona do livro de ouro / Proteje nosso querido artista Pedrinho / Como o chamamos na intimidade / Para que o brilhante cortejo / Que vamos sobremeter à apreciação / Do culto povo carioca / E da Imprensa Brasileira / Acérrima defensora da Verdade e da Razão / Seja o mais luxuoso novo e original / E tenha o veredictum unânime / No grande prélio / Que dentro de poucas horas / Se travará entre as hostes aguerridas / Do Riso e da Loucura” (Evoé / Protectora del Carnaval de Botafogo / Madre del rancho victorioso / En las pugnas de Momo / Auxiliadora de los empeños artísticos / Del galpón / Patrona del libro de oro / Protege a nuestro querido artista Pedrinho / Como lo llamamos íntimamente / Para que el brillante desfile / Que vamos a montar a la apreciación / del pueblo culto de Río / y de la prensa brasileña / defensora acérrima de la Verdad y de la Razón / sea la más lujosa, nueva y original / y tenga el veredicto unánime / en el gran prolegómeno / que tendrá lugar dentro de pocas horas / entre las feroces huestes / de la Risa y de la Locura) (La traducción me pertenece).

El segundo poema, “Na avenida”²¹, con sus versos dedicados a los “cavaleiros da boa sociedade / rigorosamente trajados”, tampoco parece referirse a Madureira, sino más bien a alguna de las celebraciones de los “grandes carnavales” (de Andrade, 2000: 152). Casi podríamos afirmar que Tarsila, Oswald y su amigo Blaise Cendrars se mantuvieron en la zona central de la ciudad y participaron de los carnavales de la élite carioca. Y, sin embargo, la pintura *Carnaval em Madureira* (ver Imagen 8) nos sigue llevando al barrio popular que, en 1924, ya contaba con su propia *escola de samba*.



Imagen 8. *Carnaval em Madureira* (1924).

Como se puede observar, la pintura está protagonizada por personajes negros, población mayoritaria en Madureira. Pero hay un dato que llama la atención, una suerte de torre Eiffel forma parte de la escena junto con los morros y la palmera. Los archivos fotográficos que han llegado hasta nosotros, publicados originalmente en el mes de marzo de 1924 en la *Careta* (ver Imagen 10), nos permiten certificar que la imagen de la torre Eiffel de *Carnaval em Madureira* no corresponde a la verdadera Torre Eiffel parisina sino a una especialmente construida en el barrio que, tal como nos informa Daniel Sampaio en una nota de la revista *Veja* de mayo de 2022, tuvo por objetivo homenajear a Santos Dumont, que en 1901 voló en un teledirigible desde el Parque de Saint Cloud hasta la Torre Eiffel²². Poco importa para el objetivo de este artículo si los modernistas presenciaron físicamente aquellos festejos o los vieron en la revista

²¹ El poema completo: “A banda de clarins / Anuncia com os seus clangorosos sons / A aproximação do impetuoso cortejo / A comissão de frente / Composta / De distintos cavaleiros da boa sociedade / Rigorosamente trajados / E montando fogosos corcéis / Pede licença de chapéu na mão / 20 crianças representando de vespas / Constituem a guarda de honra / Da Porta-Estandarte / Que é precedida de 20 damas / Fantasiadas de pavão / Quando 40 homens do coro / Conduzindo palmas / E artisticamente fantasiados de papoulas / Abrem a Alegoria / Do Palácio Floral / Entre luzes elétricas” (La banda de clarines / Anuncia con sus sonos estridentes / La aproximación del impetuoso cortejo / La comitiva delantera / Compuesta / De distinguidos caballeros de buena sociedad / Rigurosamente trajeados / Y montados en fogosos corceles / Pide permiso sombrero en mano / 20 niños vestidos de avispas / Constituyen la guardia de honor / Del Abanderado Estandarte / Al que preceden 20 damas / Disfrazadas de pavos reales / Cuando 40 hombres del coro / Llevando palmas / Y artísticamente disfrazados de amapolas / Abren la Alegoría / Del Palacio Floral / Entre luces eléctricas) (La traducción me pertenece).

²² La pieza medía dieciocho metros de altura con una base de veinticuatro metros cuadrados. Contaba además con tres plataformas giratorias y cuatrocientas lámparas eléctricas.

Careta o en alguna otra publicación de aquellos años, sino el hecho de haber decidido plasmar —en el caso de Tarsila— una imagen del “pequeño carnaval” y no del carnaval de la élite. El dibujo que Tarsila stampa en el libro debe ser leído en serie con *Carnaval em Madureira* porque si bien no hay referencias urbanas, las figuras, por el coloreado, son sin dudas negras igual que en la pintura.

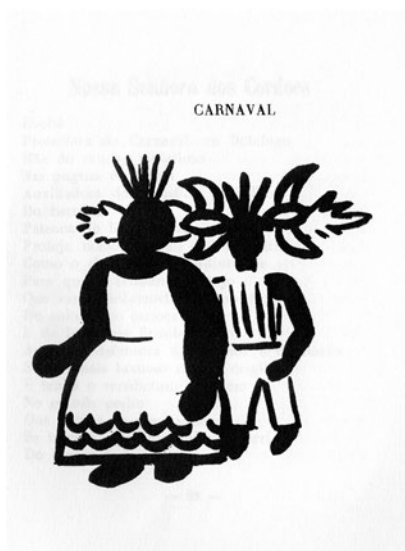


Imagen 9. Dibujo para la sección “Carnaval”.



Imagen 10. Fotografía de la Torre Eiffel en *Careta* (marzo de 1924).

Me detengo ahora en una última imagen de Tarsila que corresponde a la sección del libro “Postes da light” (ver Imagen 13). Teniendo en cuenta el contenido de los poemas que componen la sección y también las pinturas de Tarsila, *São Paulo* y *S. Paulo (Gazo)*, ambas de 1924 (ver Imágenes 11 y 12), el dibujo corresponde sin dudas a la ciudad de San Pablo. En este caso, la composición visual —o las composiciones visuales, si construimos una serie con las

pinturas y el dibujo— sigue un patrón semejante al dibujo del *Pão de Azucar*. Si el *Pão de Azucar* se humanizaba, se volvía receptivo y amistoso con la presencia de las barcas de los pescadores, al observar las pinturas y el dibujo de la ciudad de San Pablo, lo que vemos es que por entre el paisaje urbano, poblado de torres de metal, automóviles, asfalto y construcciones, brota la naturaleza, metonímicamente figurada en la palmera.



Imagen 11. *São Paulo* (1924).



Imagen 12. *S. Paulo (Gazo)* (1924).

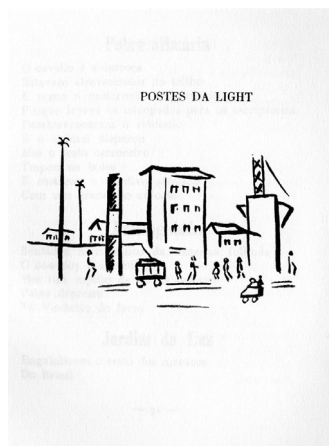


Imagen 13. Dibujo para la sección “Postes da Light”.

A partir de comienzos del siglo XX, San Pablo vivió un acelerado proceso de modernización resultado en parte de la riqueza proveniente de la exportación de café y de la llegada masiva de inmigrantes europeos. Nicolau Sevckenko en su libro *Orfeu extático na Metropole* define la ciudad como una *nueva Babilonia*. Ya en 1922, Mario de Andrade le había dedicado un libro de poemas, *Pauliceia desvairada*, en donde, en palabras de Silviano Santiago (2023: 281), Mario de Andrade buscaba “anotar observações poéticas e críticas sobre a emergência no Novo Mundo de uma *metrópole* multiétnica e a se industrializar com o apoio do capital britânico”. Muchos años después, Claude Lévy-Strauss anotará algunos de sus recuerdos paulistas²³ en *Tristes Trópicos* (1955):

En 1935, los habitantes de São Paulo se enorgullecían de que en su ciudad se construyera, como término medio, una casa por hora. Entonces se trataba de mansiones; me aseguran que el ritmo sigue siendo el mismo, pero para las casas de departamentos. La ciudad se desarrolla a tal velocidad que es imposible trazar el plano; todas las semanas habría que hacer una nueva edición. Hasta parece que si se acude en taxi a una cita fijada con algunas semanas de anticipación, puede ocurrir que uno se adelante al barrio por un día (Lévy-Strauss, 1988: 98).

Inmediatamente después, Lévy-Strauss parece ensañarse con la ciudad de aquellos años. La describe como “fea”, con construcciones “pomposas”, indigentes en su ornamentación, realizadas con materiales de mala calidad. Mientras tanto, en 1929 se filma *São Paulo. A symphonia da metrópole*, dirigida por Rodolfo Rex Luftig y Adalberto Kemeny e inspirada en *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann. El documental brasileño muestra una ciudad veloz y multitudinaria, con sus industrias en acción y sus calles pobladas de automóviles. El afiche de difusión, con sus rascacielos y teledirigibles, es hiperbólico y futurista (ver Imagen 14).



Imagen 14. Afiche de *A Symphonia da metrópole* (1929).

Lejos de la San Pablo enloquecidamente constructora y de mal gusto de Levy-Strauss y del futurismo de *A Symphonia da metrópole*, la San Pablo de Tarsila se ubica en un entre-lugar apacible, urbana y natural, moderna y rural. Comparte, con diferentes proporciones, la misma composición que el paisaje carioca: una articulación armoniosa entre naturaleza y cultura. Los dibujos de Tarsila proponen otra temporalidad, distinta de aquella proyectada hacia el futuro que, según Fredric Jameson, borra todo rastro del pasado. Sus dibujos plasman una temporalidad heterogénea, compuesta por supervivencias no trágicas ni traumáticas, que establecen el tono de ese nuevo Brasil. Tarsila

²³ Claude Lévy-Strauss se desempeñó como profesor en la Universidad de San Pablo entre 1935 y 1939.

reconfigura imágenes hasta ese momento laterales o poco difundidas, y con ellas ofrece una nueva visión del carnaval, mientras que Río de Janeiro deja de ser la ciudad transformada por Pereira Passos para convertirse en el escenario del mar y del *Pão de Açúcar*, y San Pablo se puebla de palmeras.

Comencé con el concepto de lo *infraordinario* de Percec para pensar qué Brasil se construía en *Pau Brasil*. Podría concluir sosteniendo que si en Percec lo *infraordinario* se centra en lo mínimo e incluso en lo que está pronto a desaparecer, lo *infraordinario* de *Pau Brasil*, paradójicamente, se tornó monumento. Las imágenes recorridas se convirtieron en el paisaje central, por momentos incluso estereotípico, de la cultura brasileña moderna. Parafraseando a Michel de Certeau, poemas e imágenes produjeron una invención de lo cotidiano brasileño con la que probablemente todavía nos topamos cuando viajamos a Brasil.

Referencias bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de, 2000, *Pau Brasil*, San Pablo, Editora Globo, 2000.
- , 1990, “Manifiesto Pau Brasil”, en *A utopia antropofágica*, San Pablo, Editora Globo.
- , 1991, “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, en *Estética e Política*, San Pablo, Editora Globo, p. 37.
- ANTELO, Raúl, 2006, “Quadro e caderno”, en Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, San Pablo, Editora Globo.
- AMARAL, Aracy, 1975, *Tarsila sua obra e seu tempo*, Vol. I, San Pablo, Editora Perspectiva.
- , 2021, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, San Pablo, Editora 34.
- ARAUJO SANTOS, Angelo Oswaldo de, 2024, “A viagem modernista de 1924”, en André Botelho, Mariana Chaguri, Maurício Hoelz, Pedro Meira Monteiro, Wander Melo Miranda (organizadores), *Glossário MinasMundo*, Belo Horizonte, Relicario.
- CAMPOS, Haroldo de, 1981, “Prólogo”, en *Oswald de Andrade, Obra escogida*, Caracas, Ayacucho.
- CRESCIULO DE ALMEIDA, Paula, 2015, “O carnaval institucionalizado no Rio de Janeiro, Programas de turismo (1932-1935)”, Mimeo.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca y Celso Castro, 2001, “Destino: ‘Cidade Maravilhosa’”, en Castro, Celso, Guimarães, Valéria Lima, Sarmento, Carlos Eduardo, *O Rio de Janeiro na Era Pedro Ernesto*, Editora FVG, Rio de Janeiro.
- GAVET, Daniel y Philippe Boucher, 1830, *Jakaré Ouassou ou les toupinambas*, Paris, Timothée.
- GOLDWATER, Robert, 1986, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Londres, Belnak Press.
- LOPES DA SILVA, Zélia, 1998, “Os espaços da festa: O Carnaval popular do Brasil dos anos 20”, en *História. Ensino*. Londrina, v4, p.153-172.
- PEREC, George, 2013, *Lo infraordinario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PERROTA, Isabella, 2001, “A Construção dos atrativos turísticos do Rio de Janeiro a partir de seus primeiros guias para viajantes”, en Castro, Celso, Guimarães, Valéria Lima, Sarmento, Carlos, Eduardo, *O Rio de Janeiro na Era Pedro Ernesto*. Editora FVG, Rio de Janeiro.
- SANTIAGO, Silviano, 2023, *Grafiás de vida — a norte*, San Pablo, Companhia das Letras.
- LÉVY-STRAUSS, Claude, 1988, *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona.
- SCHWARTZ, Jorge, 1999, “Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (editor), *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Vervuert Iberoamericana.
- WILLIAMS, Raymond, 1997, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformismos*, Buenos Aires, Manantial.