

Tarsila: gravuras e Louvor à natureza, desenhos eternos de Tarsila do Amaral

Tarsila: gravuras and Louvor à natureza, timeless drawings by Tarsila do Amaral

DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15916

MICHELE BETE PETRY

Pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

 0000-0001-7043-8866

Resumo: O tema do desenho na obra de Tarsila do Amaral é investigado a partir da sua relação com a gravura. Primeiramente, revisitamos a bibliografia sobre o lugar do desenho na obra da artista, definindo uma posição teórica em diálogo com ela. Depois, elegemos como objeto de estudo uma série de gravuras realizada a partir de desenhos da artista, pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Trata-se de uma produção que explicita o movimento realizado por Tarsila do Amaral, após a década de 1960, para a circulação da sua obra no país. Investigando a motivação de Tarsila do Amaral para autorizar a gravação dos seus desenhos, propomos novas reflexões e sugerimos que essas gravuras apresentam a eternização dos desenhos da artista.

Palavras-chave: Desenhos. Gravuras. Tarsila do Amaral. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Abstract: We discuss the theme of drawing in the work of Tarsila do Amaral investigated from its relationship with engraving. First, we revisit the bibliography on the place of drawing in the artist's work, defining a theoretical position in dialogue with it. Then, we elect as object of study a series of prints made from the artist's drawings, which belong to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo. This is a production that makes explicit the movement made by Tarsila do Amaral, after the 1960s, for the circulation of her work in Brazil. Investigating Tarsila do Amaral's motivation to permit to engrave her drawings, with the purpose of proposing new reflections, we suggest that these prints present the eternalization of the artist's drawings.

Keywords: Drawings. Engravings. Tarsila do Amaral. Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.

Introdução

Artista reconhecida na história da arte brasileira, Tarsila do Amaral (1886-1973) produziu no decorrer da sua carreira artística 2160 obras¹. Trata-se de um conjunto composto por 273 pinturas, 26 aquarelas e guaches, 1313 desenhos, 442 ilustrações e estudo de ilustrações, 58 decalques, 38 gravuras e 10 esculturas. Os desenhos, que somam mais da metade desse conjunto, aparecem também em pinturas, ilustrações, decalques e gravuras, o que indica a sua importância para o trabalho da artista. Igualmente referenciada na historiografia da arte brasileira, a produção bibliográfica sobre Tarsila do Amaral abrange textos canônicos e produções mais recentes. Neste artigo são revisitados os estudos que apresentam interpretações sobre o desenho na obra da artista.

Também buscamos compreender o desenho na produção de Tarsila do Amaral, elegendo como objeto de estudo uma série de gravuras que se encontra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Nesse acervo constam vinte e uma obras da artista, sendo quatro óleos sobre tela, uma aquarela e nanquim sobre papel, sete nanquins sobre papel e nove gravuras: *Costureiras* (1950), *A Negra* (1923), *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924), *Floresta* (1929), *Nossa Senhora e Três Meninas* (s.d.), *Paisagem Rural* (1924), *Boiada* (1948), *Batismo* (s.d.), *Costureiras* (s.d.), *Dois Meninos Sentados* (s.d.), *Congonhas/Minas* (1924), *Fazenda* (s.d.), *Boi* (s.d.), *Natureza* (s.d.), *Paisagem* (s.d.), *Árvores* (s.d.), *Arbusto* (s.d.), *Ruas e casas* (s.d.), *Louvor à natureza* (s.d.), *Mico* (s.d.) e *Louvor à natureza* (s.d.). As últimas, foco desta análise, compõem um conjunto de doações do Banco Central do Brasil (BCB) para diferentes instituições do país, em 1998, entre as quais o MAC USP.

O lugar do desenho na obra de Tarsila do Amaral

No trabalho de Aracy do Amaral², iniciado em junho de 1966 e publicado pela primeira vez em 1975, os desenhos são abordados dentro de uma cronologia:

No que diz respeito aos desenhos, a fonte principal durante a pesquisa foi o acervo da artista, então considerável, e que pudemos classificar por fases, relacionando-os em ordem cronológica, assim como elaborando uma seleção de sua obra gráfica mais importante³.

¹ CATÁLOGO Raisonné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

² AMARAL, Aracy A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 3ª ed. São Paulo: Editora 34/Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

³ Ibidem, p. 19-20.

De acordo com esses critérios, os principais desenhos de Tarsila do Amaral, publicados no referido livro, seriam: o desenho da tela *Veneza* (1923); o Esboço para *A Negra* (1923); as anotações de aula com Albert Gleizes, relacionadas à *Composição Cubista* (1923); os retratos das cidades de Ouro Preto e Mariana (1924); *Lagoa Santa* (1924); *Mogy*; o desenho realizado para elaboração da tela *Passagem de Nível* (1924); o estudo para a capa do romance de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); *A Negra* para a capa de *Feuilles de Route* (1924); impressões de viagem de Cendrars a bordo do navio (1924); ilustrações para *Pau-Brasil* (1925); viagem ao Oriente Médio (1926); desenho de Moscou (1931), e ilustrações para o romance *A Moreninha* (1952). Esses desenhos compreendem o período de 1923 a 1952 e, de acordo com as legendas que recebem, aparecem categorizados como “esboço”, “estudo”, “retrato” e “ilustração”, o que os coloca no lugar de preparações para a pintura e para a ilustração, bem como no de registros de viagens.

Na tese de doutorado de Marta Rossetti Batista⁴, defendida em 1987, a produção de Tarsila do Amaral é investigada no âmbito dos artistas brasileiros na Escola de Paris – um termo que se refere à presença de artistas estrangeiros no ambiente artístico francês – a partir de dois recortes: o temporal, localizado no ano de 1923, e o temático, situado no escopo da pintura dos construtores, aqueles que “privilegiaram o intelecto, o desenho, a construção geométrica do quadro, em detrimento da emoção, da sensibilidade e da cor – o que não significa que abandonassem estes outros elementos”⁵. No que se refere ao grupo de artistas brasileiros em Paris na década de 1920, Tarsila do Amaral o integrava com Di Cavalcanti (1897-1976), Anita Malfatti (1889-1964) e Celso Antonio (1896-1984):

Di Cavalcanti e Anita Malfatti, chegados na primeira metade do ano, vinham do convívio com o grupo modernista, da participação na Semana de Arte Moderna. Tarsila e Celso Antonio – a primeira e o último a chegar – vinham de uma formação acadêmica, desligados do grupo modernista⁶.

Quanto ao grupo de artistas sob a influência dos cubistas, Tarsila do Amaral o integrava com Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e teve em Albert Gleizes (1881-1953), André Lhote (1885-1962) e Fernand Léger (1881-1955) os seus mestres⁷.

A autora analisa, portanto, a obra de Tarsila do Amaral também a partir de uma cronologia, o que seria a sua primeira fase, e a partir de uma seleção temática, no viés do modernismo. Assim como na produção de Aracy Amaral, destacam-se os desenhos de Tarsila do Amaral da época das aulas com Albert

⁴ BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.

⁵ *Ibidem*, p. 377.

⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁷ *Ibid.* p. 378.

Gleizes e o Esboço para *A Negra*. Algumas menções no texto permitem verificar, ainda, uma conotação distinta atribuída ao desenho pela autora: “A partir dos desenhos-anotação, na volta a São Paulo, como se sabe, iniciou a produção das obras mais características da fase pau-brasil”⁸. Por um lado, os desenhos aparecem como parte da sua formação artística em Paris na década de 1920 e, por outro, são compreendidos como anotações de viagem para obras futuras.

No estudo de Nádía Gotlib⁹, publicado em 1997, a produção de desenhos de Tarsila do Amaral também é pensada a partir das tendências modernistas. Porém, a autora se opõe à ideia de que os desenhos seriam ilustrações: “Os desenhos de Tarsila não são, pois, mera ilustração que se acrescenta ao livro, em cada capítulo, mas constituem parte integrante de sua construção”¹⁰. A autora argumenta no sentido de que Tarsila do Amaral partilhava da mesma concepção de arte dos autores que ilustrava, caso de Oswald de Andrade (1890-1954), no livro *Pau-Brasil* (1925):

Essa arte pau-brasil prima pela síntese, aliás, já anunciada na ‘Falação’. No desenho, poucos e fundamentais traços. Nos ‘poemas-pílulas’, poucas e fundamentais palavras. Em ambos, o tom ingênuo dessa arte que desrecalca as pulsões mais primitivas da nossa infância¹¹.

Expressariam essa relação *A feira II* e o poema *Riquezas naturais*: “Os poemas de Oswald dialogam também com quadros da fase pau-brasil de Tarsila. O quadro *A feira*, nas duas versões (I ou II), insere-se num mesmo contexto cultural que o poema ‘Riquezas naturais’”. Fica explicitado no seu trabalho que o olhar para a obra de Tarsila do Amaral se dá menos a partir da sua obra e mais a partir das relações com outras produções do período, em especial, no âmbito da literatura:

Privilegio as relações que a atividade artística de Tarsila do Amaral manteve com outras manifestações estéticas do período, que se acham configuradas em obras várias de autores vários – poemas, manifestos, desenhos, pinturas, memórias, narrativas em prosa – que dialogam entre si, num conjunto dinâmico e instigante. [...] Não desenvolvo, pois, estudo específico da pintura e desenho da artista, que já conta com a pioneira e substanciosa obra de Aracy A. Amaral [...]¹².

Ainda que não considere os desenhos como ilustrações, a autora compreende a sua realização como parte da obra literária, ou seja, o desenho é percebido a partir da sua relação com a literatura. Sobre os desenhos de viagem, Gotlib menciona que “é a fase do desenho de traço simplificado, singelo, que

⁸ Ibidem, p. 403.

⁹ GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. 5ª ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012.

¹⁰ Ibidem, p. 122.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid, p. 12.

sugere muito a atmosfera dos lugares por onde vai passando”¹³. Considerando-se esse ponto de vista, tem-se a compreensão da obra a partir de uma cronologia e do desenho como um acréscimo ao texto ou como uma sugestão dos lugares pelos quais a artista viajou.

No trabalho de Angela Brandão¹⁴, com foco na percepção de Tarsila do Amaral sobre as cidades históricas que visitou na Semana Santa de 1924 com Olívia Guedes Penteado (1872-1934), Oswald de Andrade, Nonê de Andrade (1914-1972) e Blaise Cendrars (1887-1961), o desenho é analisado a partir da série *Viagem a Minas* (1924): “Os resultados de suas viagens foram, mais do que qualquer coisa, seus desenhos, que funcionam como relatos ou lembranças resumidas das cidades que conheceu”¹⁵. Diferentemente do que defende Amaral, para quem nos desenhos de Minas Tarsila “queria captar o detalhe arquitetônico, o pormenor do ornamento – além das vistas da paisagem montanhosa”¹⁶, para Brandão, a cidade histórica era nos desenhos da artista um espaço imaginado, uma recriação poética: “Não se tratava de estudar os monumentos do passado com o cuidado detalhista de dissecá-los e compreendê-los em seus significados, mas de miniaturizar sua grandeza e de transformar o imenso em mínimo”¹⁷. Enquanto para Amaral haveria a ênfase na captura do ambiente, para Brandão tratava-se de um desenho de imaginação. Problematizando o lugar do desenho na obra de Tarsila do Amaral, a autora sugere que ele seria “uma espécie de invenção de escrita, um esforço para a criação de códigos fixos”¹⁸. Apesar de compreender o desenho como obra acabada e dedicar o seu estudo a ele, a autora introduz a ideia de desenho como narrativa, estabelecendo uma relação entre desenho e discurso.

Para Antonio Carlos Rodrigues¹⁹, Tuneu, artista que foi aluno de Tarsila do Amaral, o desenho é abordado como projeto, o que lembra a ideia de esboço ou de preparação para a pintura, mas com o acréscimo de uma intenção, nos termos do autor. Referindo-se à série *Viagem ao Oriente* (1926), inédita à época da sua reprodução (2008), ele diz: “Nos desenhos de Tarsila vemos essa pureza de tratamento revelando uma objetividade, intenção clara que faz antever volumes; eles dizem exatamente o que será volume ou não nas futuras pinturas, em relação aos que se transformaram em pinturas”²⁰. Para ele, o desenho seria um lugar no qual Tarsila do Amaral fixaria um pensamento inventivo: “Esse aprofundamento na busca do projeto elaborado fez Tarsila manter sempre consigo um pequeno bloco,

¹³ Ibidem, p. 106.

¹⁴ BRANDÃO, Angela. **Desenhos de Tarsila do Amaral**: barroco mineiro através do olhar modernista. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, 1999.

¹⁵ Ibidem, p. 127-128.

¹⁶ AMARAL, op. cit., 2003, p. 220-221.

¹⁷ BRANDÃO, op. cit., p. 126.

¹⁸ Ibidem, p. 128.

¹⁹ RODRIGUES, Antonio Carlos. Algumas lições sobre desenhos. In: ELUF, Lygia. **Tarsila do Amaral**. Campinas: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

²⁰ Ibidem, p. 11.

onde podia anotar, desenhando onde estivesse para não deixar que ‘escapassem’ eventuais e úteis idéias²¹. Organizadora da coleção na qual os desenhos da *Viagem ao Oriente* foram publicados, Lygia Eluf compreende o desenho da seguinte maneira: “Seu uso recorrente, como bloco de anotações, carnês de viagem ou diários de artistas, guarda o pensamento construtivo que norteia o processo de criação e da construção de imagens²². Essa noção é corroborada por Aracy do Amaral, quando ela aponta a potência criativa do desenho para a artista:

[...] no desenho, Tarsila busca, em estudos, com grande liberdade, a criação de figuras de bichos, alguns realisticamente relacionados à nossa fauna, outros já no domínio do sonho, ou da fantasia surrealizante, que a carregaria em seu devaneio de conto às figuras de infância, disformes e impressionantes, numa tentativa de fixação do tempo de que não se libertou nunca²³.

As memórias da infância, o pensamento da artista, encontrariam no desenho a sua realização. Essa ideia é abordada por Flores e Petry²⁴ a partir da teoria de Horst Bredekamp²⁵, segundo a qual o desenho encarna a mão pensante. Para o autor, “independente do talento artístico, o desenho encarna, como primeiro vestígio do corpo sobre papel, o pensamento em sua mais elevada imediaticidade possível²⁶. A proposta está situada no campo das Teorias da Imagem e no debate da virada icônica que ocorre dentro da História da Arte, o que implica conceber a arte como imagem e a imagem como pensamento. Tal abordagem permite acessar outras camadas de interpretação, como aspectos mais inconscientes da artista consolidados no desenho. Nessa perspectiva teórica e em diálogo com as Teorias do Sul, da Decolonialidade Estética, os desenhos de Tarsila do Amaral foram investigados como a presença do “não colonial”, como aquilo que escapou do par modernidade/colonialidade, sob o qual a artista foi compreendida no referido estudo.

A partir da teoria da colonialidade (Quijano, Mignolo), mas, indo além da chave de leitura colonial, pós ou decolonial, procuramos pensar os desenhos e pinturas de Tarsila buscando encontrar o “não colonial”, o desejo que escapa do inconsciente pelos lapsos de pensamentos e de memórias que encarna na imagem²⁷.

²¹ Ibidem.

²² ELUF, op. cit., p. 5.

²³ AMARAL, op. cit., 2003, p. 210.

²⁴ FLORES, Maria Bernardete Ramos; PETRY, Michele Bete. Na caverna de Tarsila: Sobrevivências do primitivo como presença do não colonial. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 115–132, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i1.3770. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662933>. Acesso em: 13 dez. 2021.

²⁵ BREDEKAMP, Horst. Mãos pensantes – considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

²⁶ Ibidem, p. 161.

²⁷ FLORES; PETRY, op. cit., p. 118-119.

A referência às questões decoloniais levou a uma narrativa diferente daquela apontada pelo viés do modernismo, qual seja, a de que existe um elemento que é próprio do humano na produção de Tarsila do Amaral.

Neste trabalho, o desenho também é compreendido como imagem, como pensamento, e o seu lugar como o de uma expressão própria da artista, apesar das influências e dos diálogos que foram estabelecidos na sua obra. Contudo, o uso do termo “próprio” é feito como uma categoria analítica que diz sobre o que é singular, específico, na obra de Tarsila do Amaral. Aqui, o desenho é investigado como marca de uma pulsão da artista a despeito das periodizações, fases, que lhe foram atribuídas e dos projetos aos quais os seus desenhos estiveram vinculados. Não se trata de desconsiderar o tempo, a marca temporal da sua produção ou a história em torno dela (uma viagem, uma ideia, um texto, um projeto), mas de contorná-los, buscando compreender os desenhos de Tarsila do Amaral como algo íntimo, pessoal, que acontece durante toda a trajetória da artista e que está presente em diferentes trabalhos, técnicas, porque é a sua mão que desenha no eterno retorno das questões que lhe são caras, que marcaram e que não cessam de se repetir.

Tarsila: gravuras (1971) e Louvor à natureza (s.d.)

Boi [Paisagem antropofágica com boi] (s.d. [1971]), *Natureza [Bichos antropofágicos na paisagem]* (s.d. [1971]), *Paisagem [Paisagem]* (s.d. [1971]), *Árvores [Árvores]* (s.d. [1971]), *Arbusto [Arbustos]* (s.d. [1971]), *Ruas e casas [Sede de fazenda]* (s.d. [1971]), *Louvor à natureza [Louvor à natureza]* (s.d. [1971]), *Mico [Macaco na floresta]* (s.d. [1971]) e *Louvor à natureza* (s.d. [c. 1971]) são nove gravuras realizadas a partir dos desenhos de Tarsila do Amaral, que se encontram no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Enquanto as oito primeiras foram impressas por Roberto Grassmann, com o acompanhamento de Marcelo Grassmann²⁸, para o álbum *Tarsila: gravuras (1971)*²⁹, a última possui a sua autoria desconhecida. Neste estudo, aventamos que a mesma pode ser uma transposição de terceiros ou uma gravura da própria artista, realizada em torno de 1971, tomando como referência a gravura homônima. Isso corrobora o comentário de Vallego: “Essa serigrafia a cores, chamada ‘Louvor a natureza’

²⁸ MINISTÉRIO da Cultura; Banco do Brasil. **Tarsila do Amaral**: percurso afetivo. Curadoria de Antonio Carlos Abdalla e Tarsilinha do Amaral. Catálogo de exposição [Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, fev.-abr. 2012]. Rio de Janeiro: CCBB, p. 80.

²⁹ GRASSMANN, Marcelo (Org.). **Tarsila**. São Paulo: Galeria Collectio, 1971.

é bastante semelhante a uma das gravuras do álbum, de mesmo título, porém em dimensões maiores [...]”³⁰.

Também apuramos que esse conjunto de obras foi doado para quarenta e duas instituições do país pelo Banco Central do Brasil (BCB), no ano de 1998, devido à formação da Coleção de Arte do Museu de Valores do BCB, e que circulam com diferentes nomenclaturas por elas. Conforme Carvalho, Silva e Santos, a doação obedeceu ao seguinte critério: “As restantes, em sua maioria gravuras ou obras consideradas de ‘baixo valor’, foram selecionadas para desfazimento por meio de leilão e para doações a outras instituições nacionais das áreas de educação e cultura”³¹. Sobre as obras que fazem parte do álbum *Tarsila: gravuras (1971)*, a questão comumente colocada pela historiografia da arte diz respeito à motivação de Tarsila do Amaral para autorizar a gravação dos seus desenhos.

O Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral³² e o Catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil³³ apontam como motivação a demanda de mercado: “Todos os demais trabalhos classificados como gravura de Tarsila são transposições, gravadas por terceiros, de pinturas e desenhos de diversas épocas que a artista autorizou, nos últimos anos, a serem reproduzidos em metal, a fim de satisfazer à demanda do mercado.”³⁴. Para Milliet, a demanda para a gravação dos desenhos teria vindo do proprietário da Galeria *Collectio*, José Paulo Domingues da Silva (1929-1973), e também atenderia as necessidades financeiras da artista.

Para [Marcelo] Grassmann, o contato com a Galeria *Collectio* foi fácil, graças à amizade com Mônica Filgueiras, ex-aluna do curso que ministrava na Fundação Armando Álvares Penteado. Vendeu muitas gravuras em metal para a galeria, até tiragens inteiras. Aceitou, a pedido de Domingues, fazer a gravação de matrizes em metal com base nos desenhos de Tarsila para o álbum editado pela *Collectio* em 1971. Acreditava que assim estaria ajudando a pintora, idosa e com dificuldade financeira. Viu muita gente aproximar-se dela para tirar vantagem. Não foi seu caso, pois não aceitou remuneração pelo trabalho.³⁵

Nesse sentido, Vallego aponta que “A edição originalmente foi dividida em dois grupos: uma tiragem de vinte exemplares, numerada em romanos e assinada ‘Tarsila’, destinada a doação a museus; e

³⁰ VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – Percursos de uma coleção de arte*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015a, p. 33.

³¹ CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira de; SILVA, Regiane Aparecida Caire da; SANTOS, Flavia Rodrigues dos. Coleção do Banco Central do Museu Histórico e Artístico do Maranhão: considerações sobre a gravura de Tarsila do Amaral. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)*, São Luís, v. 4 - Número Especial, jul./dez., 2018, p. 116.

³² CATÁLOGO, op. cit., 2008.

³³ BANCO Central do Brasil. Museu de Valores. *Coleção de arte = art collection*. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

³⁴ CATÁLOGO, op. cit.

³⁵ MILLIET, Maria Alice. Um espaço de consagração da arte moderna no Brasil. In: BANCO, op. cit., p. 84.

uma tiragem de oitenta exemplares, numerada em arábicos e assinada somente ‘T.’ para comercialização³⁶. No caso das gravuras do MAC USP que fazem parte do álbum *Tarsila: gravuras* (1971), todas elas estão assinadas “na frente, sobre o suporte, canto inferior direito, a lápis: ‘T.’”, conforme aponta a ficha da obra na instituição, o que indica uma finalidade distinta da inicial, uma vez que o conjunto não foi comercializado, mas doado. Já a gravura *Louvor à natureza* (s.d. [c. 1971]), que não integra o álbum *Tarsila: gravuras* (1971), possui a assinatura “na frente, sobre o suporte, canto inferior direito, a lápis: ‘Tarsila’”, e tem as condições da sua produção ainda desconhecidas, podendo ter sido elaborada para doação ou venda.

Por outro lado, Vallego destaca que seria insuficiente compreender a realização desse álbum a partir do mercado, uma vez que ela estaria ligada à tradição da gravura (ao colecionismo e à popularização da arte moderna)³⁷. A autora considera que: “Embora não possam ser considerados o melhor aspecto da produção de Tarsila, longe disso, essas obras não deixam de levantar questões importantes referentes à motivação para sua edição.”³⁸. Neste trabalho, entendemos que essas obras permitem refletir sobre o tema do desenho a partir da sua relação com a gravura, revendo a crítica estabelecida.

Conforme levantamos, a partir da fundação do Núcleo de Gravuras de São Paulo (Nugrasp), em 1964, surgiu em São Paulo um mercado de arte em torno da gravura, sendo produzidas por mês uma média de 200 gravuras³⁹. Desse Núcleo também fazia parte Tarsila do Amaral, sendo ela uma referência: “Em galerias a cotação sobe a uma Tarsila que, na sede da entidade pode ser comprada por 600 ou 800 cruzeiros – dependendo da técnica utilizada e do tamanho – na galeria custa 1000 cruzeiros”⁴⁰. O Nugrasp mantinha um Clube dos Artistas que reunia os gravadores todas as segundas-feiras e um Clube de Gravura que facilitava a venda de gravuras para os associados, a realização de leilões e de exposições, tendo como objetivo a “luta para demonstrar que a gravura é uma obra de arte tão valiosa quanto a pintura ou o desenho ou a escultura”⁴¹.

A participação de Tarsila do Amaral no Nugrasp indica que ela compartilhava essa concepção sobre a gravura. Na sua trajetória, a artista realizou quatro gravuras, entre os anos de 1945 e de 1971, sendo elas: *Negra no Pilão* (1945), *Paisagem rural* (1945), *Paisagem antropofágica* (1964) e *Paisagem com lago e dois barquinhos* (1971). As demais, transposições de outros gravadores, totalizam trinta e três obras e foram realizadas nas

³⁶ VALLEGO, Rachel. Doações do acervo de arte do Banco Central do Brasil – uma presença modernista? In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 24, 2015, Santa Maria. *Anais do...* Santa Maria: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015b, p. 2157.

³⁷ Idem. *Nostalgia moderna: a consagração do Modernismo e o mercado de arte nos anos 1970 na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2019, p. 264.

³⁸ Ibidem, p. 263.

³⁹ GRAVURA, a razão do Nugrasp. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 93, n. 29.806, p. 8, 2 jun. 1972. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2021.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibid.

décadas de 1960 e de 1970. Esses dados mostram que embora a gravura não tenha sido uma técnica amplamente praticada pela artista, ela reconhecia o seu valor e considerava importante veicular a sua obra por meio dela, o que pode ser explicado pelo mercado de arte emergente em torno da gravura nesse período, na cidade de São Paulo, assim como pela própria percepção da artista sobre a potência da gravura.

No ano de 1937, Tarsila do Amaral publicou uma crônica sobre a gravura japonesa no *Diário de S. Paulo*. O texto recupera a origem da gravura e os principais expoentes da gravura antiga no Japão, demonstrando que a técnica já era conhecida no Oriente, muito antes que no Ocidente: “Foi através da gravura que a Europa começou a interessar-se pela arte japonesa. Sendo a gravura relativamente recente na história da arte, conclui-se que o Japão e o Ocidente principiaram tarde o seu intercâmbio artístico”⁴². Tarsila do Amaral localiza esse intercâmbio no final do século XIX, ao afirmar que: “De 50 anos para cá os artistas nipônicos cada dia mais se ocidentalizam, e hoje, o cunho regionalista vai desaparecendo pela pressão inexorável da vida onipresente”⁴³. A artista ainda compreende que a gravura, “pelo seu preço baixo, era a pintura destinada à classe humilde”⁴⁴. É possível que, para ela, a gravura brasileira também tivesse esse sentido, indicando a possibilidade de uma circulação mais ampla da obra. Assim, a motivação para a realização e/ou autorização das gravuras a partir dos seus desenhos pode significar tanto uma experimentação técnica e estética quanto um desejo de eternizar um conjunto de desenhos representativo da sua obra mais geral.

Essa interpretação permite reposicionar o debate sobre as gravuras a partir dos desenhos de Tarsila do Amaral, oferecendo um lugar central para eles. Dessa forma, operando um deslocamento teórico e crítico das gravuras para os desenhos, procuramos analisa-los na intersecção com a ampla obra da artista, buscando elementos característicos da sua produção. São desenhos de bichos, de seres imaginários e de paisagens que permeiam a produção tarsiliana e que essa série de imagens convida a explorar.

Desenhos eternos

No papel em tons de azul, amarelo e verde, base para as gravuras, vemos os traços que seriam os desenhos de Tarsila do Amaral. Esse movimento da gravura para o desenho é também um movimento de síntese e de decomposição percebido na obra da artista. São nesses traços primeiros que podemos capturar a pulsão da artista, os temas do seu interesse e o seu conhecimento sobre a linguagem pela qual trazia à

⁴² AMARAL, Tarsila do. A gravura na arte japonesa. *Diário de S. Paulo*, terça-feira, 19 jan. 1937. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 194.

⁴³ AMARAL, T., op. cit., 1937, p. 196.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 195.

tona, em forma de arte, as imagens que marcaram o seu inconsciente. As obras desta série de estudo interpretadas, aqui, como uma seleção dos desenhos da artista para ser eternizada nas gravuras, podem ser compreendidas a partir de três eixos temáticos que remetem a motivos e obras conhecidos: o de bichos, seres imaginários e paisagens.

Em relação ao primeiro, *Boi [Paisagem antropofágica com boi]* (s.d. [1971]) (Figura 1) apresenta dezesseis grupos de desenhos de Tarsila do Amaral. A composição é formada por movimentos habilidosos da mão da artista na condução das linhas. Ao fundo, a construção da paisagem: uma árvore, um morro ondulado e três árvores ou arbustos. No plano central, à esquerda, o boi, o bicho, ou o touro. Três linhas marcam o centro da imagem e delimitam o fundo, o centro e a parte frontal. Formam o chão, a terra, que dá superfície à paisagem, ao boi e à parte frontal da obra, onde estão posicionados, no canto inferior esquerdo e no canto inferior direito, dois grupos menores de plantas baixas. Chama a atenção na elaboração do desenho a proporcionalidade e a distribuição dos elementos, bem como a fluidez das linhas na construção de formas, caso do bicho na imagem. A linha sem pausa sugere um movimento único da mão de Tarsila do Amaral no alcance de uma forma perfeita. Trata-se de um desenho livre que apresenta o domínio da imagem no olhar e na artista que desenha. O tema está presente em outras obras, como na emblemática pintura *O Touro* (1928), e, considerando outros desenhos, em *Arraial com boi e porquinhos I* (1924) e *Arraial com boi e porquinhos II* (1924). Esses também lembram a obra pela composição marcada por linhas onduladas nos morros e pelos elementos verticais que cortam a paisagem.

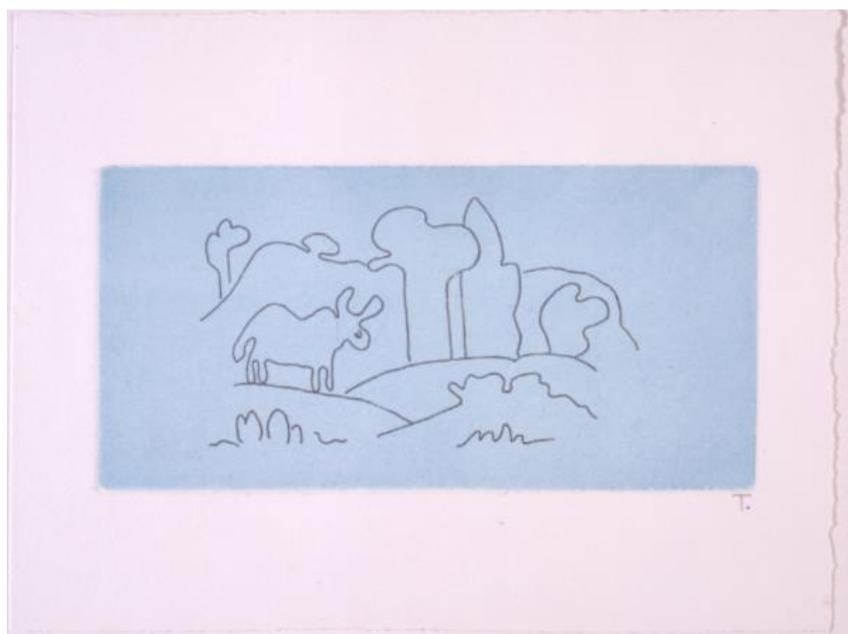


Figura 1:
Tarsila do Amaral
Boi [Paisagem antropofágica com boi]
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta em cores sobre papel 11,2 x 22,5 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Já *Mico [Macaco na floresta]* (s.d. [1971]) (Figura 2) apresenta um desenho realizado com formas simples e linhas interrompidas, mas potentes. Traz como motivo central da composição o bicho no tronco de uma árvore. De perfil, como *O Touro* (1928), ele fixa o olhar para o espectador e se encaixa perfeitamente no ponto de fuga da imagem. O macaco também está presente em obras como *A Feira II* (1925), *Pastoral* [1927] e *O Batizado de Macunaíma* (1956). É tema da obra *Cartão-Postal* (1929), que apresenta árvore semelhante localizada à direita da imagem, com a sua copa igualmente em formato de corações. Essa característica do desenho, encontrada na referida pintura, também aparece na célebre obra *A Cuca* (1924), povoada por bichos reais e imaginários. No Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral⁴⁵, 61 obras apresentam nos seus títulos o termo “bicho”, marcando a presença dele em aquarelas e guaches, desenhos, decalques e gravuras, muitas vezes associada à vegetação.

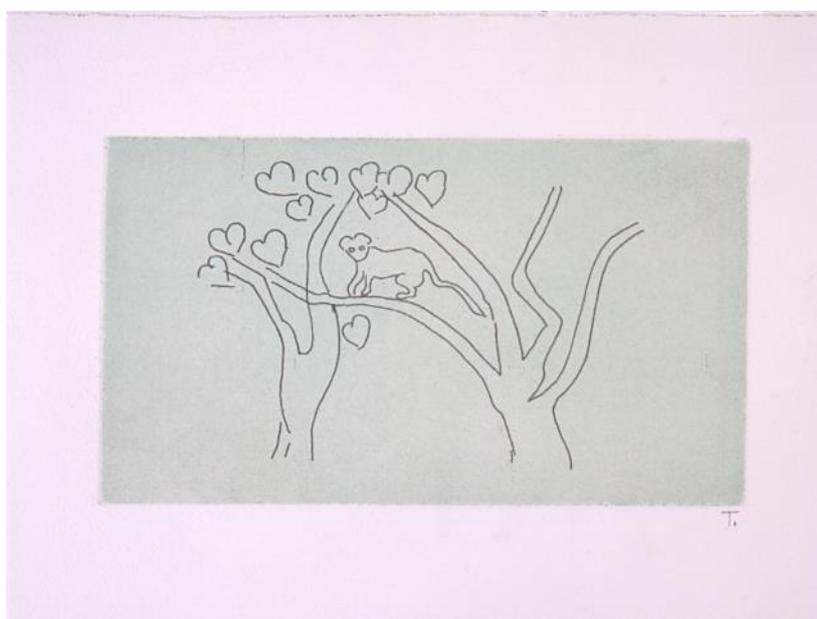


Figura 2:
Tarsila do Amaral
Mico [Macaco na floresta]
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta em cores
sobre papel, 12,8 x 22,6 cm
Coleção Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de
São Paulo, São Paulo.

O desenho *Natureza [Bichos antropofágicos na paisagem]* (s.d. [1971]) (Figura 3) também apresenta a temática dos bichos, contudo, são seres da imaginação. Na superfície, no centro da imagem, próximo a uma árvore, o bicho se direciona à esquerda. Sua forma, porém, é indecifrável e encontra repertório no tema da antropofagia. De perfil, vemos o olhar do “bicho antropofágico”, o seu nariz, uma pequena interrupção da linha que marca a sua boca, quatro patas e uma cauda. Apesar desses elementos comuns a anatomia de um animal, na obra ele permanece desconhecido. Na água, no primeiro plano da imagem, outros três bichos se

⁴⁵ CATÁLOGO, op. cit., 2008.

apresentam, lembrando a obra *Sol Poente* (1930). O traço simples, onduloso, caracteriza apenas o essencial para que se reconheça nele a forma de um animal aquático. Em meio a uma paisagem também estranha, tudo parece se movimentar: as árvores, as folhas, as águas. Com a linha curva, menos precisa, a artista realiza uma paisagem em movimento com o tom da imaginação.

Vallego aponta que essa obra possui no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral quatro associações, datadas das décadas de 1920 e de 1930⁴⁶. São elas *Bicho antropofágico na paisagem I* (1929), *Bicho antropofágico na paisagem II* (1930), *Bichos antropofágicos na paisagem* (c. 1929) e *Decalque de Bichos antropofágicos na paisagem* (1929). As obras diferem, contudo, com relação às técnicas, dimensões e composições. Em *Bicho antropofágico na paisagem I* (1929) a paisagem é terrestre e não marítima, os grupos de árvores são distintos, tanto em relação à quantidade quanto ao seu desenho. O bicho apresenta cílios marcantes em torno do olho, o qual possui pupila, e apresenta dentes. *Bicho antropofágico na paisagem II* (1930) também apresenta um ambiente terrestre e se aproxima de *Bicho antropofágico na paisagem I* (1929), embora o desenho dos olhos do bicho, sem cílios e com apenas um círculo, seja mais parecido com o de *Natureza [Bichos antropofágicos na paisagem]* (s.d. [1971]). Já *Bichos antropofágicos na paisagem* (c. 1929) traz uma composição mais parecida com a de *Natureza [Bichos antropofágicos na paisagem]* (s.d. [1971]), tanto pelo ambiente aquático, quanto pelas árvores e a figura do bicho que são semelhantes. Por fim, o *Decalque de Bichos antropofágicos na paisagem* (1929) apresenta um detalhe da obra de referência. O foco reside na figura do bicho e das árvores, sendo que o primeiro coqueiro está ao lado do bicho e não ao fundo. Há, ainda, outras associações possíveis com obras que apresentam no seu título o termo “bichos antropofágicos”, desenhos e decalques, e com uma série de bichos estranhos que Tarsila do Amaral produziu em diferentes períodos da sua carreira artística, caso da série *Projeto de Figurino* (1925).



Figura 3:
Tarsila do Amaral
Natureza [Bichos antropofágicos na paisagem]
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 19,8 x 29 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁴⁶ VALLEGO, op. cit., 2019.

Desse segundo eixo temático também fazem parte *Louvor à natureza* [Louvor à natureza] (s.d. [1971]) (Figura 4) e *Louvor à natureza* (s.d.) [c. 1971] (Figura 5). O desenho apresenta três figuras colocadas em perspectiva: uma mulher com cabelos ondulados, ao vento, ajoelhada em frente a uma árvore que se assemelha a um sol e, ao fundo, uma árvore que completa a paisagem e divide os planos da imagem. Lembra os motivos de *Mulher-nuvem* (1941), *Mulher-nuvem* (déc. 1960), *Estudo de Composição (Figura só) I* (1930), *Estudo de Composição (Figura só) II* (1930) e *Estudo de Composição (Figura só) III* (1930), *Composição (Figura Só)* (1930), e até mesmo os de *Abaporu* (1928), devido ao tamanho e à forte presença do corpo. O primeiro desenho foi tomado como referência para a elaboração do segundo e esse último distingue-se daquele pela presença de dois traços na linha do horizonte e pelo uso de cores no preenchimento das formas. Essa obra foi associada ao tema do surrealismo, juntamente com a obra *Bichos antropofágicos na paisagem*⁴⁷.

Por fim, outras obras compõem o último eixo temático desta análise. *Paisagem [Paisagem]* (s.d. [1971]) (Figura 6) apresenta uma linha horizontal que divide a obra em dois planos e se destaca pela intensidade da forma espessa. Ao fundo, uma paisagem distante, com árvores, morros e uma casinha. No centro da imagem, ilhas, pedras e um barco atracado sugerem o descanso das águas calmas. Essa cena fica perspectivada com a diagonal formada por um conjunto de pedras maiores, outro barco e duas árvores à direita da imagem que assumem um lugar mais próximo do espectador. As águas que banham o primeiro plano da imagem indicam o ponto de vista da artista como sendo o do observador. Vemos composição semelhante em *Porto I* (1953) e nos desenhos da série *Viagem ao Oriente Médio* (1926), entre outras obras.

Árvores [Árvores] (s.d. [1971]) (Figura 7) é um desenho da artista no qual se combinam linhas e movimentos. Ao fundo, um conjunto de árvores com troncos e copas bem marcados. Na lateral direita, um singelo coqueiro, elaborado a partir de traços soltos, ínfimo diante da grandeza daquelas. A linha que se estende ao lado das árvores delimita o plano da imagem, deixando evidente o contraste entre os dois motivos, seja pelo tamanho das formas, seja pela leveza versus a robustez. Os coqueiros, por exemplo, estão presentes em outras obras da artista, como *Distância* (1928). O desenho de *Estudo de árvores* (s.d.), embora não conste como associação a essa obra no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, apresenta uma composição semelhante que parece anteceder-las. São duas árvores, uma maior e outra menor, posicionadas lado a lado sobre uma linha de superfície.

⁴⁷ BANCO CENTRAL DO BRASIL. *A persistência da memória*, s.d.

Figura 4:
Tarsila do Amaral
**Louvor à natureza [Louvor à
natureza]**
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta sobre
papel, 15,5 x 22,6 cm
Coleção Museu de Arte
Contemporânea da Universidade
de São Paulo, São Paulo.

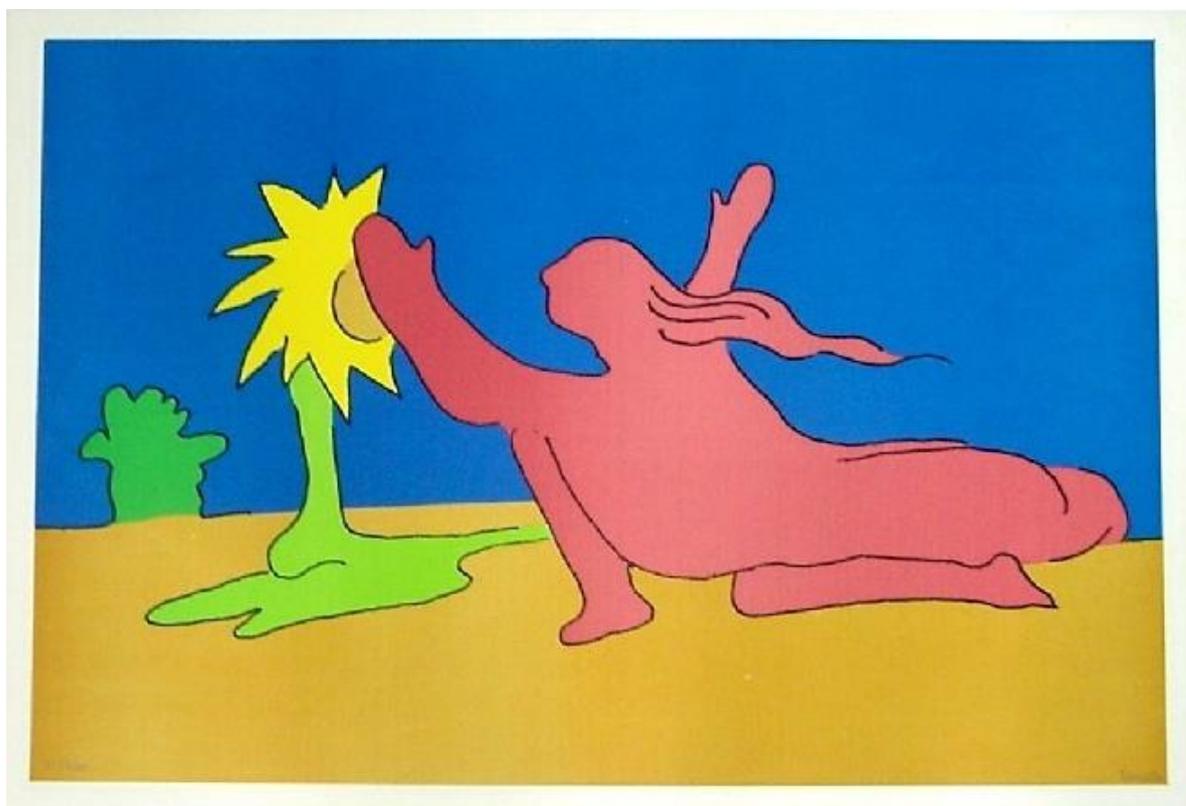


Figura 5:
Tarsila do Amaral, **Louvor à natureza**, s.d. [c. 1971].
Serigrafia em cores sobre papel, 40 x 59,9 cm.
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Figura 6:
Tarsila do Amaral
Paisagem [Paisagem]
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta em cores
sobre papel, 13,8 x 28,3 cm
Coleção Museu de Arte
Contemporânea da Universidade
de São Paulo, São Paulo.



Figura 7:
Tarsila do Amaral
Árvores [Árvores]
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta em cores
sobre papel, 15,6 x 12,8 cm
Coleção Museu de Arte
Contemporânea da Universidade
de São Paulo, São Paulo.

Arbusto [*Arbustos*] (s.d. [1971]) (Figura 8) é uma obra distinta de Tarsila do Amaral. Caótica, com a sobreposição de traços, rabiscos, indica menos o desejo de um retrato de paisagem e mais uma inquietude da artista. Por um lado, o agrupamento disforme, intranquilo. Por outro, o arbusto que cresce na paisagem, também sem arranjo. São duas composições opostas, uma vertical e outra que pende à horizontal. A obra leva o olhar do chão ao alto, mas também para uma paisagem que se estende ao lado e gera o desconforto. Calmaria e caos definem essa obra que captura a pulsão da artista e que somente encontra referências nas imagens do seu interior. Difere-se, por exemplo, de *Arbusto* (s.d.), desenho firme que indica um trabalho mais elaborado.



Figura 8:
Tarsila do Amaral
Arbusto [Arbustos]
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta em
cores sobre papel, 15,7 x 29 cm
Coleção Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo,
São Paulo.

Ruas e casas [Sede de fazenda] (s.d. [1971]) (Figura 9) encerra o terceiro eixo temático com um retorno aos temas da infância de Tarsila do Amaral. O desenho apresenta traços interrompidos que não buscam o fechamento da forma, pois as linhas não se encontram. Lembra a sede da Fazenda Sertão de onde o avô de Tarsila do Amaral comandava os negócios. Mas também poderia ser uma das fazendas onde a artista viveu. A primeira infância foi vivida por ela na fazenda São Bernardo e depois, na fazenda Santa Teresa do Alto, em Monte Serrat. Sobre isso, ela diz: “Ah! a casa de São Bernardo! Tinha um alpendre, a que se tinha acesso por uma escadinha. Ligada à sede, a casa das ‘donzelas’ [...]”⁴⁸. O tema da “fazenda” aparece no título de 53 obras⁴⁹ suas, sendo aquarelas e guaches, pinturas

⁴⁸ AMARAL, A., op. cit., 2003, p. 34.

⁴⁹ CATÁLOGO, op. cit., 2008.

e decalques. Motivos semelhantes também são encontrados nos desenhos da série *Viagem a Minas Gerais* (1924), entre os quais *Congonhas: vista de rua – detalhes de ornamentação (Itaverava)* (1924), que possui o mesmo refinamento no traço ondulado do telhado.



Figura 9:
Tarsila do Amaral
Ruas e casas [Sede de fazenda]
s.d. [1971]
Água-forte e água-tinta em cores
sobre papel, 11,2 x 22,5 cm
Coleção Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de
São Paulo, São Paulo.

Cabe destacar, ainda, que fazem parte do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) as obras *Trigal* (1971) e *Natureza* (1971), as quais não integram o acervo pesquisado, mas podem dizer, igualmente, da seleção de desenhos da artista. No conjunto, esses desenhos apresentam a recorrência de temas e de formas de diferentes períodos da produção de Tarsila do Amaral, podendo eternizar aspectos importantes da sua obra por meio das gravuras.

Considerações Finais

A narrativa consolidada na historiografia da arte sobre Tarsila do Amaral apresenta a obra da artista por fases, no interior de uma cronologia, o que se reflete na apresentação oficial da sua obra: “Primeiros Anos (1904-1922), Início do Cubismo (1923), Pau Brasil (1924-1928), Antropofágica (1928-1930), Social (1933), Dos anos 30 a 50 e Neo Pau Brasil (1950)”⁵⁰. Sobre *Tarsila: gravuras* (1971) e *Louvor à natureza* (s.d.) Vallego diz que “reproduzem desenhos de paisagens e animais que lembram temas das fases pau-

⁵⁰ TARSILA. Sítio eletrônico oficial. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2021.

brasil e antropofagia [...]”⁵¹. Contudo, sinalizamos para uma mudança na compreensão da sua obra, voltada para o que é característico da artista em toda a sua produção.

Neste trabalho, sugestionamos outro caminho de análise para uma série de gravuras do MAC USP realizada a partir dos desenhos de Tarsila do Amaral, ligado à perspectiva do desenho. Isso permitiu ressignificar o lugar dessas obras na produção da artista, compreendendo-as para além da sua associação ao conjunto de quatro gravuras produzidas pela artista ou ao de trinta e três transposições realizadas por terceiros. Observamos que os desenhos lembram outras obras da artista e que ultrapassam uma cronologia de fases, fazendo referência a imagens produzidas em todos os momentos da sua trajetória e a outras fixadas no seu interior. Essa interpretação permite reforçar a ideia de que as gravuras analisadas apresentam uma seleção de desenhos que eterniza aspectos representativos da obra de Tarsila do Amaral.

⁵¹ VALLEGO, op. cit., 2015a, p. 31.