



O OFÍCIO DO HISTORIADOR ATRAVÉS DAS CORRESPONDÊNCIAS: UMA RELAÇÃO AFETIVA ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL

Yvone Dias Avelino*

Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP

yvonediasavelino@uol.com.br

RESUMO: Mário de Andrade e Tarsila do Amaral trocaram ao longo dos anos várias correspondências, tratando dos assuntos cotidianos ocorridos no percurso de suas vidas. As cartas expunham notícias boas, ruins, pensamentos sobre política, sobre arte, mazelas do corpo e planos de ação. Pretendemos neste artigo estabelecer uma reflexão sobre a utilização de correspondências pelos historiadores como fonte.

PALAVRAS-CHAVE: Cartas – Fonte – Memória – Amigos

THE CRAFT OF THE HISTORIAN THROUGH CORRESPONDENCES: AN AFFECTIVE RELATIONSHIP BETWEEN MÁRIO DE ANDRADE AND TARSILA DO AMARAL

ABSTRACT: Mário de Andrade and Tarsila do Amaral exchanged over the years multiple matches, dealing with everyday issues that occurred in the course of their lives. The **letters** exposed good and bad news, thoughts about politic, art, body's ailments and action plans. We intend in this article to situate a reflection on the use of matches by historians as a source.

KEYWORDS: Letters – Source – Memory – Friends

* Titular do Departamento de História da PUC-SP. Coordenadora do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade – NEHSC – da PUC-SP. Editora Científica da Revista Cordis – Revista Eletrônica de História Social da Cidade. Coordenadora do curso de Lato Sensu “História, Sociedade e Cultura” – PUC-SP/COGEAE (Gestão 2013/2015).

A sua correspondência encherá volumes e
será porventura o maior monumento do
gênero em língua portuguesa: terá devotos
fervorosos e apenas ela permitirá uma vista
completa da sua obra e do seu espírito.
Antonio Cândido¹

HISTÓRIA E LITERATURA / HISTÓRIA E CORRESPONDÊNCIAS

Pretendemos neste artigo estabelecer uma reflexão sobre a utilização de correspondências pelos historiadores como fonte, trazendo como exemplo a epistolografia de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, destacando as experiências, emoções, sentimentos, tristezas, alegrias e saudades destes confidentes e fiéis amigos. O literato e musicista e a pintora são dois personagens representantes do Modernismo nacional, muito companheiros, conectados, e trocaram ao longo dos anos cartas que hoje possuem um grande valor histórico.

O Historiador não está além de seu tempo, mas junto com ele, olhando-o de modo singular e, em sua escrita, identificam-se as suas múltiplas possibilidades de interpretação do vivido. Esta relação de amizade, objeto de nosso artigo, pode ser detectada e interpretada através das referidas correspondências, que ora apresentamos.

Estabelecer o conceito de Cartas ou Correspondências como uma fonte para o historiador, ao lado de tantas outras novas e das tradicionais, significa buscar um método, pois trata-se de uma linguagem específica, onde este só pode operar através de instrumentos próprios, para uma leitura possível da História. Cardoso e Vainfas apontam a necessidade da interdisciplinaridade, na medida em que o material do historiador é sempre a linguagem.²

O texto literário, neste caso, o uso de correspondências como “literatura”, posição que assumiremos neste artigo, é um valioso instrumento, que faz mergulhar a sensibilidade do historiador num mundo mágico, numa super-realidade, em uma mescla de sonhos, expectativas e esperanças que vão além da esperança. É uma possibilidade para identificar o imaginário e as representações coletivas dos grupos sociais envolvidos

¹ CÂNDIDO, Antônio. Mário de Andrade, In: **Revista do Arquivo Municipal**, n. 106, ed. fac-similar n. 198. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1990, p. 69.

² CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

nos acontecimentos e na formação do processo histórico, e na entrega do autor a seu correspondente, seu receptor. Abre-se aí a possibilidade de, através das palavras e da poesia, informar fatos, acontecimentos, e o cotidiano.

A busca do sentido do texto pode ser a busca da face oculta da História. Através do discurso literário, ou neste caso específico, do sentido epistolográfico, penetra-se no mundo das consciências, no imaginário, nas representações coletivas, na medida em que essas justificam, sublimam, reforçam e condicionam as práticas sociais do indivíduo, enquanto protagonista dos acontecimentos e formador do processo histórico. A pesquisa dessas práticas e relações iluminadas através da epistolografia é uma tentativa e uma proposta metodológica para resplandecer sua aura, seus contornos opacos, e cuja eficácia vai ser aferida pelo trabalho minucioso do historiador, nas possibilidades que este tem ao utilizar em suas reflexões correspondências como fonte histórica. Trata-se de uma relação difícil, mas possível e, sobretudo, prazerosa. A historiografia apela à literatura hoje mais como um registro do real, um instrumento para sua apreensão, ou ainda como sua metáfora epistemológica. O historiador não pode encarar a obra literária apenas como veículo de conteúdo, pois, o valor do texto literário não está propriamente na confrontação que dele se pode fazer com a realidade exterior, mas na maneira como esta realidade é abordada, aprofundada, questionada, recriada. Deve encarar a literatura não como reflexo, mas como refração, como desvio.³

Como produção artística que é, a arte ilustra os valores de uma cultura, e não se presta a fornecer a confirmação de um saber que poderia adquirir de outras formas, por exemplo, por uma pesquisa histórica; ela tem princípios e leis diferentes dos da realidade exterior, já inventariada. Além do mais, o artista está sempre ultrapassando os sistemas de classificação, aos quais uma sociedade confirma suas representações provisórias do mundo. A arte não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, exprimindo o que nela está reprimido ou latente.

A obra literária eficaz, que age sobre seus leitores, é aquela que dramatiza as contradições e exacerba-as, leva-as às últimas consequências, ou seja, representa-as, e oferece assim, um princípio de respostas a perguntas ainda não claramente formuladas. Ela libera possibilidades subjacentes a certas situações, joga com essas possibilidades,

³ ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes, AVELINO, Yvone Dias, et al. O Bosque Sagrado e o Borrador. In: **Revista Projeto História**. São Paulo: EDUC, n. 8-9, 1992.

dá-lhe vida, e assim, tenta explorar as virtudes inerentes a uma época. As obras literárias que melhor traduzem os movimentos sociais e históricos não são as que retratam de forma escrupulosamente exata os acontecimentos anteriores; são as que exprimem aquilo que falta a um grupo social, e não aquilo que ele possui plenamente.

As cartas falam ao historiador sobre a história que ocorreu, mas também sobre as possibilidades que não ocorreram, sobre os planos que não se concretizaram, ou sobre o que está implícito no escrito e na leitura. Pode-se, portanto, pensar numa história dos desejos não consumados, dos possíveis não realizados, das ideias não vingadas.⁴

As dificuldades de comunicação eram tão significativas que as pessoas se correspondiam com assiduidade, em alguns casos, dentro da mesma cidade. A troca de correspondência pressupõe uma dificuldade natural e circunstancial de duas pessoas não estarem físico e geograficamente próximas uma da outra. Ao escrever, o emissor quer se fazer presente no espaço do seu receptor. Assim, a carta ofusca a distância entre duas temporalidades: aquela que se liga ao ato da escrita e aquela do ato da leitura, transportando as instâncias narrante e leitora ao presente da escrita. Cria-se uma relação dialógica: o “outro” entra no discurso epistolar do remetente através de uma interlocução entre ambos, como bem observou Bakhtin: “É próprio da carta uma sensação do interlocutor, do destinatário a quem ela visa. Como a réplica do diálogo, a carta se destina a um ser determinado, leva em conta as suas possíveis reações, sua possível resposta”.

Os modernistas viveram na prática essa realidade, faziam uso da carta não somente para troca de fatos do dia-a-dia, mas também para a criação de teorias ou para narrar as divergências ideológicas entre os grupos. Assim, a carta extravasava os limites geográficos e éticos, nos quais o distanciamento físico não impedia que os interlocutores “chegassem” uns aos outros. É um “ir ao encontro de”, como observou André Crabbé Rocha: “Escreve-se, pois, ou para não estar só, ou para não deixar só”. Por essas razões, as cartas eram esperadas com grande intensidade, tornando-se o apelo irreprímível daquele que escreve e a ressonância de quem recebe.⁵

Para Lacapra,⁶ deve sempre haver uma fusão entre o texto e o contexto, ou seja, usar a linguagem para se interpretar contextos. Não contextos no sentido positivista, mas como representações de uma experiência histórica. É a tentativa de perceber como se apresentou uma dada realidade.

⁴ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

⁵ RODRIGUES, L. G. Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida. A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, In: **DARANDINA** revisteletrônica. Programa de Pós-Graduação em Letras. Juiz de Fora, vol. 1, n. 2, p. 2, 2010.

⁶ LACAPRA, Dominick. História e Romance. In: **RH, Revista de História da UNICAMP**, Campinas, n. 2-3, 1991.

Assim, a transformação de elementos não-literários em expressão estética é uma outra maneira de olhar o objeto, uma nova forma de relação com o real. Discurso histórico e narrativa epistolográfica, formas distintas de narrativas, apresentam formas de contatos, relacionam-se com a realidade exterior de maneiras diferentes, porém, complementares. Tanto um como o outro, são imagens dessa realidade, que se submetem às exigências do discurso e, podem, portanto, apresentar deformações, fragmentações, ou distorções, formas parciais de conhecimento.

MÁRIO E SEU PERCURSO DESVAIRADO

Mário Raul de Moraes Andrade nasceu e morreu em São Paulo (1893-1945). Depois de cursar o Secundário no Ginásio Nossa Senhora do Carmo, ingressou no Conservatório Dramático e Musical, onde mais tarde foi professor de História da Música. Viveu também como professor de piano, colaborador de diversos jornais e revistas, além de funcionário público.

Foi um dos grandes artífices, entre outros, da Semana de Arte Moderna de 1922, e intenso colaborador das principais revistas do movimento na sua fase mais polêmica: *Estética*, *Terra Roxa*, *Outras Terras* e *Klaxon*. Conseguiu englobar na sua vida uma intensa criação literária, com o estudo apaixonado da música, das artes plásticas e do folclore brasileiro.

Em 1917, estreou na literatura com versos de pouca repercussão e, em 1920, escreveu o primeiro livro considerado modernista, **Paulicéia Desvairada**, com o tom revolucionário e afã de cantar o burgo desperto publicado no ano da famosa Semana de Arte Moderna. A cinzenta São Paulo garoenta e propícia ao movimento romântico que ali floresceu no Século XIX contrastava enormemente com a metrópole que, desde o café, fazia o Brasil prosperar. Havia um impulso imenso que projetava a mudança: os talentos modernistas na arlequina cidade captavam a capital do Estado mais desenvolvido do país, enriquecendo-se de ideias, emoções e vivências que resultaram na eclosão de uma nova ordem poética, urbana, rápida e crítica.

Mário de Andrade, ao mesmo tempo, escreveu a teoria poética da renovação **A Escrava que Não É Isaura**, publicada em 1925, discurso sobre algumas tendências da época modernista. Em 1928 saiu **Losango Caqui**, onde aplicou os princípios do livro anterior: valorização do cotidiano e subversão dos temas tradicionais. A seguir, entrou

em uma fase de nacionalismo estético e pitoresco, com utilização do folclore e da etnografia, a busca do específico do brasileiro, que obcecava os renovadores. A concentração de força e poder que emergiu em São Paulo contribuiu para uma produção de discurso que expressava a especificidade da cidade e as tensões entre o universal e o nacional, entre o centralismo e o localismo. A simbiose social e nacional se refez, mas ainda dicotomicamente e, foi desta forma que o caráter de brasilidade ficou representado e enunciado para todo o nacional que, neste momento, teve que aceitá-lo por subsistência histórica. Era o grande anseio de transformar a pacata São Paulo da garoa, alegre burgo estudantil, numa cidade letrada, como pretendeu Angel Rama.⁷ É exatamente nessa fase que publicou na poesia **Clã do Jabuti**, na ficção **Macunaíma**, **O Herói sem Nenhum Caráter** e, em musicologia, **Ensaio Sobre a Música Brasileira**.

Simultaneamente, foi buscando uma expressão menos exterior, uma língua menos agressiva, uma manifestação mais sutil dos temas sociais e descritivos, cada vez mais interiorizados pela meditação. É o que se observa de forma mais patente com as obras publicadas a partir de 1930. Em **Remate de Males**, a sua poesia se desprende dos maneirismos da primeira fase, do pitoresco externo e psicológico, revelando uma tendência marcante – a capacidade de fundir num movimento único a pesquisa de sua alma e a pesquisa de seu país, como se fossem duas propostas em uma mesma experiência. Envolvido cada vez mais pelos problemas sociais da cidade, consegue em símbolos irmanados mostrar os ritos primitivos, a terra sem males, preguiça criadora e o caudal turvo e misterioso dos grandes rios. Esta tendência vai aumentando até chegar ao seu último poema, **Meditação sobre o Tietê**, onde alcançou a fusão perfeita do coletivo e do individual, numa articulação mágica de temas e imagens tiradas de toda sua obra anterior.

Esta evolução se manifestou também na prosa e na ficção. É o caminho que vai da obra **Primeiro Andar** à segura maturidade de **Belezarte**, e à perfeição quase clássica para o gênero de **Contos Novos**, revelando um contista soberano na fixação do tema expressivo, na dosagem da emoção, na arte sutil da composição literária e nos recursos de estilo. Estilo esse muito pessoal e cada vez mais depurado, mais puro, dando uma tonalidade inconfundível aos seus grandes livros de ensaios, dos mais importantes da nossa literatura, reunidos em **Aspectos da Literatura Brasileira**.

⁷ RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Em 1934 foi convidado a dirigir o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e, ao aceitar, realizou até 1937 uma obra notável, voltada para a educação infantil, para divulgação artística e para a disseminação da reforma musical. Fundou a Discoteca, promoveu o I Congresso de Língua Nacional Cantada, e organizou a Revista do Arquivo Municipal. Em 1938, com certo pesar, deixou a “paulicéia desvairada” e mudou-se para a capital brasileira, onde foi crítico literário e professor na cadeira de Estética na Universidade do Distrito Federal. Nessa ocasião, foi o autor da **Enciclopédia Brasileira**, do Ministério da Educação.

Durou pouco seu idílio com o Rio de Janeiro, pois em 1940 voltou a São Paulo, que tanto amava, tendo esta cidade lhe inspirado um conto, semelhante ao amor por uma mulher. Foi quando nos últimos anos de sua vida, voltando à poesia, compôs **Lira Paulistana**. Aí, nessa obra belíssima, cheia de admiração, amor e crítica, a cidade é apreendida e ressentida nas andanças do poeta maduro, que se despojou do pitoresco e soube falar do homem afetuoso e solitário e da miséria do pobre esquecido no bairro fabril. Passou a ser funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico, cuja ação orientou com brilhantismo.

Faleceu na sua cidade natal, tão amada, no dia 25 de Fevereiro de 1945, devido a um ataque cardíaco, deixando uma obra multimoda, que reflete uma inteligência aguçada, uma curiosidade diversificada e um talento polimórfico, sem par em nosso Modernismo, hoje reunido em duas dezenas de volumes, publicados pela Livraria Martins Editora, desde 1944. Quando morreu, estava em plenas atividades de poeta, cientista, crítico e pesquisador, deixando por publicar algumas de suas obras mais perfeitas. Mas se este homem soube criar, soube produzir, o que ele mais soube foi amar a terra em que ele nasceu.

Signos estelares contrapostos presidiram o universo poético de Mário de Andrade – o circunstancial e o perene, a polêmica e a comoção, o distanciamento e a solidariedade – formando inicialmente pólos dialéticos em conflitos, mas que, aos poucos, evoluíram no sentido de uma síntese global. São Paulo sempre constituiu em sua vida a estação de partida e de chegada e, ao retornar a ela, as forças contraditórias de seu espírito, que se digladiavam, alcançavam a unidade procurada. Foi muito difícil para o poeta ir ao mais fundo de si, ao distanciar-se do compromisso estético, assumido com o pensamento modernista, mostrar-se perdendo as inibições e expondo a sua alma sem prejuízo com

todas as “verdades” de sua consciência, de seu amor e de sua vida – o grande carinho pela “cidade da garoa”.

Mário de Andrade sempre foi cercado de amigos e, lembrando que no período em que viveu, muitos contatos eram mantidos através de correspondências, onde dialogava com escritores, artistas plásticos, músicos e outras personalidades, além de pessoas mais próximas, de seu dia a dia. Escreveu muito e a muita gente. As respostas a estas cartas por ele encaminhadas foram inúmeras, e conservadas com carinho, recomendando que, após sua morte, as mesmas permanecessem fechadas a consultas e publicações durante cinquenta anos, para resguardar a sua intimidade e de seus interlocutores.

Sua família cumpriu seu desejo, lacrando essas correspondências, e mantendo-as devidamente conservadas em uma estante em sua casa, na Rua Lopes Chaves, Barra Funda, onde Andrade residia. Ao lado dessas correspondências, conservaram sua biblioteca e a sua coleção de artes visuais. Em 1968, os Professores Doutores Antonio Cândido e José Aderaldo Castello, este último diretor do Instituto de Estudos Brasileiros à época, empenharam-se em adquirir através da Universidade de São Paulo tal acervo, para figurar como patrimônio do Instituto, que recebeu da família de Mário outros itens de seu uso. As correspondências continuaram lacradas, mesmo pertencendo a este acervo, denominado Mário de Andrade, sendo tombado em 1995 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A correspondência de Mário de Andrade é de suma importância não apenas para a literatura, mas para o conhecimento da própria cultura brasileira.

A CAIPIRINHA MODERNISTA

Entre os interlocutores de Mário de Andrade, destacamos neste artigo a figura de Tarsila do Amaral, pintora e desenhista brasileira, nascida em Capivari, no Estado de São Paulo, em 1886, cuja obra é um verdadeiro documento/monumento da pintura moderna no Brasil, aliás, um dos mais expressivos exemplos dessa época. A artista, mulher de uma estatura intelectual substancial e significativa, era filha de uma tradicional família de proprietários rurais, tendo sido criada em uma das várias fazendas dos Amaral. Esta vivência feliz de criança com o campo, com a vida simples da natureza que a viu nascer, que lhe deu em troca toda a energia da intelectual engajada depois de

mulher feita. Foram nas andanças na fazenda, no cotidiano do campo, que a futura pintora se forjou. A vida campestre marcou de maneira inquestionável a sua personalidade, a sua feminilidade, a sua graça, e suas tendências artísticas.

Desde muito cedo começou a desenhar e pintar, como princípio dos exercícios de uma formação para mulheres de sua origem social. Também, como qualquer filha da elite, foi encaminhada para o casamento e a maternidade. No entanto, a arte a inspirou e a impulsionou, e o casamento a decepcionou. Enfrentou com destemida ousadia um processo de separação judicial, logo no início do Século XX, fato inusitado à época. Poucas foram tão corajosas e destemidas.

Passou as duas primeiras décadas do Século entre o interior paulista, a cidade de São Paulo e a Europa. Estudou em escolas renomadas, como o Colégio Sacré-Coeur de Marie, em Barcelona, e frequentou ateliês de artistas acadêmicos consagrados, como Mantovani e Zadig, em São Paulo, sendo instruída também por Pedro Alexandrino, que lhe deu lições de desenho e pintura.

Após muitas andanças e experiências formais, chegou a São Paulo logo após a Semana de Arte Moderna de 1922. Travou contato com as ideias, conviveu com a geração dos promotores do evento. Com Anita Malfati, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia, formou o grupo dos cinco, inseparáveis na fase da expansão do Modernismo em São Paulo. No mesmo ano expôs no Salão de Belas Artes de São Paulo, no Palácio das Indústrias. As cores vibrantes de suas obras, seu traço e desenho definido, suas formas exuberantes, não chocaram a paulicéia, que já havia sido chocada com as exposições de Anita Malfati e a Semana de Arte.

Seu contato com o Cubismo, que concebe como uma experiência capital para todo artista, se intensificou na viagem à Europa em 1923, para onde foi acompanhada de Oswald de Andrade, também representante do movimento Modernista. Para ampliar sua formação artística, foi a Paris, onde frequentou a Academia Julien, orientada por Émile Renard. Conheceu Pablo Picasso, André Lothe, Albert Gléizes e Fernand Léger, destacadas figuras do Cubismo na França, passando a frequentar também seus ateliês. Os estudos realizados com tais expressões da arte marcaram, do ponto de vista formal, a obra dessa vigorosa mulher à frente de seu tempo. Foi na infinita série de exercícios então realizados que se originaram a composição construída e o perfeccionismo de execução de seus quadros. Parcialmente, fruto dessa viagem, surgiram trabalhos executados em Paris, e que prenunciaram a temática brasileira, dominante nos seus trabalhos posteriores. Em

Dezembro do mesmo ano, retornou definitivamente a São Paulo, expressando a grande atração que passou a ter pelo urbano.

O Cubismo, no entanto, no caso de Tarsila, foi mais um instrumento de liberação que um método de trabalho, um meio de expressão mais afeito à sua personalidade sonhadora que a uma disciplina de pesquisa. Sua modernidade está na eliminação do espaço ilusório (renascentista) e na absoluta despreocupação por uma pintura mais rigorosa, em relação a certas conquistas após seu aprendizado cubista, experiência que a tornou liberada para o seu subjetivismo, refletindo a atmosfera brasileira.

O velho continente vai representar uma nova dimensão estética da sua terra, vai buscar instrumentalização para expressar temáticas, formas e tendências de sua pátria. Conheceu Blaise Cendrars, com quem vai dialogar anos seguidos e que acompanhou o percurso dos modernistas em sucessivas visitas ao Brasil. Sua obra expressiva, resultado de sua formação cultural e de sua visão como artista, culminou por exemplo com **A Negra**, o início do movimento antropofágico e, com a **Caipirinha**, a linha temática e cromática que a vai perseguir até o final da vida, depois de passar por diversas tendências, tanto em nível formal, quanto de conteúdo.

Em 1924, com o grupo dos modernistas, viajou para cidades históricas de Minas Gerais, na Semana Santa, iniciando a produção de uma série de trabalhos que caracterizaram a fase **Pau Brasil**. Suas atividades se diversificaram entre pintora, escultora, ilustradora, promotora de eventos. Em 1926, faz sua primeira exposição individual, em Paris, na Galerie Percier, ano em que oficializou sua união com Oswald de Andrade. Entre viagens pelo exterior, pelo interior do país e a agitada vida cultural e das reuniões sociais na fazenda e na cidade, amadurece suas tendências artísticas iniciais e explode com toda contundência a Antropofagia em **O Abapuru**, de 1928, obra com a qual presenteou Oswald de Andrade.

Apesar de Tarsila possuir um grande reconhecimento no exterior, só em 1929 tem lugar suas primeiras mostras individuais no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo. No mesmo período, em virtude da quebra da Bolsa de Nova York, conhecida como a Crise de 1929, Tarsila e sua família de fazendeiros sentem os efeitos dessa crise no café e perdem algumas fazendas. Ainda nesse mesmo ano, Oswald separa-se de Tarsila, para casar com a jovem jornalista revolucionária Patrícia Galvão, conhecida como Pagu. Tarsila sofreu muito com essa junção de fatores, o que a levou a entregar-se ainda mais a seu trabalho. Em 1930, assumiu o cargo de conservadora da Pinacoteca do Estado de São

Paulo, onde deu início à organização do catálogo do acervo do Museu de Arte Paulista. Perdeu o cargo com o advento da ditadura de Getúlio Vargas e com a queda de Júlio Prestes.

Em 1931, Tarsila vendeu alguns quadros de sua coleção particular para ter condições financeiras de viajar à União Soviética com seu novo marido, o psiquiatra paraibano Osório César, que a influenciou perante as diferentes formas de pensamento político e social. Viajaram para Moscou, Leningrado, Odessa, Constantinopla, Belgrado, Berlim e Paris. Nessa viagem, Tarsila sensibilizou-se com as mazelas da classe operária.

Voltando ao Brasil, por participar de reuniões políticas de esquerda e pela sua viagem à URSS, Tarsila foi considerada suspeita e foi até presa, acusada de subversão. Em 1933, a artista iniciou uma fase de temática mais social, pintando as telas “Os Operários” e “Segunda Classe”, entre outras. Posteriormente, o escritor Luiz Martins, vinte anos mais jovem que a artista, tornou-se uma companhia constante. Tarsila se separou de Osório e se casou com Luiz, com quem viveu até os anos 50.

A partir da década de 40, Tarsila retomou estilos anteriores de pintura em suas obras, revendo sua trajetória como artista. Participou também das comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo, com o painel **Procissão do Santíssimo**. Expôs nas duas primeiras Bienais de São Paulo e teve seu reconhecimento como artista em uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 1960. Foi também tema de sala especial na Bienal de São Paulo de 1963 e, no ano seguinte, na 32ª Bienal de Veneza.

De maneira paradoxal, o sucesso de sua carreira não correspondeu à prosperidade pessoal, pois perdeu definitivamente o último reduto de sua infância, a fazenda onde foi criada, dispondo de todo seu acervo para sobreviver. Restaram-lhe desenhos e a reprodução da vasta obra para ornamentar a vivenda, e lembrar-lhe o auge da carreira. Em 1965, separada de Luís Martins e vivendo sozinha na cidade de São Paulo, no bairro de Higienópolis, foi submetida a uma cirurgia de coluna, já que sentia muitas dores, e um erro médico a deixou parálitica, permanecendo em cadeira de rodas até seus últimos dias, sempre a pintar e a desenhar seus temas prediletos, suas cores distintivas e as formas que a consagraram.

Em 1966, Tarsila perdeu tragicamente sua única filha, Dulce, vítima de um ataque de diabetes, o que aprofundou sua tristeza em viver na decadência. Tarsila declarou em entrevista neste período sua aproximação e afeição à religião espírita. A partir daí,

passou a doar parte do dinheiro obtido com a venda de suas produções a uma instituição administrada por Chico Xavier, de quem se tornou próxima e amiga. Ele a visitava, quando de suas estadias em São Paulo, e ambos trocavam correspondências, assim como ela o fez com Mário de Andrade, nas décadas anteriores.

Considerada artista de ponta internacionalmente e símbolo do modernismo brasileiro, faleceu no Hospital da Beneficência Portuguesa, em São Paulo, em 17 de janeiro de 1973, devido a uma parada cardíaca, quando se recuperava de uma operação de vesícula. Assim como seu grande amigo e correspondente Mário de Andrade, faleceu por culpa do coração, seja o órgão ou a afetividade e, também como ele, foi enterrada no Cemitério da Consolação. De vestido branco, conforme seu desejo. Segundo o poeta Paulo Bonfim, "Tarsila não parte. Chega com o futuro".

CORRESPONDÊNCIAS DE VIDA

Mário de Andrade e Tarsila do Amaral trocaram ao longo dos anos várias correspondências, tratando dos assuntos cotidianos ocorridos no percurso de suas vidas. As cartas expunham notícias boas, ruins, pensamentos sobre política, sobre arte, mazelas do corpo e planos de ação. Uma compilação destas correspondências encontra-se na publicação organizada por Aracy Amaral,⁸ sobrinha de Tarsila, onde vemos muitas mensagens explícitas e outras implícitas, como no exemplo abaixo, meses após os dois personagens terem sido apresentados.

⁸ AMARAL, Aracy. (Org.) **Correspondência**. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, Vol. 2. São Paulo: EDUSP/ IEB, 2001.

Exmo. Sr. Tarsila Amaral
Paris

P. Paulo 11-1-1928

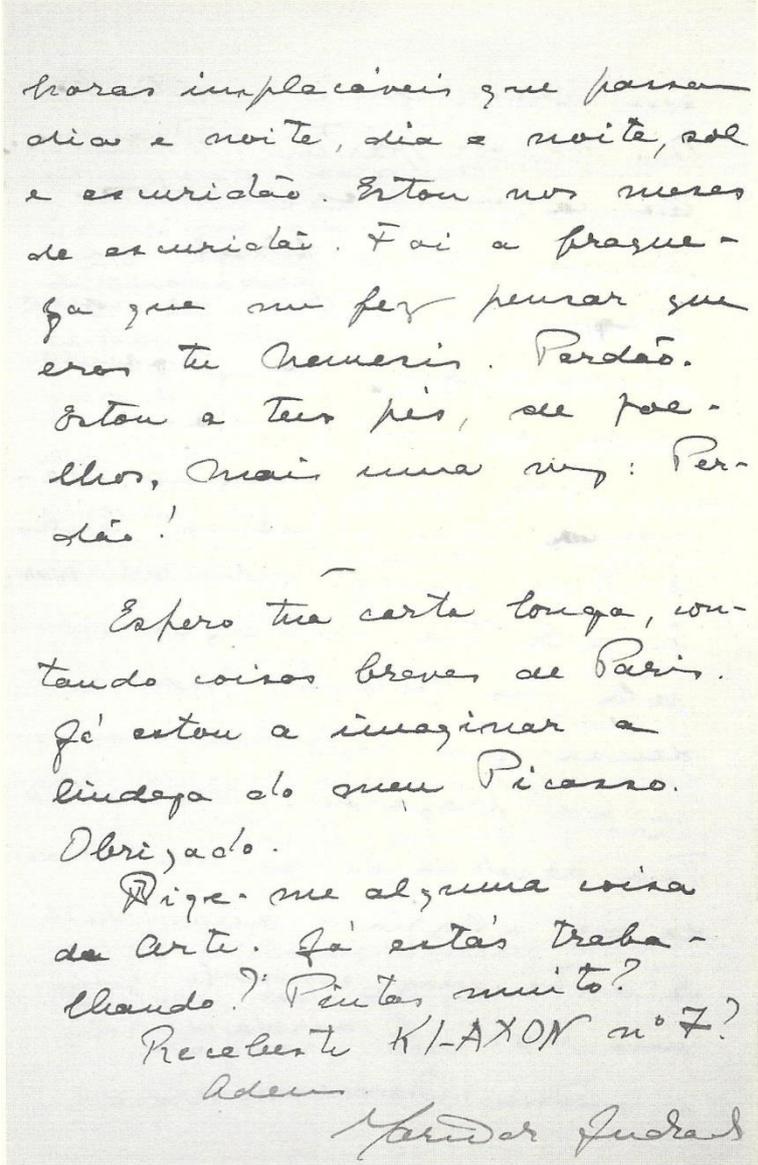
Querida amiga

Si é mesmo verdade que
os gregos e os romanos tra-
taram seus deuses com
familiaridade amiga, creio
que foi o cristianismo que
trouxo para os homens
ocidentais o temor pelas
entidades divinas.

Aproximo-me temeroso
de ti. Breve que és uma
deusa: TÊMESIS, re-
nhora do equívoco e da

Fonte: AMARAL, Aracy. (Org.) **Correspondência**. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. Coleção
Correspondência de Mário de Andrade, Vol. 2. São Paulo: EDUSP/ IEB, 2001, p. 59.





horas implacáveis que passam
dia e noite, dia e noite, sol
e escuridão. Estou nos meses
de escuridão. Foi a fraqueza
que me fez pensar que
eras tu Numeris. Perdão.
Estou a teu pé, se poe-
lhos, mas uma vez: Per-
dão!

Espero tua carta longa, con-
tando coisas breves de Paris.
Já estou a imaginar a
beldade do meu Picasso.
Obrigado.

Diga-me alguma coisa
de arte. Já estás traba-
lhando? Pintas muito?
Recebeste KLAXON nº 7?
Adem.

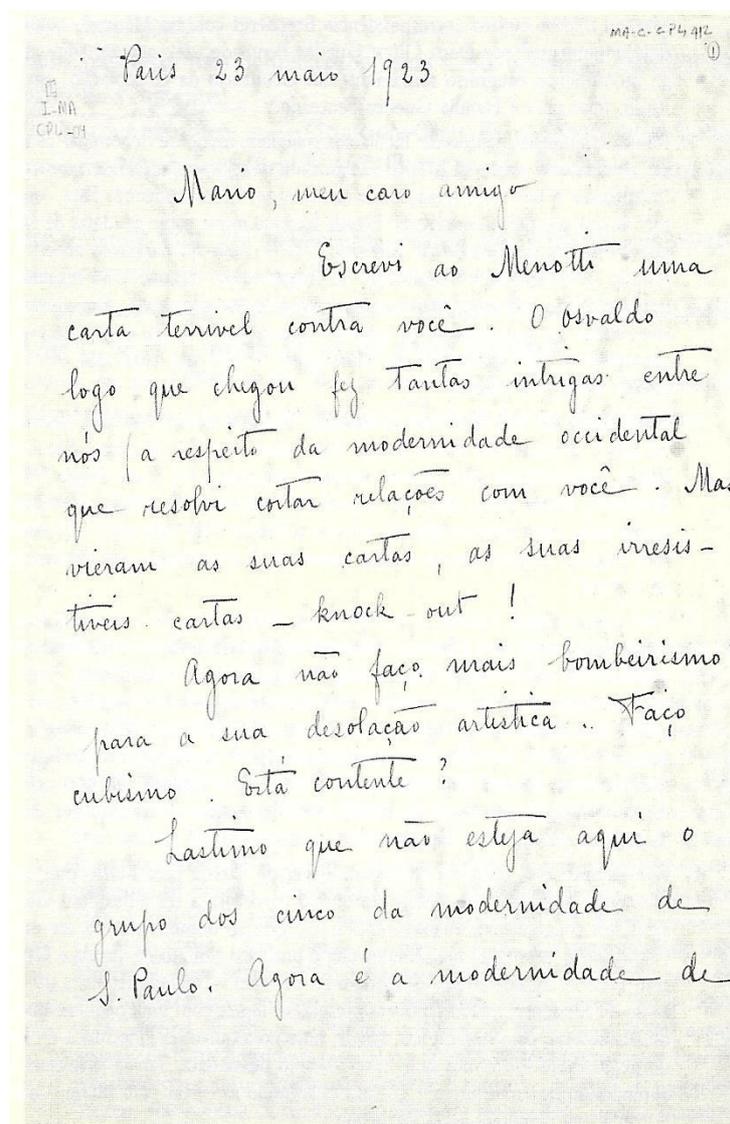
Yandor Judas

Fonte: AMARAL, Aracy. (Org.) **Correspondência**. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, Vol. 2. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001, p. 62.

Em sua versão original, datada de 11 de Janeiro de 1923, esta carta é constituída de quatro páginas, mas reproduzimos apenas a primeira e a última. Inicialmente, Mário elogia a beleza e a força da figura de Tarsila, comparando-a a uma deusa grega. Ao final de sua carta, pergunta se a pintora recebeu a Revista Klaxon de número 7. Sabemos que nesta revista havia uma resenha sobre a obra de Mário **Paulicéia Desvairada**. Parece-nos até que ele almeja a opinião da amiga. Muda de assunto e questiona o que a artista anda produzindo, e fala-lhe também da ansiedade em receber a encomenda que fez à amiga, um quadro de Picasso. Tarsila estava em Paris com Oswald de Andrade (que havia

rompido sua amizade com Mário, que culminou posteriormente num rompimento definitivo), convivendo com os grandes mestres do período, entre eles, o pintor espanhol. Em carta anterior, escrita a bordo do navio “Lutetia”, em 20 de Novembro de 1922, a artista afirma que o quadro encomendado pelo amigo será arranjado, visto ter conhecido a bordo o representante da Galeria Georges Petit no Rio, que lhe arranjaria um Picasso em ótimas condições. Portanto, alguns meses depois, Mário parecia não se conter em felicidade e anseio de possuir tal obra para seu acervo.

Tarsila responde Apenas em 23 de Maio de 1923, conforme vemos abaixo.



Paris 23 mai 1923

Mário, meu caro amigo

Escrevi ao Menotti uma carta tenível contra você. O Osvaldo logo que chegou fez tantas intrigas entre nós (a respeito da modernidade ocidental que resolvi cortar relações com você. Mas vieram as suas cartas, as suas irresistíveis cartas - knock-out !

Agora não faço mais bombeirismo para a sua desolação artística. Faço cubismo. Está contente ?

Lastimo que não esteja aqui o grupo dos cinco da modernidade de S. Paulo. Agora é a modernidade de

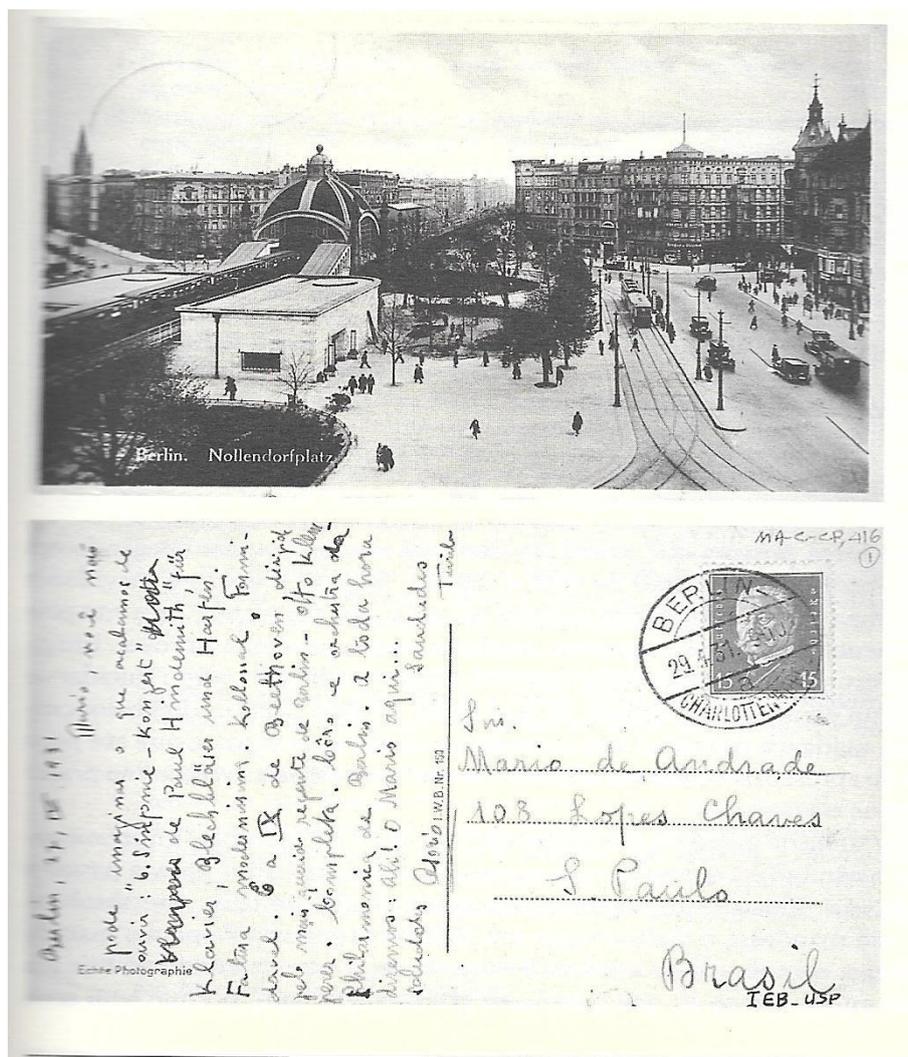
Paris : Serge Milliet, Oswald, Brechuet,
Souza Lima e eu.
Telo aqui está lindo. Porque você
não resolve uma viagem? O brasileiro se
engana, pensando que é preciso uma for-
tuna para vir a Paris.
Até agora não recebi nem um número
do Klaxon. Só vi o último, enviado a Vera
Janacópulos. Aposto que ella não pagou
assinatura.
Ler na Vie des Lettres et des
Arts, ao lado das amizades de Baudouin, um
magistral artigo de meu mestre Gleizes? Vocês
ali devem divulga-lo.
Até breve. Outro sorriso de
Tarsila.
9, rue Hegesippe Moreau
Paris 18^e

Fonte: AMARAL, Aracy. (Org.) **Correspondência**. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, Vol. 2. São Paulo: EDUSP/ IEB, 2001, p. 71.

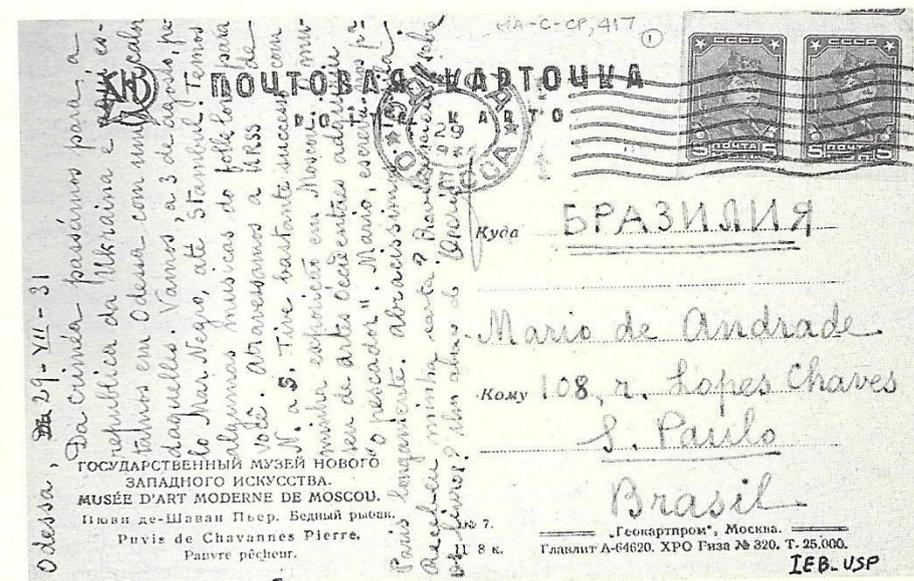
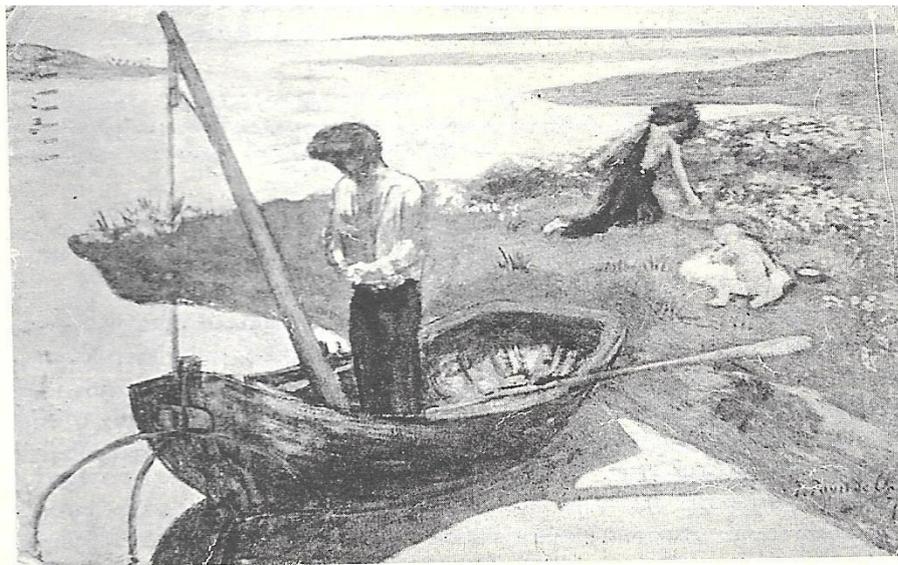
Evasiva, conta a pintora ao amigo que pensou em cortar relações com ele, devido às intrigas proclamadas por Oswald de Andrade. Porém, se deixou levar pelas cartas de Mário, que a artista diz serem irresistíveis, e não toma tal decisão. No que é relativo à sua produção, afirma ainda que não faz mais Bombeirismo, mas sim Cubismo. Lamenta a ausência do Grupo dos Cinco, e o convida a ir encontrá-la, dizendo que convive agora com outros modernistas de Paris. Aponta que não recebeu a Revista Klaxon número 7,

mas que viu uma edição nas mãos de Vera Janacopoulos, cantora e intérprete de Villa-Lobos na Europa. Podemos perceber na escrita de Tarsila uma postura mais irônica, mais tensa, pelo fato de possuir talvez uma personalidade mais forte, e por estar ressabiada com o amigo, ainda com um quê de influência oswaldiana.

Em 1931, Tarsila manda para Mário postais de Berlim, Odessa e de Paris, já acompanhada de Osório César, que também trocou correspondências com Mário.



Fonte: AMARAL, Aracy. (Org.) **Correspondência**. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, Vol. 2. São Paulo: EDUSP/ IEB, 2001, p. 109.



Fonte: AMARAL, Aracy. (Org.) **Correspondência**. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, Vol. 2. São Paulo: EDUSP/ IEB, 2001, p. 114.

A artista descreve que sempre pensa no amigo fazendo parte de suas viagens, e o sucesso de suas exposições, sentindo saudades e relatando travessias/travessuras. No universo de Tarsila, a música é um processo de relaxamento e cultura recorrente. Esta troca de correspondências possui lacunas temporais, os dois modernistas convivem próximos parte do tempo, e mantém-se unidos através dos escritos. Com a morte de Mário em 1945, Tarsila segue sem seu amigo e sem o amparo de seu maior receptor, que a entendia como ninguém, e que era por ela entendido. Ler as entrelinhas destas correspondências pelo olhar do historiador é fazer um longo percurso pelas relações

personais e afetivas que se processaram durante a construção do pensamento modernista e da identidade nacional.

RECEBIDO EM: 09/03/2015

PARECER DADO EM: 15/06/2015



www.revistafenix.pro.br