**ROSANA APARECIDA RIBEIRO SANTOS**

# ARTE E VIDA: QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO E DE CONSTRUTIVIDADE TEXTUAL EM *TARSILA*, DE MARIA ADELAIDE AMARAL

CURITIBA
2010

**ROSANA APARECIDA RIBEIRO SANTOS**

# ARTE E VIDA: QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO E DE CONSTRUTIVIDADE TEXTUAL EM *TARSILA*, DE MARIA ADELAIDE AMARAL

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profª Drª Anna Stegh Camati

CURITIBA
2010

**TERMO DE APROVAÇÃO**

ROSANA APARECIDA RIBEIRO SANTOS

**ARTE E VIDA: QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO E DE CONSTRUTIVIDADE TEXTUAL EM *TARSILA*, DE MARIA ADELAIDE AMARAL**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do Grau de **MESTRE** pelo Curso de **MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA** do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profª Drª Anna Stegh Camati
**(Orientadora – UNIANDRADE)**

Profª Drª Sandra Fischer
**(Convidada – UTP)**

Profª Drª Brunilda Tempel Reichmann
**(Convidada – UNIANDRADE)**

Curitiba, 05 de novembro de 2010.

Este trabalho é dedicado a uma pessoa muito especial:
Dona Nádia, minha querida mamãe, grande amiga e incentivadora! (In memoriam).
Ao meu querido papai, Seu Meroni, pelos primeiros passos frente ao ensino-aprendizagem. (In memoriam).
Aos meus queridos irmãos, pelo apoio e dedicação.

## AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Anna Stegh Camati, minha querida professora, meu eterno agradecimento pela dedicação, confiança, paciência e por estar sempre disposta a ceder o seu precioso tempo para se dedicar a mim, propondo através de suas observações perspicazes, melhorias em meu trabalho para que, com isso, eu atingisse o meu objetivo.

À Profª Drª Sandra Fischer, agradeço pela sua gentileza em fazer parte da minha banca de qualificação e pela sua contribuição como docente no curso de pós-graduação na UTP, que com suas aulas me ajudou a chegar ao mestrado e, também, pelas suas sugestões para a concretização deste trabalho.

À Profª Drª Sigrid Renaux pelo seu carinho com que recebeu o meu trabalho e pelas suas valiosas críticas e sugestões no exame de qualificação que me levaram a aprimorá-lo.

À Profª Drª Mail Marques de Azevedo, nossa querida professora, que, com o seu profissionalismo e competência no repasse dos conteúdos memorialísticos, contribuiu para o meu crescimento e conclusão do trabalho.

À Profª Drª Naira de Almeida Nascimento que proporcionou a nós mestrandos, uma visão mais ampla e crítica do modo de encarar a Literatura e pelo seu carinho e atenção a nós dispensado.

À Profª Drª Brunilda T. Reichmann que, com sua alegria contagiante tornava ainda mais produtiva as suas aulas que contribuíram para que aperfeiçoássemos nossos conhecimentos.

À Profª Ana Maria Cordeiro Vogt, diretora da UNIANDRADE, por todo empenho a mim dispensado e pelo seu carinho e respeito com que sempre se dirige a todos os profissionais que a rodeiam. Agradeço muito mesmo!

Ao Colégio Militar de Curitiba, Instituição que teve uma contribuição ímpar na concretização e aperfeiçoamento dos meus estudos. Agradeço, principalmente, ao Comandante, o Senhor Coronel Luiz Quintino Martins de Figueiredo pela sua compreensão e apoio.

À querida amiga Maria Luisa Pretto Pereira, companheira em todos os momentos e que sempre me incentivou para que chegássemos até o final. Também agradeço ao meu amigo Major José Delcides de Oliveira, que sempre me poupou de maiores esforços para que eu pudesse desenvolver o meu trabalho com mais tranquilidade. Ao Capitão Maxwel de Azevedo Dantas por seu apoio e consideração e, também, ao Coronel Arthur Palma pelo total apoio, carinho, amizade e profissionalismo.

A todos os meus amigos que, direta ou indiretamente me incentivaram para que eu sempre seguisse em frente contribuindo, assim, para a concretização dos meus estudos.

A vida é uma peça de teatro
que não permite ensaios.
Por isso, cante, chore,
dance, ria
e viva intensamente,
antes que a cortina se feche
e a peça termine sem aplausos.
Charles Chaplin

## SUMÁRIO

**RESUMO** ..... vii

**ABSTRACT** ..... xi

**INTRODUÇÃO** ..... 1

**1 AMARAL & AMARAL** ..... 6

1.1 A PEÇA *TARSILA* NO CONTEXTO DA DRAMATURGIA DE MARIA ADELAIDE AMARAL ..... 6

1.2 TARSILA DO AMARAL: A MULHER, A ARTISTA E O MITO ..... 14

1.2.1 Fragmentos da vida e obra de Tarsila do Amaral em *Tarsila* ..... 14

1.2.2 Tarsila transmutada em lenda ..... 43

**2 DRAMATURGIA E HIBRIDIZAÇÃO** ..... 55

2.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: A DRAMATURGIA ONTEM E HOJE ..... 55

2.2 O TEXTO HÍBRIDO *TARSILA* ..... 57

**3 MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA "REALIDADE" EM *TARSILA*** ..... 62

3.1 A MOLDURA EXTERNA: A REINVENÇÃO DA ENTREVISTA NO TEATRO ..... 62

3.2 AS MOLDURAS INTERNAS ..... 67

3.3 MEMÓRIA, NARRAÇÃO, AÇÃO ..... 68

3.4 RECORTE, BRICOLAGEM, COLAGEM ..... 68

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... 82

**REFERÊNCIAS** ..... 89

**ANEXOS** ..... 92

ANEXO I – CRONOLOGIA: DADOS BIOGRÁFICOS DE MARIA ADELAIDE AMARAL ..... 97

ANEXO II – CRONOLOGIA DAS OBRAS DE MARIA ADELAIDE AMARAL ..... 99

ANEXO III – CRONOLOGIA: DADOS BIOGRÁFICOS DE TARSILA DO AMARAL ..... 101

ANEXO IV – FICHA TÉCNICA DA PRIMEIRA MONTAGEM DA PEÇA *TARSILA* ..... 105

ANEXO V – MANIFESTO ANTROPÓFAGO ..... 107

**RESUMO**

Na peça *Tarsila,* Maria Adelaide Amaral flagra a imagem mítica de Tarsila do Amaral como construto, tecendo o seu texto a partir de fragmentos de outras criações ficcionais como biografias, relatos memorialísticos, cartas, filmes e documentários. No processo de mitificação ocorre o fenômeno da angelização e glamourização; a figura humana é elevada ao Olimpo e lá permanece entronizada no imaginário popular. Assim, a dramaturga cria uma ficção memorialística polifônica e coletiva, visto que os diversos textos-fonte são romances que transformaram a vida da pintora brasileira em narrativa. Obviamente, a personagem Tarsila não é Tarsila do Amaral como já denuncia a paratextualidade do título, mas Tarsila, o mito da mídia. Com a inserção de molduras internas dentro da moldura exterior, os processos de composição da peça e a ficcionalidade do texto são flagrados; a dramaturga põe a nu que a arte é um artifício e a "realidade" é um construto. A peça é um texto colagem que integra citações e alusões de escritos alheios ao texto-alvo. No universo ficcional da peça, há uma alternância de narração e ação; a personagem bipartida Tarsila narra sua trajetória pessoal e artística a um entrevistador e, ao mesmo tempo, rememora passagens de sua vida no espaço de sua mente, exercendo a função de protagonista da ação. Por outro lado, a apropriação de técnicas televisivas para construir a cena, como a voz em *off* e a projeção de imagens fotográficas e pictóricas, além de desempenhar funções épico-narrativas, altera a percepção do espectador no tocante à representação da "realidade": a presença dos recursos imagéticos vai criar a ilusão de que as personagens em cena são os expoentes do modernismo brasileiro como eles realmente foram; o factual e o ficcional se fundem e confundem. As técnicas memorialísticas serão analisadas à luz dos postulados teóricos de Henri Bergson, Ecléa Bosi, Maurice Halbwachs e Samuel Beckett e os processos de construtividade intertextual serão discutidos a partir das considerações críticas de Antoine Compagnon, Roland Barthes, Typhaine Samoyault, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Adelaide Amaral. *Tarsila*. Memória. Intertextualidade. Colagem. Estratégias televisivas.

**ABSTRACT**

In the play *Tarsila,* Maria Adelaide Amaral flaunts the constructedness of the mythical image of Tarsila do Amaral by weaving together fragments from other fictional creations such as biographies, autobiographies, memorial reconstructions, letters, films and documentaries. In the process of mythologizing there occurs the phenomenon of sanctifying and glamourizing; the human being is elevated to the Olympus and remains enthroned there in the popular imaginary. Thus, the playwright creates a polyphonic and collective memorialistic fiction, because her several source-texts are, in fact, novels which transformed the life of the Brazilian painter into narrative. Obviously, the character Tarsila is not Tarsila do Amaral, as the paratextuality of the title makes apparent, but Tarsila, the media myth. With the insertion of inner frames within the outer frame, the processes of composition and the fictionality of the text are flaunted; the playwright lays bare that art is an artifice and "reality" a construct. The play is a montage and collage that integrates quotations and allusions from different sources into the target-text. Within the fictional universe of the play, narration and action alternate; the split character Tarsila narrates her life journey and artistic accomplishments to an interviewer and, at the same time, incarnates the protagonist of the action as recalls flashes of her life within the space of her mind. Furthermore, the appropriation of television techniques to construct the stage text, such as the voices off and the projections of photographic and pictorial images, besides exerting epic-narrative functions, change the spectators' ways of perceiving as concerns the representation of reality: the presence of the imagetic strategies contribute to create the illusion that the characters on stage are, in fact, the representatives of Brazilian modernism as they really have been; the factual and the fictional become fused and confused. The memorialistic techniques will be analysed in the light of the theoretical perspectives of Henri Bergson, Ecléa Bosi, Maurice Halbwachs and Samuel Beckett, and the intertextual processes of composition will be highlighted by the critical concepts of Antoine Compagnon, Roland Barthes, Typhaine Samoyault, among others.

KEYWORDS: Maria Adelaide Amaral. *Tarsila*. Memory. Intertextuality. Collage. Televisual strategies.

## INTRODUÇÃO

A peça *Tarsila,* sucesso de público e crítica de Maria Adelaide Amaral, é um texto teatral escrito por encomenda para atender a um pedido da atriz Esther Góes e do diretor Sérgio Ferrara. Foi concluída, após intensa pesquisa em 2002, e a primeira montagem aconteceu no mesmo ano em São Paulo, dirigida por Sérgio Ferrara, realizada pelo SESC Consolação tendo como elenco Esther Góes, interpretando Tarsila; José Rubens Chachá como Oswald de Andrade; Luciano Chirolli, Mário de Andrade; e Vera Mancini, Anita Malfatti. Em 2004, houve uma segunda montagem, também com a direção de Sérgio Ferrara tendo como protagonista Eliane Giardini. O papel de Tarsila que Giardini desempenhou na minissérie *Um só coração* (2004) foi tão gratificante que ela insistiu em fazer uma remontagem da peça, na qual José Rubens Chachá participou como Oswald de Andrade; Pascoal da Conceição como Mário de Andrade; e Agnes Zuliani como Anita Malfatti; desta vez, no Teatro Municipal Brás Cubas, em São Paulo.

Ainda em 2003, ano em que a Rede Globo pretendia prestar uma homenagem aos 450 anos da cidade de São Paulo com uma minissérie, Amaral foi consultada sobre o assunto. No livro-depoimento escrito pela atriz e jornalista Tuna Dwek, Amaral relata que depois de muito pensar, teve a seguinte ideia:

> [...] o modernismo e os modernistas deveriam ser o foco dessa minissérie. Esse *insight* teria sido impossível se eu não tivesse escrito *Tarsila*, que tinha envolvido uma longa e fascinante pesquisa sobre ela, seus amigos e seu tempo. No mês anterior, *Tarsila* estreara em São Paulo, e estava fazendo muito sucesso no SESC Consolação. Foi, na verdade, o encanto e a empatia do público com esse universo, em geral restrito aos

> meios intelectuais e acadêmicos, que me levaram a propor uma minissérie que contasse a História de São Paulo sob o viés da cultura. (DWEK, 2005, p. 251-252)

Assim nasceu o roteiro teledramatúrgico da minissérie *Um só coração*, escrito em co-autoria com o dramaturgo Alcides Nogueira, que contava os grandes eventos culturais e retratava as figuras que protagonizaram esses acontecimentos, tendo como pano de fundo a história de São Paulo entre 1922 e 1954. Segundo o depoimento de Amaral ficou evidente que a minissérie, que foi transmitida pela Rede Globo em 2004, foi inspirada no roteiro cênico escrito por ela anteriormente. Amaral ainda comenta que a heroína da minissérie teria de ser Yolanda Penteado "que assistiu e agitou todos esses eventos. Mas afinal quem era Yolanda Penteado? Uma mocinha que começa a vida como Sissi, tem sua fase como Scarlett O'Hara, e termina como Tia Mame" (DWEK, 2005, p. 252).

Sérgio Ferrara, em um depoimento à Ideias & Ideias Produções Artísticas, declara que foi muito difícil conduzir em cena a força e fragilidade de Tarsila; quando fala da personagem, ele se refere a ela como pessoa, tal como foi mitificada pela mídia:

> Ela era uma mulher que nunca falou alto, mas explodia à sua maneira, mesmo quando Oswald a deixou, gritou silenciosamente. Passou por momentos muito difíceis, soube lidar com o esquecimento dos anos 30, com a perda da filha, da neta, dos amigos e se retirar à sua essência de artista.[1]

Os depoimentos de Maria Adelaide Amaral e Sérgio Ferrara evidenciam a preocupação de ambos em mostrar ao público as lendas criadas em torno das personagens históricas do círculo de Tarsila que povoam o imaginário das pessoas,

[1] Secretaria de Estado da Educação, 2004. Fonte: IDEIAS & IDEIAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS. Disponível em: http://www.educacao.sp.gov.br/Bia_Noticia/tarsila1.htm Acesso em: 30 ag. 2010.

como atesta o comentário de Amaral sobre Yolanda Penteado, protagonista da minissérie *Um só coração,* uma mistura de Sissi, Scarlet O'Hara e Tia Mame, e a afirmação de Ferrara que fala da protagonista como uma pessoa reverenciada pela mídia. No mesmo depoimento concedido à Ideias & Ideias Produções Artísticas, a dramaturga também revela que optou pela licença poética em diversos momentos. Cita como exemplo a cena da separação de Oswald e Tarsila, quando esta última toma conhecimento da traição de Oswald com Patrícia Galvão, a Pagu. Segundo Amaral, nos textos-fonte consultados, ao voltar da viagem, Oswald encontrou suas malas prontas, mas, na peça, ela insere um difícil diálogo ficcional entre eles. Por fim, menciona, ainda, que o enredo tem como fio condutor a vida de Tarsila

> "contada durante uma entrevista por meio de fragmentos não-lineares de sua **memória**. São narrados momentos históricos importantes, como a transição do quarteto em 1922 pós Semana de Arte Moderna; a Revolução de 1924; as inquietações sociais dos anos 30; a dificuldade financeira a partir de 1929; a prisão em 1932; a paixão por Oswald e o estremecimento na relação com sua amiga Anita" (minha ênfase) [2].

No processo de pesquisa bibliográfica sobre a peça *Tarsila* encontramos a dissertação de Laura Castro Araújo, intitulada "*Dramaturgia em trânsito*: o teatro de Maria Adelaide Amaral da página às telas" (2009), um estudo que insere Amaral no contexto da dramaturgia de autoria feminina e mostra que a dramaturga transita entre diversos gêneros e mídias. Seu recorte analítico inclui duas peças, *De braços abertos* e *Tarsila*, e a minissérie *Um só coração*; sob o viés da dramaturgia épica e a mistura de mídias em cena, ou seja, a inserção de elementos televisivos no texto dramático. Ainda em 2009, Castro em co-autoria com André Luiz Gomes, publica o artigo "Teatro,

[2] Secretaria de Estado da Educação, 2004. Fonte: IDEIAS & IDEIAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS. Disponível em: http://www.educacao.sp.gov.br/Bia_Noticia/tarsila1.htm Acesso em: 30 ag. 2010.

dramaturgia e mídias; limites e confluências no teatro de Maria Adelaide Amaral" (GOMES; CASTRO, 2009, p. 273-288), um recorte de sua dissertação de Mestrado.

Em virtude da análise dos recursos épicos e estratégias midiáticas em cena, realizada pela autora referida acima, optamos por utilizar outras abordagens em nossa dissertação. Pretende-se analisar os modos de representação da "realidade" em *Tarsila,* principalmente a função das molduras narrativas, a apropriação e adaptação de estratégias memorialísticas para o teatro e a produção de sentido gerada pelos processos intertextuais de produção textual, aspectos importantes não discutidos por Castro.

A dissertação se compõe de três partes. O primeiro capítulo reúne algumas informações sobre Maria Adelaide Amaral e Tarsila do Amaral. No primeiro subitem, a peça *Tarsila* é situada no contexto da dramaturgia de Maria Adelaide Amaral que toma um novo rumo a partir do ano 2000, quando a autora passa a ficcionalizar pessoas reais. Um breve panorama que inclui alguns detalhes biográficos evidenciados no texto e diversas imagens de quadros e fotografias que figuram como recursos narrativos na peça são incluídos no segundo subitem. A mitificação de Tarsila do Amaral é discutida no terceiro subitem; mostra-se que esse processo de endeusamento se inicia nos anos 1920, quando a artista integra no Grupo dos Cinco, e se consolida por meio de seus biógrafos, em sua maioria amigos e parentes, e por ela mesma.

O segundo capítulo, intitulado "Dramaturgia e hibridização" apresenta duas subdivisões. Na primeira, traçamos um breve panorama histórico que mostra como os renovadores da cena sempre tenderam a apropriar-se de elementos formais de outros

gêneros, artes e mídias para sintetizar novas maneiras de representação da “realidade”. Na segunda, discutem-se os mecanismos que se processam no momento da recepção, como a alteração de percepção, desencadeados pela inserção de recursos midiáticos televisivos, como as vozes em *off* e a projeção de imagens fotográficas e pictóricas no espaço cênico em *Tarsila.*

O terceiro capítulo, intitulado “Modos de representação da “realidade” em *Tarsila*”, é subdividido em quatro subitens que versam sobre a forma e a função das estratégias de construtividade textual: as molduras internas dentro da moldura exterior, a apropriação e adaptação dos mecanismos memorialísticos para a cena que resulta na alternância da narração e ação e a produção de sentido gerada pelas técnicas do recorte, colagem e bricolagem.

Procuramos evidenciar, nesta introdução, que a constituição híbrida da peça *Tarsila* permite que a mesma seja analisada sob diversas abordagens e perspectivas. Objetivamos examinar a peça à luz dos processos de apropriação e adaptação para o palco de diversos gêneros e tendências dramáticas; a dramaturgia híbrida constitui, hoje, a regra, e não a exceção.

# 1 AMARAL & AMARAL

## 1.1 A PEÇA *TARSILA* NO CONTEXTO DA DRAMATURGIA DE MARIA ADELAIDE AMARAL

Maria Adelaide Amaral[3] é considerada uma das autoras mais importantes da televisão brasileira na atualidade. É uma escritora que, além de produzir textos dramatúrgicos para a televisão e o teatro, também publicou romances. Seus quatro romances são os seguintes: *Luísa* – quase uma história de amor (1986), *Aos meus amigos* (1992), *O bruxo* (2000) e *Estrela nua*: amor e sedução (2003).

A partir dos anos 2000, Maria Adelaide começa a escrever minisséries, iniciando com *A muralha*, baseada na obra de Dinah Silveira de Queiroz com a colaboração de João Emanuel Carneiro e Vincent Villari, e direção de Denise Sarraceni. Em 2001, surge a minissérie *Os maias*, baseada na obra de Eça de Queiroz, tendo como diretor Luiz Fernando Carvalho e colaboração de João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Em 2002, em parceria com Walter Negrão, a dramaturga escreve *A casa das sete mulheres*, baseada na obra de Letícia Wierzchowski, tendo como colaboradores Vincent Villari e Lúcio Manfredi, e direção de Jayme Monjardim e Marcos Shetchtman. Um dos episódios mais turbulentos e emocionantes é magistralmente retratado nesta minissérie. Neste épico sobre a Revolução Farroupilha, as mulheres da família de Bento Gonçalves, o líder dos farrapos, são testemunhas e protagonistas de uma guerra que

[3] Algumas informações deste subitem foram pesquisadas em diversos sites da Internet. Informações mais detalhadas sobre a vida e obra de Maria Adelaide Amaral podem ser encontradas no livro de Tuna Dwek, intitulado *Maria Adelaide Amaral*: a emoção libertária (2005), que consta das referências bibliográficas. Trata-se de uma biografia episódica, um livro-depoimento, ricamente ilustrado, da Coleção Aplauso publicada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Informações em forma esquemática podem ser encontradas nos Anexos I e II.

deixará marcas profundas em suas vidas. Em meio a batalhas vigorosas e personagens históricos, como Giuseppe e Anita Garibaldi, elas alternam situações dramáticas e momentos de pura magia. *A casa das sete mulheres* é uma história de amores e desencontros, repleta de idealismo, dor, coragem, solidão e paixões arrebatadoras.

Em 2004 foi escrita a minissérie *Um só coração,* em parceria com Alcides Nogueira, que conta com a colaboração de Lúcio Manfredi e Rodrigo Amaral, filho de Maria Adelaide Amaral e direção de Carlos Manga, Carlos Araújo e Marcelo Travesso. A minissérie conta parte da história e do desenvolvimento de São Paulo, entre 1922 e 1954 — período em que a cidade passa de província rural à grande metrópole. A Semana de Arte Moderna, a Revolução de 1924, a crise de 1929, a Revolução de 1932, a adaptação às diretrizes da Era Vargas, os ecos do nazismo e do fascismo, os refugiados de guerra, a influência americana, a consolidação do modelo democrático no Brasil... todos esses momentos servem de pano de fundo para as relações, os sonhos, os amores, os dramas, as lutas e as conquistas. A minissérie é uma homenagem aos 450 anos de São Paulo, comemorados nesse ano de 2004. Para escrever essa obra, a dramaturga utilizou do recurso de transcriação da peça *Tarsila* em uma minissérie. Adalgisa Maria Oliveira Nunes explicita, em seu livro, *A literatura na TV*, a diferença entre essa mídia televisiva e a novela:

> As minisséries poderiam ser consideradas como pequenas telenovelas, com número menor de capítulos, mais curta, mais compacta, mas nem por isso menos complexa. É uma obra fechada, pois ao ser exibida, já foi completamente gravada e, portanto, não dispõe da flexibilidade das novelas, mudadas ao longo da exibição, de acordo com os índices de audiência. (NUNES, 2006, p. 05)

Sabemos que todo romance ou peça quando se transforma em minissérie ou em novela passa por um processo de adaptação. Segundo Nunes, os principais modos de adaptação utilizados pelos roteiristas de televisão são os seguintes:

> O tipo *inspirado em*, quando o roteirista aproveita um personagem, ou situação para desenvolver uma nova obra; *recriação*, quando o encarregado de fazer a adaptação utiliza o argumento principal e de maneira livre, trabalha o tema com fidelidade mínima ao texto original e, finalmente, a *adaptação livre* quando a história não é mudada, mas apenas um dos aspectos da obra é focado, mudando toda a sua estrutura. (NUNES, 2006, p. 2)

Amaral também escreve novelas, todas para a Rede Globo de Televisão (ver Anexo I). No livro-depoimento de Tuna Dwek, Maria Adelaide Amaral comenta sobre a sua necessidade de escrever, mas declara que nunca pretendeu escrever obras definitivas:

> Escrevo para dizer o que não consigo de outra maneira, para saber como sou e o que penso. Escrevo para ser amada, para não enlouquecer, escrevo para resgatar e transmutar na vida real. Mas jamais me sentei com a intenção de escrever obras definitivas. Talvez por isso tenha escrito tanto, e com tanto despudor, gêneros tão variados. (DWEK, 2005, p. 213)

Entre as peças de teatro de Maria Adelaide Amaral, podemos citar *Cemitério sem cruzes*, um texto que trata do drama de operários da construção civil que, na época, foi censurada devido à ditadura. É uma de suas primeiras peças que, segundo Ana Lúcia Vieira de Andrade, “soava como uma denúncia do capitalismo sem escrúpulos” (ANDRADE, 2006, p. XXIV). A autora deixou de abordar esse polêmico tipo

de temática, pois percebeu que o grande público passou a preferir espetáculos que não explorassem tais conteúdos.

A peça, *A resistência,* com estréia em 1979, no Rio de Janeiro e direção de Cecil Thiré, reproduz o ambiente de redação de uma revista em decadência, tendo como pano de fundo o clima político de 1970. A peça se desenvolve em um único dia de trabalho, sugerindo duas realidades complementares, as angústias, esperanças, descontentamentos dos jornalistas em relação à empresa, à carreira, ao cotidiano e a atmosfera de repressão política e cultural, cuja realidade se impõe de maneira indireta, mas indisfarçável. Esta peça repercutiu de forma positiva no público devido ao contexto socioeconômico do momento e o crítico Yan Michalski faz um comentário acerca da temática da peça:

> Estaríamos diminuindo o âmbito da obra se a julgássemos somente como uma peça sobre jornalistas e seus problemas... Na verdade, *A resistência* propõe uma discussão talvez mais aberta e abrangente do que qualquer outra peça nacional recém-montada sobre a crise do pacto social, econômico e trabalhista no Brasil de hoje e sobre fundamentais repercussões desta crise no posicionamento ético das pessoas que a ela se encontram ligadas. (MICHALSKI citado em ANDRADE, 2006, p. 76)

Sua primeira peça encenada, *Bodas de papel,* com estréia em 1978, em São Paulo e direção de Cecil Thiré, foi considerada pelo crítico Yan Michalski, uma espécie de “fábula sobre o machismo”, em que o suposto feminismo da autora teria gerado uma exacerbação na abordagem do autoritarismo masculino. E ele afirma: “Creio que o generoso feminismo de Maria Adelaide Amaral lhe faz perder um pouco o senso de medida” (ANDRADE, 2006, p. XXV).

*Bodas de papel* é uma história de amor, narrada em *flashback*, na mesa de um bar. Um casal de ex-amantes: ele, jornalista, 40 anos, profissionalmente frustrado, descrente de valores e da sociedade; ela, artista gráfica, 33 anos, rica. A peça retrata um jogo de entrega e recusa que acaba provocando ruptura. Após cinco anos de separação, um reencontro coloca em pauta os medos, as repressões, as mágoas e o mascaramento de um afeto, além da impossibilidade de viverem plenamente a paixão.

*De braços abertos*, estreou em 1984, no Teatro FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo. O enredo versa sobre um casal de ex-amantes que se encontra depois do rompimento, e revisita a sua paixão e as causas que levaram ao rompimento. Tem como protagonistas a atriz Irene Ravache, no papel de Luísa e Juca de Oliveira, interpretando Sérgio; causou uma emoção muito forte na plateia, rendendo-lhes muitos aplausos.

*Querida mamãe* estreou no Rio de Janeiro em 1994, no Teatro Delfim, sob a direção de José Wilker. A peça concentra-se no universo de dois únicos personagens e tematiza as dificuldades das relações familiares, principalmente no que se refere ao paradoxo amor/ódio entre mãe e filha. Toda a ação se desenrola no salão da casa de Ruth, a mãe (em temporalidades distintas, uma vez que não existe unidade de tempo), quando Helô, a filha, vai visitá-la. Nesses encontros, os diálogos são marcados por acusações mútuas, e o rancor, resultante de expectativas não realizadas, de uma cumplicidade afetiva que nunca pôde se concretizar de fato, parece sobrepor-se a qualquer tentativa de criar uma comunicabilidade além das fronteiras dos papéis desempenhados (ANDRADE, 2006, p. 93).

*Intensa magia* é outra peça de sucesso, inspirada em seu pai, que a deixou muito emocionada na estreia. Maria Adelaide Amaral comenta a respeito:

> *Intensa magia* é isso, uma reunião de família com sua cota de mágoa e de gratidão, de generosidade e de amargura. Na primeira leitura pública, no Restaurante Orvietto, Juca de Oliveira fez o pai e naquela noite levou muita gente às lágrimas. Gente que reconhecia aquele pai e se reconhecia nas suas vítimas. Mas a peça não é um libelo raivoso, é um ato de reconciliação. Com essa peça, eu procurei compreender meu pai, além da sua dureza, e mostrar, ao mesmo tempo, o tirano e o sedutor, e revelar no final a tragédia de sua vida fracassada. Ele dizia frequentemente que era um fracassado, foi tão empreendedor, realizou tanto e morreu sem conseguir ser, ou fazer, o que tinha sonhado para si mesmo. (DWEK, 2005, p. 173)

Através de pesquisas realizadas pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral, da Universidade Estadual de Brasília, criado em 2006, houve a divulgação dos primeiros resultados, em 2007, sobre a publicação de textos teatrais e constatou-se que há um aumento de interesse do mercado editorial pela atividade teatral no país. Segundo André Luiz Gomes, pesquisador e professor da Universidade Federal de Brasília:

> Ao iniciar a pesquisa sobre Dramaturgia Contemporânea nosso objetivo primeiro era mapear as editoras que publicam peças teatrais com o intuito de destacar a importância desta iniciativa para o Teatro Brasileiro. Não era nossa intenção estabelecer comparações entre, por exemplo, o número de romances e peças publicadas, mas sim constatar que há um crescente interesse do mercado editorial pela atividade teatral no país que merece ser ampliado. (GOMES, 2007, p. 43)

Foram publicadas, recentemente, por serem bem aceitas pela crítica e público, diversas peças de Maria Adelaide Amaral, dentre elas, *Mademoiselle Chanel* e *Tarsila,* ambas pela Editora Globo, em 2004, e uma coletânea de quatro peças da dramaturga na série Melhor Teatro, pela Editora Global, em 2006, conforme relata Gomes:

> A Coleção “O melhor teatro” da editora Global privilegia a produção dramatúrgica de grandes nomes do cenário teatral e televisivo, como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Domingos Oliveira e Maria Adelaide Amaral. Ao evidenciar no título o nome do dramaturgo, essas obras podem ser consideradas uma prova da hegemonia e popularidade de autores brasileiros. (GOMES, 2007, p. 33)

Segundo Gomes e Laura de Castro Araújo (2008, p. 83), “*Tarsila* não é a primeira peça teatral escrita a partir de figuras históricas: em 1983, Maria Adelaide Amaral escreveu *Chiquinha Gonzaga*, musical constituído a partir da trajetória da pianista/compositora, depois intitulada *Ô abre alas*”, encomendada pelo Teatro Popular do Sesi. Em 1991, a dramaturga escreve para a cena um texto sobre outra figura histórica, um projeto que nasceu de um pedido de Tercio de Freitas, produtor de moda e Ulysses Cruz, diretor de teatro. A peça protagonizada por Marília Pêra, intitulada *Mademoiselle Chanel,* é um monólogo sobre Coco Chanel, uma cortesã, que ficou conhecida como Mademoiselle Chanel, porque nunca se casou, porém, teve muitos amores e amantes, dentre eles figuras importantes como Luchino Visconti. No texto de apresentação da peça, intitulado “A longa caminhada de Mademoiselle Chanel” (AMARAL, 2004, p. 5-10)*,* a dramaturga revela que ficou fascinada pela personalidade, inteligência, coragem e determinação de Coco Chanel. Assim como *Mademoiselle Chanel* e *Chiquinha Gonzaga,* a peça *Tarsila* também é um texto que ficcionaliza pessoas reais.

Em seu livro, *Margem e centro*, Ana Lúcia Vieira de Andrade afirma que Maria Adelaide Amaral é uma dramaturga do chamado *centro*, porque pouco tentou explorar caminhos estéticos ou temáticos que pudessem provocar rejeição junto ao público e à

crítica[4]. Em sua pesquisa, realizada sobre as obras de três dramaturgas brasileiras, Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião, ela argumenta:

> Maria Adelaide Amaral é a que menos se interessa pelo tema do gênero como construção social. Tampouco seu trabalho está relacionado ao desenvolvimento de uma investigação estético-formal; portanto, é a que está, entre as obras que analisaremos, mais ao *centro*. (ANDRADE, 2006, p. XXV)

Concordo com a pesquisadora quando argumenta que Maria Adelaide Amaral escreve obras que podem ser relacionadas mais diretamente ao *centro,* mas discordo quando diz que "tampouco seu trabalho está relacionado ao desenvolvimento de uma investigação estético-formal". Objetivo mostrar que, em *Tarsila*, Amaral realiza um frutífero diálogo estético-formal quando se apropria e adapta técnicas cinematográficas, televisivas e memorialísticas para construir um texto teatral, no qual a forma alude ao conteúdo, artifícios que serão analisadas nos capítulos dois e três.

[4] Pertencem à margem os autores que, tematicamente, apresentam uma posição contra os valores da sociedade capitalista e patriarcal e não somente aqueles que exploram novas posturas estéticas.

## 1.2 TARSILA DO AMARAL: A MULHER, A ARTISTA E O MITO

### 1.2.1 Fragmentos da vida e obra de Tarsila do Amaral em *Tarsila*

Tarsila do Amaral (1886-1973)[5] nasceu no dia 1° de setembro de 1886, na cidade de Capivari, no interior do Estado de São Paulo. Viveu e cresceu entre as fazendas de café do pai, um homem rico que herdou uma fortuna muito grande. Segundo seus biógrafos, teve uma infância saudável junto à natureza, subindo em árvores e fazendo bonecas de mato. Apesar de viver no interior, teve uma educação muito refinada, ao estilo francês (GOTLIB, 2003, p. 28).

No ano de 1922, enquanto Tarsila realizava seus estudos em Paris, no Brasil acontecia um importante evento: a Semana de Arte Moderna, cujos expoentes principais foram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti del Picchia. Eles organizaram uma série de conferências, exposições e concertos para divulgar novas posturas estéticas que foram incompreendidas naquela época.

[5] Neste subitem, apenas as informações sobre detalhes biográficos e sobre obras de diferentes fases da pintura de Tarsila do Amaral que foram integradas no texto dramático *Tarsila*, por Maria Adelaide Amaral, serão brevemente abordados.

Figura 1 – Semana de Arte Moderna em 1922, O Encontro, Mário de Andrade (sentado), Anita Malfatti (sentada, ao centro) e amigos na exposição de Zina Aita (à esquerda de Anita), em São Paulo, em 1922. Foto do século XX.

Figura 2 – Da esquerda para a direita: Brecheret, Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Helios Seelinger

O catálogo elaborado pelos organizadores da Semana de Arte Moderna, no qual constava toda a programação do evento, foi desenhado pelo pintor carioca Di Cavalcanti. Em *Anita Malfatti no tempo e no espaço* constam comentários sobre o referido catálogo: “No catálogo da exposição de artes plásticas vinham listadas 100 entradas de obras, pertencentes a 12 participantes nas três seções: arquitetura, escultura e pintura” (BATISTA, 2006, p. 279).

Figura 3 – Capa do catálogo da exposição de Artes Plásticas da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal em São Paulo.

Tão logo retorna ao país, Tarsila passa a compor aquele que ficaria conhecido como o *Grupo dos Cinco*[6] que, com frequência, se reunia no ateliê de Tarsila, na casa

[6] O Grupo dos Cinco era composto por Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia. O atelier de Tarsila, no centro de São Paulo, na Rua Vitória, foi o ponto de encontro e o local onde aconteciam as reuniões obrigatórias de todo grupo modernista.

de Paulo Prado[7], Olívia Guedes Penteado[8] e, também, na casa de Mário de Andrade.

Figura 4 – Retrato de Tarsila do Amaral, início da década de 1920.

Em seu ateliê, Tarsila pintava quadros em companhia de Anita Malfatti. Um dia recebe inúmeros ramos de margaridas de Mário de Andrade. Então, resolve pintar as flores e convida Anita para pintá-las. Mesmo enciumada, a amiga aceitou. Tarsila comentou que houve uma diferença grande entre a pintura das duas artistas para as mesmas margaridas (AMARAL, 2004, p. 21).

[7] Foi um importante mecenas na história do Brasil, grande incentivador da cultura, e também poeta. Teve participação fundamental junto com sua esposa, madame Marinete Prado na Semana de Arte Moderna, um importante fato para a história do país e do modernismo.

[8] Olívia Guedes Penteado criou o Salão de Arte Moderna, a partir de 1923, quando voltou a morar no Brasil.

Figura 5 – Tarsila do Amaral, *Margaridas de Mário de Andrade*, 1922, Óleo sobre Tela, 100 X 93 cm, Coleção Particular – São Paulo.

Sobre esta tela, o crítico de arte Sergio Miceli, faz um comentário alusivo à obra intitulada *Margaridas de Mário de Andrade* da pintora modernista:

> Tarsila recupera o amontoado de vasos com flores no chão do seu ateliê; veem-se à direita uma paleta e um pano vermelho sobre o divã, uma tela no cavalete, uma cadeira com um guarda-pó verde pendurado no espaldar no centro, e o papel de parede ao fundo retoma um padrão floral em tonalidades próximas às das flores nos vasos. As flores passam, então, a compor uma espécie de auto-retrato de corpo ausente, em que elas se manifestam em diferentes estados: estampa decorativa, flores naturais e tonalidades de pigmentos na paleta. (MICELI, 2003, p. 116)

Figura 6 – Anita Malfatti, *As Margaridas de Mário*, 1922, Óleo sobre Tela, 51,5 X 53 cm, coleção de Artes Visuais, IEB-USP – São Paulo, 1922.

O mesmo crítico também comenta a respeito da tela intitulada *As margaridas de Mário*, pintada por Anita Malfatti:

> Anita, por sua vez, direciona o foco de sua composição para um close da copa dos vasos, que cobre a visão dos demais objetos do ateliê e envolve os mais próximos como, por exemplo, a paleta, num sfumato de cores rosa e azul, transformando o brinde de Mário no tema de uma pequena natureza-morta em que não se sabe ao certo se as flores nos vasos estão apoiadas no chão ou na mesa. São dois registros competitivos em resposta ao mesmo desafio: o de Tarsila dá conta do recado ao absorver os repiques do tema em seu espaço de trabalho, o de Anita converte o brinde em prestação afetuosa de reciprocidade, em puro deleite. (MICELI, 2003, p. 116)

Ainda em 1922, a artista produz mais dois quadros, os retratos de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade; na peça *Tarsila*, a protagonista é vista pintando o quadro de Mário em cena.

Figura 7 – Tarsila do Amaral, *Retrato de Mário de Andrade*, 1922, Óleo sobre Tela, 54 X 46 cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

Nos primeiros anos em Paris, entre 1920 e 1921, parte de seus estudos na *Academie Julien* foram dedicados a intensos exercícios de desenho, assim como nas aulas da *Academie Emile Renard,* onde também produz séries de desenhos. (AMARAL, 2004, p. 72)

O contato com os modernistas não se constituiu apenas pelos vínculos artísticos e profissionais, mas, sobretudo, afetivos. Além do romance que iniciou com Oswald de Andrade, firma uma sólida amizade com Mário de Andrade e intensifica o contato com Anita. A amizade entre Tarsila e Anita, no entanto, seria permeada por uma sutil disputa entre ambas, o que impedia que aprofundassem os laços afetivos.

Em 1923, retorna a Paris, desta vez em companhia de Oswald. Passa a estudar com Gleizes, Lothe e Léger, importantes mestres cubistas[9]. Mas foi a amizade com Blaise Cendrars, poeta franco-suíço, ao visitar o Brasil em 1924, que provocou em Tarsila grandes mudanças. Iniciou, nesta época, influenciada pelas paisagens animadas de Léger, a expressiva pintura da cultura brasileira — a chamada fase pau-brasil.

Tarsila e Oswald de Andrade frequentavam as grandes festas da sociedade francesa e, numa dessas animadas reuniões em casa de Tarsila, compareceu um príncipe africano, filho do rei do Dahomé, além da cantora Josephine Baker e, ao som de Louis Armstrong, o casal recebia os ilustres convidados. Sobre o referido sarau, Tarsila comenta:

> Quem, entre as rodas artísticas de Paris, não conheceu Tovalú? [...] Conheci-o por intermédio de Blaise Cendrars. O príncipe negro subiu um dia os cinco andares do meu ateliê em Montmartre. Lá estavam Jules Supervielle, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Souza Lima, Eric Satie, Juliette Roche, Albert Gleizes, Fernand Léger e sua esposa Jeanne [...]. (GOTLIB, 2003, p. 71)

Tarsila recebia tanto na fazenda Santa Teresa do Alto, em São Paulo, como em Paris, muitas visitas de famosos como Josephine Baker, uma cantora negra de sucesso da época. Nessas reuniões, além das músicas da cantora citada, ouviam-se os recitais de música clássica ou de ritmos improvisados. Louis Armstrong, a personificação do jazz, cantor negro famoso, era muito apreciado por todos que frequentavam a casa de

[9] André Lhote, um francês escultor e pintor de figuras temas, retratos, paisagens e naturezas mortas. Albert Gleizes pintor francês.
Fernand Léger como socialista criou, a partir do Cubismo Sintético, uma linguagem pictórica que, segundo ele esperava, levaria a arte ao mundo do trabalho e do lazer do proletariado.

Tarsila. Nesse período que foi influenciada pela arte africana.

Figura 8 – Um dos maiores e mais importantes acervos de arte africana no Brasil está em exposição no Solar do Ferrão, no Pelourinho, em Salvador. Panáfrica é uma exposição que apresenta 860 peças que apontam a riqueza estética e a diversidade da produção cultural africana do século 20. São objetos, máscaras, estatuetas e utensílios de uso cotidiano e ritualístico.

Em viagem à Itália, Tarsila comparece no ateliê de Léger com o objetivo de aprender ainda mais sobre pintura que resultou numa série de estudos, *Nu n°3*, Estudo (*Academia n°1 ou La Tasse e Academia n°2*) e *O modelo.* (AMARAL, 2003, p. 118)

Figura 9 – Estudo (Academia n° 1 ou La Tasse), 1923, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 10 – Estudo (Academia n° 2), 1923, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, coleção particular, Rio de Janeiro.

A respeito das duas telas, *Academia n°1* (*La tasse*) e *Estudo* (*Academia n°2*) acima, o crítico de arte esboça um comentário bastante pertinente:

> Os trabalhos de Tarsila que melhor evidenciam o primeiro momento de aprendizagem com Léger — os pequenos óleos *Academia n°1* (*La tasse*) e *Estudo* (*Academia n°2*) e *O modelo* — revelam suas dificuldades para lidar, em termos de resposta autoral, com os desafios suscitados pelo mestre. O que nele não passa de uma sugestão de coerência espacial, interrompida por quebras, desníveis e descontinuidades, é reordenado por ela num ambiente de feitio tradicional, com sucessivos pontos de fuga, e até mesmo a mulher de perfil, rechonchuda, perdeu as inquietantes articulações mecânicas desses nus femininos. (MICELI, 2003, p. 135)

Ainda em 1923, Tarsila escreve à sua família antes de regressar ao Brasil: "... ficar uns dias na Bahia onde há documentos preciosos de arte brasileira que é o meu caminho atual..." (AMARAL, 2003, p. 116-117)

Em uma de suas voltas ao Brasil, Tarsila traz telas de artistas famosos como o Delaunay, Léger, Gleizes, além das suas pintadas nesse ano de 1923.

Figura 11– Robert Dalaunay, *Torre Eiffel*, 1923, Óleo sobre Tela, 71,5 X 60 cm. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1923.

Esta tela pertenceu à Tarsila que recebeu de presente do pintor e da qual faz um comentário:

> Delaunay [...] pintou, em vermelho de Veneza, a Torre Eiffel toda desconjuntada entre verdes e discos de amarelos discretos, perdidos em meio do cinza que predominava em todo o quadro. Foi um escândalo para os rotineiros. (GOTLIB, 2003, p. 94)

Figura 12 – Fernand Léger, *Paisagem animada*, 1923, Óleo sobre Tela, 50 X 65 cm.

Na sua obra intitulada *Nacional estrangeiro*, Sergio Miceli, de forma bastante crítica, faz a sua apreciação a respeito da tela de Fernand Léger:

> A dúzia de “paisagens animadas pintadas por Léger em 1921 constitui o paradigma compositivo das telas mais significativas do período “pau-brasil”. Ao confrontar as telas do mestre com os trabalhos da discípula brasileira, podem-se identificar os traços centrais desse reciclado empréstimo criativo. O mais importante deles consiste na própria articulação da imagem figurativa por meio de uma ordenação concatenada de elementos da paisagem natural, urbana e humana. Tais elementos são evidenciados por superfícies geométricas coloridas e padronizadas, intercalados por formas geométricas irregulares, umas e outras delimitadas e realçadas por linhas grossas de contorno. (MICELI, 2003, p. 133)

Em 1923, a pintora brasileira pinta, em Paris, o famoso auto-retrato, em que ela aparece com o vestido vermelho criado pelo estilista francês Poiret:

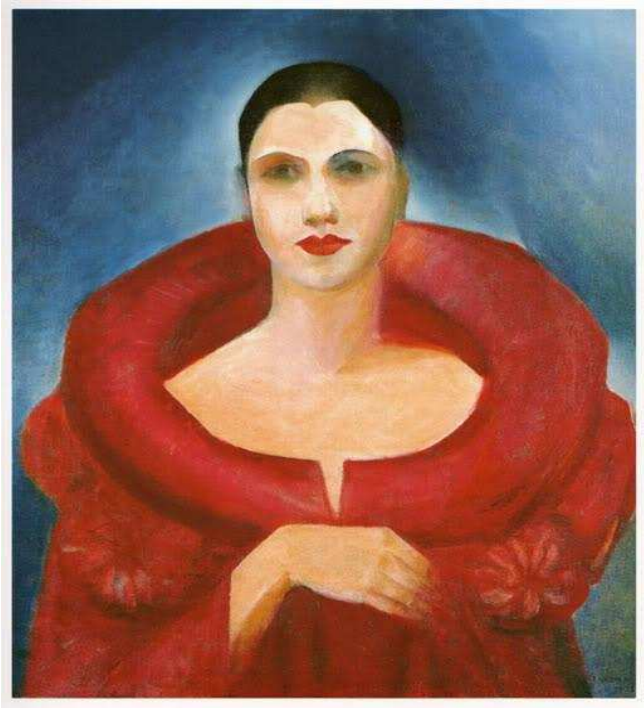

Figura 13 – Tarsila do Amaral, *Auto-retrato (Manteau rouge)*, 1923, Óleo sobre Tela, 71,5 X 60 cm. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1923.

Nádia Batella Gotlib explicita a respeito da tela *Auto-retrato (Manteau rouge)* que a pintora Tarsila do Amaral produziu no ano de 1923:

> A pintora surge aí na sua elegância imponente, realçada pelo contraste entre o azul do fundo e o vermelho do casaco, o qual usou, aliás, no jantar em homenagem a Santos Dumont, em Paris. A gola demarca, geometricamente, o centro do quadro, em forma ovalada, de onde emergem o colo e a cabeça. A disposição da figura parece ensaiar futuras opções formais a serem adotadas no posterior auto-retrato de 1924, reelaborado em 1926, em que aparecerá apenas a forma ovalada da cabeça, levitando na superfície do quadro. (GOTLIB, 2003, p. 74)

Ainda na fase pau-brasil, a arte brasileiríssima se evidencia no modo de elaborar o motivo: a negra, de lábios grossos, olhos amendoados e seios enormes, impõe-se na massa volumosa (GOTLIB, 2003, p. 80).

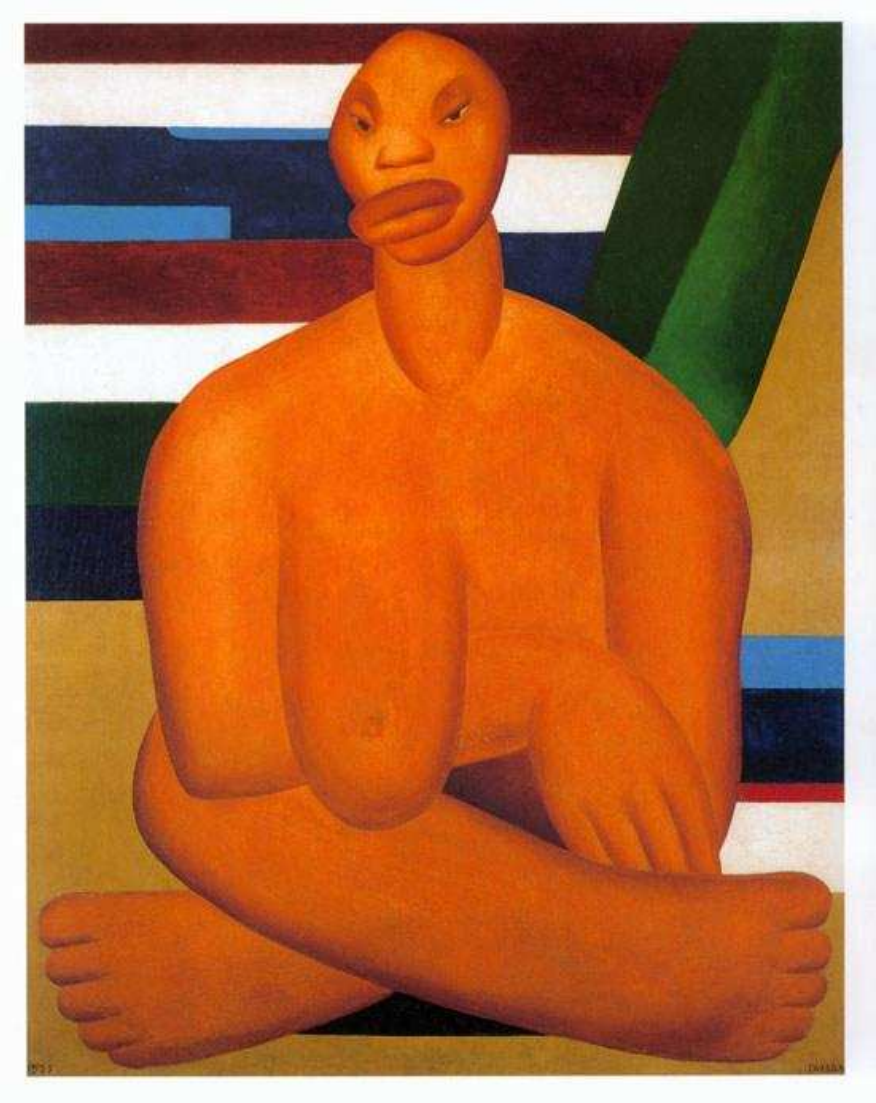

Figura 14 – Tarsila do Amaral, *A negra,* 1923, Óleo sobre Tela, 100 X 80 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

A amizade com Cendrars instiga-a a conhecer o interior do Brasil, a cultura popular, o povo simples que vivia nas pequenas localidades, e que produziam uma

cultura ímpar. Cendrars chega ao Brasil em fevereiro de 1924, e com o grupo de amigos modernistas, parte para o Rio de Janeiro. (AMARAL, 2003, p. 147)

Dessa viagem surgiram as telas *Carnaval em Madureira* e *Morro da Favela*. Na Semana Santa, inicia a viagem pelas cidades históricas de Minas Gerais, com o mesmo grupo. A excursão tem por base as cidades de São João Del Rey, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, Barbacena e outras localidades de Minas Gerais. Tarsila, então, teve a oportunidade de fazer uma inédita incursão pela cultura popular brasileira e mestiça do interior. Com esse contato direto com os artistas de diferentes localidades, Tarsila do Amaral enche seus cadernos de anotações, descobrindo um novo Brasil, esse país que preserva os cânones da arquitetura colonial e que é acolhedor. O percurso mineiro seria posteriormente adaptado e incorporado à sua pintura. (AMARAL, 2004, p. 86)

Tarsila não deixa de observar e registrar formas referenciais isoladas como o casario colorido e pobre, a família sentada à porta da casa, mulheres e crianças pela rua. A troca de idéias com Cendrars, certamente terá marcado o universo modernista. Ele havia ensinado os pintores modernistas a se inspirarem no cotidiano, Tarsila sentiu-se, então, embalada por um cotidiano que fizera, nos acontecimentos mais simples da infância na roça, o encantamento de sua meninice. (AMARAL, 2004, 90)

Após a viagem ao Rio de Janeiro e Minas Gerais, passa a trabalhar intensamente, produzindo, entre outras obras o *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira.* Consolida a partir daí a chamada fase Pau-Brasil, registrando cidades, paisagens e tipos brasileiros.

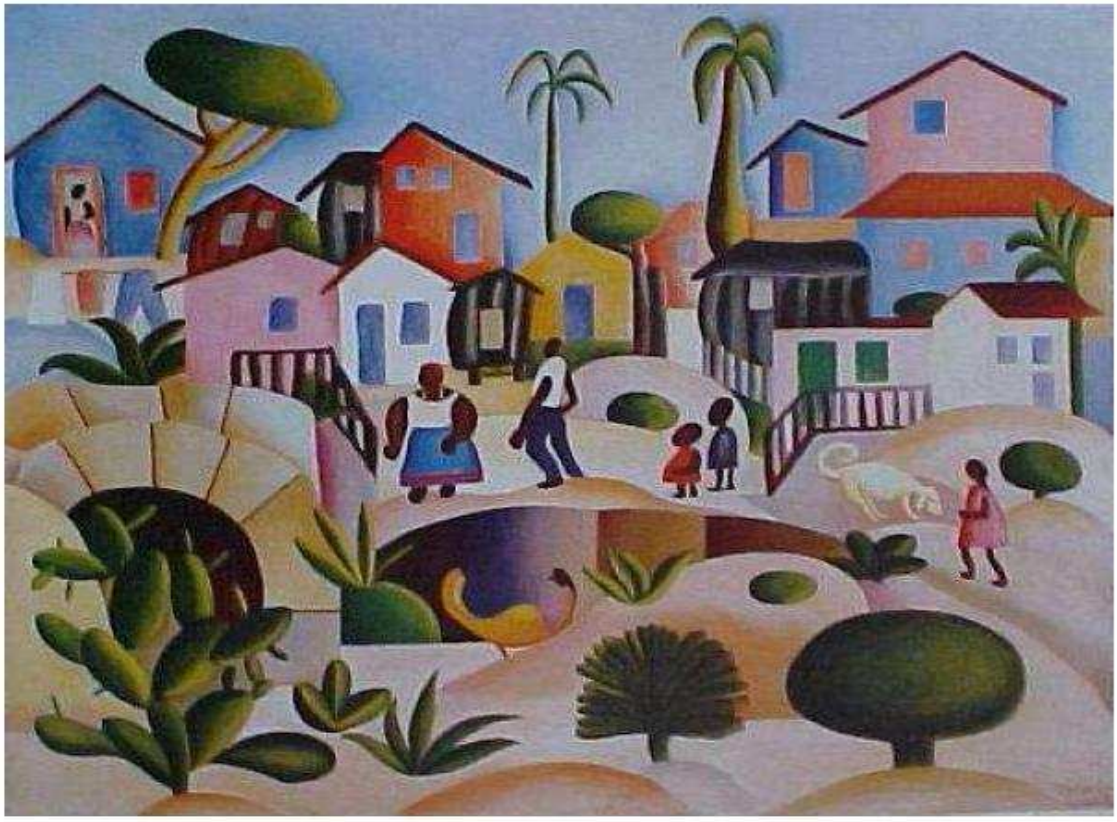

Figura 15 – Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, 1924, Óleo sobre Tela, 64 X 76 cm, Coleção Sergio Fadel, Rio de Janeiro.

Segundo a biógrafa Nádia Gotlib, em análise na sua obra intitulada *Tarsila do Amaral*: a modernista, na tela *Morro da Favela* aparece retratada

> a pobreza das casas amontoadas, umas retas, outras curvas, tentando não desabar, e a gente simples, em cenário que inclui roupas penduradas, árvores e bichos. Mas a favela aparece em visão festiva, leve, e a face negativa da miséria não é suficientemente problematizada a ponto de se constituir como marco de um drama social que exige mudanças drásticas, como acontecerá na década seguinte. (GLOTLIB, 2003, p. 92)

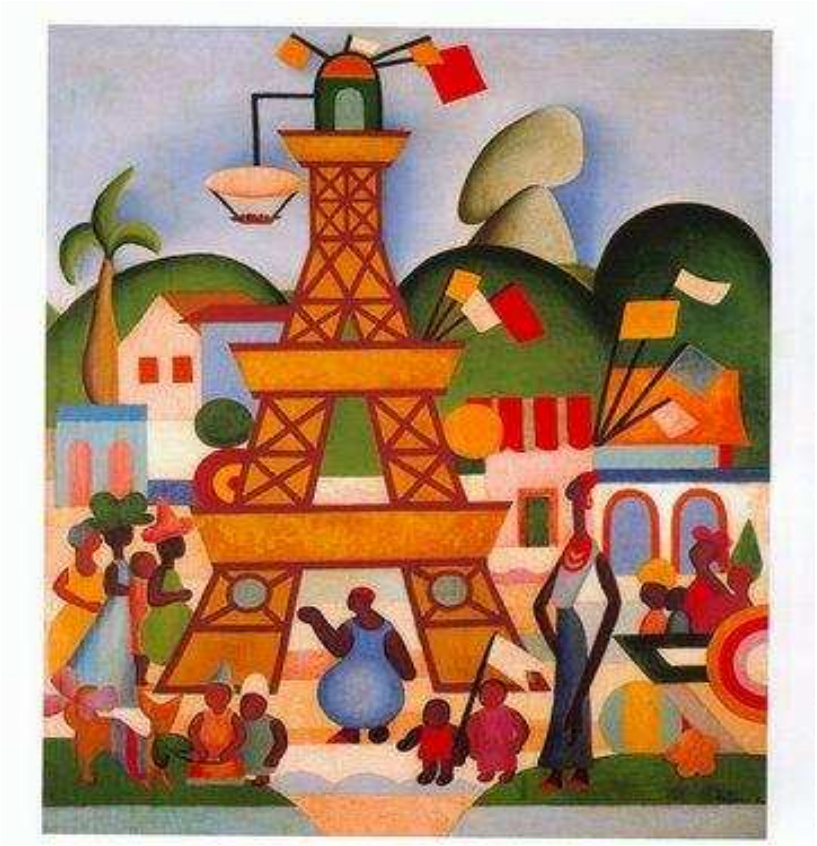

Figura 16 – Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, 1924, Óleo sobre Tela, 76 X 63 cm, Coleção particular, São Paulo.

*Carnaval em Madureira*, outra tela de Tarsila, é protagonizada por crianças e mulheres negras. A torre que brota do chão de Madureira lembra *Torre Eiffel* pintada por seu amigo francês Robert Delaunay, com o qual fora presenteada:

> O humor vem do contraste entre a negra alta e espigada a cortar o quadro em vertical, com os braços longuíssimos, e a outra ao lado, redonda, baixa e gorda. Há uma festa de retas e círculos, que se espalham em muitas variações. As faixas sucedem-se tanto em linhas retas, quanto onduladas, embaixo. (GOTLIB, 2003, p. 95)

Ainda em 1924, Tarsila pinta outra tela *E.F.C.B* (Estrada de Ferro Central do Brasil). Blaise Cendrars encomendou a tela com a finalidade de expor numa

conferência no salão do Conservatório e Musical sobre a modernidade artístico-literária de Paris. Nesta conferência havia telas que pertenciam aos raros colecionadores brasileiros de arte moderna dessa fase: Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado e Tarsila. Nádia Batella Gotlib descreve E.F.C.B. com riqueza de detalhes:

Figura 17 – Tarsila do Amaral, *E.C.F.B.*, 1924, Óleo sobre Tela, 76 X 63 cm, Coleção particular, São Paulo.

> Neste, a cidade por que passa a Estrada de Ferro Central do Brasil tem suas casas simples, predominantemente em rosa e azul, dispostas ao longo de um morro, com singela igreja branca no alto. Essa paisagem sugere barulho e movimento, em objetos acumulados sem perspectiva, eliminando o trabalho de distinção entre frente e fundo: janelas, chaminés, árvores, postes, sinais de trânsito ferroviário, pontes metálicas, vagões, trilhos espalham-se em horizontais, verticais, diagonais, numa rede que traduz, por geometria das formas e cores chapadas, a nova era da máquina e da comunicação. (GOTLIB, 2003, p. 116)

Figura 18 – Oswald de Andrade diante da Igreja do Carmo, em São João Del Rey, durante a viagem dos modernistas, em 1924, às cidades históricas mineiras.

Dulce, filha de Tarsila, viajou pela Amazônia com Dona Olívia Guedes Penteado, enquanto Tarsila e Oswald estavam em viagem pela Bahia.

Figura 19 – Em foto feita por Mário de Andrade, no Alto Solimões: Olívia Guedes Penteado, Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, a Dolur, filha da pintora Tarsila do Amaral.

A filha da pintora, encantada com a viagem, relatou à mãe e Oswald através de cartas, a sua admiração pelo passeio no Amazonas: “Fomos hóspedes do governo durante uma semana. Nessa semana, fomos as moças mais cotadas da alta sociedade. [...] Fomos namoradíssimas pelos rapazes. [...] Éramos as mais *chics* e todos nos olharam com admiração” (AMARAL, 2004, p. 121).

Em 1926, mesmo contra a vontade da família, oficializou o seu casamento com Oswald de Andrade. A união Tarsiwald[10] produziu grandes ousadias que transgrediam o imaginário da elite conservadora paulista. Tarsila dividia sua atenção entre o trabalho e o marido. Começou a pintar *Religião brasileira*, *Mercado* e *Barcos em festa.*

Figura 20 – Tarsila do Amaral, *Religião Brasileira*, 1927, Óleo sobre Tela, 63 X 76 cm, Coleção do Governo do Estado de São Paulo.

[10] Expressão feliz de Mário de Andrade em poema que fez em homenagem aos dois, escrito nas vésperas do seu embarque pelo navio “Cap Pollonio”, em dezembro de 1925 (GOTLIB, 2003, p. 126).

Em 1928, Tarsila decide dar ao marido um inusitado presente de aniversário: pintar um quadro que sensibilizasse o Oswald, uma coisa excepcionalmente diferente. Nasce, então, o *Abaporu*:

> a figura de perfil, agora ocupando o lado oposto do quadro; mantém dessa figura o seu caráter agigantado e em perspectiva, com os pés imensos e a cabeça miúda; o sol-laranja-flor tangencia o cacto em riste; também existem aí o verde-amarelo-azul e a cor terrosa. (GOTLIB, 2003 p. 145)

Figura 21 – Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, Óleo sobre Tela, 85 X 73 cm, Coleção Eduardo Costantini, Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires.

Em julho de 1929, no dia 20, acontece a primeira exposição individual de Tarsila no Brasil que recebeu críticas favoráveis e desfavoráveis.

23 – Pagu, Anita Malfatti, Benjamin Péret, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Elsie Houston, Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, na época da exposição de Tarsila no Rio de Janeiro, em julho de 1929.

Com a recessão do café em meados de 1930, o pai de Tarsila foi perdendo toda a sua produção, pois a desvalorização os pegou desprevenidos e, com isso, tiveram que vender seus imóveis (fazendas). E se vendo em dificuldades financeiras, Tarsila é nomeada como conservadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, mas acaba perdendo o seu cargo devido à queda de Júlio Prestes.

O ano seguinte foi mais tenso para Tarsila, que perde a fazenda que herdara de seus pais, em meio à crise do café, e aos problemas econômicos por que passa o ocidente, naquela época. Também na vida pessoal, Tarsila vê-se traída pelo companheiro Oswald, que se apaixonou por Patrícia Rehder Galvão, a Pagu.

Figura 24 – Patrícia Galvão – a Pagu.

Com todas essas dificuldades passa a levar uma vida mais modesta, distinta daquela dos anos 20. As instabilidades financeiras e afetivas fizeram com que partisse novamente para a Europa, desta vez para o leste europeu. Posteriormente, na então União Soviética, a pintora de Capivari, passa a observar o cotidiano dos operários com mais atenção e sensibilidade, a população vivendo nos centros urbanos e as condições em que se encontra a população local.

Figura 25 – Tarsila do Amaral, *Operários,* 1933, Óleo sobre Tela, 150 X 205 cm, Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Sua memória revela-se nas telas. Pinta, em 1933, as obras de sua chamada fase social, *Vagão de Segunda Classe e Operários*. Uma composição marcada pelo que passara a observar no Brasil, em especial o drama operário e a miséria das multidões. Esta foi a fase de um certo engajamento político da pintora que chegou a ser presa, no Brasil, por causa de suas idéias políticas. Em 1932, o Doutor Osório César, então novo companheiro de Tarsila, nega veementemente a participação efetiva de sua companheira em movimentos de caráter social e revolucionário e que ela jamais havia se integrado de fato no meio proletário (GOTLIB, 2003, p. 169).

Figura 26 – Tarsila do Amaral, *Vagão de Segunda Classe*, 1933, Óleo sobre Tela, 110 X 151 cm, Coleção Fanny Feffer, São Paulo.

Ainda em 1933, o seu romance com o médico Osório César chega ao fim. Conhece o seu novo companheiro na casa do amigo Álvaro Moreira. A partir de então, Luís Martins e Tarsila passaram a viver juntos por mais de dezoito anos. O jornalista tinha vinte e seis anos e a pintora, quarenta e sete. Sem formalizar a união passaram a viver juntos, deixando os "Amarais" (família de Tarsila) entristecidos e ainda mais revoltados, pois se tratava de uma família tradicional de São Paulo, conservadora, moralista e preconceituosa. Nessa fase, a pintora compõe a tela intitulada *Retrato de Luís Martins.*

Figura 27 – Tarsila do Amaral, *Retrato de Luís Martins*, 1933, Óleo sobre Tela, 110 X 151 cm.

Porém, em 1952, se separam, porque o jornalista se apaixonou por Anna Maria, prima de segundo grau de Tarsila. Luís e Anna se casam. Mais tarde, nasce a filha do casal: Ana Luísa Martins. Sobre o relacionamento Luís Martins e os demais, Maria de Lourdes, sobrinha da artista faz um comentário revelando que Tarsila sempre foi traída pelos seus maridos e que a tia não tinha sorte na vida afetiva:

> Luís Martins era muito mais novo que ela [Tarsila]. Ficou muito tempo com ela. Depois, deu o fora nela e se casou com Ana Maria, prima de segundo grau nossa, neta do Estanislau do Amaral Campos, meu tio-avô. Ela tinha ficado viúva, o marido se suicidou com 18 ou 19 anos, não tinham filhos. Era bem mais nova que o Luís Martins. Tia Tarsila não teve sorte nos casamentos. Tia Tarsila foi muito infeliz. Nunca teve sorte. (GOTLIB, 2003, p. 186)

A partir de então, Tarsila desanimada, tenta se recompor, mas não deixa de seguir a sua vida. Nesse período da década de 60, ela enveredava para uma aproximação com o espiritualismo tendo como seu mentor a figura de Chico Xavier com quem mantinha contato e quem nunca deixava de visitá-la quando aparecia em São Paulo. Quanto às suas obras, gradualmente, tomaram um rumo para um estilo mais convencional, num colorido muito seu, embora menos vibrante e mais suavizado.

Nos anos 60, a pintora recebeu homenagens e reconhecimento do público e, para sobreviver, passou a vender seus quadros. Na exposição no Pavilhão de História do IV Centenário da Cidade de São Paulo foi-lhe solicitado que pintasse o quadro *Batizado de Macunaíma*. A respeito dessa tela, Aracy Amaral analisa o perfil plástico da obra: “Aqui aparecem com regularidade, a simplificação gradativa das formas, a ordem e o azul luminoso caracterizando muito de suas paisagens” (AMARAL, 2003, p. 395).

Figura 28 – Tarsila do Amaral, *Batizado de Macunaíma*, 1956, Óleo sobre Tela, 132,5 X 250 cm, Coleção José Augusto Medeiros, São Paulo.

Mesmo com muitas dificuldades devido a uma paralisia, motivada por uma cirurgia mal sucedida na coluna, Tarsila encontra forças para pintar e ainda recebe muitos convites para participar de retrospectivas e bienais. Por encontrar-se imobilizada em uma cadeira de rodas, ela conta com a ajuda da enfermeira e amiga Anete que lhe prepara as tintas e pincéis para continuar a pintar.

Figura 29 – Tarsila do Amaral em cadeira de rodas, em 1971.

### 1.2.2 Tarsila transmutada em lenda

Tarsila do Amaral é considerada por muitas pessoas, inclusive artistas, um mito. Esse processo de mitificação, iniciado pelas pessoas com as quais conviveu, foi intensificado após a sua morte por meio de escritos. Nesse sentido, Patrícia Galvão, a Pagu, por quem Oswald de Andrade se apaixonou e por quem Tarsila nutria um amor fraternal intenso, escreveu um artigo mostrando sua imensa admiração por essa artista:

> Uma personalidade de escol, quase de fora, não fora a sua inclusão na rotina da produção rural, como beneficiária das fazendas paternas, como proprietária depois — essa mulher superou um padrão alto demais para o meio. Ela me parece ser o nosso primeiro caso de "emancipação mental" entre as mulheres paulistas, e não por uma questão de riqueza, de formação intelectual, ou de viagem. Sacudida nas alturas de uma pretensa *high life* ou deixada no quadro modesto de um ateliê de pintura, o sonho nas mãos [...] Tarsila do Amaral manteve o seu sorriso bom e acolhedor, a sua compreensão superior, a sua inteligência sempre aberta à pesquisa, e com tudo isto uma dose de infinita modéstia, de esquivança nobre, nunca deixando de ser a primeira, mas fazendo tudo por que não o percebessem... (Citado em AMARAL, 2003, p. 93)

Osório César, médico psiquiatra, manteve um romance por três anos com Tarsila. Muito apaixonado, mesmo com o fim do relacionamento, sempre a enaltecia, como relata a pesquisadora Aracy Amaral:

> [...] ele foi apaixonado por Tarsila, tanto que, quando eu o entrevistei, ele até chorou, ele já era casado com outra mulher, era mais velho, e eu me lembro de que ele se emocionou, e tinha perto da cama dele, na cabeceira, um retrato daquela cabeça dele feita por Tarsila. (AMARAL, 2004, p. 159)

Ana Luísa Martins, filha de Luís Martins, escreveu um livro intitulado *Aí vai meu coração:* as cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins, com a intenção de relatar a história de seu pai e Tarsila que, segundo ela, parecia um romance de amor ou uma novela de época repleta de paixão, traição, sofrimento e generosidade. Sobre a pintora, Ana Luísa comenta:

> Mesmo balzaquiana, era uma mulher deslumbrante. Além de impressionar pela beleza — exótica, exuberante —, impressionava pela inteligência, cultura, vivacidade. Fora educada na Europa, mas passara a infância em fazendas no interior do estado de São Paulo. Tivera uma vida frenética e turbulenta ao lado do segundo marido, Oswald de Andrade; viajara o mundo todo, convivera com os maiores artistas e personalidades do século. Era chique sem ser esnobe; era aristocrática e, ao mesmo tempo, simplíssima. A todos encantava, e os homens caíam a seus pés. Não foi diferente com meu pai. (MARTINS, 2003, p. 20)

Tarsila tinha um ateliê em Paris, perto da Place Clichy, praça onde havia o famoso café frequentado por intelectuais e artistas da época. Ela costumava receber muita gente famosa, Nessa época conhece Sérgio Milliet, um crítico talentoso que se torna seu grande amigo e admirador convicto que faz uma revelação à pesquisadora Nádia Battela Gotlib com relação ao seu espanto diante da beleza dessa pintora amada por todos:

> Porque era uma das mulheres mais bonitas de Paris, essa “caipirinha” de Mont Serrat. Lembro-me de certa noite em que, no Ballet des Champs Elysées, toda a platéia se voltou para vê-la entrar em seu camarote, com a negra cabeleira lisa descobrindo e valorizando o rosto e os brincos extravagantes quase tocando-lhe os ombros suavamente amorenados. (Citado em GOTLIB, 2003, p. 70)

Maria Adelaide Amaral, na peça *Tarsila* (re)cria a imagem mítica de Tarsila, uma pessoa calma, alegre, feliz, inteligente, simples e generosa, atributos criados pela plêiade de escritos em torno de sua figura. Mário de Andrade, por exemplo, em uma das cartas reunidas no livro *Correspondência:* Mário de Andrade & Tarsila do Amaral (2001, p. 57), organizado por Aracy Amaral, eleva Tarsila ao estatuto de uma deusa, Nêmesis, mas em seguida diz que ela é muito melhor que a deusa grega, por não ser vingativa e invejosa, mas uma divindade generosa:

> São Paulo, 11 de janeiro de 1923.
> Querida amiga
> Se é mesmo verdade que os gregos e os romanos tratavam seus deuses com familiaridade amiga, creio que foi o cristianismo que trouxe para os homens ocidentais o temor pelas entidades divinas.
> Aproximo-me temeroso de ti. Creio que és uma deusa: NÊMESIS, senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos. Quando um homem da Terra era demasiado feliz, via crescerem-lhe terras e riquezas, e tinha em torno de si braços, lábios de amor, coroas de glória e alegrias somente, Nêmesis aparecia. Vinha lenta, com seu passo lento, sem rumor. Mas ao homem-da-Terra fugiam-lhe riquezas, alegrias. Perdia amor, glória e riso.
> És Nêmesis, sem dúvida. Eu era são. Alegre, confiante, corajoso. Mas Nêmesis aproximou-se de mim, com seu passo lento, muito lenta. Depois partiu. Doenças. Cansaços. Desconsolos. Ainda todo o final de dezembro estive de cama. Venho agora da fazenda onde repousei 10 dias.
> Mas será mesmo Nêmesis? Que és deusa, tenho certeza disso: pelo teu porte, pela tua inteligência, pela tua beleza. Mas a deusa que reprime o excesso dos prazeres? Não creio. Tua recordação só me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. A verdadeira, a eterna Nêmesis, são as 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 Nêmesis. Perdão. Estou a teus pés, de joelhos. Mais uma vez: perdão!
> Espero tua carta longa, contando coisas breves de Paris. Já estou a imaginar a lindeza

> do meu Picasso. Obrigado.
> Dize-me alguma coisa da Arte. Já estás trabalhando? Pintas muito?
> Recebeste KLAXON n° 7?
> Adeus.
> *Mário de Andrade.* (AMARAL, 2001, p. 57-58)

Por outro lado, a grande maioria dos críticos de arte da década de 20, inclusive os companheiros de trabalho e amigos, idealizava não apenas as obras de Tarsila, mas também, a sua beleza, o seu carisma, a sua benevolência, elegância e inteligência, qualidades essas que aparecem na maioria das obras de pesquisadores e biógrafos.

O seu grande admirador, amigo e incentivador, Mário de Andrade, registrou comentários sobre três telas que mais lhe chamaram a atenção. O primeiro foi sobre o quadro chamado *O mamoeiro*: "Obra-prima da cor e da construção. Duma frescura virginal. *O mamoeiro* é uma das maiores criações de Tarsila. Inventou genialmente o mamoeiro. A graça ingênua da cor é incomparável" (Citado em AMARAL, 2004, p. 112). *As meninas* é a segunda tela julgada por Mário de Andrade que, de maneira entusiasta, declarou o seguinte: "A melhor coisa que Tarsila tem. Em róseo fade, azul-claro monótono, amarelo de ovo — cores daqueles baús velhos que se usavam há muito tempo no Brasil" (Citado em AMARAL, 2004, p. 112). E, finalmente, a terceira obra, pela qual Mário de Andrade se interessou foi o quadro intitulado *O pescador*. Mais entusiasmado ainda, teceu elogios memoráveis: "A parte central é duma luz fantástica e inimaginável por aqui. As palmeiras, a meu ver, quebram a força voluptuosa das formas. As folhas de bananeira são o que talvez melhor criou Tarsila até agora" (Citado em AMARAL, 2004, p. 112).

A primeira exposição individual de Tarsila do Amaral aconteceu no dia 7 de junho de 1926, na Galerie Percier, em Paris. A respeito da apresentação, as críticas foram favoráveis e feitas pelos mais exigentes críticos franceses da época, como Maurice Raynald, Olaf Apollonius, Maxime Gauthier, Serge Romoff, Christian Zervos (este a considerava, além de excelente pintora, a mais bela mulher do mundo). Apollonius escreveu:

> Estive há pouco na Galerie Percier: exposição de Tarsila. Nunca direi suficientemente o quanto gosto das pinturas de Mme Tarsila, a pureza, a perfeição, o encanto, a franqueza dessas imagens do Brasil: paisagem tropical, vilarejo de pretos, coro de anjos, paisagens de estrada de ferro, retrato de preto bom, expressos com verdes frescos, rosas limpos, vermelhos, azuis brancos, que confundem, cores que até agora eu tinha podido ver somente em meus sonhos na véspera de cada Natal e com as quais eu coloria os brinquedos que iam ser criados para mim durante a noite. (Citado em AMARAL, 2004, p. 113)

Outro francês, Maurice Raynald, crítico bastante conceituado na época, assim como Apollonius, também comentou de modo favorável a exposição mencionada:

> A sra, Tarsila traz do Brasil, com as primícias de uma renovação artística, os primeiros sintomas da decadência nessa grande nação das influências acadêmicas internacionais que até agora têm apagado a sua personalidade. Eis aqui cenas autóctones ou de imaginação, puramente brasileiras; paisagens dos arredores de São Paulo, famílias de negros, crianças no santuário e esses anjos de um misticismo inteiramente animal. (Citado em AMARAL, 2004, p. 113)

Já o crítico português Antônio Ferro vai mais além comparando Tarsila com a grande pintora francesa Marie Laurencin:

> Marie Laurencin não tem pátria: Marie Laurencin é de hoje. Tarsila é de hoje e é brasileira. Marie Laurencin tem individualidade. Tarsila do Amaral tem individualidade e

> tem raça. Tarsila do Amaral inaugurou, há pouco, em Paris, a sua exposição. (Citado em AMARAL, 2004, p. 113-114)

André Warnod, crítico de arte francês, menciona a ligação da pintura de Tarsila com os poemas de Cendrars:

> Suas telas são, por assim dizer, pequenos poemas, poemas como os de Blaise Cendrars que vêm impressos no princípio do catálogo e que dizem em palavras a mesma coisa que Tarsila em pintura [...] Essa exposição tem o encanto de tudo o que é simples, sincero, direto; mais que isso, porém, Tarsila possui o senso das harmonias muito puras e muito finas, eis o que dá a rara qualidade de sua pintura. (Citado em AMARAL, 2004, p. 114)

Outro crítico de arte e pintor famoso da época, Sérgio Milliet, a analisou da seguinte forma:

> Não seria entretanto cubista a sua primeira exposição em Paris. Seria 'Pau-Brasil'. Foi essa, sem dúvida, a fase que mais impressionou o público de lá como daqui. Para o de lá o assunto exótico tratado na linguagem do momento; para o daqui o tema brasileiro apresentado de uma maneira inédita. (Citado em AMARAL, 2004, p. 114)

Assis Chateaubriand também escreveu uma carta elogiando Tarsila e sua obra: "Minha romântica Senhora, mando-lhe *O jornal* com uma algaravia confusa. Se a entender, queira ter a bondade de lê-la; se não a entender, amasse-a, e queira vender a jornais a peso. Porque eu convenho que deve ser mesmo pesado suportar a admiração de um escritor de província quem já é admirada por Paris, luminosa e consagradora" (Citado em AMARAL, 2004, p. 107).

Diante de todas essas críticas favoráveis à pintora brasileira, Tarsilinha explica na sua obra que "todos esses críticos franceses obrigaram a França olhar para Tarsila e a França, por sua vez, obrigou o Brasil a consagrá-la" (AMARAL, 2004, p. 114).

Com a intenção de dividir a sua felicidade e satisfação com todo o seu sucesso, Tarsila escreve à sua filha Dulce e à sobrinha Maria toda a sua alegria (as duas se encontravam estudando nessa época na Europa): “Tenho feito um sucesso colossal por aqui. Há dois dias Cendrars fez uma conferência e expôs três telas minhas no meio de outros grandes artistas modernos” (Citado em GOTLIB, 2003, p. 116).

Antes de se realizar a primeira exposição dos quadros, o folclorista e musicólogo Renato de Almeida impressionado com as telas de Tarsila expõe, em um artigo publicado em *O jornal,* toda a sua sensibilidade ao se manifestar sobre o cubismo[11] existente nas suas obras:

> A Sra. Tarsila do Amaral, que fará em breve uma exposição nesta Capital, para escândalo de nossa burguesia artística, poderá mostrar a variação de sua arte, do impressionismo inicial às tendências modernas, passando pelo cubismo. Através dessa curva reconhecemos, antes de tudo, uma artista inteiramente pessoal, dona de sua arte e senhora de uma técnica segura, lutando por uma expressão mais livre e absoluta, o que caracteriza a sua tendência. [...] A Sra. Tarsila do Amaral consegue nos dar uma arte de vibração intensa, que, se não sensibiliza, domina e atrai, pelo prestígio interior e plástico. Aliás, a artista sabe colocar em todas as coisas o mistério, dando à sua abstração um ritmo soberano, em que a arte se renova na sua perene transformação. A arte da Sra. Tarsila do Amaral conquista-se pela inteligência, e a inteligência também tem prazeres, que o coração desconhece. [...] (Citado em AMARAL, 2004, p. 142)

[11] Cubismo na pintura é a arte de decompor e recompor a realidade. O termo se origina da qualificação dada por Matisse aos quadros de Braque, que apresentavam telhados se fundindo com árvores, dando a sensação de cubos. Matisse chamou-os de “caprichos cúbicos”. Em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Gilberto Mendonça Teles informa que “desde que em 1905 Picasso se encontrou com Apollinaire, pintores e poetas — dentre estes Max Jacob, André Salmon, Cendrars, Reverdy e Cocteau — começaram a integrar uma frente única, a vanguarda que em 1909 já era conhecida pelo nome de Cubismo, na pintura, e a partir de 1917 também na literatura” (HELENA, 1993, p. 28).

Outro momento importante na vida da pintora foi retratado por ela no quadro intitulado *Auto-retrato* (*Manteau Rouge*) e que a pesquisadora Nádia Batella Gotlib descreve a obra e conta como surgiu a idéia de pintar a tela:

> A pintora surge aí na sua elegância imponente, realçada pelo contraste entre o azul do fundo e o vermelho do casaco, o qual usou, aliás, no jantar em homenagem a Santos Dumont, em Paris. A gola demarca, geometricamente, o centro do quadro, em forma ovalada, de onde emergem o colo e a cabeça. A disposição da figura aparece ensaiar futuras opções formais a serem adotadas no posterior auto-retrato de 1924, reelaborado em 1926, em que aparecerá apenas a forma ovalada da cabeça, levitando na superfície do quadro. (GOTLIB, 2003, p. 74)

As autoras Maria Luiza M. Abaurre e Marcela Pontara de um livro didático intitulado *Literatura Brasileira*: tempos, leitores e leituras, fazem um pequeno comentário sobre as obras da pintora de Capivari:

> Tarsila do Amaral (1836-1973), mais do que criar telas imortais, como Abaporu, abriu importantes espaços para a mulher brasileira. Participante ativa da Semana de Arte Moderna, esposa de Oswald de Andrade, Tarsila ajudou a conceber as bases do nacionalismo crítico que nasce em 1922. Reconhecida internacionalmente, colaborou para divulgar a cultura brasileira nos meios artísticos europeus, levando consigo formas, cores e paisagens que, hoje, são reconhecidos como símbolos da arte original e inovadora que ela, ao lado dos jovens modernistas, tornou realidade. (ABAURRE, PONTARA, 2009, p. 508)

O pintor Flávio de Carvalho, em entrevista publicada na *Revista Acadêmica* em 1940, além de admirar o trabalho de Tarsila como pintora, também a endeusa como a mulher mais bonita e perfeita:

> Tarsila através dos tempos tornou-se um monumento sólido de beleza, graça, amor, um colorido vibrante no meio ambiente — não apenas mulher que soube fazer exposições de pintura (a princesa exótica, branca e dourada, delicadamente perfumada, no fundo de um salão cheio de quadros com ondas oscilantes de beija-mãos e vestes negras) mas também foi e é a mulher que executou uma sinfonia inquietante. Tarsila é, creio, a mais brasileira das pintoras daqui, é a que mais representa o sol, as árvores, o espírito menino do país em crescimento, as coisas simples que a terra e a natureza apresentam, mas que o povo ainda não viu. A sua vida sob todos os aspectos é um traço do seu calor brasileiro, é uma expressão de sua exuberância tropical. Tarsila é um grande expoente da arte brasileira. (Citado em AMARAL, 2004, p. 186)

Outro admirador do trabalho de Tarsila, Sangirardi Júnior, numa entrevista publicada na mesma Revista Acadêmica de 1940, argumentou:

> Mesmo que Tarsila não tivesse feito a sua força de uma suave e serena bondade. [...] Mesmo que ela não possuísse a alma de uma daquelas mulheres do tempo de Liszt, na época dourada dos serões amáveis. [...] Mesmo que ela não transformasse em beleza tudo o que toca com as suas mãos de fada. [...] Bastaria que olhássemos as suas telas da nossa fase de revolução artística (os monstros, as paisagens líricas, os bichos e os reinos fantásticos de sonho, da Antropofagia — os anjos caboclos, a poesia sertaneja, as cores primitivas das flores dos altares e dos baús caipiras, do Pau-Brasil) para acharmos que Tarsila é, na história da pintura brasileira, a Mulher Inesquecível. (Citado em AMARAL, 2004, p. 186)

E, para coroar o endeusamento da figura de Tarsila, Murilo Miranda fez uma dedicatória através de uma poesia intitulada “Poema em louvor de Tarsila”:

> Tua pintura, Tarsila, tem a força indefinida dos elementos em conflito,
>
> É audaciosa como o primeiro homem que habitou a terra cheio de idéias
>
> Condensadas em nervos e músculos e na vontade invencível
>
> E na sua inocência bem constituída ela é pura
>
> Como o sentido das palavras ainda não formadas

Que nascem nos lábios das crianças [...]
A tua pintura, Tarsila, tem a efusividade intraduzível do teu nome,
Ar matinal e a graça ingênua da tua feminilidade incauta
E como um corpo são em que mora a volúpia
Tem requintes que aprofundam as exigências amargas da carne [...]

A tua pintura, Tarsila, permanece virginalmente intacta
Com os gestos lendários que se conformaram
definitivamente desde o instante da invenção
No espírito não contaminável pelos séculos [...]

A tua pintura, Tarsila, que se movimenta ao sabor das
distâncias no país imenso
Indestrutivelmente unificado pelo teu lirismo
Transformou sem desmentir a realidade em sonho
E as rosas, Tarsila, as tuas rosas prediletas
Parece que se dissolveram em teus quadros
E fecundam a sutil fragrância dos perfumes vertidos em cores [...]
A tua pintura, Tarsila, que se abandona em furtivas intuições
Respira os livres ares que cruzam claros céus azuis
E na multiplicidade infinita dos seus elementos
O Brasil palpita em formas lentas! (Citado em AMARAL, 2004, p. 186)

Guilherme Augusto do Amaral, pai de Tarsilinha, sobrinho de Tarsila, em um depoimento que consta do posfácio da obra da filha, fala a respeito da obra e do orgulho que sente pela tia:

> Este livro, portanto, está vindo à tona num momento muito oportuno, de vez que os aspectos marcantes da vida dessa artista de escola, relatados por sua sobrinha-neta,

> além de terem sido escritos por uma “xará” muito especial, abrem comportas para novas abordagens. Por tudo isso, não deixo escapar esta oportunidade para afirmar, aos leitores e componentes de nossa família, que me sinto plenamente recompensado por ter escolhido para a menina que nascera o nome que ela orgulhosamente ostenta: Tarsila do Amaral. (AMARAL, 2004, p. 190)

Tarsila do Amaral, sobrinha-neta de Tarsila, no final do seu livro declara que, em 1946, a pintora escreveu um poema, quase um auto-retrato, que lhe pareceu uma resposta a todos os que a criticaram e não a entenderam:

> Rainha de Sabá
>
> Sou a rainha de Sabá
> Vossos gritos, vossas vaias
> São hosanas
> À rainha de Sabá
> Num mundo vil vós viveis,
> O meu reino é o de Sabá
> Comeis comidas da terra,
> Me sustento de maná;
> Dormis em camas estreitas,
> Meu leito é feito de nuvens;
> Vossas narinas aspiram
> Suores, pântanos, pó,
> Eu vivo só de perfumes
> Entre rosas e jasmins;
> Vossas roupas são tão feias,
> Me enrolo em tules efêmeros,
> Tecidos e retecidos
> Por aranhas-guarda-pó;
> Vossos dentes, ossos brancos,
> Só servem para mastigar,
> Meus dentes são jóias caras

Que sustentam meu sorriso;
Vossos olhos só enxergam
As coisas feias da terra,
Meus olhos estão voltados
Para o céu de lona azul;
Vossos braços prendem fardos,
Os meus apertam vulcões;
Vós bebeis água dos rios,
Bebo chuvas consternadas;
Vós pisais charcos e lodo,
Eu caminho pelos ares;
Vossos ouvidos só ouvem
'Viva Rainha de Sabá';
Vós sois tristes,
Eu alegre;
Sois escravos.
Eu rainha,
A rainha de Sabá;
Vós morreis,
Eu vivo sempre;
Pois o meu reino é o de Sabá;
Vossos olhos choram lágrimas,
Os meus encaram o sol,
Sou a rainha de Sabá." (Citado em AMARAL, 2004, p. 189)

Percebe-se que a própria pintora contribuiu para o processo de mitificação que foi se consolidando com a passagem do tempo e se enraizando no imaginário popular.

# 2 DRAMATURGIA E HIBRIDIZAÇÃO

## 2.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: A DRAMATURGIA ONTEM E HOJE

Os capítulos VI, VII e VIII, da *Poética* de Aristóteles (2005, p. 25-28), que se reportam ao *mythos* ou fábula da tragédia, estabelecem os princípios fundamentais da dramaturgia clássica em relação à construção do enredo que respeita uma ordem cronológica dos eventos. Além disso, o filósofo grego também discute outros elementos, como a estrutura do enredo (exposição, intensificação, crise, clímax, declínio e desenlace ou desfecho), as motivações das personagens, a geração do conflito, dentre outros.

De acordo com Anna Stegh Camati (2009, p.158), "[...] apesar das evidências do surgimento periódico de renovadores da cena, pode-se dizer que, guardadas as devidas proporções, os princípios básicos sobre o drama teorizados por Aristóteles se mantiveram até a primeira metade do século XIX". A partir da segunda metade do século XIX, surgem diversas escrituras dramáticas que representam rupturas em relação ao conceito tradicional do drama. Peter Szondi, em sua obra *Teoria do drama moderno* (1965), analisa as principais manifestações dramáticas entre 1880 e 1950. Segundo Anna S. Camati, o teórico

> [...] propõe uma discussão em torno do que ele chama de 'crise do drama' [...]. Ao discutir as diversas rupturas em relação ao conceito tradicional de drama, valendo-se das três categorias da teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática, conclui que

> Ibsen se apropria da matéria do romance, Tchekhov elimina a ação intersubjetiva e Brecht recorre à epicização. (CAMATI, 2009, p. 159)

A epicização, discutida por Patrice Pavis (1999, p. 131), em seu *Dicionário de Teatro*, inclui as seguintes especificidades:

> A tendência do teatro, a partir do final do século XIX é integrar à sua estrutura dramática os elementos *épicos*: relatos, supressão da *tensão,* ruptura da *ilusão* e tomada da palavra pelo *narrador,* cenas de massa e intervenções de um *coro*, documentos entregues como num romance histórico, projeções de fotos e de inscrições, *songs* e intervenções de um narrrador, mudanças à vista de cenário, evidenciação cênica do *gestus* de uma cena. (PAVIS, 1999, p. 131)

Pavis argumenta que esse movimento de epicização culmina com o teatro épico ou documentário contemporâneo de Brecht e nos informa que diversos teóricos, dentre eles Hegel, Lukács e Szondi, ofereceram explicações sobre esse fenômeno:

> Elas se resumem no fim do individualismo heróico e do combate singular. No seu lugar, o dramaturgo, se quer exprimir os processos sociais em sua totalidade, deverá fazer intervir uma voz comentadora e arrumar a *fábula* como um panorama geral, o que exige uma técnica mais de romancista que de dramaturgo. (PAVIS, 1999, 131-32)

O teatro épico de Brecht é uma síntese de várias tendências do teatro ocidental e oriental. As raízes medievais constituem uma característica marcante de seu teatro, dentre elas o caráter episódico da ação. Ao invés do *continuum dramático*, a ação se apresenta fragmentada em cenas ou quadros semi-independentes, com frequentes interrupções que podem ser intervenções do narrador, projeção de quadros, canções, dentre outras, para destruir a ilusão dramática (BRECHT, 2005, p. 125-166).

Brecht, ao lado de Artaud e Beckett, pode ser considerado um dos pilares da pluralidade de estéticas do teatro contemporâneo. Jean-Pierre Sarrazac, em um estudo sobre as escritas dramáticas, argumenta que hoje a estética do desvio constitui a regra ao invés da exceção. As peças de teatro apresentam tendências como hibridizações e cruzamentos, relações intertextuais e intermidiáticas como a adaptação de estratégias do romance, do cinema e da televisão para o teatro. Acredita que o texto teatral representa, hoje, uma das formas mais livres da escrita contemporânea (SARRAZAC, 2002, p. 27-28).

Após esse breve resumo sobre a gradual rejeição da poética aristotélica no século XIX e a hibridização da cena na contemporaneidade que inclui a apropriação e adaptação de estratégias de outros gêneros e mídias, analisaremos, no próximo subcapítulo, aspectos que caracterizam a dramaturgia híbrida de Maria Adelaide Amaral em *Tarsila.*

## 2.2 O TEXTO HÍBRIDO *TARSILA* E A ALTERAÇÃO DE PERCEPÇÃO

Na segunda rubrica, a respeito da Semana de Arte Moderna, Maria Adelaide propõe que no palco sejam projetadas uma série de fotos e que se use outro recurso midiático que é a voz em *off* de Mário de Andrade, comentando sobre a sua coragem de se expor diante de tantas vaias e numa palestra sobre artes plásticas com tantas pessoas a ofendê-lo: “FOCO SOBRE UMA SÉRIE DE FOTOS DA SEMANA. SOBRE

AS FOTOS, A VOZ DE MÁRIO EM *OFF*. FECHA COM UM CLOSE DE MÁRIO" (p. 14)[12].

Logo em seguida, em um quadro que privilegia a ação, os quatro amigos dialogam a respeito do primeiro dia da Semana de Arte Moderna, onde, mais uma vez, há o detalhamento na indicação cênica de Maria Adelaide aos encenadores: "LUZ NA CENA ONDE TARSILA ELEGANTEMENTE VESTIDA ESTÁ AGORA EM SEU ATELIÊ COM OSWALD, MÁRIO E ANITA. MÁRIO NO CENTRO DO PALCO" (p. 14).

Nos diálogos entre o quarteto (Mário e Oswald de Andrade, Anita e Tarsila) surgem comentários e brincadeiras sobre a exuberância e o talento de Tarsila. Anita alude às críticas de Monteiro Lobato que se referia à sua arte como pura mistificação. Mário retruca que ela introduziu o expressionismo no Brasil e propõe a conversão de Tarsila ao mundo da arte moderna, da qual ela não se diz simpatizante. Oswald de Andrade, por sua vez, sugere que Tarsila preste atenção no cubismo de Léger e Picasso e aproveita o momento para pedi-la em casamento. Anita intervém, lembrando que ela ainda é casada, no que Tarsila retruca que está no aguardo do processo de anulação e, por fim, mais uma vez, esperto, Oswald lhe pergunta se ele pode ter esperanças e a convida para passear em sua Cadillac azul.

A rubrica seguinte já se refere ao segundo quadro: "TARSILA RI. SOBE MÚSICA DO INÍCIO DOS ANOS 20. BLECAUTE. FOCO NAS FOTOS DO GRUPO DESSE PERÍODO. E SOBRE ESSAS IMAGENS" (p. 19) surgem novamente vozes em *off* de Mário, Tarsila e de um homem, o entrevistador, cuja fala marca o final desse primeiro quadro e o início do segundo.

[12] Todas as citações da peça *Tarsila*, que constam das referências bibliográficas, serão assinaladas apenas pelo número da(s) página(s).

A paráfrase dos diálogos interpessoais do primeiro quadro, construídos a partir de fragmentos textuais de fontes que serão indicadas no próximo capítulo, já indica que a composição da cena se afasta do modelo aristotélico. As conversas fragmentadas e a vozes em *off* que Tarsila ouve se passam na memória da protagonista que rememora episódios vividos com seus amigos. As projeções de imagens, ou seja, registros fotográficos da época da Semana de Arte Moderna funcionam como recursos épico-narrativos: Maria Adelaide Amaral consegue realizar em cena um diálogo entre a historicidade das imagens e os fragmentos textuais que reúne.

As teorizações de Evill Rebouças sobre a importância da historicidade dos espaços cênicos alternativos também valem em relação a outras especificidades introduzidos na cena contemporânea. A incorporação da carga semântica dos recursos midiáticos aos signos da montagem do texto *Tarsila* tende a gerar energia e presença e, obviamente, vai ocasionar uma alteração de percepção no espectador. De acordo com Rebouças.

> Se compreendermos o termo *dramaturgias* como uma somatória entre textos ditos e aqueles que se encontram entre as lacunas da encenação, podemos afirmar que a qualidade gerada pela carga semântica do espaço passa a responder por importantes discursos do espetáculo. O espaço historicizado contamina a encenação como uma espécie de metatexto. As cargas semânticas embutidas nesses locais passam então a fazer parte dos discursos dramatúrgicos. (REBOUÇAS, 2009, p. 174-175)

O metatexto gerado pela narração visual em imagens (as fotos do grupo de modernistas durante a Semana de Arte Moderna em 1922) tem a função de narrar os eventos desta semana sem ser preciso enunciá-los.

No capítulo XXV da *Poética*, no qual a *mimesis* é objeto de reflexão, Aristóteles argumenta que existem três modos de representar a realidade: “o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem ou eles parecem, ou como deveriam ser” (ARISTÓTELES, 2005, p. 48). No mesmo parágrafo alude, também, à licença poética: ”Isso se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas” (2005, p. 48).

No entanto, a partir das teorias de Platão que problematizam a noção de realidade e após as teorias da recepção que elegem o leitor como articulador do sentido (BARTHES, 2004, 54-64), torna-se difícil abalizar o primeiro modo de representação teorizado por Aristóteles: a reprodução das coisas ou ações como elas realmente “eram ou são” (2005, p. 48). Sabe-se que toda representação elaborada por um emissor é fruto da interpretação do mesmo e que, antes de tudo, aquele que escreve também desempenha a função de receptor. Em um ensaio intitulado “Escritos sobre o teatro”, Harold Pinter discute os múltiplos modos de ver, ler e representar a realidade. O dramaturgo britânico argumenta sobre a dificuldade de fazer distinções entre o real e o não real e entre o falso e o verdadeiro. Ele rejeita a construção binária de que as coisas são ou falsas ou verdadeiras, visto que, dependendo do olhar, elas podem ser simultaneamente falsas e verdadeiras (PINTER, 1972, p. 118-120), visto que a “verdade” tem muitas facetas e máscaras.

Com base nos pressupostos teóricos discutidos acima, pode-se inferir que as referências fotográficas e pictóricas, inscritas nas rubricas da peça de Amaral, interferem na leitura do texto dramático, alterando a percepção do leitor em relação às personagens. Essas interferências tornam-se ainda mais evidentes no texto

espetacular, quando as imagens das reproduções fotográficas ou pictóricas são projetadas em telões, exibidas em cavaletes ou pendurados em dispositivos que pendem do teto. Se no texto dramático, esses elementos têm a função de recursos narrativos que situam o leitor no desenvolvimento da narrativa que apresenta grandes saltos temporais, na concretização cênica eles ainda acumulam mais uma outra função, ou seja, a plateia tende a realizar uma fusão entre o ficcional e o factual. O espectador tende a aceitar o simulacro como “realidade” e as personagens ficcionais como pessoas reais.

# 3 MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA "REALIDADE" EM *TARSILA*

## 3.1 A MOLDURA EXTERIOR: A REINVENÇÃO DA ENTREVISTA NO TEATRO

O sociólogo Erving Goffman define molduras como estruturas de representação por meio das quais percebemos e organizamos nossas experiências cotidianas. Ele postula que nossa mente se orienta por construtos culturais que interferem em nossa experiência pessoal (GOFFMAN, 1974, p. 10-11).

Na literatura, as molduras externas e internas podem ser descritas como textos dentro de textos que ostentam seus próprios princípios de organização. A obra de arte se configura em microtextos, cada um deles marcado por molduras que acarretam transformações de pontos de vista internos ou externos. Como exemplos, podemos citar representações dentro de outras representações, narrativas em abismo, peças dentro de peças, dentre outras (USPENSKI, 1983, p. 154-155).

Na obra biográfica *Tarsila do Amaral:* a modernista, a pesquisadora Nádia Battella Gotlib (2003, p. 188) relata que, em 1971, Tarsila apareceu numa entrevista em cadeira de rodas, com lenço na cabeça e óculos. Nesta ocasião, teria declarado ao final da entrevista: "Quando fui ver minha retrospectiva (em 1969) lá no Ibirapuera (Museu de Arte Contemporânea da USP) fiquei surpresa com os painéis e os quadros que nem mais me lembrava de ter feito. Tive saudades daqueles tempos. Mas tudo passa e agora é recordar e não desanimar, o senhor não acha?". Na mesma obra, Gotlib também comenta que, no mesmo ano, Tarsila concedeu outra entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo, na qual ela teria recordado cenas de sua relação amorosa com Oswald de Andrade e de sua amizade com o Grupo dos

Cinco. Acrescenta, ainda, que Tarsila teria declarado o seguinte: “Adoro a vida, sou fã dela, vou com ela até os 100” (GOTLIB, 2003, p. 188).

Maria Adelaide Amaral empresta estes detalhes biográficos, retirados do texto-fonte mencionado, para emoldurar o seu texto, estruturando a peça *Tarsila* em forma de entrevista. Nesse sentido, pode-se dizer que ela reinventou a entrevista na forma dramática. Ela constrói uma moldura exterior que, além de colocar em primeiro plano as estratégias de construtividade textual da peça, flagra a natureza ficcional da narrativa cênica. Por meio da construção da moldura, a autora indica que, tanto a arte como a realidade são construtos, ou seja, tentativas de dar forma à contingência da matéria por meio do sistema arbitrário da linguagem.

O enquadramento ou moldura marca o início e o fim da entrevista que a personagem ficcional Tarsila concede a um repórter, sendo que apenas no final da peça adquirimos clareza total do que se trata, visto que ouvimos a “voz da mulher em *off*” que diz: “Dona Tarsila, o pessoal da entrevista já chegou!” (p. 87).

Na rubrica inicial do último quadro da peça, a personagem Tarsila aparece se preparando para ser entrevistada, ao mesmo tempo em que dialoga com Oswald, Mário e Anita. Fica evidente que se trata de um devaneio, visto que ambos, Oswald e Mário, bem como Anita, já estavam mortos nessa ocasião:

> SEQUÊNCIA DE FOTOS DA SALA ESPECIAL NA VII BIENAL (1963) E DA EXPOSIÇÃO TARSILA — 50 ANOS DE PINTURA, NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO.
> FOCO EM TARSILA NUMA CADEIRA DE RODAS DIANTE DE UM ESPELHO SE PINTANDO PARA SER ENTREVISTADA. OSWALD ENTRA. VESTE UM TERNO EXTRAVAGANTE, DOS ANOS 20.

Oswald – Meu temperamento compõe-se de duas constantes que se revezam dialeticamente: sofro como Dostoievski e arrisco como Nietzsche!
Tarsila – (*Sem parar de se enfeitar*) Difícil aceitar que você morreu. Aliás, você como morto não me convenceu. Foi seu pior papel!
Oswald – Estou pensando em me candidatar à Academia Brasileira de Letras, o que você acha? A crítica inteira está aí dizendo que sou genial!
FOCO EM MÁRIO.
Mário – Durante meia dúzia de anos fomos realmente geniais.
Tarsila – O único que duvidava da nossa genialidade era o Sérgio Milliet.
Mário – Da sua ele nunca duvidou.
Tarsila – Eu queria ser novamente a menina da fazenda São Bernardo que brincava com bonecas de mato...
Oswald – Caipirinha vestida por Poiret...
Tarsila – A caipirinha não pode caminhar mais...
FOCO EM ANITA.
Anita – Até os oito anos eu não sabia que tinha uma mão atrofiada... foi na escola que as crianças me contaram que era defeituosa...
Tarsila – (*Para Anita*) Eu perdi tudo, Anita... filha, neta, amores, mobilidade, autonomia...
Anita – Mas não perdeu a disposição para ser feliz...
Tarsila – (*Olha para o espelho*) Não... Eu adoro a vida... (*Coloca o lenço*) Se depender de mim, vou com ela até os 100...
Oswald – Por que o lenço?
Tarsila – Para encobrir a papada! Mas não contem a ninguém!
VOZ DE MULHER EM *OFF* – Dona Tarsila, o pessoal da entrevista já chegou!
Tarsila – (Ajeita o lenço coquete) Já vou!
TARSILA MOVE A CADEIRA PARA O CENTRO DA CENA. E SORRI PARA A PLATEIA. NA TELA UMA IMAGEM DE TARSILA NO ESPLENDOR DE SUA BELEZA. (p. 86-87)

No devaneio ficcional que permeia essa cena final, na qual emergem lembranças da protagonista envolvendo seus pares em diferentes épocas e lugares, uma Tarsila saudosista é mostrada se divertindo com os comentários de Mário sobre os áureos

tempos, e com a habitual arrogância e a falta de modéstia de Oswald. Sonha em voltar aos tempos de criança na fazenda e, ao rememorar a frase antológica de Oswald "Caipirinha vestida por Poiret...", ela se lamenta por não poder mais caminhar. A autocomiseração se instala e, nesse exato momento, a figura de Anita se faz presente em sua memória com seus costumeiros queixumes sobre sua mão defeituosa. Quando Tarsila retruca que perdeu tudo "filha, neta, amores, mobilidade, autonomia", Anita comenta que a pintora, apesar de tudo, não perdeu a disposição para ser feliz. Tarsila, então, olha para o espelho e enuncia a famosa frase citada pela biógrafa Nádia Batela Gotlib, rearticulada com pequenas variações no texto dramático pela dramaturga: "Não... Eu adoro a vida... (*Coloca o lenço*) Se depender de mim, vou com ela até os 100..." (p. 8).

Na rubrica final, vemos Tarsila se encaminhando para ser entrevistada. Ela se move em sua cadeira de rodas para o centro da cena e, ao sorrir para a plateia, vê um quadro com sua imagem em todo esplendor de sua beleza, provavelmente o famoso *Auto-retrato* em que ela aparece com o vestido vermelho do famoso estilista Poiret. Esta imagem, por um momento, a leva de volta para julho de 1922 quando, certamente, estava se arrumando para ir ao jantar em homenagem a Santos Dumont onde sua beleza vestida de vermelho encantou os convidados:

> JULHO DE 1922. TARSILA, DE COMBINAÇÃO, AJEITA AS MEIAS E AS LIGAS. DEPOIS, DIANTE DO ESPELHO, PINTA OS OLHOS, OS LÁBIOS EM FORTE TOM VERMELHO, COLOCA OS BRINCOS E FINALMENTE ENFIA UM LINDO VESTIDO POIRET. ELA EXAMINA-SE VAIDOSA E APROVA O QUE VÊ.
> ENQUANTO ELA SE ARRUMA EM *OFF*, SUA PRÓPRIA VOZ, CINQUENTA ANOS DEPOIS. (p. 13)

A rubrica acima que consta da abertura do texto dramático, assinala a circularidade da narrativa da peça. A imagem do auto-retrato que a personagem Tarsila vislumbra na hora em que é levada ao centro do palco, para dar início à entrevista, marca a fusão de dois momentos na peça: o início e o fim, caracterizando o formato da entrevista. Amaral "marca os limites formais, às vezes por um mesmo motivo, no começo e no fim da peça, dando a impressão de círculo que se fecha em si mesmo" (PAVIS, 1999, p. 314).

No primeiro quadro, ambientado em 1922, o público vê Tarsila jovem no palco se vestindo diante de um espelho: meias e ligas, maquiagem, brincos, vestido Poiret vermelho. Enquanto ela aprova a sua imagem no espelho, a voz do entrevistador, em *off*, a traz de volta à realidade e ela se dá conta de que a entrevista já vai começar. Essa "voz de homem em *off*" será recorrente ao longo da peça; as intervenções constantes do jornalista indicam que se trata de uma entrevista do início ao fim da peça que alterna narração com ação.

A partir desse momento, a voz de homem em *off* (entrevistador) se apresenta fazendo perguntas à entrevistada (Tarsila em *off)* e, à medida que ela vai evocando suas lembranças, fica aparente que ela está respondendo às perguntas elaboradas pelo entrevistador:

> VOZ DE HOMEM EM *OFF* – A senhora disse uma vez que gostaria de ter sido pianista.
> TARSILA EM *OFF* – Foi a timidez que me empurrou para a pintura, mas eu morria de medo de me apresentar em público. Mas às vezes eu tocava com o Mário de Andrade, na época em que éramos do Grupo dos Cinco. (AMARAL, 2008, p. 13)

Esse diálogo em *off* se processa ao longo da peça, revelando-se como um recurso narrativo estruturador responsável pela criação de molduras internas que serão analisadas a seguir.

## 3.2 AS MOLDURAS INTERNAS

Em um artigo publicado na revista *Significação,* Sandra Fischer discute, dentre outras especificidades, a representação das molduras narrativas no filme *Belle de jour* (1966). A pesquisadora realiza seu estudo sobre o quesito molduras a partir dos preceitos teóricos do Groupe u, sintetizados por Geraldo Nascimento, em seu artigo "O *Bandido* à luz das molduras". Ela estende a argumentação de Nascimento quando afirma:

> A moldura tem um caráter indicial que pode ser orientado, retoricamente, em diferentes sentidos, na medida em que chama a atenção para um determinado espaço, criando uma distinção entre interior e exterior. Retoricamente as molduras podem representar janelas por onde se pode enveredar, com alguma segurança, rumo a viagens insondáveis. (FISCHER, 2000, p. 208)

Em sua análise de *Belle de jour*, afirma que o universo onírico do filme se configura pelo tilintar dos sininhos: "A moldura representada pelo som dos sininhos ou campainhas de carruagem remete ao onírico explícito no filme, uma vez que tal som, sempre que surge, indica claramente que Sévérine escapa do real e entra em devaneio (FISCHER, 2000, p. 208).

Apesar da peça *Tarsila* não ser dividida em atos ou cenas, a dramaturga constrói uma sucessão de quadros separados pelas intervenções em *off* do entrevistador e das respostas de Tarsila que podem ser consideradas molduras narrativas internas, cuja função é orientar o espectador sobre as paisagens memorialísticas que se configuram na mente de Tarsila. As molduras internas marcadas pelas vozes em *off* também revelam ao espectador que se trata da personagem-protagonista-narradora Tarsila, rememorando uma entrevista, na qual revela certos aspectos de sua vida e oculta detalhes que lhe povoam a mente nos momentos em que formula suas respostas. Estas lembranças e devaneios, que revelam seus amores, desafetos, alegrias e tristezas, são representados no texto por meio do diálogo interpessoal de Tarsila-protagonista com diversas personalidades de seu convívio em diversas épocas e locações que são passíveis de coexistir apenas no território da mente.

Os diversos quadros que apresentam grandes ou pequenos saltos temporais dizem respeito à organização espaço-temporal apropriado da pintura; quadros dentro de um quadro constituindo microespaços do macroespaço que é o espaço da entrevista em si que também se configura na mente da protagonista. As técnicas memorialísticas recriadas para o teatro por Maria Adelaide Amaral serão discutidas a seguir.

## 3.3 MEMÓRIA, NARRAÇÃO, AÇÃO

Logo no início da peça *Tarsila*, a dramaturga Maria Adelaide Amaral introduz uma personagem bipartida que se desdobra em protagonista (Tarsila jovem) e narradora (Tarsila idosa). Na qualidade de narradora (voz em *off*) Tarsila relata reminiscências dos áureos tempos de glória e glamour pessoal e profissional. Através

da indicação cênica, o espectador é informado que a narradora se transporta para o ano de 1922 e, em seguida, vemos Tarsila jovem se arrumando diante do espelho. Nesse exato momento, aparece a sua voz em *off*, cinquenta anos depois, respondendo às perguntas do jornalista que no texto é indicado como "voz de homem em *off*", visto que se trata de uma entrevista como já foi esclarecido no subcapítulo anterior.

A história de Tarsila é narrada em retrospecto; enquanto concede a entrevista, suas lembranças irrompem na sua memória. As perguntas do entrevistador desencadeiam as memórias involuntárias da protagonista, algumas das quais ela procura ordenar em uma forma coerente para satisfazer as indagações do repórter que entrevista não apenas uma pessoa, mas um mito da mídia. No início da entrevista, a protagonista já relata o conforto que as fazendas de café proporcionavam à sua família, que importava da França sofisticação e luxo:

> TARSILA EM *OFF* – Eu cresci numa fazenda de café entre rochas e cactos... era muito livre, corria muito, brincava, subia em muros, em árvores e fazia bonecas de mato. Fora isso, tudo respirava França. Nossos sabonetes, nossas leituras, até os vestidos e os laços de fita eram franceses. (p. 13)

A narrativa dramática como um todo é constituída por meio dessa entrevista entre o jornalista (voz de homem em *off*) e a narradora (Tarsila em *off*), momentos estes, em que ela rememora e reinventa detalhes de sua vida privada e profissional ao entrevistador:

> VOZ DE HOMEM EM *OFF* – Quem fazia parte desse grupo?
> TARSILA EM *OFF* – *Oswaldo* e o Mário de Andrade, o Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e eu... A gente se reunia na minha casa e depois saíamos na Cadillac do

> Oswaldo de Andrade... Fizemos passeios memoráveis pela Paulicéia Desvairada... E eu me sentia muito honrada de fazer parte do grupo que tinha feito a Semana... (p. 14)

Para reconstruir suas lembranças daquele período, Tarsila se esforça para recriar a paisagem exterior e interior de seu passado, o que caracteriza o mecanismo da memória voluntária que Samuel Beckett, em seu ensaio intitulado *Proust,* compara ao folhear de um álbum de fotografias; recordações estáticas sem vida: “As imagens que escolhe são tão arbitrárias quanto as escolhidas pela imaginação e igualmente distantes da realidade” (BECKETT, 2003, p. 32). São imagens ficcionalizadas que tendem “a reconstruir o passado de maneira seletiva, imaginativa e, muitas vezes, até perversa, o que pode resultar na glamourização ou demonização do passado” (CAMATI, 2007, p. 62).

Com base nos estudos de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi salienta o caráter revisionista no processo memorialístico:

> O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é o sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 2007, p. 54)

É exatamente isso que acontece com a personagem Tarsila que se reinventa ao responder às perguntas do entrevistador; ela seleciona apenas aquilo que lhe convém e omite outros fatos e acontecimentos que também afloram involuntariamente em sua memória e que são representados na peça através de uma sucessão de fragmentos de

cenas ou quadros, nas quais prevalece a ação, o diálogo intersubjetivo, entrecruzados por outras vozes em *off* que marcam presença em sua memória — as vozes de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Pagu, dentre outras.

Verifica-se, portanto, que há uma alternância constante de ação (revisitação de diversos tempos e lugares em sua mente) e narração (entrevista), um jogo memorialístico em que se alternam memória voluntária e involuntária. As cenas em que prevalece a ação se passam na mente da protagonista, ou seja, ela rememora fatos ou ficções de sua vida ao ser entrevistada pelo jornalista. Nestas representações memorialísticas, Tarsila interage com os personagens Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e outras figuras do movimento modernista brasileiro. Estas lembranças podem ser lidas como instâncias da memória involuntária, momentos epifânicos no sentido proustiano. Beckett comenta que de acordo com Proust, essa modalidade de memória, é explosiva e imediata, acionada por incidentes aparentemente inócuos, ou por estímulos sensoriais diversos, que penetram no inconsciente, de lá retirando lembranças que, deliciosas ou traumáticas, são extremamente importantes para o indivíduo. Rebelde, esta memória só aparece quando quer (BECKETT, 2003, p. 33). Segundo Proust, “trata-se de lembranças espontâneas e autênticas recuperadas através de estímulos sensoriais, que podem ser olfativos, táteis, sonoros ou visuais. Até mesmo as palavras podem servir de gatilho para desencadear este processo de associação da mente” (CAMATI, 2007, p.75). É isso que acontece durante a entrevista, lembranças de diversos tempos e diferentes espaços se cruzam e se condensam na mente da protagonista e se fundem com a emoção presente intensificada pelo processo de revivificação e recriação de um passado de glamour e reconhecimento artístico.

> VOZ DE HOMEM EM *OFF* – A Senhora realmente tinha tudo?
> TARSILA EM *OFF* – O que tinha de melhor era a disposição para ser feliz! Acho que isso era tão notável que Deus resolveu me testar para ver se essa minha vocação para a felicidade era mesmo forte... Ele já sabia que as dificuldades financeiras não me afetavam... então pouco a pouco começou a tirar de mim o que eu mais amava... primeiro minha neta que morreu afogada, e poucos anos depois o Luís me deixou...
> FOCO EM OSWALD.
> Oswald – Você sabia que cedo ou tarde isso ia acontecer!
> Tarsila – Eu achava que estava preparada, eu dizia que iria entender quando ele se apaixonasse por outra mulher... mas era verdade... a gente nunca está preparada para perder o homem que ama...
> Oswald – Principalmente para uma prima jovem e bonita!
> Tarsila – Se não fosse parente doeria da mesma forma! E se você quer saber, apesar do que estou sofrendo, espero que os dois sejam muito felizes!
> OSWALD RI.
> Tarsila – O Luís está perdido pra mim. Não me resta outra coisa senão lidar com isso com educação e civilidade! (p. 80)

No trecho reproduzido acima, percebe-se claramente a alternância de ação e narração: Tarsila-narradora que se reinventa ao responder às perguntas do entrevistador e Tarsila-protagonista rearticulando passagens de sua vida íntima em sua memória, desencadeadas pelas palavras do entrevistador e/ou pelo seu próprio esforço de compor uma narrativa coerente a respeito do mito Tarsila que ela deverá sustentar em suas respostas. O próprio termo ‘narrativa’ dá ao texto uma conotação de história criada, de ficção. Isso nos leva a refletir sobre os gêneros biográficos, autobiográficos e memorialísticos em geral, que não retratam a realidade como ela foi, mas como ela foi recriada a partir da memória, que sabemos ser falha, e de depoimentos de diversas pessoas transformados em narrativa. As escritas do ‘eu’ e as biografias são construtos

semelhantes à ficção.

A memória como ficção constitui a base de todos os gêneros memorialistas — autobiografias, memórias, diários, cartas — e, ao analisarmos a peça de Maria Adelaide Amaral como ficção memorialística, é importante refletirmos sobre algumas características próprias dos gêneros citados acima. A questão que se apresenta imediatamente ao leitor é o grau de veracidade dos textos: até que ponto as experiências narradas foram realmente vividas pelo "eu" que narra.

As questões discutidas acima foram problematizadas por Philippe Lejeune que atribui a fusão da identidade do "eu" que narra como o autor, cujo nome está na capa do livro, com o protagonista da narrativa, a chave para o reconhecimento de um texto como autobiográfico: "Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor,* o *narrador* e o *personagem*" (LEJEUNE, 2008, p. 15). Comprovada esta identidade, estabelece-se o que ele denomina de "pacto autobiográfico" entre o leitor, que aceita os fatos como verídicos e, o escritor, que se compromete a narrar fatos de sua vida supostamente verdadeiros. O que define a autobiografia, segundo os pressupostos de Lejeune, são elementos pertencentes a quatro categorias diferentes: a forma da linguagem (narrativa e em prosa); o assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade); a situação do autor e do narrador (cujo nome remete a uma pessoa real); e a posição do narrador que inclui (a identidade do narrador e do personagem principal e a perspectiva retrospectiva da narrativa); elementos esses que não preenchidos pelos gêneros vizinhos da autobiografia, dentre eles as memórias, a biografia e/ou o romance biográfico, o romance autobiográfico, o poema autobiográfico, o diário e o auto-retrato

ou ensaio. O autor deixa claro que essas categorias não são absolutas, visto que certas condições não são preenchidas em sua totalidade (LEJEUNE, 2008, p. 14-15).

Além da distinção provisória que Lejeune faz entre os gêneros memorialistas que provocam efeitos diferenciados, o autor ainda discute o que ele chama de “pacto referencial”:

> O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil dissociá-los, exatamente como ocorre com o sujeito da enunciação e do seu enunciado em primeira pessoa. A fórmula deixaria de ser “eu abaixo-assinado” e passaria a ser “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade”. Todavia, raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias, etc.). (LEJEUNE, 2008, p. 37)

Nos gêneros que tem parentesco com a autobiografia, o pacto autobiográfico também é estabelecido, mas de modo diferente:

> A narrativa memorialística tem como centro o homem, ora sujeito, ora objeto da memória. Na situação de sujeito, assume a primeira pessoa, procura desvendar seus dilemas, mas projeta-se em diferentes modelos e revela-se no fluir contínuo da corrente da consciência. Como objeto, passa a ser o narrador de fatos acontecidos com outros, numa posição onisciente e crítica, de terceira pessoa. O primeiro caso remete ao aspecto memorialístico puro e o segundo à ficção memorialística. (AZEVEDO, 2004, p. 101)

Com base nas considerações críticas sobre os gêneros memorialistas discutidas acima, pode-se afirmar que o texto de Maria Adelaide Amaral não é uma autobiografia, porque não existe identidade entre o autor, o narrador e o personagem, ou seja, não é Tarsila do Amaral que relata passagens de sua vida. Não é uma biografia escrita por pessoas do convívio de Tarsila, como são as obras de Aracy A. do Amaral e Tarsila do Amaral, sobrinha-neta da pintora ou, ainda, a pesquisadora Nádia Batella Gotlib. A peça é um mosaico de fragmentos narrativos, oriundos de textualidades diversas, recontextualizadas e reconfiguradas pela dramaturga Maria Adelaide Amaral que se vale do recorte, colagem e bricolagem para estruturar seu texto. Tecido por uma série de intertextos de diferentes gêneros memorialísticos, o texto da dramaturga adquire o *status* de ficção memorialística escrita para a cena. Cumpre assinalar de que não se trata da tendência contemporânea de adaptar biografias e/ou autobiografias para a cena, empreendida por diversos encenadores, mas de um texto dramático escrito com a finalidade específica de ser levado ao palco.

A peça *Tarsila* flagra um jogo memorialístico que procura relacionar os momentos-chave da trajetória e dos amores de Tarsila com as diversas fases de sua pintura. O melhor período da relação conjugal de Tarsila e Oswald é associado à fase pau-brasil e antropofágica, Por outro lado, a crise conjugal de Tarsila e Oswald é relacionada com a introspecção da fase social da pintora quando ela inicia um romance com Osório César. Esses e outros períodos de sua pintura, que estão imbricados com sua vida, serão especificados a seguir.

A fase pau-brasil é indicada na peça através da rubrica que menciona a tela *A negra* e, imediatamente, Tarsila rememora como surgiu a ideia desse motivo em sua pintura:

FOCO NA TELA *A NEGRA*.

Tarsila – Quando eu era menina, conheci antigas escravas que amamentavam meus irmãos. Elas costumavam amarrar pedras aos seios para eles ficarem compridos e assim poderem alimentar o filho que traziam amarrado às costas. (p. 40)

A segunda fase é marcada pela menção da tela *Abopuru*, a principal obra da protagonista que Amaral assinala na sua rubrica e imbrica com os melhores tempos da vida privada da pintora modernista brasileira. Através do diálogo memorialístico, a origem e fonte de inspiração da tela são reveladas:

FOCO NO ABAPORU.

Oswald – Mas o que é isso?

Tarsila – Seu presente de aniversário.

Oswald – Mas que coisa extraordinária! Eu vou telefonar para o Raul Bopp e pedir que ele venha imediatamente!

Tarsila – Afinal, você gostou ou não gostou?

Oswald – É a melhor coisa que você fez na vida! Parece um selvagem, uma criatura do mato, um/

Tarsila – (*Emenda*) Um antropófago?

Oswald – É isso aí! Como vamos chamá-lo?

Tarsila – (*Abre o dicionário de Montoya*) *Abaporu*, na língua dos índios, é o homem que come carne humana.

Oswald – Então Pronto. Está batizado. (p. 45-46)

A terceira fase chamada social, marca a época de decadência financeira (devido à crise do café, uma vez que o pai de Tarsila era dono de fazenda cafeeira) e mais politizada da protagonista. A autora também indica essa fase pela rubrica que nomeia os quadros *Operários* e *Segunda Classe* entre diálogos travados em *off* pela

personagem-narradora e o entrevistador:

> VOZ DE HOMEM EM OFF – Quando a senhora voltou em 1932, foi presa porque tinha ido à União Soviética e, portanto, acusavam-na de comunismo. A suspeita procedia?
> TARSILA EM *OFF* – Era uma época de radicalismos! E era evidente que eu simpatizava muito mais com as ideias de esquerda, mas nunca tinha sido militante. Eu não tinha a determinação e a coragem de Pagu, que estava fazendo do marxismo sua razão de vida e quando foi presa teve um comportamento heróico na prisão. Eu estava aflita e tive um comportamento muito patife.
> TARSILA RI EM *OFF*. FOCO NOS QUADROS *OPERÁRIOS* E *SEGUNDA CLASSE.*
> TARSILA EM OFF – Como revolucionária, eu deixava muito a desejar. Jamais seria uma companheira para o Osório. Não era comunista, era simpatizante de esquerda... tinha pena dos operários, queria fazer alguma coisa por eles, mas tenho certeza que era mais sentimentalismo que ideologia. Mas naquela época cheguei a pintar dois quadros tendo como tema a classe operária... que nem todo mundo gostou... O Sérgio Milliet disse que a minha arte perdeu a penetração pictórica o que tinha ganhado em humanização. (p. 64)

As pinturas ou fotos de várias épocas da vida de Tarsila podem ser projetadas num grande telão, expostas em cavaletes ou penduradas em dispositivos que pendem do teto. O foco, realizado através da iluminação, é um dos recursos cênicos que tem um papel de destaque por ser responsável pela mudança dos espaços interiorizados da personagem, em cuja mente misturam-se as emoções do presente e as reminiscências do passado. Tarsila rememora os acontecimentos ocorridos em Paris e na fazenda[13] onde morava em São Paulo. Segundo Gaston Bachelard, “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio” (BACHELARD, 1993, p. 26).

[13] Paris e fazenda aqui tem o sentido de reportar a “casa”.

Na peça também se fazem ouvir outras vozes em *off* que representam vozes que a personagem-protagonista evoca em suas lembranças e devaneios. Na passagem abaixo, a rememoração de uma carta de Mário à Anita desencadeia a memória de Tarsila de uma manifestação de inveja por parte de sua amiga:

> VOZ DE MÁRIO EM *OFF* – Querida Anita. Tarsila voltou trazendo obras de Delaunay, Léger e Gleizes. Paulo Prado trouxe um Juan Gris. Oswaldo também trouxe um Léger admirável. Mas quem me surpreendeu foi Tarsila. Que progresso. Aquela Tarsila indecisa e insipiente que conheci, desapareceu. Vê-se que muito ouviu, muito leu e muito pensou.
> FOCO EM ANITA.
> Anita – Então o cubismo está finalmente lançado em São Paulo!? Melhor assim. Quem sabe agora vão me deixar em paz!
> Mário – Você é mesmo sensitiva exaltada. Tu e Tarsila são a esperança da pintura brasileira. Tu no teu expressionismo, ela no seu cubismo.
> Anita – Prepare-se para ouvir uma notícia revolucionária. Estou clássica! É isso, Mário. De volta à natureza.
> Mário – Faz o que quiseres. O que me interessa é o resultado. Apesar do entusiasmo por Tarsila, continuo pensando em ti! De todos os pintores brasileiros vivos, tu ainda és aquele que mais me entusiasma. (p. 34)

A partir da narração percebemos que as imagens de fotos e telas de Tarsila, que podem ser projetadas e telões ou inseridas no espaço cênico em cavaletes ou penduradas por ganchos presos no teto, estão sempre associadas aos acontecimentos de sua vida pessoal:

> TARSILA SEPARA OS QUADROS E SOBRE ELA.
> VOZ DE HOMEM EM *OFF* – A senhora estava apaixonada pelo Osório César?
> TARSILA EM *OFF* – Não sei se estava apaixonada pelo Osório César, mas me lembro com muito carinho do tempo que ficamos juntos e daquela viagem que só foi possível

> ser feita porque vendi alguns quadros da minha coleção. Ele me acenava com a União Soviética, a Rússia comunista exercia sobre meu espírito de artista uma sedução inexplicável. Eu fui mostrar minha arte aos russos, mas eles não ficaram muito entusiasmados. Houve russo até que chamou minha arte de arrevesada.
> IMAGENS DE FOTOS DA ÉPOCA.
> VOZ DE HOMEM EM *OFF* – Quando a senhora voltou em 1932, foi presa porque tinha ido à União Soviética e, portanto, acusavam-na de comunismo. A suspeita procedia?
> TARSILA EM OFF – Era uma época de radicalismos! E era evidente que eu simpatizava muito mais com as ideias de esquerda, mas nunca tinha sido militante. Eu não tinha a determinação e a coragem da Pagu, que estava fazendo do marxismo sua razão de vida e quando foi presa teve um comportamento heróico na prisão. Eu estava aflita e tive um comportamento muito patife.
> Tarsila – Papai! Me tire daqui! Você tem relações no governo do Estado, peça aos seus amigos que me tirem daqui!
> PAI EM OFF – Minha filha, isso não se pede! Viva a dignidade da prisão!
> TARSILA RI EM *OFF*. FOCO NOS QUADROS *OPERÁRIO* E *SEGUNDA CLASSE.*
> TARSILA EM *OFF* – Como revolucionária, eu deixava muito a desejar. Jamais seria uma companheira para o Osório. Não era comunista, era simpatizante de esquerda... tinha penas dos operários, queria fazer alguma coisa por eles, mas tenho certeza que era mais sentimentalismo que ideologia. Mas naquela época cheguei a pintar dois quadros tendo como tema a classe operária... que nem todo mundo gostou... O Sérgio Milliet disse que a minha arte perdeu em penetração pictórica o que tinha ganhado em humanização. (p. 63-64)

Na sequência, uma moldura narrativa que enfoca o relacionamento amoroso de Tarsila com Oswald será analisado à luz das técnicas memorialísticas recriadas para a cena por Maria Adelaide Amaral.

Na peça, enquanto a protagonista relata sobre o quanto o Grupo dos Cinco era feliz, surge a voz de homem em *off* indagando-lhe sobre o início do seu romance com Oswald. Em seguida, em seu devaneio, ela rememora uma conversa com Anita, como se estivesse respondendo ao jornalista:

TARSILA EM *OFF* – Éramos um grupo tão alegre, tão despreocupado... à nossa passagem ficavam atônitos com a extravagância do automóvel e dos passageiros...

HOMEM EM *OFF* – Foi nessa época que teve início seu romance com o Óswald de Andrade?

TARSILA EM *OFF* – (*Corrigindo*) Ele nunca foi Óswald! Era Oswáld ou Oswaldo, como o chamava Mário!

TARSILA E ANITA PINTANDO.

Anita – O Oswaldo teve não sei quantas mulheres, esteve envolvido em não sei quantos escândalos, inclusive com uma dançarina menor de idade.

Tarsila – Ele não é viúvo?

Anita – De uma moça de moral duvidosa com quem ele acabou se casando no leito de morte.

Tarsila – Ele é muito engraçado.

Anita – Desde que você não seja o alvo da sua língua de trapo.

Tarsila – Ele é brilhante.

Anita – No seu lugar, eu pensaria duas vezes antes de me apaixonar.

Tarsila – Não vai dar tempo. (p. 19-20)

Num momento de intimidade entre o casal, no apartamento de Tarsila, em Paris, a protagonista relembra esse instante tão feliz de suas vidas.

LUZ NA CENA. OSWALD NO DIVÃ ABRAÇADO A TARSILA.

Oswald – Estou tão feliz de estar aqui em Paris com você que amanhã vou subir de joelhos as escadas do Sacré-Coeur!

Tarsila – Jamais pensei que fosse ter um amante tão devoto!

Oswald – Não perco uma missa, uma Adoração do Santíssimo e uma procissão do Senhor dos Passos! Sou católico, de pai e mãe devotos e praticantes. Foi meu pai que mandou construir a Igreja da Consolação!

Tarsila – Isso deve ter garantido pra ele e pra você cem anos de indulgência plenária!

Oswald – (*Agarrando Tarsila*) É por isso que me sinto tão à vontade vivendo em pecado!

Tarsila – O que você diz ao padre quando se confessa?

Oswald – Que ando metido com uma mulher que deixou o marido.
Tarsila – Não é verdade. Foi meu marido que me deixou.
Oswald – como é que um homem pode deixar uma mulher como você?
Tarsila – (*Acaricia o rosto dele*) Você nunca vai me deixar?
Oswald – Quer saber o que penso, madama? A senhora é um caráter independente e caprichoso que, não encontrando nunca a felicidade, se refugiou na devassidão! (Agarra Tarsila) E agora anda num estado verdadeiramente perigoso não para a senhora, mas para o resto da humanidade masculina! (p. 27-28)

Mário de Andrade nutria uma grande amizade por Tarsila e nas cartas não perdia a oportunidade de enaltecê-la. Numa cena da peça, Oswald lê uma dessas cartas em que Mário a compara à deusa Nêmesis, fato esse lembrado por Tarsila:

TARSILA RI. LUZ CAI EM RESISTÊNCIA. MÚSICA.
MÁRIO – *(entrando)* Aproximo-me temeroso de ti. Creio que és uma deusa: Nêmesis, senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos. Quando um homem da Terra era demasiado feliz, Nêmesis aparecia e ao homem da Terra fugiam-lhes riquezas, alegrias, ele perdia amor, glória, riso. Eu era são, alegre, confiante, corajoso, mas depois que Nêmesis partiu, só cansaços e desconsolos. Mas serás mesmo...? Não creio. Tua recordação me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. Perdão. Estou a teus pés de joelhos.
OSWALD DÁ UMA GARGALHADA. FOCO NELE COM A CARTA NA MÃO. TARSILA ARREBATA-LHE A CARTA. MÁRIO SAI.
OSWALD DÁ UMA GARGALHADA. FOCO NELE COM A CARTA NA MÃO. TARSILA ARREBATA-LHE A CARTA. MÁRIO SAI.
Tarsila – Espero que você não tenha ciúmes do Mário!
Oswald – Eu, ciúmes do Mário? (*Rindo*) Essa é boa!
TARSILA OLHA PARA OSWALD SEM COMPREENDER.
Oswald – (*Rindo)* O Mário é pedê, Tarsila!
Tarsila – (*Dobra a carta)* Coitado do Mário... Só Deus sabe o que deve sofrer, o que deve esconder... E a Anita apaixonada por ele!!...
Oswald – Como todo pedê galante, o Mário sabe cortejar as mulheres!
Tarsila – Prometa que nunca fará nenhum comentário maldoso, nenhuma insinuação...

> Oswald – Oh, Albertina, por quem me tomas?
> Tarsila – Por alguém que perde o amigo mas não perde a piada!
> Oswald – Meu bem, eu sou um escritor! Como se diz aqui, tudo por um *bon mot*! Mas no que diz respeito ao Mário, eu prometo manter todas as nossas questiúnculas no nível estético! (p. 28-29)

Percebe-se, na última citação a fusão de dois momentos na memória de Tarsila: o momento em que recebe e lê a carta de Mário, e o momento em que Oswald lê a carta e faz comentários maldosos a respeito de Mário. Em todas as citações transcritas e comentadas, fica evidente que a personagem Tarsila rememora cenas de sua intimidade que, com certeza, não mencionaria na entrevista.

## 3.4 RECORTE, BRICOLAGEM, COLAGEM

Como técnica de auto-referencialidade, Maria Adelaide Amaral faz uso do recorte, bricolagem e colagem para tematizar a relação entre a arte e a vida. Ao apropriar-se de discursos de outros autores a dramaturga invoca uma consciência do texto como intertexto e do 'eu' como uma estratificação de máscaras sociais. Typhaine Samoyault, para ilustrar o princípio da elaboração de um texto que espelha a constituição da personalidade, cita Michel Schneider que formula nitidamente essa ligação:

> De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedaços de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados. O todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu. (SCHNEIDER citado em SAMOYAULT, 2008, 0. 41).

Sabe-se hoje que todo texto é um intertexto, “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p.62). As teorizações sobre a intertextualidade como modelo de toda e qualquer escritura literária também encontraram maior formalização nos escritos de Antoine Compagnon que destaca a bricolagem e colagem como elementos-chave das relações intertextuais:

> O trabalho de escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON citado em SAMOYAULT, 2008, p. 35)

As operações de recorte e colagem de Maria Adelaide Amaral se enquadram na categoria da intertextualidade explícita que constitui a estratégia dominante da peça. Apesar de que o texto da dramaturga é em grande parte construído a partir de citações de outros textos, as costuras não se tornam evidentes no processo da reinserção dos materiais no texto de acolhida. As junções se tornam evidentes somente após uma leitura dos textos-fonte, cujo empréstimo a dramaturga assinala nas considerações críticas que prefaciam a peça. Dentre os materiais, utilizado na escritura da peça, a dramaturga cita as pessoas, professores, especialistas e parentes da personagem-título que ela entrevistou, as biografias de Mário e Oswald de Andrade, os vídeos aos quais assistiu, entrevistas e outras materiais aos quais teve acesso no MIS e em diversos Departamentos de Documentação, além da seguinte bibliografia:

> *Tarsila, sua obra e seu tempo* – Aracy Amaral
> *Tarsila do Amaral* – Nádia Battela Gotlib
> *Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral* – org. Aracy Amaral
> *Cartas a Anita Malfatti* – Mário de Andrade
> *O salão e a selva* – Maria Eugênia Boaventura
> *Oswald de Andrade* – Maria Augusta Fonseca
> *Anita Malfatti no tempo e no espaço* – Marta Rossetti
> *Um bom sujeito* – Luís Martins
> *Pagu* – vida e obra – Augusto de Campos
> *Mário de Andrade;* exílio no Rio de Janeiro – Moacir Weneck de Castro
> *Te dou a lua amanhã* – biofantasia de Mário de Andrade – Jorge Miguel Marinho
> *A lição do amigo* – Cartas de Mpario de Andrade a Carlos Drummond de Andrade
> *Mario de Andrade por ele mesmo* – Paulo Duarte
> *Revista de Antropofagia* – (gentilmente cedida pela professora Marlyse Meyer). (AMARAL, 2004, p. 7)

A técnica da colagem, reconceptualizada por Maria Adelaide Amaral flagra os processos de construtividade textual e, ao mesmo tempo, brinca com a presunção de que a obra de arte é o produto da individualidade e criatividade de um único autor. Uma sugestão contrária se materializa, ou seja, o texto é apresentado como um conjunto de fragmentos de diversos momentos congelados no tempo, que alertam o leitor sobre a ficcionalidade de toda literatura memorialística.

Os fragmentos narrativos presentes nos diversos quadros, de autorias diversas, levam o leitor questionar o processo da autoria e os conceitos de intenção autoral em geral. Além disso, a peça também dirige a atenção do leitor para a representação de detalhes da história do modernismo brasileiro e seus principais expoentes entre os quais Tarsila transitou e com os quais conviveu. E graças a um contingente bastante grande de fatos e detalhes e fatos que fazem parte da história da literatura e da arte

brasileira na época do modernismo, o leitor tende a aceitar como fato a ficção construída pela dramaturga por meio da manipulação de citações.

No quadro de abertura a voz de homem em *off* (entrevistador) faz uma pergunta à pintora a respeito do Grupo dos Cinco:

> VOZ DE HOMEM EM *OFF* – Quem fazia parte desse grupo?
> TARSILA EM *OFF* – Oswaldo e o Mário de Andrade, o Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e eu... a gente se reunia na minha casa e depois saíamos na Cadillac do Oswaldo de Andrade... Fizemos passeios memoráveis pela Paulicéia Desvairada... E eu me sentia muito honrada de fazer parte do grupo que tinha feito a Semana... (p. 14)

Maria Adelaide Amaral compõe a fala de Tarsila em *off*, transcrita acima, a partir do recorte e colagem de fragmentos coligidos por Tarsilinha, sobrinha-neta de Tarsila:

> E formaram o grupo dos cinco: Tarsila, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti e Menotti del Picchia. [...] Eles agitaram São Paulo de forma frenética no Cadillac verde de Oswald, carro que, segundo Tarsila, ele havia comprado somente por ter um cinzeiro. “Parecíamos uns loucos em disparada por toda a parte, no Cadillac de Oswald, numa alegria delirante à conquista do mundo para renová-lo”, relatou ela tempos depois. Era a “Paulicéia desvairada” de Mário de Andrade em ação. (AMARAL, 2004, p. 21)

Em outro quadro, a dramaturga mostra o momento em que a protagonista ao lado de Anita Malfatti aparece pintando as margaridas enviadas por Mário de Andrade à Tarsila, ação que deixa a sua amiga muito enciumada:

> TOQUE DE CAMPAINHA. TARSILA VAI ABRIR E RECEBE MAIS UM GRANDE MAÇO DE MARGARIDAS. ANITA INCOMODADA.

> TARSILA EM *OFF* – Naquele dia, o Mário me mandou 20, 30 floristas com maços de margaridas. Então resolvi pintá-las e convidei a Anita para pintá-las também. Nós duas pintamos as margaridas do Mário, mas o quadro dela saiu completamente diferente do meu... (p. 21)

Essa colagem feita pela dramaturga é uma alusão à tela que tanto Tarsila quanto Anita pintaram na época, porém, Tarsilinha, sobrinha-neta da pintora não menciona que Anita tivesse sentido ciúme, apenas comenta: “As flores fizeram que achasse tudo muito alegre e ela resolveu pintar, e chamou a amiga Anita” (AMARAL, 2004, p. 21) e, ainda insere um comentário de sua tia:

> Pintamos as margaridas, mas o quadro dela saiu muito diferente do meu, o estilo completamente diferente. Eu já tinha pintado um quadro, mas resolvi acrescentar todas aquelas margaridas na frente, de maneira que ficou muito maior. Chamei-o de *As margaridas de Mário de Andrade*. (AMARAL, 2004, p. 21)

Porém, Nádia Batella Gotlib insere na sua obra um comentário de Anita Malfatti quando toma conhecimento do sucesso alcançado por Tarsila em Paris e da sua chegada ao Brasil. Provavelmente, Maria Adelaide Amaral se apropriou desse trecho da pesquisadora, onde Anita demonstra um certo ciúme pelo sucesso da amiga e comenta a vida de Anita:

> Chegam-me ecos sensacionais do teu sucesso em Paris. Do lindo atelier, da linda Artista que tem feito enormes progressos (ah! inveja) e das telas de verdadeiro valor e dos amigos célebres, enfim, “ouro sobre azul”. (GOTLIB, 2003, p. 53).

Em um quadro emoldurado por fotografias de Oswald e Pagu na viagem à Bahia,

emerge a voz de Oswald em off: “IMAGENS DE OSWALD E PAGU NA VIAGEM À BAHIA. OSWALD EM *OFF* – Se o lar de Tarsila vacila, a culpa é do angu da Pagu...” (p. 58).

Esta fala foi recortada da biografia da sobrinha-neta de Tarsila sobre a tia, onde se lê:

> Tempos difíceis para Tarsila, que, além de ter abalada sua situação financeira, passava momentos difíceis no casamento. Oswald, que era muito mulherengo, impulsivo e inquieto, assim que viu Pagu encantou-se por ela, atraído por sua jovialidade, sua beleza e seu espírito rebelde. Em jantar no Automóvel Clube, Oswald escreveu em um guardanapo a um amigo: “Se o lar de Tarsila vacila, é pelo angu da Pagu”. (AMARAL, 2004, p. 149)

A fase social de Tarsila é relatada por Maria Adelaide Amaral no diálogo interpessoal entre ela e o pai na época em que esteve presa por causa de suas ideias revolucionárias que foram confundidas como se fosse a de uma militante de esquerda:

> TARSILA – Papai! Me tire daqui! Você tem relações no governo do Estado, peça aos seus amigos que me tirem daqui!
> PAI EM *OFF* – Minha filha, isso não se pede! Viva a dignidade da prisão! (p. 64)

Em seguida, segue o devaneio de Tarsila em que ela dialoga com Oswald e mostra-se irredutível no tocante a uma possível reconciliação. Oswald faz uma alusão debochada à época em que esteve encarcerada:

> TARSILA VOLTA-SE PARA OSWALD.
> Tarsila – Eu não sou obrigada a agüentar a sua impertinência!

> Oswald – Eu ainda sou o homem mais importante da sua vida! Apesar de Pagu e a sua... eu sei o que ela deve estar passando na prisão...
> Oswald – (*Gozador*) Sabe?! (*Imita*) Papai, me tire daqui! (*Para Tarsila*) Que papelão!
> Tarsila – Você não é a pessoa mais autorizada para falar em papelões! (p. 65)

A sobrinha-neta da pintora brasileira registra na sua obra que Tarsila havida sido presa nessa época junto com Eneida Costa de Morais e Mary Pedrosa, mulher de Mário Pedrosa, crítico de arte. Eneida, uma das encarceradas lembra-se de Tarsila solicitando ao pai que a ajudasse a sair dali o mais rápido possível (AMARAL, 2004, p. 159). Maria Adelaide Amaral recorta o trecho que consta da obra de Tarsilinha: “Minha filha, isso não se pede! Viva a dignidade da prisão!” (AMARAL, 2004, p. 159), porém, quem realmente a ajudara a sair da prisão foi a cunhada de Tarsila, a Liloca que conversou com amigos influentes. Na obra da pesquisadora Nádia Batella Glotlib, a dramaturga, provavelmente, retirou o mesmo trecho citado anteriormente que é relatado pela cronista Eneida:

> Não posso me esquecer da figura do pai de Tarsila. Esta, agarrada à prisão, dizendo ao pai do lado de fora: “ – Papai, peça ao dr. ..., ao dr. ..., que me tirem daqui”. E ele respondeu: “– Minha filha, não se pede! Viva a dignidade da prisão”. (GOTLIB, 2003, p. 169)

Citações e alusões, recortadas de textos alheios, permeiam a narrativa cênica de Maria Adelaide Amaral. Por meio de uma grande diversidade de intertextos, a dramaturga recontextualiza e ressignifica a memória e história de Tarsila.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça *Tarsila* (2003), de Maria Adelaide Amaral, é uma ficção memorialística que narra os sonhos, as adversidades, as desavenças de amizades, as crises conjugais da protagonista Tarsila e um mundo de muito glamour. A peça Tarsila flagra um jogo memorialístico que procura relacionar os momentos-chave da trajetória e dos amores de Tarsila com as diversas fases de sua pintura. O melhor período da relação conjugal de Tarsila e Oswald é associado à fase pau-brasil e antropofágica. Por outro lado a crise conjugal de Tarsila e Oswald é relacionada com a introspecção da fase social da pintora quando ela inicia um romance com Osório César.

Maria Adelaide Amaral torna complexa a comunicação entre o palco e a plateia com a inserção de diversas molduras narrativas que aludem aos processos de composição da peça e flagram a ficcionalidade do texto, pondo a nu que a arte é um artifício e a realidade é um construto. A peça como um todo é um metacomentário sobre os processos de construtividade textual; a dramaturga Maria Adelaide Amaral dramatiza a memória e história do movimento modernista brasileiro por meio de um texto colagem em que várias vozes competem entre si.

É possível afirmar que além da representação da moldura exterior que recria o formato entrevista para o teatro, o texto dramático ainda é permeado por sucessivas molduras internas que assinalam a alternância da narração e da ação. As partes narrativas em *off*, ou seja, as perguntas do entrevistador e as respostas dadas por Tarsila, segmentam a narrativa dramática em quadros. Os diversos quadros

constituídos pela narração emolduram as partes em que predomina a ação e o diálogo interpessoal que são fruto dos devaneios memorialísticos da personagem que, ao mesmo tempo em que não se revela totalmente nas respostas que fornece às perguntas do entrevistador, se desnuda nos devaneios que povoam a sua mente.

A dramaturga retrata uma personagem ficcional forjada pela mídia, ou seja, uma Tarsila lembrada e endeusada por jornalistas, biógrafos, parentes, amigos, dentre outros. O resultado é uma representação de Tarsila como ela poderia ou deveria ter sido segundo critérios de verossimilhança. Sabe-se que retratar uma pessoa como ela realmente foi é impossível, visto que nem mesmo nós mesmos nos conhecemos como realmente somos. A personagem Tarsila é talentosa, bondosa, generosa, linda, maravilhosa, apaixonada, deslumbrada, sem maldade e excessivamente ingênua. Será que existe uma pessoa assim?

Maria Adelaide Amaral, ao recortar e colar fragmentos de biografias, diários, cartas e relatos memorialísticos de diversas pessoas que já percorreram a árdua trajetória de coletar fragmentos para transformar vidas em histórias, cria uma representação ficcional duas ou três vezes afastada da realidade, ou seja, uma representação baseada em representações múltiplas. Sua obra, estruturada e costurada a partir de referências, citações e alusões de escrituras de outras pessoas, por conseguinte, se torna uma metarreferência sobre a ficcionalidade dos gêneros mencionados acima.

Assim, a personagem Tarsila não é Tarsila do Amaral, representante da pintura modernista brasileira, mas a figura da artista transformada em mito da mídia, uma personagem ficcional que habita o imaginário cultural brasileiro.

Por outro lado, a dramaturga problematiza a noção de pessoa/personagem em cena. Sendo Tarsila uma pessoa do mundo real que tem sua história pessoal imbricada com o movimento modernista brasileiro, ela mostra que a personagem é construída por meio do que as outras pessoas dizem e pensam sobre ela. A narrativa híbrida, construída a partir da desconstrução, fragmentação e esfacelamento de outros textos e o redimensionamento dos fragmentos que implica na inserção do alheio no próprio, espelha o processo memorialístico que se configura de modo semelhante. As personagens evocadas pela memória da protagonista fornecem variações de visões sobre ela que a dramaturga reuniu a partir de relatos coletados em auspiciosa *bricolagem*. Apesar de o texto privilegiar as relações amorosas de Tarsila com Oswald de Andrade, a memória e história do movimento modernista imbricado com as diversas fases da pintura de Tarsila e as técnicas representacionais que espelham os mecanismos da memória estendem o âmbito da reflexão na peça.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


AMARAL, Aracy. *Correspondência:* Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: Edusp, 2001.

AMARAL, Maria Adelaide. *Melhor teatro*: Maria Adelaide Amaral. Seleção de Silvana Garcia. São Paulo: Global Editora, 2006.

_____. *Tarsila:* sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp, 2003.

AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. 3ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2008.

AMARAL, Tarsila. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004.

ANDRADE, Ana Lucia Vieira de. *Margem e centro*: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória:* história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade. São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica.* Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Mail Marques. *O relato autobiográfico na literatura norte-americana*: dos fundadores às minorias étnicas. *Signótica,* vol. 16, n.1, jan./jun., 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ___. *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. 1ª edição. São Paulo: Edusp, 2006.

BECKETT, Samuel. *Proust.* Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura - obras escolhidas. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Volume 1. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON. Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22:* a semana de arte moderna vista por seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2008.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade.* 14ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin:* conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Bakthin:* outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

BRECHT, Bertolt. Pequeno órganon para o teatro. In: ___. *Estudos sobre o teatro.* Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 125-166.

CAMATI, Anna Stegh. *Vozes narrativas no espaço cênico*: o pós-dramático em *(A)tentados* de Martin Crimp. *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 7, out. 2009, p. 158-166.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação.* Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral*: a emoção libertária. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

FISCHER, Sandra. As molduras de *Belle de jour. Significação*: revista brasileira de semiótica, nº 14. São Paulo: Annablume, nov. 2000, p. 199-216.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade:* biografia. São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu:* a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*: An Essay on the Organization of Experience. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 14ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GOMES, André Luiz. Dramaturgia contemporânea: do palco ao livro. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs.). *Olhares sobre textos e encenações.* Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2007, p. 29-50.

GOMES, André Luís; ARAÚJO, Laura Castro. A personagem feminina na dramaturgia brasileira contemporânea. IN: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). *Dramaturgia e teatro:* intersecções. Maceió: EDUFAL, 2008, p. 69-100.

GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral:* a modernista. 3ª edição. São Paulo: SENAC, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* Trad. Beatriz Sidou. 1ª edição. São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOCH, Ingedore G. Villaça. BENTES, Anna Christina. CAVALCANTE, Mônica

Magalhães. *Intertextualidade:* diálogos possíveis. 2 ª edição. São Paulo: Cortez, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico:* de Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARTINS, Ana Luisa. *Aí vai meu coração:* as cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIRANDA, Wander Melo Miranda. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1922.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. O *Bandido* à luz das molduras. *Significação*: revista brasileira de semiótica, nº 13. São Paulo: Annablume, mar. 1988, p. 143-161.

NUNES, Adalgisa Maria Oliveira. *A literatura na tv.* São Paulo: UNESCOM, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008

PINTER, Harold. Writing for the Theatre. In: GOETSCH, P. (ed.). *English Dramatic Theories*: 20th Century. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972, p. 118-124.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São

Paulo: Unesp, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REICHMANN, Brunilda (org.). *Relendo Lavoura arcaica.* Curitiba: Beatrice, 2007.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade.* Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*: escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002.

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO, 2004. Fonte: IDEIAS & IDEIAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS. Disponível em: http://www.educacao.sp.gov.br/Bia_Noticia/tarsila1.htm Acesso em: 30 ag. 2010.

*Scripta Uniandrade*: revista da pós-graduação em letras, n. 3. *Intertextualidades.* Curitiba: UNIANDRADE, 2005.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1850 – 1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Teoria do drama burguês* (século XVIII). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. ão Paulo: Perspectiva, 2005.

USPENSKY, Boris. *A Poetics of Composition*: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Trad. Valentina Zavarin and Dusan Wittig. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1983.

## ANEXOS

ANEXO I: CRONOLOGIA: DADOS BIOGRÁFICOS DE MARIA ADELAIDE AMARAL

Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral, conhecida como Maria Adelaide Amaral, é jornalista, escritora e dramaturga. Portuguesa, nasceu em 1º de julho de 1942, em Alfena - Conselho de Valongo - Distrito do Porto.

Aos 12 anos de idade, chega a São Paulo em 1954 e se instala com a família no bairro da Moóca, onde enfrentando condições de vida nada privilegiadas, estudou no Colégio Sagrada Família e no Colégio Estadual de São Paulo.

Trabalhou numa fábrica de camisas, onde sua inabilidade para chulear a convenceu definitivamente que sua paixão era mesmo ler e estudar com voracidade, não obstante as dificuldades materiais. Foi vendedora numa joalheria, bancária no Banco da Lavoura de Minas Gerais e pesquisadora na Editora Abril, para a coleção Teatro Vivo, emblemática publicação dos anos 70.

Iniciou, no conturbado ano de 1968, o curso de Ciências Sociais da USP, sem concluí-lo, formando-se, porém, em Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero no ano de 1978.

Em 1975, em meio a uma grave crise no setor editorial, Maria Adelaide sentiu a necessidade de escrever sobre o que via: uma demissão em massa e as reações humanas, das mais diversificadas, frente ao fato inevitável. Assim, surgiu seu primeiro texto dramatúrgico, *A resistência*. O primeiro texto a ser encenado, no entanto, seria *Bodas de papel*, escrito em 1976 e montado em 1978 em São Paulo.

Seu primeiro livro, *Luísa, quase uma História de Amor*, publicado em 1986 pela Editora Nova Fronteira, arrebata o Prêmio Jabuti de melhor romance daquele ano. Transformado em peça teatral alguns anos depois, com o nome de *De braços abertos*, com Irene Ravache, Juca de Oliveira e direção de José Possi Neto, o texto recebeu incontáveis prêmios, transformando sua autora em nome nacionalmente conhecido.

Maria Adelaide repetiria parcerias com o diretor José Possi Neto em: Inseparáveis, com Irene Ravache, o falecido Eduardo Conde e Jussara Freire, O Evangelho segundo Jesus Cristo, adaptação realizada por ela da obra do escritor português José Saramago e Joana Dark a re-volta, de Carolyn Gage, traduzido para Christiane Torloni.

Outras parcerias de peso no universo teatral atendem pelo nome de: Cecil Thiré, que dirigiu três de seus textos, Silnei Siqueira, José Wilker, Vivien Buckup, Osmar Rodrigues Cruz, Sérgio Ferrara, Paulo César Sarraceni, Jorge Takla e indiretamente, através de traduções e adaptações, Francisco Medeiros, Aderbal Freire Filho, William Pereira, Victor Garcia Peralta e Bibi Ferreira.

O convite para a TV veio em 1990, quando Cassiano Gabus Mendes a convidou para escrever com ele a novela *Meu bem, meu mal*. De tão bem sucedida, sua primeira experiência gerou, sempre na Rede Globo, outras cinco novelas e cinco minisséries, escritas em parceria com Silvio de Abreu, Lauro Cesar Muniz, Alcides Nogueira, Marcilio Moraes, Bosco Brasil, Vincent Villari, João Emanuel Carneiro, Geraldo Carneiro, Walther Negrão, entre outros e contando com diretores como: Dennis Carvalho, Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury, Ricardo Waddington, Jorge Fernando, Carlos Manga, Denise Sarraceni e Jayme Monjardim. Dentre suas obras publicadas, entre romances e textos dramatúrgicos, Maria Adelaide publica em 1994 a biografia da comediante Dercy Gonçalves; e sua peça *Intensa magia* transforma-se em filme em 2004, com o título de *Querido estranho*, protagonizado por Daniel Filho.

Enfrentar o sequestro de um irmão, muitas perdas, mudanças de rumo e o surgimento de um câncer em 1998, estão presentes em suas obras e a caracterizam a porta-voz de um Teatro do cotidiano, associando a História do Brasil a uma linguagem mais lúdica e abrangente como se vê em suas minisséries.

Em 2006, com uma bagagem de seis novelas, um seriado, cinco minisséries, doze espetáculos teatrais, três adaptações para teatro, dez traduções, uma biografia e duas dezenas de prêmios, Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira retomam a já consagrada parceria na minissérie *JK* da Rede Globo. Sua biografia *A emoção libertária*, escrita por Tuna Dwek, é publicada pela Imprensa Oficial.

ANEXO II: CRONOLOGIA DAS OBRAS DE MARIA ADELAIDE AMARAL

**Teatro**

**(1978)**[14] *Bodas de papel*

**(1979)** *A resistência*

**(1981)** *Ossos d'ofício*

**(1983)** *Chiquinha Gonzaga, ó abre alas*

**(1984)** *De braços abertos*

**(1987)** *Seja o que Deus quiser*

**(1993)** *Viúva*, episódio do espetáculo *Solteira, casada, desquitada*

**(1994)** *Para tão longo amor*

**(1994)** *Querida mamãe*

**(1995)** *Intensa magia*

**(1997)** *Para sempre*

**(2003)** *Tarsila*

**(2004)** *Mademoiselle Chanel*

**(2006)** *Amigas para sempre*

**Literatura**

**(1986)**[15] *Luísa, quase uma história de amor*, Editora Globo

**(1992)** *Aos meus amigos*, Editora Globo

**(1997)** *Coração solitário*, Editora Global

**(2000)** *O bruxo*, Editora Globo

**(2003)** *Estrela nua*, Editora Record

[14] Entre parênteses, o ano de estreia.
[15] Entre parênteses, o ano de publicação de cada romance. *Coração solitário* é uma espécie de biografia que integra uma coleção juvenil da Editora Global, onde a autora fala sobre sua adolescência.

**Ficção Televisiva**[16]

**Telenovelas**

**(1990)** *Meu bem, meu mal,* novela de Cassiano Gabus Mendes (co-autora)

**(1992)** *Deus nos acuda*, novela de Silvio de Abreu (co-autora)

**(1993)** *O mapa da mina*, novela de Cassiano Gabus Mendes (co-autora)

**(1994)** *Sonho meu*, novela de Marcílio Moraes (co-autora)

**(1995)** *A próxima vítima*, novela de Silvio de Abreu (co-autora)

**(1997)** *Anjo mau*, autora, baseada no original de Cassiano Gabus Mendes

**Seriado**

**(1999)** *Mulher* (seis episódios)

**Minisséries**

**(2000)** *A muralha*, baseada na obra de Dinah Silveira de Queiroz

**(2001)** *Os Maias*, baseada na obra de Eça de Queiroz.

**(2002)** *A casa das sete mulheres*, baseada na obra de Letícia Wierzchowski (em parceria com Walter Negrão)

**(2004)** *Um só coração* (em parceria com Alcides Nogueira)

**(2006)** *JK* (em parceria com Alcides Nogueira)

**(2008)** *Queridos amigos*, inspirada em seu romance Aos meus amigos

[16] Todos os trabalhos teledramatúrgicos foram transmitidos e produzidos pela Rede Globo de Televisão. FONTE: *Dramaturgia em trânsito*: o teatro de Maria Adelaide Amaral da página às telas (ARAÚJO, 2009, p. 149-150).

ANEXO III: CRONOLOGIA: DADOS BIOGRÁFICOS DE TARSILA DO AMARAL[17]

**1886** Tarsila do Amaral nasce a 1˚ de setembro, em Capivari (SP). Filha de Lydia Dias de Aguiar do Amaral e José Estanislau do Amaral, família tradicional de fazendeiros paulistas.

**1901-1902** Estuda no Colégio Sion, em São Paulo.

**1905-1906** Estuda no Colégio Sacré-Couer, em Barcelona (Espanha).

**1906** Volta ao Brasil, onde se casa com André Teixeira Pinto (primo de sua mãe). Tem uma filha: Dulce.

**1916** Em São Paulo, estuda com os escultores Zadig e Mantovani.

**1917** Estuda desenho e pintura com Pedro Alexandrino.

**1920** Depois de curto estágio com o pintor alemão Elpons, vai para a Europa, com a filha Dulce. Fixa-se em Paris. Cursa a Académie Julian e o ateliê de Émile Renard.

**1921** Viaja para a Espanha e Inglaterra para visitar a filha, que estuda interna em colégio.

**1922** Expõe em Paris no "Salon Officiel dês Artistes Français". Volta ao Brasil e liga-se aos modernistas de São Paulo, por intermédio de Anita Malfatti. Formam o "grupo dos cinco": Tarsila, Anita, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia.
Expõe no Salão de Belas-Artes de São Paulo, no Palácio das Indústrias.

**1923** Vai para a Europa: viaja a Portugal e Espanha e fixa-se em Paris. Conhece Blaise Cendrars, visitando-o com Oswald de Andrade.
Estuda pintura com mestres cubistas: André Lhote, Fernand Léger, Albert Gleises.
Pinta *A negra*, primeiro quadro de caráter antropofágico.
Viaja para a Itália, com Oswald de Andrade.
Volta para o Brasil em dezembro.

**1924** Blaise Cendrars chega ao Brasil em fevereiro. Com ele, e outros, passa o Carnaval no Rio de Janeiro e a Semana Santa em Minas Gerais.
Inicia a fase pau-brasil: representa a realidade nacional (rural e urbana) mediante o uso da técnica das vanguardas européias (o Cubismo).

[17] FONTE: *Tarsila*: a modernista, 3ª edição. São Paulo: SENAC, 2003 (GOTLIB, 2003, p. 195-197).

**1925** Volta para o Brasil em fevereiro. Oswald fica em Paris.
Em dezembro embarca outra vez para a Europa, com Oswald, a bordo do “Cap Pollonio”.
Ilustra o livro de poemas de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, publicado em Paris nesse mesmo ano.

**1926** Viaja pelo Oriente Médio.
Primeira exposição individual em Paris, na Galerie Percier, rue La Boétie, em junho.
Volta para o Brasil. Casa-se com Oswald de Andrade a 30 de outubro.

**1927** Viaja para a Bahia, com Oswald de Andrade. Lá no nordeste encontra-se com o grupo que viajava pelo Amazonas: Mário de Andrade, a filha de Tarsila — Dulce, Olívia Guedes Penteado e sua sobrinha Mag. Frequenta assiduamente, com Oswald, parentes e amigos, a fazenda Santa Teresa do Alto, que Oswald compra do pai de Tarsila.

**1928** Pinta *Abaporu*, quadro que dá de presente ao marido, Oswald de Andrade, em fevereiro. Esse quadro inicia o movimento da Antropofagia, que terá Manifesto — “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, e *Revista de Antropofagia* (em 2 dentições ou edições/séries).

**1929** Primeiras exposições individuais no Brasil: no Rio de Janeiro (Palace Hotel) e em São Paulo (rua Barão de Itapetininga, n. 6). Com a crise de 29, perde a fazenda, que é hipotecada.

**1930** Trabalha na organização do arquivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Separa-se de Oswald de Andrade, definitivamente.
Com a Revolução de Outubro, perde o emprego.

**1931** Viaja para a União Soviética, com o psicanalista Osório Cesar.
Exposição individual no Museu de Arte Moderna Ocidental, em Moscou.
Trabalha como operária de construção em Paris.
Volta para o Brasil em dezembro.

**1932** Revolução Constitucionalista: é presa por um mês, em São Paulo.

**1933** Fase de preocupação social: pinta *Operários*.
Expões na Primeira Exposição de Arte Moderna da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), em São Paulo.
Viaja para Montevidéu.

` Exposição retrospectiva no Rio de Janeiro, no Palace Hotel.

**1934** Participa do I Salão Paulista de Belas-Artes.
Inicia atividade na imprensa jornalística.

**1935** Mora no Rio de Janeiro e vem de vez em quando a São Paulo.

**1936** Inicia a publicação de artigos sobre arte e cultura no *Diário de São Paulo.*

**1938** Vive entre a cidade de São Paulo e a fazenda, com o escritor e crítico de arte Luís Martins.

**1940** A *Revista acadêmica*, do Rio de Janeiro, tem número especial em homenagem a Tarsila.

**1946** Retoma aspectos da Antropofagia (*Praia, Primavera*).

**1950** Fase neopau-brasil: retoma temas caipiras e as cores "de baú", embora mais suavizadas.
Exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo.

**1951** Participa da I Bienal de São Paulo.

**1952** Participa da Exposição Comemorativa do 30˚ Aniversário da Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

**1954** Termina o painel Procissão do Santíssimo para o Pavilhão de História, no Ibirapuera, como parte das comemorações do "IV Centenário da Cidade de São Paulo".

**1961** Vende a fazenda e fixa-se em São Paulo.
Exposição individual retrospectiva na Casa do Artista Plástico, em São Paulo.

**1963** Sala Especial na VII Bienal de São Paulo.

**1964** Participação especial na XXXII Bienal de Veneza.

**1969** Retrospectiva no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo.

**1972** Participa da Exposição *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*, em São Paulo.

**1973** Falece a 17 de janeiro, em São Paulo.

**1975** Aracy A. Amaral publica, em dois volumes, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, pela Editora Perspectiva, em São Paulo.

**1977** Exposição Tarsila Anos 20 na Galeria de Arte da Fiesp (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), em São Paulo.

ANEXO IV: FICHA TÉCNICA DA PRIMEIRA MONTAGEM DA PEÇA *TARSILA*[18]

**Texto**: Maria Adelaide Amaral
**Direção**: Sergio Ferrara

**Elenco**

| | |
|---|---|
| Tarsila: | Eliane Giardini |
| Oswald de Andrade: | Pascoal da Conceição |
| Anita Malfatti: | Agnes Zuliani |
| Voz repórter (off): | Tiago Lacerda |
| Cenografia: | Maria Bonomi |
| Figurinos: | Emília Duncan |
| Trilha Sonora | Sévulo Augusto |
| Iluminação: | Fabio Retti |
| Direção de cena: | Alexandre Torres |
| Operador de luz: | Reynaldo Thomas |
| Fac símiles pintados por: | Carlos Pedreanez / Tânia Widigal |
| Administração: | Marília Adamy |
| Assessoria de Imprensa: | Ideias & Ideais / Rita Federici |
| Fotos GAI Oppido: | Jefferson Pancieri |
| Programação Visual: | Daniela Camora |
| Assessoria Financeira: | Contábil Lago Azul |
| Direção de Produção: | João Federici |
| Realização: | Matrix Produções Artísticas |

[18] FONTE: site do diretor Sérgio Ferrara http://www.fragaeferrara.com.br

**Agradecimentos**

Adriana Cardoso
Andréa Fernades
Antonio Alcântara
Cláudia Lima
Claus Borges
Eduardo Santo
Fernanda Cerboncini
Fernando Lima
Lúcia Helena Gayotto
Maitê Chasseraux
Maria Del Carmen y Rey
Maria Luiza Librandi
Mila Moreira
Monique Gardenberg
Orlando de Souza
Ruriá Duprat
Sueli da Conceição Camargo
Sueli Silva
Telê Ancona
Porto Lopes
Vicente Amato

**Prêmio**

Indicação Prêmio Shell de Melhor Ator – José Rubens Chachá

ANEXO V: MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da Revista de Antropofagia, São Paulo, em 1° de maio de 1928.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

## MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar.

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação

de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Oú Villegaignon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rosseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parto do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú.

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o.

Só não há determinismo, onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coias + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiosa (sic).

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que

temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura-ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: —

Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga
Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.
Revista de Antropofagia, n° 1, ano 1, maio de 1928.

(Revista de antropofagia: São Paulo,
n° 1, 1° de maio de 1928.)