



35
ANOS

**o guarda-
-roupa
modernista**

o guarda- -roupa modernista

o casal tarsila e oswald e a moda

CAROLINA CASARIN



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2022 by Carolina Casarin

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Capa e projeto gráfico

Raul Loureiro

Foto de capa

Fundo Oswald de Andrade, Centro de Documentação

Cultural Alexandre Eulalio

Preparação

Ana Cecília Agua de Melo

Revisão

Ana Maria Barbosa

Marise Leal

Índice remissivo

Maria Cláudia Carvalho Mattos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Casarin, Carolina

O guarda-roupa modernista : O casal Tarsila e Oswald e a moda / Carolina Casarin. — 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2022.

ISBN 978-65-5921-259-0

1. Amaral, Tarsila do, 1886-1973 1. Amaral, Oswald de, 1890-1954 3. Aparência pessoal 4. Guarda-roupa 5. Literatura brasileira 6. Modernismo I. Título.

21-88207

CDD-789.81

Índice para catálogo sistemático:

1. Guarda-roupa : modernismo brasileiro : Artes 789.81

Maria Alice Ferreira – Bibliotecária – CRB-8/7964

[2022]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

*Ao meu pai, Carlos Henrique,
e à minha amiga Daniela,
que teriam adorado conhecer o guarda-roupa modernista.*

Tudo quanto artistas e literatos produziram naquele tempo poderia ter sido melhor, mas a verdade é que não estavam preparados para encarar a vida com o espírito de hoje. A sensibilidade, o caráter e a inteligência também amadurecem, não se podendo nesse caso abstrair o fator tempo. Não se deve nunca sofrer pelo que fizemos nem pelo que deixamos de fazer: o passado é incondicionalmente bom, mesmo com seus sofrimentos, mesmo com suas misérias, porque pode resumir-se nessa coisa preciosa que se chama experiência.

Tarsila do Amaral escreveu no *Diário de S. Paulo* em 6 de setembro de 1942, depois de ler a conferência “O movimento modernista”, pronunciada por Mário de Andrade em 30 de abril daquele ano.

sumário

agradecimentos 11

apresentação 15

1. “minha adorada mamãe” 27

2. nêmesis, sibila, musa, tarsila 41

3. “aquele fogo interior” 59

4. etiqueta modernista: modos de usar 69

5. oswalds 83

6. a grife tarsiwald 97

7. madame tarsila de andrade 115

8. a bordo de um navio 133

9. “caipirinha vestida por poiret” 155

10. o vestido de casamento 173

11. os lazeres na fazenda 187

12. o entourage se desfaz 211

arremate 233

referências bibliográficas 235

notas 243

créditos das imagens 265

índice remissivo 267

agradecimentos

Este livro é o resultado da minha pesquisa de doutorado, realizada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e orientada pela professora Maria Cristina Volpi. Agradeço muito especialmente à Maria Cristina, cuja colaboração generosa foi fundamental para a elaboração da tese. Sem o apoio da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que me concedeu bolsas de estudo, não teria sido possível o desenvolvimento da minha pesquisa com profundidade. Além da bolsa regular durante quatro anos, ressalto a importância da bolsa-sanduíche, que permitiu que eu encontrasse documentos inéditos sobre a relação de Tarsila e Oswald com a moda francesa. Tive a oportunidade de permanecer seis meses na França, pesquisando nos museus, nas bibliotecas, nos acervos, nos centros de documentação, em especial os *dépôts de modèles*, os “depósitos de modelos” da alta-costura, guardados nos Arquivos de Paris, fontes importantíssimas para a tese. Agradeço à Sophie Kurkdjian, que me recebeu no seminário Histoire et Mode no Institut d’Histoire du Temps Présent, em Paris, durante o segun-

do semestre de 2018. E aos professores Maria Lucia Bueno, Ivair Reinaldim, Mara Rúbia Sant'Anna, Marize Malta, Cláudia Oliveira e Maria do Carmo Rainho, que participaram da minha banca de defesa.

A todos que atenciosamente contribuíram para a pesquisa no Arquivo-Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rosângela Rangel e Cláudio Vilhena; na Casa Mário de Andrade, Greissy Rezende e Tânia de Freitas; no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em particular Caroline Borges, Denise de Almeida, Elisabete Marin Ribas, Flavio Ribeiro e Marcos Antonio de Moraes; no Museu Paulista da USP, Maria da Glória Cruz dos Santos, Teresa Cristina Toledo de Paula, Valesca Henzel Santini e Adilson José de Almeida; no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Maria Augusta, Patricia Lira e Renata Tsuchiya; na Pinacoteca de São Paulo, Eliane Barbosa, Larissa Alves, Cleber Silva Ramos, Diego Silva e Leandro Araújo; no Centro de Documentação Alexandre Eulalio, na Unicamp, Anibal Carvalho e Cristiano Diniz; nos Arquivos de Paris, Dominique Juigné e Jean-Charles Virmaux; no Museu de Artes Decorativas de Paris, Emmanuelle Beuvin e Marie-Hélène Poix; no Museu Palais Galliera, Marie-Laure Gutton, Nathalie Gourseau, Sophie Grossiord, Sylvie Roy e Christian Gros.

Às minhas alunas e aos meus alunos na faculdade Senai CETIQT, pois foi na sala de aula que a ideia da tese surgiu, e às colaborações preciosas de Alessandra Vaccari, Carlos Augusto Calil, Clarissa Marini, Johanna Zanon, Eduardo Jardim, Eucanaã Ferraz, Farid Chenoune, João Dalla Rosa Júnior, Luiz Claudio da Silva e Monica Figueiredo. Agradeço às minhas amigas e aos meus amigos, cuja parceria e cooperação foram essenciais para a realização da tese, e à Luciana Borghi, ao Francisco de Araújo, ao Elcio Nogueira e ao Renato Borghi, pela acolhida em São Paulo.

À Gênese Andrade, pelo incentivo para que a tese fosse publicada, e à equipe de produção da Companhia das Letras, especialmente Alice Sant'Anna e Marina Munhoz, pela edição do livro,

e Erica Fujito e Celso Koyama, pelo licenciamento das imagens que compõem o guarda-roupa modernista.

Agradeço à minha mãe, Mayse, a meus irmãos, Carlos Eduardo e Pedro Henrique, à minha família e também ao Eduardo Coelho pela paciência, pela dedicação e pelo amor que me ofereceram durante o período do doutorado e da elaboração do livro.

Por fim, agradeço à presença de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade no mundo. As lembranças são comoventes. Peço licença para fazer delas um meio de reflexão sobre a importância da aparência, das roupas e da moda no modernismo brasileiro.

apresentação

Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas.

Caetano Veloso

montar o guarda-roupa

As imagens de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade são continuamente exploradas pela história da cultura no Brasil — nas artes plásticas, na literatura, na imprensa — e reverberam há cem anos no imaginário nacional, gerando uma teia discursiva que cobre tanto a produção artística do casal quanto o próprio ato de vestir. À medida que os dois, cada um a seu modo de autorrepresentação, iam construindo sua persona, criaram também uma aparência que colaborou para o fortalecimento e a definição estética do modernismo brasileiro nos anos 1920. Em outras palavras, as roupas contribuíram para o projeto artístico de elaboração de uma estética moderna e nacional, e a ideia de “brasileiridade modernista”¹ se inscreveu na aparência e nos trajes do casal — seja pela atenção que eles dedicaram ao vestuário e à moda, seja pela maneira como os registros de suas roupas foram assimilados pelas narrativas sobre o modernismo de 1922.

Depois de reunir e cruzar diversos documentos, peças de roupa, fotografias, pinturas, obras literárias, correspondências,

depoimentos e recibos, montei o guarda-roupa que corresponde ao período em que Tarsila e Oswald estiveram juntos, entre 1923 e 1929. Esse *corpus* amplo evidencia a importância da aparência, das roupas e da moda no percurso artístico e literário de duas figuras centrais do modernismo brasileiro e permite esmiuçar a relação do casal com a alta-costura francesa na década de 1920, em especial com a *maison* Paul Poiret. A performance da aparência corporal acompanha a performance artística, e algumas das escolhas de Tarsila — apelido que Mário de Andrade deu ao casal — no campo da moda podem ser pensadas de maneira análoga às proposições estéticas da primeira geração do movimento.

Escritores, artistas e outras figuras públicas se preocupam com a “dimensão performática”² de sua aparência, que ganha lugar de destaque nos eventos sociais, como vernissages, festas, almoços, conferências. Entram em cena maneiras de atrair a atenção para si, que ultrapassam os conteúdos de sua ação. Se a aparência resulta do vínculo entre corpo e roupa, e o estilo nasce da relação entre aquilo que se veste (o objeto, a roupa) e o modo como se veste (o corpo), é interessante observar que o impacto que as aparências de Tarsila e de Oswald causaram — e ainda causam — é resultado de uma ação calculada, consciente. O casal investiu maciçamente em seus trajes, dando medida de produto artístico à elaboração de suas personalidades.

Poucas peças do guarda-roupa de Tarsila e Oswald foram preservadas, e nem todas as que sobreviveram estão acessíveis ao público. O guarda-roupa modernista não estava previamente organizado como um acervo ou uma coleção catalogada em alguma instituição. Assim, com a intenção de montá-lo, reuni documentos — espalhados em arquivos, bibliotecas, centros de documentação e reservas técnicas, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Campinas, em Paris e em Londres — que compreendem diferentes tipos de registros das roupas vestidas por Tarsila e por Oswald.

Os fortes laços de convivência que permearam o grupo modernista de São Paulo na década de 1920 proporcionaram uma quantidade razoável de representações visuais e escritas dos trajes. O guarda-roupa modernista é, portanto, eclético, feito de peças de roupa e retalhos de tecido, mas também de fotografias, retratos, autorretratos, desenhos, croquis, caricaturas, recibos, cartas, crônicas, poemas, diários, memórias, recortes de jornais, depoimentos sobre o grupo.

Juntei, então, certo número de trajes — o suficiente para formar um guarda-roupa, no sentido das peças que compõem o vestuário de um indivíduo ou de um grupo. Uma vez combinados os vestígios da presença e da aparência de Tarsila e Oswald, adotei um método de cruzamento das fontes, depois comparei os documentos e circunscrevi tramas de relações que surgiram desse método de confronto. Montado a partir de um conjunto de fragmentos, o guarda-roupa modernista resultou da aproximação de documentos que, juntos, ganharam um novo sentido e uma nova interpretação.

A maior parte desses documentos é composta de imagens, que fornecem uma vasta gama de evidências visuais relacionadas ao vestuário e à moda. Os registros fotográficos guardam ocasiões específicas: são retratos que mostram reuniões de amigos na cidade, almoços, confraternizações. Temporadas nas fazendas, que costumavam coincidir com aniversários ou com as festas de fim de ano. Ocasiões oficiais, aberturas de exposições e conferências, flagrantes da vida social. Viagens a Minas Gerais, ao Oriente, pela Europa, durante toda a década de 1920; muitas travessias do Atlântico, cenas de despedida e de reencontro. As roupas de Tarsila e de Oswald analisadas dão conta sobretudo de situações em que havia certo nível de formalidade, até mesmo nos espaços privados das fazendas, em momentos mais íntimos.

Um dado importante é que as fotografias não têm cor — são em preto e branco ou sépia. Informações sobre as cores estão nas pinturas, nos desenhos, em algumas ilustrações coloridas das re-

vistas de moda, nas descrições das peças e nos objetos de vestuário guardados nos acervos, possibilitando uma análise mais acurada da aparência e dos trajes do casal, além da maneira como se relacionavam com a alta-costura francesa, inserida em suas produções artísticas e em suas representações sociais.

Como afirma Gilda de Mello e Souza em *O espírito das roupas*, a moda é “a mais humana das artes”, pois “o vestido que escolhemos atentamente na modista ou no *magasin bon marché* não tem moldura alguma que o contenha e nós completamos com o corpo, o colorido, os gestos, a obra que o artista nos confiou inacabada”.³ Ainda que para sempre falem as pessoas vestidas, em movimento, há vestígios, resíduos, um tipo de memória do vínculo que um dia se estabeleceu entre aqueles corpos e as roupas que os vestiram.

chez poiret

Tarsila e Oswald mantiveram uma relação próxima com a moda masculina e a feminina — em particular com a casa de alta-costura francesa Paul Poiret — e se destacaram por sua aparência não somente como figurões sociais, mas também como artistas modernos. Tiveram uma elegância ousada — ou uma ousadia elegante, modo de dizer que melhor revela que o casal dominava os códigos dos grupos que frequentava — e buscavam originalidade, recorrendo a um costureiro cujo estilo estava associado à ideia de “exótico”. Além disso, Poiret era ligado às vanguardas e manteve uma conhecida coleção de arte.⁴

Expressa em termos de brasilidade, a semântica do “exótico” na estética moderna se afina às criações da *maison* Poiret. Vanguarda e brasilidade estiveram amalgamadas nas artes plásticas, na literatura, na música e também nos modos de ser, nas relações sociais, na comida, nas roupas. Para Tarsila e Oswald, concomitante à pesquisa voltada à construção do modernismo, foram de-

finidores as viagens, a coleção de obras de arte, os objetos de decoração, as bebidas da adega, o piano Steinway.

Por mais que o interesse por Poiret seja amplamente citado, pouco se diz sobre seu lugar na moda francesa na década de 1920 e quais seriam as implicações simbólicas da escolha dessa casa de alta-costura pelo notório par de artistas. Como o casal se relacionou com a modernidade do vestuário e da moda nos anos 1920? Que tipo de criação da alta-costura pode ter participado de uma poética do modernismo brasileiro? O apreço de Tarsila e Oswald por Poiret revela o gosto por uma silhueta volumosa e roupas ornamentadas, denotando um luxo exuberante. No entanto, é importante pontuar que, na década de 1920, a figura de Poiret ocupava lugares simbólicos diferentes na França e no Brasil: aqui, era celebrado como uma grande novidade; lá, já era, de certa forma, *démodé*.

A relação amorosa de Tarsilwald durou seis, quase sete anos, e é notável como a intensidade do casal está relacionada à profusa criação artística dos dois enquanto estiveram juntos, entre 1923 e 1929 — um período decisivo da cultura brasileira, que ainda nos dá o que falar cem anos depois. Àquela altura, Tarsila e Oswald desempenhavam papéis de protagonismo no modernismo brasileiro e estavam no auge de suas carreiras e de suas projeções profissionais, mas foram abalados profundamente pela crise econômica mundial de 1929.

Por mais que sejam, hoje, figuras bastante debatidas e pesquisadas, com a ruína financeira dos dois e os sucessivos rompimentos a partir da década de 1930, Tarsila e Oswald aos poucos passaram a ocupar papéis menores na cena da cultura nacional. Outros acontecimentos trágicos também contribuíram para que, nos decênios seguintes, a fama dos dois não fosse nem de longe esta que têm agora, um século após a Semana de Arte Moderna.

a poesia de cada dia

Com a trajetória atingida pela debacle, Tarsila promoveu, já em 1933, uma grande mostra retrospectiva no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, onde pôs à venda 67 pinturas e 106 desenhos. Oswald, por sua vez, era um tocador de flauta profissional. “Tocar flauta é ir de um agiota a outro para levantar dinheiro. Tapa-se um buraco e abre-se um novo”, explicou a Mário da Silva Brito, de quem se tornou amigo nos anos 1950.⁵

As roupas e o estilo de Oswald de Andrade contribuíram com a contínua elaboração das narrativas sobre sua figura e sua obra, urdidas como um desdobramento da própria história do modernismo. Por mais que Oswald tenha atuado na imprensa até o início da década de 1950, ele se ressentia por não ter seus romances, especialmente os mais experimentais, reeditados. Quando, em 1970, Antonio Candido escreveu o ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, Rudá de Andrade, o segundo filho do poeta, enviou-lhe uma carta emocionante em que falava da “mágoa que Oswald tinha por não ser reconhecido no nível que merecia”. Para Rudá, “o distanciamento intelectual” a que o pai foi submetido a partir dos anos 1940 “interferiu na sua obra e na sua vida”.⁶

Antonieta Marília de Andrade, a única filha de Oswald, nascida depois de Rudá, contou emocionada em depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em junho de 1990 — por ocasião do centenário de Oswald de Andrade —, que via seu pai chorar por não ser reconhecido:

Eu assisti Oswald chorando porque ninguém queria publicar nada dele. Não tinha interesse, ninguém queria ler [ela se emociona e chora]. Ele dizia que tinha passado a vida inteira escrevendo, e que a coisa mais difícil era ver que ninguém queria lê-lo. E é verdade, ninguém lia, se interessava.

Ele queria muito ver *O rei da vela* montado. Chegou até a construir um teatro. Porque ele fazia muitos negócios, papai vivia de negócios. Num dos negócios, sobrou um edifício na rua Aurora [em São Paulo], chama-se Edifício Oswald de Andrade, e no subsolo tem um teatro, o Nicette Bruno. Me lembro dele dizendo: “Ah, nós vamos conseguir montar *O rei da vela*”. Nem que ele pagasse tudo. O José Olympio conversava sobre o *João Miramar*, o *Serafim Ponte Grande*, “Ninguém quer ler, não vende, Oswald, não adianta pôr na praça”. Antonio Candido era padrinho do Paulinho [filho mais novo de Oswald, irmão de Antonieta Marília], mas quem era Antonio Candido na época? Eu vi Oswald chorar muito esse fim de vida e eu me desesperava.

Meu professor de literatura no Mackenzie nunca tinha ouvido falar de Oswald de Andrade. Em 1975, na cidade de São Carlos, fui retirar um cheque num Banco do Brasil e, quando apresentei a carteira de identidade, o caixa perguntou: “Você é parente do Oswald de Andrade?”. Eu quase desmaiei. Foi a primeira vez que alguém identificou Oswald. Ele disse: “Eu leio Oswald de Andrade”. Para mim, foi a maior alegria que podia ter tido. Um dia, o Paulinho disse: “Vão montar *O rei da vela*!”. [Era] 1967. E eu não acreditava, sabe, “Ih!, que *Rei da vela*”. “Não, vão montar, é um homem lá, fantástico.” Eu fui com um pé atrás e outro na frente. E, realmente, acho que eu devo isso ao Zé Celso, ele me revelou o Oswald [risos]. Ele resgatou o Oswald com tudo, ele trouxe o Oswald de volta.⁷

Quando morreu, em 1954, o poeta estava fora do rol dos protagonistas do modernismo, ao qual pertencera nos anos 1920, mas, a partir do final da década de 1960, a situação começou a mudar: o Teatro Oficina montou *O rei da vela*, publicada pouco mais de trinta anos antes, e os poetas concretistas e os tropicalistas “ressuscitaram” — verbo usado por Caetano Veloso — Oswald, figura “até então envolta em silêncio ou lembrada apenas como a de um piadista inconsequente e um vanguardista ‘datado’”⁸

Já em 1975, ano em que o caixa de banco em São Carlos se declarou leitor de Oswald de Andrade, Caetano musicou os versos do poema “escapulário” em uma das faixas do disco *Joia*:

No Pão de Açúcar

De Cada Dia

Dai-nos Senhor

A Poesia

De Cada Dia

“quero ser a pintora do brasil”

No campo das artes plásticas, com a proximidade, em 1972, das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, um grupo de marchands que atuava em São Paulo adquiriu a preços baixos obras de pintores modernistas relativamente esquecidos e as estocaram, numa prática de valorização comercial. Personagens como Ismael Nery, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti foram resgatados, sem que isso tenha significado melhora financeira para os artistas que ainda estavam vivos, como era o caso de Tarsila — àquela altura, idosa e passando por dificuldades.⁹

Desde então, consolidou-se o costume de inserir um traço de celebração na maioria das produções intelectuais — e culturais, de maneira geral — sobre o modernismo. Logo depois da morte de Tarsila, em abril de 1973, Carlos Drummond de Andrade contava sobre a inauguração, no bairro de Vigário Geral, no Rio de Janeiro, da Escola Tarsila do Amaral. “Pois é”, ele escreveu, “estás reverenciada de maneira duradoura, e o modernismo também está reverenciado, e isto significa que ele passou mas ficou, historicamente inabalável, com seu acervo de obras, ideias e exemplos de comportamento, incorporados ao repertório cultural brasileiro.”¹⁰

É essa reverência duradora e inabalável que impõe ao modernismo uma “moldura celebratória e oficialista que acabou cravando o movimento modernista de 1922”, como afirma Sônia Salzstein. Com o fim dos anos 1920, Tarsila parece ter perdido os rumos de sua arte. À exceção de um ou outro quadro de temática social, não é possível reconhecer, nas décadas seguintes, a artista com gana criativa da década de 1920, ou ainda a mulher ambiciosa que se revelou na correspondência trocada com os pais. Assim, as obras e os artistas se tornam mais interessantes na medida em que destacamos a “incompletude e incongruência de suas sagas modernas”.¹¹ No horizonte da modernização de Tarsila e Oswald, a “dinâmica da importação cultural parecia garantir a superação rápida da memória colonial” e a súbita transformação de um Brasil essencialmente violento. Tarsila, por exemplo, foi capaz de expressar “com clareza desconcertante essas tensões, demonstrando adesão sentimental e perspicácia intelectual perante as ‘imperfeições’ que estavam na origem de uma cultura moderna brasileira”.¹²

É com “clareza desconcertante” que Tarsila se refere a essas mesmas “imperfeições” no texto que serve como epígrafe deste livro — sua resposta, publicada no *Diário de S. Paulo* no domingo, 6 de setembro, à conferência de Mário de Andrade, pronunciada em 30 de abril de 1942, no salão da biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Apesar de se tratar de evento comemorativo dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, na fala de Mário sobressai um tom amargo. “Ignorando as misérias escondidas”, ela diz, “os modernistas da Semana foram um fruto do seu tempo e do seu meio.”¹³ De fato, as misérias de um Brasil que não é apenas lúdico e místico não são — nem nunca foram — escondidas. Mas, ao reconhecer a própria incapacidade de ver, é como se Tarsila e Oswald se descolassem da moldura. Porque eles mesmos, gente do seu tempo e do seu meio, encarnam as tensões de um país colonial, patriarcal e escravocrata não sanado, seja na “adesão sentimental” com que Tarsila construiu suas memórias nas fazendas da

família e resolveu plasticamente as desigualdades brasileiras nas telas da década de 1920, seja na “perspicácia intelectual” com que o casal planejou suas produções artísticas e forjou suas aparências.

Gosto do uso que Sônia Salzstein faz da palavra “imperfeição”. Não porque ela remeta à ideia de que existiria um modernismo “perfeito”, concluído, bem-acabado, mas, ao contrário, porque ressalta as contradições não solucionadas, as misérias ignoradas pelos modernistas. É o caráter imperfeito do movimento modernista que desejo sublinhar aqui, no sentido de que ainda não chegou ao fim, é incompleto, está em contínuo processo de realização. É a humanidade do modernismo que tomo de empréstimo quando reafirmo suas contradições.

São as imperfeições que têm a força de livrar Tarsila das imagens que a reduzem à mocinha caipira sonhadora, à mulher moderna de vanguarda ou à pintora nacional, personagens construídas com empenho por ela própria e mantidas por processos de consagração que também submeteram sua gestualidade pública a certa moldura celebratória. A artista parece estar aprisionada a tal ponto que, ainda segundo Sônia Salzstein, “é difícil enxergar uma Tarsila experimental e irreverente por detrás do emblema nacional”¹⁴

“Quero ser a pintora do Brasil”, lê-se na lápide do túmulo de Tarsila, no cemitério da Consolação, em São Paulo. Silenciado no mármore, esse desejo de proporções épicas — ser a pintora de um país, de um povo —, tal qual uma mensagem de Sísifo, é angustiante, porque nunca chega a se realizar. “Quero ser” não é o mesmo que “eu sou” ou “eu fui”. “Quero ser” é uma projeção. A inscrição na lápide, parafraseada da conhecida carta enviada por Tarsila, de Paris, à mãe, em abril de 1923, confirma as sutis e constantes revisões a que as figuras públicas estão sujeitas: “Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra”, escreveu originalmente a artista. E ser a “pintora da minha terra” é diferente de ser a “pintora do Brasil” — a expressão tem sentido mais telúrico, em vez de sugerir a vontade grandiosa de se estabelecer como refe-

rência nacional. O próprio poema “atelier”, de Oswald, termina com os versos “Um cheiro de café/ No silêncio emoldurado”. Parece-me um desfecho triste, aprisionado, se pensarmos que ele começa celebrando a “Caipirinha vestida por Poirer”. Por fim, o que resta é o silêncio e, ainda, enclausurado.

“Os modernistas da Semana foram os pioneiros, cuja vida, não servindo de exemplo, serve, contudo, de lição”, disse Tarsila em 1942, na já citada crônica em resposta à fala de Mário de Andrade, reconhecendo aquilo que não fora capaz de fazer ou perceber décadas antes. “O passado é incondicionalmente bom, mesmo com seus sofrimentos, mesmo com suas misérias, porque pode resumir-se nessa coisa preciosa que se chama experiência”, ela prossegue. Conhecer essa experiência dos modernistas nos permite elaborá-la para além dos processos de idolatria e celebração que abrandam a Semana de 22.

As roupas são um modo de criar uma identidade visível, que sobrevive, no fluxo da história, em registros fotográficos, obras de arte, discursos. Elas contribuem, assim, com o esforço de tornar lúcido nosso olhar sobre o passado e explicar criticamente o presente. A discussão sobre o legado modernista mostra que não é só por causa da efeméride que devemos lembrar da Semana de Arte Moderna. O movimento modernista tem o papel central de colaborar para a construção de um pensamento sobre o Brasil e a cultura brasileira, mas é na rachadura do pé caloso do modernismo que ele deve ser examinado — na incompletude, na incongruência, na contradição. As brechas, que vão além da celebração, são um aspecto interessante e vivo da nossa cultura. Não apenas nas obras incontornáveis, mas também, olhando de perto, nas complexidades mais profundas que residem nos vestígios e nas memórias.