

COMO VAI TARSIWALDO? OU SOBRE COMO SE MOSTRAR MODERNISTA

Ricardo Postal

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).

Professor de Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (Recife/Brasil).

E-mail: ricardo.postal@ufpe.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4882-627X>

Recebido em: 14 de outubro de 2022

Aprovado em: 9 de dezembro de 2022

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 20 | n. 1 | p. 126-132 | jan./jun. 2023

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.3225>

CASARIN, Carolina. *O guarda-roupa modernista: O casal Tarsila e Oswald e a moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

O popular refrão “com que roupa eu vou?”, de Noel Rosa, vem logo à mente quando se aborda o detalhado estudo de Carolina Casarin sobre a relação do casal síntese do modernismo brasileiro com a moda. A obra *O guarda-roupa modernista* é um apanhado histórico do circuito dos artistas brasileiros em suas idas e vindas à Europa. O livro também contextualiza infâncias e a formação cultural de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade antes de seu encontro, durante seu relacionamento, casamento e separação. Por vezes, parece que estamos diante de uma biografia muito bem documentada, alicerçada em outras pesquisas que observam, em âmbitos diversos, as vidas do casal Tarsiwaldo, como eram chamados por Mário de Andrade.

Mais do que as vidas, entretanto, o que transparece aqui são as escolhas estéticas que realizam, materialmente, numa linguagem específica, o mostrar-se artista e, mais do que isso, o dizer-se artista modernista através das roupas, acessórios e gestos performados por Tarsila e Oswald. Relações entre elementos estéticos provenientes de fontes e arquivos heterogêneos são articuladas e costuradas de forma segura. Através da configuração da curadoria de Carolina Casarin, fotos, registros de compras de roupas, menções em cartas, artigos de jornal e, sobretudo, exemplares dos vestidos preservados fazem-nos perceber de que modo os modernistas brasileiros vão se configurando em atitudes conscientes.

Aos poucos, durante a leitura, vamos compreendendo como olhar para as roupas. A partir da contextualização do estilo da época, por exemplo, percebemos como se portava uma gravata de forma mais tradicional, bem como o modo que o acessório passa a ser usado: abaixo do colarinho, como é usual hoje. Também notamos as diferenças entre os tipos de nós (apertados ou soltos) e sua adequação aos acontecimentos sociais, formais ou não, que poetas e escritores frequentavam.

Observamos, ainda, as variações de altura das barras de saias e vestidos, as silhuetas não acinturadas, o uso de plumas e os chapéus “sino”. As estampas, decotes e mangas são, nesse sentido, um conjunto de elementos de um sistema codificado, reconhecível pelas pessoas da época que sabiam o que se usava, o que era de bom tom portar e como deveriam se vestir. Contudo, da mesma maneira que a moda muda constantemente, também perdemos a habilidade de ler as roupas e o impacto que tiveram (manutenções e afrontas) no gosto daquele tempo. Esse é um dos trunfos da presente obra, uma vez que nos ensina a focar, com a perspectiva segura, na compreensão do que poderia passar despercebido e até ser reconhecido como frivolidade. Ato contínuo, o livro revela a importância da moda na conformação artística de Tarsiwaldo.

Um bom exemplo do método da autora é a análise da famosa “fotografia que (não) foi feita na semana” (título do artigo de Carlos Augusto Calil citado pela autora em sua análise). A imagem, supostamente uma foto de uma celebração de encerramento da Semana de Arte Moderna, na verdade, foi capturada no Hotel Terminus, em um almoço em homenagem a Paulo Prado.

A autora assim inicia a abordagem do tema: “A imagem ilustra e ajuda a construir as narrativas em torno dos acordos que ali se desenhavam entre os personagens do modernismo. São dezesseis homens bem-vestidos, e Oswald, [...] está sentado diante do grupo” (CASARIN, 2022, p. 77). Contrastando com a formalidade alinhada dos fotografados, Mário de Andrade aparece numa postura inclinada, enquanto os demais estavam hirtos. Oswald, por sua vez, aparece sentado no chão, centralmente, com olhar firme para a câmera. Citando Calil, a autora nos faz notar que, assim, se “revela [...] um eixo, de [Paulo] Prado no centro a Oswald, que ocupa o primeiro plano. Há uma afinidade entre ambos que extrapola a adesão ao tabagismo e a elegância apurada” (p. 77-78). Logo a seguir, ela explica que o registro provavelmente foi feito quando, “como era hábito entre a alta burguesia no século XIX, os homens se reuniam para fumar” após as refeições. Desse modo, prossegue, “estão em trajes formais de passeio”, porém com alguns trajando “colete branco, código que indica maior formalidade” (p. 78).

Essas pistas, que parecem aleatórias, vão ganhando consistência ao passo que Casarin analisa as gravatas dos fotografados, de três tipos diferentes, e abre parênteses para explicar as transformações desse componente da moda masculina ao longo da história. Ficamos sabendo, então, que esse era um item “de elegância” e uma “peça obrigatória entre as classes médias e altas”, assim como o “gesto de dar o nó na gravata sempre exigiu destreza e bom gosto”. Ao voltar para a fotografia do Hotel Terminus, a autora demonstra que existe uma variedade em tensão entre o grupo: alguns usam modelos mais antiquados; outros, a gravata moderna que conhecemos. Há, ainda, os que usam a gravata borboleta, que “se tornou uma forma de distinção” tanto pela informalidade ligada a “profissões [...] criativas” quanto nos trajes formais noturnos de gala. Ressalta que a borboleta mais informal e libertária é a de Manuel Bandeira e lança, respondendo-a em seguida, a questão: “Se Oswald era o modernista mais radical, por que seu traje – com calça risca de giz – é mais conservador que o de Bandeira?”

A hipótese é de que o escritor esteja ali posto, ainda que marcando sua ironia, como um “bom burguês”: “[...] Oswald sabia que, nesta circunstância, era necessário atentar para as regras da elegância conservadora que enquadrava seu meio social. Diante de Paulo Prado, parceiro intelectual e comercial, era necessário colocar-se como um bom burguês, de camisa alvejada, gravata moderna, lenço e cabelos partidos ao meio” (p. 80). Os signos das roupas indicam, portanto, via leitura guiada pela autora, um

vanguardismo *ma non troppo*, ou melhor, uma noção precisa de ambientes e ações que flutuam entre o choque e o conformismo. Vale lembrar que, além de artista, Oswald era parte da elite financeira paulista.

A fotografia, interpretada dessa maneira, apresenta o modo de Oswald de se posicionar como modernista. Representa, além disso, sua conformação artística consciente, lentamente moldada, que, ao passo em que demonstra seguir os ritos pelas roupas formais (possivelmente para não melindrar o financiamento dos empreendimentos artísticos), desmonta, no gesto de estar, brincalhonamente, sentado no chão, o mais informal possível, tal conservadorismo. A noção precisa do como se portar e se comportar é atravessada pelo que se quer conseguir, em termos de capital simbólico, nas trocas efetuadas pela aparência em circulação nas mídias da época, jornais e revistas.

Tão acurada quanto, porém mais extensa, é a análise do guarda-roupa de Tarsila. Tal tarefa é feita através de fotografias, mas também por meio de registros de compras de vestidos nas lojas dos costureiros parisienses, seus croquis, das referências às roupas nas correspondências trocadas com a família, bem como pelos poucos exemplares preservados em arquivos de peças de vestuário. Tal cotejo se estabelece como necessário já que, devido às fotos serem em preto e branco, os croquis asseguram a ligação das menções nas cartas com peças específicas, em que as cores são detalhadas, por exemplo.

Passamos a observar detalhes e formatos dos decotes, alturas e costuras das barras, aplicações e bordados, usos de plumas, pedrarias, tecidos e, especialmente, estampas e geometrias escolhidas por Tarsila, a fim de causar o impacto visual preciso e, por conseguinte, moldar-se como a artista que trazia os ares modernistas para o Brasil.

A circulação da pintora para períodos de estudo em várias temporadas em Paris levou-a a frequentar artistas importantes da época, com os quais aprendia conceitos de vanguarda e para os quais apresentava, logo em seguida, a versão do exotismo tropical que a Europa estava ávida por consumir. Essas trocas aconteciam em jantares, recepções, *vernissages*, passeios, bem como no espaço dos ateliers, em que sempre era preciso saber como se “apresentar” ao olhar de seus pares, observação constantemente demandada pela grande metrópole: “Tarsila [...] transitou por Paris em transporte público, deambulando pela cidade e até mesmo voando, o que mostra que as novidades de fato se infiltraram em seu cotidiano. Para a percepção da cidade moderna, é essencial o exercício da visão, e os meios de transporte públicos são grandes responsáveis pela aproximação dos olhares” (CASARIN, 2022, p. 51).

Assim, ao falarmos sobre roupas e de como as pessoas se apresentavam ao olhar das demais, estamos tratando da cultura europeia e de como ela foi apropriada pelos artistas brasileiros em seus ares de modernidade, uma vez que: “Inserida na cidade grande, onde há cada vez mais gente, a subjetividade do homem moderno torna-se fruto da experiência de ver e ser visto” (p. 51).

Nesse sentido, a relação entre Paris e São Paulo, “onde há cada vez mais gente”, se dá não só pela influência do “espírito novo” lido em revistas e visto em quadros e esculturas, mas também no modo de se vestir pelo qual Tarsiwaldo educava a elite paulista. Impossível não ouvir, ecoando, a “Inspiração” de Mário de Andrade: “Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes.../Perfume de Paris...Arys!/Bofetadas líricas no Trianon...Algodão!.../São Paulo! comoção de minha vida.../Galicismo a berrar nos desertos da América!”

A modernidade se apresenta na silhueta, constante dos anos 1920, em que não há acinturamento da figura feminina, o que, conforme Casarin, era uma oposição libertária contra o uso do espartilho em épocas anteriores. Os vestidos parecem formas geométricas alongadas, por vezes com uma faixa de tecido na altura da cintura, mas sem prender nem marcar o corpo, permitindo liberdade de movimentos e a agilidade que os tempos modernos requeriam: “Os novos hábitos – o lazer ao ar livre, os esportes, o ritmo frenético dos dancings, os meios de transporte – pediam um guarda-roupa feminino que se diversificasse ao sabor da modernização. Diminuíam as diferenças entre as roupas usadas na cidade e no campo, durante o dia e à noite” (CASARIN, 2022, p. 125).

Tanto as formas quanto as cores, bem como as referências a culturas diferentes da europeia, presentes em detalhes e nos nomes de alguns vestidos, são analisados pela autora em relação ao que se fazia em termos de pintura por Tarsila e em poesia por Oswald: “A relação amorosa trouxe mudanças significativas para as carreiras de ambos. Na medida em que Tarsila adere às tendências gerais da arte moderna, sobretudo ao cubismo, afirmando-se como pintora brasileira e produzindo uma arte aprovada por seus pares modernistas, cresce o interesse do casal pela moda francesa e a disposição de investir em trajes de alta-costura” (p. 67).

Percebemos, desse modo, o quanto era orgânica a proposta que o casal formulou no que tange ao modo de viver como artistas modernos em todos os âmbitos da circulação e exposição de si na sociedade. *Épater le bourgeois*, através de cada ato e cada gesto, de cada palavra e pincelada, parecia ser uma profissão de fé estampada no vestir-se, sem se aterem ao fato de que eram eles também a elite financeira do país que queriam afrontar.

Contradições são apontadas nesse estudo, especialmente quando a autora se dedica longamente à relação de Tarsiwaldo com a *maison* Poiret, origem da maioria dos vestidos de Tarsila. Esse estilista foi determinante na trajetória da pintora: “Quando comparamos as imagens do início dos anos 1920 com aquelas realizadas a partir de 1924, em que usa as tais roupas da *maison* Poiret, notamos uma alteração na aparência da artista, que se torna menos discreta: as saias e os vestidos encurtam, os braços aparecem,

as roupas ganham camadas e ornamentos. A figura da mulher elegante e rica se converte na imagem da artista exuberante – e a escolha da grife participou dessa transformação” (p. 109).

Contudo, ao utilizar os vestidos *Écossais*, o *Dieppe*, o *Mosquêe*, o *Riga*, o *Esméralda*, entre outros de Poiret, Tarsila garantia para si uma aura de originalidade através de uma “aparência autêntica e autoconfiante”. Esse estilista já não era o mais avançado na moda parisiense, lugar que havia ocupado do final do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, e foi considerado ultrapassado nos anos 1920. Casarin nos traz a importante declaração de Yvonne Deslandres, a qual cita: “Chanel é efetivamente a líder incontestada da moda, onde Paul Poiret, relegado ao posto da teatralidade exuberante, já havia, e para sempre, perdido sua aura” (p. 125).

O problema, então, é que o modelo de modernidade escolhido por Tarsiwaldo era *démodé* e estaríamos, portanto, importando uma novidade velha. Como visto pela leitura de Casarin, as escolhas do casal, todavia, não são inocentes. Na reformulação de suas posturas públicas, transformam-se de ‘elite elegante’ em ‘artistas exuberantes’, que se destacavam entre os bons burgueses e bem-vestidos. Tudo isso, no entanto, era um projeto: “Tarsila e Oswald optaram por uma aparência assinada pelo costureiro que tradicionalmente empregava a ideia de exótico em suas criações” (CASARIN, 2022, p. 113).

Notamos, então, que se intensifica nos modernistas a vontade de mostrar o localismo, os elementos brasileiros, o “exótico” que tínhamos a oferecer ao “concerto das nações cultas”. Além disso, se já tínhamos ouvido um “tupi tangendo um alaúde”, em breve a antropofagia de Oswald, pintada por Tarsila, nos levaria ao centro da periferia através de uma “imagem de Brasil que convinha a certa expectativa de exotismo por parte dos europeus, em que convivem palmeiras e bondes elétricos, numa estilização plástica que deixa de lado nossa violência e nossas contradições” (p. 113).

Casarin não se furta de nos apresentar o contraditório dos gestos, investigando sempre seu contexto e de que modo eles contribuem para o projeto estético da “brasilidade modernista”. O que *O guarda-roupa modernista* faz não é recontar a história desse momento no país, mas sim apresentá-la sob uma perspectiva específica. Esse prisma, por sua vez, configura-se como novo, contando com o fato de que “a aparência de Tarsila e Oswald e o visual que cada um elaborou para si foram importantes dentro de suas trajetórias individuais, e essa imagem não esteve desassociada de seus discursos” (p. 233).

O modernismo não é revisto, mas sim visto no que diz por essa linguagem da moda pelos que “gostavam de ser admirados” e encontravam, tátil e têxtilmente, formas, cores e modos de se ressaltar dos demais. A autora encerra dizendo que “Conectar [e eu diria coser] fragmentos do passado não é apenas reconstruir o que não é mais visível ou organizar cronologicamente uma sucessão de acontecimentos, mas interpretar aquilo que resta a ser visto” (p. 234).

O modernismo brasileiro ganha outro matiz nessa articulação do pessoal e do público que é o vestuário, uma linguagem a que se deve prestar atenção no conjunto de elementos da cultura e que diz muito sobre o contexto da época, das pequenas afrontas e vanguardas que iam se entrecruzando das páginas para os salões, dos ateliers para os passeios, dos jornais para as ruas.

Mas, afinal, como vai Tarsiwaldo? Vai o casal satisfeito e alvissareiro, parisiensemente vestidos de palmeiras ao sol, com sua elegância antropofágica a devorar o Brasil pela história afora.