

OS DESENHOS DAS CIDADES HISTÓRICAS DE MINAS GERAIS POR TARSILA DO AMARAL

Angela Brandão

Durante alguns dias de abril de 1924, Tarsila do Amaral realizou uma série de desenhos. Formam um conjunto de mais ou menos sessenta e sete, quase todos em lápis sobre papel, catalogados sob o título *Viagem a Minas*¹, e manifestam dupla qualidade: ora sugerem um aspecto de esboço, ora se parecem com obras autônomas e acabadas, sem outra finalidade. Isso representa o próprio problema da definição do desenho como objeto artístico.

A pintura da fase pau-brasil é a das formas geométricas muito definidas, sólidas e fechadas sobre si mesmas, como polígonos. Os desenhos, que a antecedem imediatamente e que se agrupam em torno da viagem a Minas, não se apresentam assim, mas quase sempre abertos e com linhas soltas no vazio do papel. Motivos como esses sugerem que os desenhos das viagens da pintora não se transformaram necessariamente em pinturas e guardaram, mesmo que não tivesse sido essa a intenção inicial, sua especificidade.

Os desenhos de Tarsila que têm caráter mais autônomo parecem estar sempre ligados a suas viagens e percepções de cidades. Poderia ser chamada de artista-viajante e os temas de seus desenhos, entendidos como variações de percursos pelo mundo, como *souvenirs* que trazia na bagagem de volta, relatos ou lembranças das cidades que conheceu.

Depois da famosa viagem às cidades barrocas de Minas Gerais, Tarsila visitou Recife. Registrou a cidade vista do mar, desmanchando-se, ao fundo, em poucas linhas. A representação dos edifícios segue a mesma forma dos desenhos das cidades mineiras: o corpo das construções está vazio de volume. A simplificação do cenário urbano é maior, tomado de um ponto mais distante e panorâmico.

Esse cuidado em simplificar as vistas das cidades alcançou seu ponto máximo durante a viagem ao Oriente Médio, em 1926. O passado grego, representado pelo templo da Acrópole, foi deslocado como um símbolo ideogramático – o triângulo como frontão e as hastes como colunas. A pintora concentrava-se nessas ruínas da civilização, simplificando-as e transportando-as como pequenos símbolos distantes. Assim, o templo em ruínas é um ligeiro esquema geométrico.

As cidades percorridas nas viagens transformavam-se, em seus desenhos, em fragmentos, breves registros que resumiam o espaço em linhas mínimas. Em meio à

1. Aracy Amaral, em seu importante livro sobre Tarsila do Amaral, não teve a intenção de produzir a catalogação completa dos desenhos da pintora, mas tomou como critério a própria sistematização que sugeriam os desenhos, até então na coleção da artista. Continua sendo, no entanto, o único ponto de partida para a busca deste material frágil e disperso por diferentes coleções e reservas técnicas. Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra, seu tempo*, Série Estudos, vol. II, São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 61–90.



II Guerra Mundial, a artista recordava-se das cidades que visitara na Europa e temia pelo resultado avassalador da guerra sobre os cenários de suas lembranças. Expressava seu amor por lugares distantes, vistos quase sempre de passagem, e o medo por sua destruição².

Em poucos anos, Tarsila criou uma pequena “galeria” de desenhos cuja visibilidade era mínima, tanto porque a intervenção da artista no papel era delicadíssima quanto porque a matéria frágil do papel impunha que se preservassem da luz e, portanto, do olhar. Esses desenhos esparsos, de diversos lugares do mundo, vistos em conjunto, assemelham-se a um diário de viagem³. Tarsila estabeleceu um vocabulário de formas comuns para descrever as cidades que percorreu e, nessas imagens de viagens ao exterior, valeu-se do mesmo repertório de códigos das viagens às cidades mineiras.

A viagem de Tarsila às cidades coloniais do ciclo do ouro, em 1924, perpassou até suas mais simples biografias. Convencionou-se tomá-la como chave para a compreensão de sua pintura a partir da criação do estilo pau-brasil. A idéia de que as cores desse estilo nasceram da observação das pinturas das igrejas e casas das cidades históricas foi constantemente afirmada, tanto mais porque a artista foi muito clara ao pronunciar as palavras que ficaram como um refrão para sua obra daquele momento: “encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado (...) mas vinguei-me da opressão passando-as para as minhas telas; azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante”⁴.

O sentido do olhar de Tarsila para as cidades históricas de Minas Gerais através de seus desenhos dá a idéia de uma progressão, de uma simplificação cada vez mais aguda. Em alguns casos, há uma intenção mais detalhista, em outros, as vistas das cidades históricas mineiras assumem dimensões panorâmicas. As cidades são observadas com uma economia maior de linhas. O ritmo dos telhados e das janelas é tomado de uma vontade de organização geométrica e, por isso, de simplificação.

2. Tarsila do Amaral escreveu vários artigos para o *Diário de São Paulo*, entre 1936 e 1956, sem regularidade. Nos primeiros tempos, uma visão de conjunto dava a impressão de que esses textos formavam uma espécie de história da arte didática e facilitada para leitores de jornal. Tratava de vários artistas, tomados um a cada artigo, geralmente com um forte acento biográfico, que ocupava boa parte dos textos. Há mesmo uma seqüência deles em que os pintores fundamentais para a formação de Tarsila são comentados um a um, sugerindo uma espécie de reconstituição de seu aprendizado. Além disso, esses escritos tratavam de temas como artes aplicadas e literatura. Aracy Amaral prepara a publicação desses artigos. Vejam-se, por exemplo, Tarsila do Amaral, “El Greco”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1943, p. 4, e Tarsila do Amaral, “Que restará depois?”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 de maio de 1944, p. 4.

3. Curiosamente, em uma entrevista de 1951, Tarsila revelou que seus livros de cabeceira eram a *Odisséia* e *Don Quixote de la Mancha*, clássicos relatos de viagem. Tarsila do Amaral, *Tarsila, prêmio de pintura da I Bienal de São Paulo*, Entrevista a José Tavares de Miranda.

4. Tarsila do Amaral, *apud* Sérgio Milliet, “Tarsila do Amaral”, *Artistas Brasileiros Contemporâneos*, no 4, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p. 10.



O aspecto lúdico de “montar” a cidade com “peças” geométricas que se repetem traz a ressonância não apenas do quadro perdido de Veneza, mas anuncia as paisagens pau-brasil. No entanto, na evolução dos desenhos de 1924, o que os faz mais interessantes é a negação das formas definidas e fechadas. As vistas panorâmicas de Ouro Preto, Mariana ou Congonhas caracterizam-se pela escassez de linhas. Os edifícios estão como que flutuantes. O vazio se espalha por todo o cenário, como se estivesse encoberto de nuvens ou submerso numa invisibilidade. As arquiteturas vão se reduzindo a pequenos traços e formas inconclusas. Janelas e telhados já não se fecham. No extremo, transformam-se em riscos que se aproximam de pontos. Anunciam-se as imagens do Oriente Médio que a artista realizará dois anos depois. É a mesma síntese – lúdica e infantil – das ilustrações para o livro do poeta franco-suíço Blaise Cendrars⁵. Igrejas e casas se reduzem (como nos templos gregos, transformados em ideogramas) a elementos mínimos.

O ponto extremo, em direção à síntese, serão as vistas de Ouro Preto e Mariana feitas numa mesma folha. Ouro Preto surge, acima, envolta no vazio abismal do papel. Quatro linhas definem a geografia montanhosa. A cidade aparece como uma escrita que provém da linha da montanha interrompida. Quase nada mais resta. A igreja e suas casas foram devoradas pelas montanhas, perdem-se como ruínas, tragadas pelo tempo geológico.

A vontade de recolher no Brasil motivos que se adaptassem às lições cubistas, recém-aprendidas, manifestara-se em carta da pintora à família em 1923: “ficar uns dias na Bahia onde há documentos preciosos da arte brasileira que é o meu caminho atual (...) espero na volta trazer muito assunto brasileiro⁶”. Estimulada pela valorização do exótico e do não-europeu no ambiente artístico parisiense e atenta aos projetos nacionalistas do modernismo brasileiro, a artista procurou elementos na arquitetura colonial encontrando-os em algumas cidades de Minas Gerais. Na viagem de 1924, coincidiram, na mente da artista, as expectativas de adaptar os temas brasileiros ao cubismo, e o aspecto real das cidades históricas, a um cenário imaginado. Esse passado materializado na arquitetura que ali se preservava seria recriado sob uma nova forma de olhar. Os desenhos das cidades de Minas fazem parte dessa reconstituição ou montagem do século XVIII para uma linguagem cubista – um processo de redução das formas aos seus elementos essenciais, reordenados sobre o papel. A artista teria procurado construir a união entre o tema das cidades de arquitetura barroca e a disciplina cubista com tendências à abstração.

Para entender a constituição do olhar de Tarsila ao deparar-se com os “preciosos documentos da arte brasileira”, é preciso entender as orientações que recebera em Paris, antes de decidir-se a “descobrir o Brasil”. Os ensinamentos de Lhote tiveram uma incidência indireta sobre a arte de Tarsila, ao lado de tantas outras mais evidentes, como de Fernand Léger ou Albert Gleizes. No entanto, é pertinente reconhecer

5. Blaise Cendrars, *Feuilles de route*, Paris, Sans-Pareil, 1925.

6. Tarsila do Amaral, *apud* Aracy Amaral, *op. cit.*, pp. 94–95.



suas idéias acerca da paisagem como construção, no *Tratado da Paisagem*⁷, de 1939. Mesmo publicado vários anos após o contato com a pintora brasileira, o tratado provavelmente reunia uma série de ensinamentos anteriores. É possível que Tarsila levasse tais idéias ao viajar pelas cidades mineiras e que sua apreensão do universo barroco estivesse marcada pela necessidade de síntese, de redução da realidade ao “signo puro”, às “direções dominantes”, para a construção de uma “rede rítmica simples”.

É importante recuperar também alguns aspectos do pensamento de Fernand Léger, cuja obra influenciou sobremodo a pintora. O caráter de síntese que define as vistas às cidades do ouro nos desenhos de Tarsila pode ter relação com a velocidade dos viajantes modernos. O passado avistado pelo espectador moderno era reinterpretado. Os olhos lançados da

janela dos vagões ou do vidro do automóvel, conjugados à velocidade adquirida, mudaram o aspecto habitual das coisas. O homem moderno registra cem vezes mais impressões que o artista do século XVIII (...). A condensação do quadro moderno, sua variedade, sua ruptura das formas, é resultante de tudo isso. É certo que a evolução dos meios de locomoção e sua rapidez têm a sua parte de responsabilidade no novo visual.⁸

A simplificação da cidade setecentista nos desenhos de Tarsila comprova uma atitude poética. Não se tratava de estudar seus monumentos com o cuidado detalhista, mas de miniaturizar sua grandeza e de transformar o imenso em mínimo. Essa é a liberdade poética de criação de uma imagem do passado que o historiador não pode ter. A cidade histórica é, para a artista, um espaço imaginado⁹.

O entendimento de que a arte de Tarsila do Amaral tinha profunda relação com a literatura é consensual; desnecessário insistir sobre ele. O que se diz sobre a poesia de viagem ao Brasil de Blaise Cendrars¹⁰ parece coincidir com a impressão que se tem ao examinar os desenhos de Tarsila.

A visão das cidades históricas no “Roteiro de Minas da Poesia Pau Brasil”¹¹, de Oswald de Andrade, é composta de pequenas menções às igrejas barrocas, como símbolos reduzidos ao mínimo, tal como nos desenhos de Tarsila. Sucedem-se as igrejas, como fachadas avistadas ao longe e rapidamente.

Como valor estilístico ideal para a poesia modernista, a síntese é definida por Mário de Andrade em *A Escrava que não é Isaura*. Assim como o artista modernista, o poeta “sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotogra-

7. André Lhote, *Traité du Paysage*, 4ème édition, Paris, Librairie Floury, 1948, pp. 58-59, 78-79.

8. Fernand Léger, “As Realizações Pictóricas Atuais – Paris, 1914”. In: *Funções da Pintura*, São Paulo, Nobel, 1989, pp. 36-30.

9. Sobre o espaço poético e a transformação do imenso e do longínquo em miniatura, ver Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

10. Blaise Cendrars, *Brasil: vieram os Homens*, Lisboa, & etc., 1996; Blaise Cendrars, *Feuilles de Route*, Paris, Sans-Pareil, 1925

11. Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, Paris, Sans-Pareil, 1925.



fa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando”. E acrescenta: “o que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substrato”¹². Assim são também os desenhos de Tarsila: resumos, essências, substratos de vistas das cidades marcadas pelo tempo.

Com as lições do cubismo de Léger e de Lhote; com a permeabilidade da escrita de Blaise Cendrars, de Oswald e Mário de Andrade, como ela poderia ter produzido outra imagem do barroco mineiro – fotográfica ou historicista? O que se fez foi aplicar essa necessidade estética de síntese à experiência da viagem às cidades históricas, que foram, assim, recriadas e não descobertas por um olhar minucioso.

A idéia da permeabilidade entre a obra de Tarsila e a literatura de seu tempo parece evidente. É preciso ir um pouco adiante e procurar entender até que ponto seus desenhos podem ser tomados também como uma forma de escritura.

Alguns dos artigos de Tarsila para o *Diário de São Paulo*, nos anos trinta, ainda que escritos posteriormente, permitem entender que a própria artista compreendia seu trabalho de desenhista como um exercício de escriba. Tarsila publicou uma série de três artigos, tratando do tema da palavra, da escrita e dos hieróglifos, mostrando-se muito interessada em compreender esses sistemas gráficos de expressão. Estaria preocupada, talvez, com o processo de simplificação dos objetos através dos ideogramas ou dos hieróglifos, como forma de representação do mundo por meio de sinais abreviados. É tentador combinar as palavras da artista sobre o processo de codificação do mundo no sistema de escrita hieroglífica – uma representação em que só se desenhava parte do objeto – com sua produção de sínteses das cidades históricas pelas quais viajou.

Se aceitarmos como válida essa combinação, trata-se de entender os desenhos de Tarsila do Amaral como uma espécie de invenção de escrita, um esforço para a criação de códigos fixos – como o templo grego reduzido a traços ligeiros ou a igreja barroca sintentizada em poucos elementos geométricos. Uma vez entendendo os desenhos de Tarsila do Amaral como uma espécie de escrita e de criação ideogramática, estabelece-se, por um outro caminho, a permeabilidade entre arte e literatura, entre imagem e texto. Entendido o desenho – os ligeiros traços sobre o papel, quase como hieróglifos –, o que dizer do imenso vazio que o circunda? Sendo o desenho a “palavra”, o vazio do papel ganha o sentido de silêncio. Assim como o espaço “em branco” ao redor de um texto poético pode ser percebido como uma moldura de silêncio em contraste com a palavra escrita. A impressão que se tem diante de certos desenhos da pintora paulista, especialmente aqueles que evocam cenários do passado, é de um imenso silêncio.

A cidade histórica produz, sobre a sensibilidade do viajante modernista, silêncio ou impressões sintetizadas em poucas palavras. As imagens se sucedem como se a

12. Mário de Andrade, “A Escrava que não é Isaura”. In: *A obra imatura*, São Paulo, Martins, Instituto Nacional do Livro, 1972, pp. 237–250.



cidade se desintegrasse e não tivesse uma existência concreta. Não há lugar para a descrição dos monumentos barrocos. O poeta não fotografa. No silêncio dos desenhos de Tarsila, as cidades históricas e o barroco mineiro não estão descobertos, mas velados por uma poética que abrevia o passado e se cala diante dele.

É corrente que se entenda a pintura de Tarsila do Amaral como um elogio à modernização, como uma homenagem aos trens e automóveis, à eletrificação, aos arranha-céus. Na exposição individual da pintora, em 1929, no Rio de Janeiro, um dos textos publicados no catálogo procurava afirmá-la como “poetiza de amperagens, que marcam o ritmo das forças, que agitam a máquina moderna”¹³.

O fato é que, ao mesmo tempo em que se reconhece a obra de Tarsila como uma adequação estética à modernização de São Paulo, leva-se em conta também a dose de nostalgia e bucolismo que contém. Porque parece possível que o próprio desenvolvimento urbano vertiginoso que São Paulo experimentava nos anos vinte provocasse um sentimento de ansiedade diante da perda e da destruição da cidade colonial¹⁴.

Os textos de Mário de Andrade reunidos como ensaio sob o título *A Arte Religiosa no Brasil*¹⁵ trazem o lamento do autor diante das transformações urbanas de São Paulo que provocavam a destruição da arquitetura colonial. Os autores do modernismo paulista condensam justamente esses paradoxais elogios e arrependimentos diante da modernidade.

A obra de Tarsila reflete essa ambigüidade. Por um lado, registra, ao modo de Léger, as paisagens marcadas pelas transformações industriais; por outro, resgata, com bucolismo e nostalgia, fazendas, povoados rurais e cidades que conservavam seu aspecto antigo.

O gosto por imagens que lembravam seu passado individual – a infância na fazenda – desdobrava-se em imagens ligadas ao passado nacional – a cidade colonial. E, por que não, desdobrava-se em imagens da memória universal – os templos gregos. As cidades marcadas pelo passado colonial repercutiam em lembranças de criança. O passado era infantilizado por vistas que se assemelham a desenhos infantis.

A cidade tradicional parece recriada, na fala da artista, como é também recriada por sua arte, em que as palavras guardam o mesmo tom suave e lúdico de suas

13. Assis Chateaubriand, “Como São Paulo está cultivando a arte moderna. O Jornal, 1925”. In: *Catálogo da Exposição Individual*, Rio de Janeiro, 1929, p. 30.

14. Nicolau Sevcenko mostrou que, na São Paulo dos anos vinte, desencadeou-se uma série de derrubadas de antigos edifícios e “velhas edificações religiosas coloniais, feitas de materiais pouco duráveis e já em lastimáveis condições”. Nicolau Sevcenko, *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 118. Sobre as transformações urbanas e a sensação de fragmentação do espaço e de destruição das referências do passado, ver todo o Cap. 2, “Os Maquinismos de uma Cenografia Móvel”.

15. Mário de Andrade, *A Arte Religiosa no Brasil. Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920*, Texto Crítico de Claudéte Kronbauer, São Paulo, Experimento, Giordano, 1993. Esses textos do início dos anos vinte estão relacionados com as reflexões e os estudos realizados durante sua primeira viagem a Minas Gerais, em 1919, publicados como crônicas na *Revista do Brasil*, no Rio de Janeiro, e reunidos sob o título *A Arte Religiosa no Brasil*.



imagens: “Ouro Preto dorme escondida entre montanhas, escondida em serenidade, com cores alegres, muito rosa, muito azul”¹⁶. As cidades tradicionais são cenários, panos de fundo de teatro, presépios, museus, espelhos.

Assim como o tema do silêncio diante do passado remetia à sensação de imensos espaços em branco, a paisagem histórica, ameaçada pelo progresso e pela ruína, “dissolve-se”, e suas casas “somem no ar”. A cidade desaparece, nos desenhos de Tarsila, porque são marcas sutis de lápis ou nanquim sobre o papel.

O desenho da cidade histórica, ao mesmo tempo em que capta a dissolução das casas e igrejas, pelo tempo ou pelo progresso, parece querer reter o “salto do presente”, promete conservar a cidade, cristalizá-la ainda que sob a forma simbólica – como ideograma ou hieróglifo.

Lembrando as palavras da artista sobre as cidades brasileiras e seu cuidado em registrar as vistas de Constantinopla, Rodes ou Atenas, tem-se provavelmente um conjunto de intenções que apontam os desenhos das cidades históricas mineiras como registros de lugares que, poética ou realmente, dissolviam-se. A cidade como ruína ganha, em seus desenhos, o aspecto das linhas que se desfazem. A aparição da cidade histórica é também desaparecimento. A arquitetura colonial parece representada sob a ameaça da ausência e do vazio. As duas operações que a artista realiza em seus desenhos são essas: o registro mínimo como memória, e o registro rápido como viagem. Consegue aproximar, assim, a duração e a fugacidade, o eterno e o efêmero. Em Tarsila, o histórico se torna momentâneo.



16. Tarsila do Amaral, “Cidades Brasileiras”, *Diário de São Paulo*, 19 de janeiro de 1938, p. 6.