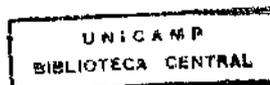


Angela Brandão

DESENHOS DE TARSILA DO AMARAL
barroco mineiro através do olhar modernista

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas, sob
orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr.

Campinas, agosto de 1999



Angela Brandão

DESENHOS DE TARSILA DO AMARAL
barroco mineiro através do olhar modernista

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas, sob
orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr.

Este exemplar corresponde à redação final
da dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 27/08/1999.

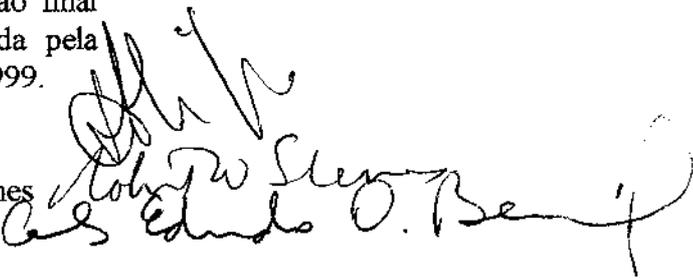
Banca:

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr.

Prof. Dr. Robert Sidney Andrew Slenes

Prof. Dr. Carlos Eduardo Berriel

Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca



Agosto 1999

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Ex.
TOMBO BC/	38791
PROC.	229199
C	<input type="checkbox"/>
O	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	30/09/99
N.º CPD	

CM-00126225-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Brandão, Angela
B 733 d **Desenhos de Tarsila do Amaral: o barroco mineiro através do
olhar modernista / Angela Brandão. - - Campinas, SP : [s. n.],
1999.**

Orientador: Jorge Sidney Coli Jr..
**Dissertação (mestrado) -Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Amaral, Tarsila do, 1886-1973. 2. Arte barroca – Minas
Gerais. 3. Desenho. 4. Modernismo. I. Coli Júnior, Jorge Sidney.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.**

“Si uno se pusiera a copiar Las Meninas, de toda buena fe, pongamos por caso, al llegar a cierto punto, y si el que copiase fuese yo, me diría: Qué tal poner a esa un poquitín más a la derecha o a la izquierda? Yo probaría a hacerlo a mi manera, olvidando a Velázquez. La prueba me llevaría de seguro a modificar la luz o a cambiarla, con motivo de haber cambiado el lugar a un personaje. Así, poquito a poco, iría pintando unas Meninas que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que el creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían mis Meninas...”

Pablo Picasso, 1952.

“Em abril de 1924, hospedou-se no Grande Hotel de Belo Horizonte um grupo de excursionistas (não se falava ainda em turismo interno) procedentes de São Paulo, que fora a Minas Gerais em visita às cidades históricas (...)”

Carlos Drummond de Andrade

Ao agradecer à *Associação dos Amigos da História da Arte*, gostaria de mencionar especialmente os nomes do Professor Luciano Migliaccio e de Jussara Domene Gherke. Não poderia deixar de agradecer, tampouco, ao *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq*

ERRATAS

- Pág. 1: onde se lê *a tradição de buscar nestes lugares*, leia-se *a tradição de buscar, nestes lugares*.
- Págs. 1 e 63: onde se lê *franco-suíço*, leia-se *franco-suíço*.
- Pág. 8: onde se lê *Fernando Morais*, leia-se *Frederico Morais*.
- Pág. 6: onde se lê *valor estético por si mesmo*, leia-se *valor estético por si mesmos*.
- Pág. 15: onde se lê *a vista a cidade*, leia-se *a vista da cidade*.
- Pág. 18: onde se lê *do ano anterior*, leia-se *de anos anteriores*.
- Pág. 19: onde se lê *Posseidon*, leia-se *Possêidon*.
- Pág. 22: onde se lê *se havia envergonhado*, leia-se *se haviam envergonhado*.
- Pág. 26: onde se lê *Casa de Câmara e Cadeia, ao fundo à direita*, leia-se *Casa de Câmara, ao funda à esquerda*; e onde se lê *São Francisco de Assis*, leia-se *Nossa Senhora do Carmo*.
- Pág. 28: excluir aspas após a nota número 15
- Pág. 29: onde se lê *históricos*, leia-se *histórico*.
- Págs. 38 e 89: onde se lê *Guignard*, leia-se *Guignard*
- Pág. 55: onde se lê *reivindicado para a invenção da escrita*, leia-se *reivindicado para si a invenção da escrita*.
- Pág. 56, nota 35: onde se lê *à caligrafia japonesa*, leia-se *às caligrafias japonesas*.
- Pág. 60: onde se lê *os mortos pensam sós*, leia-se *os mortos pensam sós...*
- Pág. 114: onde se lê *elementos dinâmico*, leia-se *elemento dinâmico*.
- Pág. 121: onde se lê *um motivação poética*, leia-se *uma motivação poética*.
- Pág. 126: onde se lê *estudados para este estudo*, leia-se *observados para este estudo*; onde se lê *Tarsila, sobretudo uma recriação*; leia-se *Tarsila, foi sobretudo uma recriação*.
- Pág. 131: onde se lê *em de um universo brasileiro*; leia-se *em direção de um universo brasileiro*.

A Marlene e Roberto

Agradecimentos

Arquivo Público do Estado de São Paulo
Associação dos Amigos da História da Arte – Campinas
Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo
Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes – RJ
Biblioteca Mário de Andrade – SP
Carlos Eduardo Berriel
Casa do Pilar – Ouro Preto
Cássio
Centro de Documentação Alexandre Eulálio – UNICAMP
Família
Gizele
Instituto de Estudos Brasileiros – USP
Jô
Jorge Sidney Coli Jr.
Laura
Letícia, Emanuel e Isabela
Marcelo
Museu Histórico Abílio Barreto – Belo Horizonte
Museu de Arte Contemporânea do Paraná
Museu de Arte de São Paulo
Museu da Inconfidência – Ouro Preto
Patrícia
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Robert Wayne Andrew Slenes
Sandra Mara Stropparo
Sara
Téa

SUMÁRIO

<i>Introdução.....</i>	<i>1</i>
<i>Capítulo 1: O lugar dos desenhos na obra de Tarsila do Amaral.....</i>	<i>4</i>
<i>Capítulo 2: O desenhos das cidades históricas mineiras.....</i>	<i>21</i>
<i>Capítulo 3: Os desenhos de Tarsila e a invenção da escrita.....</i>	<i>44</i>
<i>Capítulo 4: Modernismo e nostalgia.....</i>	<i>62</i>
<i>Capítulo 5: Redescoberta ou invenção do barroco mineiro.....</i>	<i>96</i>
<i>Conclusão.....</i>	<i>125</i>
<i>Referências Bibliográficas.....</i>	<i>132</i>

Introdução

Os jornais de junho de 1944, timidamente, talvez comentassem a viagem de Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Rossi Osir e outros artistas paulistas pelas cidades históricas de Minas Gerais, traçando croquis de suas vistas. Cumpriam a tradição de buscar nestes lugares marcados pelo passado, indicações para sua arte. Repetiam uma tradição que, parece, havia nascido vinte anos antes, quando Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros viajantes, levaram o poeta franco-suíço, Blaise Cendrars, durante sua estadia no Brasil, para ver as pequenas cidades de São João del Rei, Tiradentes, Ouro Preto, Mariana, Sabará e Congonhas do Campo. Deixaram-se levar também a si mesmos, em duas semanas, pelo ritmo dos trens e do automóvel, e apreenderam estes lugares desconhecidos que haviam preservado um passado brasileiro, resguardados das transformações urbanas que testemunhavam em São Paulo dos anos vinte.

Tarsila do Amaral realizou uma série de delicados desenhos durante o percurso pelas cidades históricas do ciclo do ouro. Era 1924. Esta pequena produção pode ser percebida não apenas como um conjunto de estudos preparatórios, mas como obras acabadas, com valor autônomo. Aplica-se, neste ponto, de modo abreviado, o problema maior da definição do desenho enquanto objeto artístico.

Tais objetos serão tomados como caminho de entrada para compreender a atitude geral dos modernistas diante das cidades históricas de Minas Gerais, indicando seu modo especial de recepção. Os desenhos de Tarsila manifestam o horizonte cultural através do qual observou os monumentos, casas e templos da arte e das cidades do século XVIII mineiro entre paisagens de montanhas.

Costumou-se entender que a viagem a Minas Gerais propiciou-lhe a descoberta de novas cores que passou a aplicar em sua pintura. Mas não se tem ao certo a medida da importância deste olhar sobre as cidades históricas e seu significado na recuperação do passado barroco. É preciso repensar a relação entre sua pintura da fase pau-brasil e os desenhos de 1924, a ponto de compreender sua obra gráfica como algo específico. Pode-se

investigar, aqui, como a artista interpretou a cidade histórica e como surge em seus desenhos e em sua memória.

Tarsila viajou também ao Recife e realizou vistas, tomadas do mar. Em 26, produziu outras sínteses de cidades: Rodas, Constantinopla ou Atenas. Os templos gregos foram abreviados, transformados em ideogramas. Este procedimento de síntese aguda diante dos cenários históricos teria se iniciado mesmo, no campo do desenho, em Minas Gerais. A série da viagem de 1924 deve ser estudada, portanto, como um momento fundamental para seu procedimento de recriação das paisagens que evocam o passado e que se repetiria nas viagens seguintes.

O esforço de redução dos cenários históricos relacionava-se com as lições do cubismo, mas se remetia, é provável, à intenção de aproximar desenho e escrita. As relações entre a obra de Tarsila com a literatura são normalmente aventadas. A permeabilidade entre sua obra plástica e a produção literária de seu tempo, especialmente as obras de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Manuel Bandeira e, sobretudo, de Carlos Drummond de Andrade contribui para entender a imagem que se produziu do barroco mineiro, a partir de certas necessidades estéticas, plásticas e poéticas, aplicadas à experiência da viagem pelas cidades históricas.

As visões de Tarsila e dos escritores modernistas lançadas ao passado estavam demarcadas por esquemas mentais próprios de seu tempo. As cidades históricas, através dos desenhos de Tarsila, transformam-se em registros de viagem cujo sentido pode ser entendido pela adequação à lição cubista que aprendera, pelos escritos da própria artista e dos poetas modernistas. Procura-se identificar uma mesma sensibilidade em ambos os campos de criação, onde a viagem para lugares marcados pelo passado é a experiência em comum.

A aproximação entre os desenhos e as palavras de Tarsila leva a combinar suas idéias sobre o processo de codificação do mundo em um sistema de escrita hieroglífica. Trata-se de entender, além disso, as possibilidades de decifrar seus desenhos como caligrafia. É pertinente recorrer às palavras da artista em seus artigos sobre hieróglifos e ideogramas, sobre a invenção da escrita e do desenho.

Nesta redução do passado a pouquíssimas linhas, tem-se não a “redescoberta do barroco mineiro”, mas uma visada distante: fachadas reduzidas a símbolos. Tem-se não

mais a recuperação documentarista do passado artístico, mas a afirmação do olhar rápido do viajante modernista, lançado a um tempo remoto, reinventado e abreviado por uma poética de síntese.

O que se procura entender aqui é, portanto, a atitude modernista diante do passado e a maneira como deram início à recuperação da arte barroca. É possível perguntar de que modo os modernistas iniciaram, na década de vinte do século XX, uma reflexão sobre o barroco mineiro e até que ponto contribuíram para sua compreensão.

O estudo da obra do escultor Antônio Francisco Lisboa será uma das mais significativas passagens da interpretação do passado artístico brasileiro, por parte dos modernistas. Em torno de Aleijadinho se escreverão uma série de relatos mais preocupados em recriá-lo enquanto personagem legendário, com matizes literárias, do que recuperá-lo em sua historicidade.

Ao mesmo tempo em que os atores do modernismo paulista construíam uma nova versão interpretativa do passado artístico e da arte das cidades mineiras, constituíam-se a si mesmos enquanto criadores e estabeleciam o caráter ambíguo do próprio movimento modernista. Como o projeto mais decidido em direção às fontes estéticas internacionais e em direção aos avanços técnicos da modernidade, impregnou-se, na viagem a Minas de 1924, de nostalgia, de zelo pelo passado, de conservação e admiração de ruínas, reais ou imaginárias, de fruição da arte de Aleijadinho e de construção de uma identidade cultural ancorada no passado barroco. Dirigiam-se a um lugar resguardado do progresso num percurso que ficou conhecido como viagem de descoberta do Brasil, inventando uma nova proposta cultural que marcaria definitivamente suas produções artísticas e intelectuais a partir de então.

Gestaram-se, na experiência da viagem, o movimento e o manifesto pau-brasil e em certos sentidos adiantou-se mesmo aquilo que mais tarde chamariam antropofagismo, assim como as obras que os caracterizaram. Durante o percurso pelas cidades mineiras experimentou-se a possibilidade de acomodação da invenção artística sobre um passado brasileiro. A modernidade desdobrou-se, assim, em inventar uma tradição que recuperou a estranheza e a admiração do barroco. Virou, ligeiramente, as costas para o futuro e, com melancolia, voltou-se na direção oposta a seu aparente destino.

CAPÍTULO 1

O Lugar do Desenho na Obra de Tarsila do Amaral

Durante alguns dias de abril de 1924, Tarsila do Amaral realizou uma série de desenhos. Formavam um conjunto de mais ou menos sessenta e sete, quase todos em lápis sobre papel, catalogados nos anos setenta sob o título *Viagem a Minas*.¹

Embora nem todos tenham sido localizados, os que podem ser vistos manifestam sua dupla qualidade: ora sugerem um aspecto de esboço, ora se parecem com obras autônomas e acabadas, sem outra finalidade. Este caráter duplo dos desenhos de Tarsila, não é nada mais que o problema mesmo da definição do desenho enquanto objeto artístico.

O início da prática do desenho no aprendizado artístico de Tarsila do Amaral coincide com a frequência ao ateliê de Pedro Alexandrino, em 1917, de quando datam seus primeiros cadernos de bolsa “para fixar cenas e desenhar a todo momento vago”. Destes insistentes exercícios foi se desenvolvendo o que Aracy Amaral chamaria de “domínio da linha”, onde o lápis vai adquirindo “gradativa desenvoltura”².

Nos primeiros anos em Paris, entre 1920 e 1921, parte de seus estudos na *Académie Julien* estavam dedicados a intensos exercícios de desenho, assim como nas aulas da *Académie Émile Renard* produz séries de desenhos já com uma pesquisa de simplificação. Frequente, nesta época, um curso de croquis e mantém-se fiel a esta “obsessão dos esboços rápidos que fazia em seu caderno de notas de bolsa”. Junto à escola de André Lhote, quando inicia os procedimentos cubistas, em 1923, a suavidade dos traços de Tarsila em seus “desenhos-registro rápido” é alterada por linhas mais fortes, mas recupera mais tarde seu “desenho grafia fluída”³.

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 que até então ainda estavam 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.

AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra, seu tempo. Série Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1975. Vol. II, pp.61-90

² Ibid. p.27-28

³ Ibid. p.31, 36, 45, 85. Sobre a importância do desenho para o processo de criação de Tarsila, merecem ser citadas as palavras desta mesma autora na apresentação dos Desenhos de Tarsila do Amaral. São Paulo: Cultrix, 1971. “O desenho se afirma, assim, aos poucos, como a base de sua obra principal posterior. Uma vez definida sua nota, a fins de 1923, depois de seu ‘serviço militar’(...) no cubismo, sua pintura encontra na linearidade própria do desenho, no recortado, inclusive, a característica presente na sua fase pau-brasil.

Por breves indicações como estas se pode supor a presença constante da prática do desenho por parte da artista, mesmo quando adapta sua obra à estética cubista. Uma observação cuidadosa de alguns desenhos de Tarsila do Amaral seria suficiente tanto para reconhecer seus processos de criação plástica quanto para descartar a aparente facilidade de seus quadros.

Mesmo que aqui se queira entender o caráter autônomo de seus desenhos, vale a pena dizer de passagem que obviamente funcionam, muitas vezes, como estudos preparatórios para suas telas⁴. É possível uma identificação imediata entre as meninas mineiras que aparecem na parte inferior do desenho “Tiradentes” (fig.1) e as personagens que reaparecem em obras posteriores em aquarela (fig. 2) e óleo (fig.3). Embora a aquarela não esteja datada, suas cores e composição são muito próximas dos quadros *Religião Brasileira* e *Religião Brasileira II*, de 1927 e 1928, sugerindo uma datação aproximada. Isto quer dizer que mesmo três ou quatro anos depois, o desenho tomado rapidamente, durante a viagem a Minas, servia-lhe como motivo.

É também imediata a relação entre o desenho *Lagoa Santa: casa com cerca e vista de Sabará* (fig.4) e a tela *Lagoa Santa* (fig.5) que, pela suavidade das cores não parece ser anterior a 1925. A pintora parte da mesma cena avistada durante a viagem a Minas, aproximando, no entanto, a cerca num primeiríssimo plano, o que a transforma em algo quase orgânico. Com isto, as pequenas casas e os animais se projetam um pouco mais para o fundo e a fachada da igreja barroca é projetada para o alto como um símbolo.

Com poucos exemplos se tem uma idéia deste primeiro significado dos desenhos de Tarsila, que não é outro se não a preparação para a obra terminada. Nestes casos, parecem perder sua autonomia e se transformam em esboços de campo. Haveria, por certo, ainda muitas outras relações possíveis e menos evidentes entre desenho e obra acabada, até mesmo porque a definição das formas em seus quadros será sempre, a partir de 1923, dada por linhas e por uma geometria precisa.

Tarsila pinta com a linha, daí o concedermos uma importância considerável ao seu desenho, elemento básico de seu trabalho.”

⁴ Pode ser suficiente lembrar os termos adotados mesmo desde os paisagistas venezianos do século XVIII. Canaletto, por exemplo, classificava, em seu próprio processo criativo, “desenho instrumental”, como aquele destinado à preparação de um quadro de paisagem; e “desenho terminado”, como aquele que apresentava e entregava. Cf. PIGNATTI, Terisio. *El Dibujo de Altamira a Picasso*. Madrid: Cátedra, 1981. p.30

O aspecto esboçado e, pode-se dizer, descuidado de alguns de seus desenhos reforça a idéia de que estes não teriam valor como objetos artísticos em si mesmos, mas apenas serventia para a compreensão dos processos criativos da artista. É o caso de um dos desenhos da reserva técnica da Pinacoteca do Estado de São Paulo (fig.6). Este estudo dos anos setenta se mostra com o descuido próprio de um desenho que não foi pensado como obra final. Não tanto pelo tipo de papel, arrancado do bloco, mas pelas linhas rabiscadas que insistem umas sobre a outras, em sucessivas correções e mudanças de idéia e na indicação por escrito das cores. Este procedimento de indicar as cores repetia-se em muitos outros esboços anteriores, dando entender que o desenho não se pretendia como obra acabada, mas era a anotação rápida da realidade, um projeto a ser concluído em outra técnica.

Em outras ocasiões, o descaso pelo acabamento do desenho se manifesta não por um excesso de linhas e correções, como neste esboço de setenta, mas pela omissão da forma, pela incompletude. À esquerda, no alto, uma igreja mineira se resume em linhas mínimas, assim como as casas ao lado e a capela no centro (fig.7). Falta-lhe a unidade que pudesse caracterizar uma síntese coerente, como a que se encontrará em outros desenhos da artista, nos quais a economia de traços é ainda maior. Em se tratando dos desenhos de Tarsila do Amaral, não deve ser sempre a escassez de matéria (e o que é a matéria nestes trabalhos se não a linha?) o argumento para sua incompletude.

Em dezembro de 1977, a Pinacoteca do Estado de São Paulo expunha treze trabalhos da pintora: “desenhos, esboços, estudos vários, decalques, etc., doados em vida pela própria artista à Instituição”. Esta exposição era entendida como uma oportunidade de tomar “contato direto com uma forma da artista aproximar-se com seus instrumentos de trabalho de algumas questões próprias da linguagem gráfica” e de observar “sua tarefa de anotar, de reter as impressões caras, de esboçar idéias – para desenvolvê-las posteriormente (...)”⁵. Nesta ocasião, os trabalhos gráficos de Tarsila não eram entendidos como objetos artísticos que concentrassem valor estético por si mesmo. Ao contrário, seriam expostos como um acesso ao processo de criação, como instrumentos de trabalho, como anotações e esboços.

Ferreira Gullar, para quem a linguagem de Tarsila havia atingido, no desenho, “o mais alto grau de síntese vocabular e intensidade lírica”, entendia ainda que a maioria de

seus desenhos eram esboços e anotações para futuros quadros e ilustrações e não alcançavam “a forma final e sintética” de suas melhores criações neste campo. Serviam, no entanto, para “surpreender no nascedouro a forma futura” e “experimentar o frescor do traço que registra a experiência primeira”⁶.

De qualquer modo, não parece necessário insistir muito sobre a importância dos desenhos na obra de Tarsila do Amaral enquanto esboços ou estudos fundamentais para suas obras terminadas. Tampouco seria pertinente discutir, a partir disso, o falso aspecto de simplicidade e espontaneidade de suas obras acabadas em óleo sobre tela, pelo simples fato de que são resultado de estudos anteriormente preparados, quando a artista toma contato direto com o mundo.

Ao contrário, o que se quer é perceber a autonomia de seus desenhos de viagem que, em grande medida, nunca se transformaram em outra coisa. Aracy Amaral entendia que os desenhos anotados durante o percurso de 1924 por Minas Gerais foram “utilizados posteriormente”. Mas outros, feitos durante a viagem ao Oriente Médio, em 1926, “permaneceriam no subconsciente” da artista ⁷.

No entanto, estas pequenas obras que ficaram “sem utilidade” chamam a atenção. E mesmo os desenhos de Minas não foram exatamente utilizados como estudos preparatórios. Não parece muito fácil relacioná-los com a pintura que se chamaria “Pau-Brasil”, fase que surge na carreira da artista como resultado desta viagem inaugural pelas cidades históricas mineiras. Permanecem, também os desenhos de 24, sob esta espécie de inutilidade e não parecem ter sido “aproveitados” mecanicamente para outro suporte.

A pintura da fase Pau-Brasil será aquela das formas geométricas muito definidas, sólidas e fechadas sobre si mesmas, como polígonos. Os desenhos que imediatamente a antecedem e que se agrupam em torno da viagem a Minas não se apresentam como formas geométricas fechadas, mas quase sempre tão abertas e de linhas soltas no vazio do papel. Motivos como esse fazem pensar que os desenhos das viagens da pintora não se

⁵ BOLETIM DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. Departamento de Artes e Ciências Humanas. N° 92. Dezembro, 1977, p.1.

⁶ GULLAR, Ferreira. A lirica dos contornos. Revista Isto é, São Paulo, 21 ago. 1985. Este artigo, escrito por Ferreira Gullar, referia-se aos desenhos expostos na Galeria Acervo do Rio de Janeiro, em setembro de 1985, que pertenciam à própria galeria ou a coleções particulares.

⁷ AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra... op.cit. p. 189 N° 92, p.1.

transformaram necessariamente em pinturas e guardaram, mesmo que não tivesse sido esta a intenção inicial, sua especificidade.

Frederico Morais escreveu para a mostra de desenhos de Tarsila do Amaral na *Galeria Acervo* do Rio de Janeiro, citando o texto do catálogo redigido por Aracy Amaral, em que estes trabalhos eram vistos como “base de seu aprendizado como artista”: “os desenhos definem bem a função preparatória, não válido em si, porém como anotação para uma pintura a ser desenvolvida após essa anotação prévia” ou “desenhos como fundamento para a captação da estrutura compositiva, como uma construção a ser montada racionalmente”. Morais entende que, para Aracy Amaral, os desenhos de Tarsila teriam um caráter redutor, desencadeadores de invenção. As anotações de viagem seriam aproveitadas posteriormente, constituindo um “vocabulário reduzido de imagens, como elementos para uma montagem”, combinados “até a obtenção de uma composição ou arranjo a seu ver coerente e harmonioso”. Morais prossegue escrevendo que os desenhos de Tarsila, suas anotações nos cadernos de viagem, “eram parte de uma metodologia de trabalho, etapas de um processo cuja meta sempre foi mesmo a pintura⁸”.

Mesmo retomando, no início do artigo, a idéia de que os desenhos de Tarsila representariam sobretudo trabalhos preparatórios para a pintura, Fernando Morais acrescentou que “o fato de em Tarsila o desenho ter este caráter preparatório para a pintura não lhe retira a implícita poesia e lirismo”. E, ainda, “se esquecermos sua função de ‘meio’ podemos contemplá-los, na mostra, como obras autônomas, capazes de proporcionar um enorme prazer visual⁹”. A autonomia dos desenhos se deve, para Morais, não tanto à intenção da artista, que os entendia como etapas do procedimento criativo, mas à fruição do espectador.

Os desenhos de Tarsila, de qualquer modo, acabaram se mostrando, desde muito cedo, como obras em si mesmas. É só lembrar que, pouco depois de 1924, começaram a ser expostos ao lado das telas pintadas. A exposição de 1926, na *Galérie Percier*, em Paris, contava com desenhos e aquarelas, não identificados no catálogo¹⁰.

⁸ MORAIS, Frederico. Onde toca Tarsila, brota o desenho. In *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1985.

⁹ *ibid.* idem

¹⁰ Segundo Aracy Amaral, pelas recordações da pintora, as aquarelas e desenhos expostos em 26 eram realizados de esboços da viagem a Minas. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra...* op.cit.p.205

No catálogo da exposição do Rio de Janeiro de 1929, publicavam-se alguns dos comentários alusivos ao evento de Paris. Logo nas primeiras páginas, dizia-se que o exame dos croquis e desenhos expostos bastava para se ficar convencido de que “Tarsila é um mestre”, e de que “seu desenho revela um arcabouço sólido”¹¹.

Na retrospectiva *Tarsila do Amaral, 50 Anos de Pintura*, foram expostos dezenas de desenhos inéditos feitos na *Académie Julian* em 1920; desenhos feitos durante a viagem a Minas Gerais, na viagem de 1926 ao Oriente Médio e na viagem à União Soviética de 1930, além de outros mais. Segundo a nota publicada na época pelo *Jornal do Brasil*, eram justamente os desenhos inéditos os trabalhos que mais chamaram a atenção dos visitantes da mostra¹².

Assim como a inclusão de desenhos nas exposições de Tarsila é recorrente em sua carreira, não passam despercebidos ao lado de suas obras em tela. Numa exposição ocorrida em Buenos Aires, nos anos quarenta, o espectador se detém diante de “um pequeno desenho de Tarsila” que lhe parece valer “por toda uma definição de sua estética purista: um traço sustentado que limita sem variações significativas tanto o teto das casas como as elevadas palmeiras, sem que uma sombra o interrompa nem o apoie, como se o lápis não se tivesse podido deter em uma marcha lenta e segura que prosseguia a coerência de sua melodia”¹³. O desenho merece ser, no contexto da exposição, valorado e examinado como definição da estética da artista.

¹¹ REZENDE, José Severiano de. A pintura brasileira. In *Catálogo da Exposição Individual*. Rio de Janeiro, 1929.

¹² Desenhos são atrações na retrospectiva de Tarsila. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.14, 1º cad. Segundo Clichê. 11 abr., 1969. Mário Barata, escrevendo sobre esta mesma retrospectiva, comentava que os desenhos indicavam a delicadeza como base para o temperamento da artista. BARATA, Mário. Homenagem a Tarsila. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1969. Houve, em 1974, outra exposição de trinta desenhos em São Paulo, no *Gabinete de Artes Gráficas*. Cf. Tarsila do Amaral no Gabinete de Artes Gráficas. *Lux Jornal, A Gazeta*, São Paulo, 17 out. 1974.

¹³ A citação completa e no original é : *Un pequeño dibujo de Tarsila expuesto recientemente aquí (Pueblito) vale por toda una definición de su estética purista: un trazo sostenido que limita sin variaciones significativas tanto los techos de las casas como las elevadas palmeras, sin que una sombra lo interrumpa ni lo apoye, como si el lápiz no se hubiera podido detener en una marcha lenta y segura que prosseguía la coherencia de su melodia; una composición tan clásica como pudiera exigirle de los pintores tradicionales; una expresión poética tan simple y tan sabia como la de esas depuradas imágenes, hechas de palabras sueltas y ritmo interior, que cultivó Valéry, maestro del purismo.* BREST, Jorge Romero. *La Pintura Brasileña Contemporánea*. Buenos Aires: Poseidon, 1945.cit. p.20-21.

A Galeria Paulo Prado, em 1980, expunha à venda um conjunto de sessenta desenhos da artista, de diferentes épocas¹⁴. Para esta ocasião, foi publicada uma pequena crônica onde se defendia que, na obra de Tarsila, o “desenho-comunicação” era diferente do “desenho-estudo”. Este seria adaptado para ilustrar uma obra literária ou para futuras telas, mas aquele já nascia “arte-final, sem ser subjugado a outro qualquer propósito”¹⁵.

Além de expostos e comentados em diferentes ocasiões, os desenhos de Tarsila foram objetos de venda ainda em vida, negociados pela própria artista que, em certos casos, reproduzia-os¹⁶. Daí porque, em alguns exemplos, o lápis é substituído pelo nanquim. É evidente o valor intrínseco que possuíam de modo completamente desvinculado das pinturas.

Outro claro indício da autonomia de seus desenhos é a importância de seu trabalho como ilustradora. Naqueles mesmos anos vinte, pouco depois da viagem a Minas Gerais, Tarsila se encarregaria de ilustrar os livros de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil* e de Blaise Cendrars, *Feuilles de Route*. Estes desenhos, no entanto, apresentavam-se de modo muito diverso dos desenhos realizados durante a viagem. Nos desenhos para *Pau-Brasil* (fig.8), embora também poucas linhas definam as figuras e as paisagens; embora as formas sejam também esquemáticas e pareçam surgir de traços ágeis e rápidos, as linhas são muito mais espessas e produzem um efeito de densidade completamente avesso aos desenhos de viagem¹⁷.

Os desenhos de Tarsila do Amaral foram, enfim, reconhecidos como obras válidas por si mesmas na medida em que foram expostos, vendidos e publicados como ilustração de obras de outros autores. E mais, a eles se dedicou uma edição muito cuidada, com reproduções em pranchas, no início dos anos setenta¹⁸.

¹⁴ Tarsila do Amaral. Galeria Paulo Prado. Abril 1980. Com relação a esta exposição, lia-se que muitos dos desenhos expostos eram um “fundo de gaveta” que não tinham a verdadeira qualidade de Tarsila nem a regularidade de traços das paisagens mineiras e ilustrações para os poemas de Blaise Cendrars. No entanto, constituíam desenhos biográficos, como uma “pequena apresentação da artista na intimidade”. Nostalgia: um fundo de gaveta evocando Tarsila. *Revista Veja*, p.91, São Paulo, 20 abr.1980

¹⁵ Diário Visual. Tarsila do Amaral. Sessenta desenhos. Galeria Paulo Prado, São Paulo. *Revista Visão*, 21 de abril de 1980, pp. 64-65.

¹⁶ Pelo hábito do decalque, a artista reproduziu alguns desenhos da viagem a Minas. Todavia, como se sabe, o lápis e a qualidade do papel, identificam os originais desta viagem. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra*. Op.cit. vol.II p.62

¹⁷ ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Paris: Sans-Pareil, 1925.

CENDRARS, Blaise. *Feuilles de Route*. Paris: Sans-Pareil, 1925

¹⁸ *Desenhos de Tarsila*. Apresentação de Aracy Amaral. São Paulo: Cultrix, 1971

No final das contas, a abordagem que se pode fazer dos desenhos de Tarsila do Amaral não é diferente de uma discussão mais geral em torno da autonomia do desenho, cuja história pode ser independente da própria pintura. Um dos problemas do desenho moderno reside justamente em descobrir sua possibilidade artística específica, e em que medida é também um “quadro”, desprovido do caráter de “estudo preparatório”. Não apenas porque não haja uma tela correspondente, mas por seu aspecto mais ou menos acabado, por uma auto-suficiência que o permita abandonar sua simples função preliminar e a inevitável subordinação à pintura¹⁹.

A produção e a recepção dos esboços de Tarsila do Amaral encaixam-se no percurso de valorização da autonomia do desenho (e da independência da cor) que, a partir do século XIX, vem se emancipando e se apresentando como um meio independente de expressão artística, em certa medida livre da sombra da pintura. Não se pode dizer que esteja completamente feita esta espécie de história autônoma do desenho, mas o espaço para discuti-lo isoladamente é autorizado pelo gosto que se afirmou em torno do valor da espontaneidade e da gestualidade que a arte do desenho – e tanto mais os esboços de viagem – aparentemente contém²⁰.

Esta oposição entre espontaneidade do desenho e artificialidade da obra acabada cabe bem no tema dos esboços de viagem. No universo dos artistas viajantes do século XIX, Ana Maria de Moraes Belluzzo, observou perfeitamente que as anotações destes estrangeiros em

¹⁹ Não convém adentrar, nos limites deste texto, numa discussão teórica a respeito da autonomia do desenho, nem tampouco numa história do desenho autônomo. O que se quer é pouco mais do que legitimar a atenção sobre estes “documentos” que, pela fragilidade de sua matéria, escondem-se e desmancham-se inexoravelmente nas reservas técnicas dos museus ou em paredes de coleções privadas. Para aprofundar um pouco mais sobre este tema da história e da especificidade estética do desenho em relação à pintura, ver, por exemplo, a introdução teórica ao estudo dos desenhos de Georges Seurat. GROWE, Bernard et FRANZ, Erich. *Georges Seurat Dessins*. A la lisière du rien. Paris: Hermann, 1984.

PIGNATTI, Terisio. *O desenho: de Altamira a Picasso*. São Paulo: Abril, 1982.

LAVALLÉ, Pierre. *Le Dessin Français*. Arts, Styles et Techniques. Paris, Larousse, 1948. Ou ainda

GLIMCHER, Arnold e GLIMCHER, Marc. *Je suis le cahier. I quaderni di Picasso*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1986. Este último texto sugere que a espontaneidade gestual na obra de Picasso é também ela aparente e enganosa, diante da atitude de “preparação” que seus cadernos de desenho representam, como processo exaustivo de soluções através de esboços. Aqui, a sucessão dos desenhos é o que importa para compreender o processo criativo, e os cadernos são “um diário do artista, uma estratigrafia da pintura”. Portanto, não se trata de uma avaliação do valor estético do desenho de Picasso em si, mas da reafirmação da importância do desenho como registro do processo criativo que levará à outra obra final, à pintura ou à escultura.

²⁰ No texto introdutório aos desenhos de Gustav Klimt, Alfred Werner escreveu que os desenhos são os mais imponderáveis, os mais percebíveis e ainda os mais transitórios de todos os meios, mas que possuem a vantagem, se bem compreendidos, de ser a atividade mais subjetiva e mais espiritual do artista. WERNER, Alfred. *Gustav Klimt: one hundred drawings*. New York: Dover Publications, 1972. pp IX-X.

seus “cadernos de campo usados para colecionar impressões pessoais diante da cena (...) revelam o frescor dos gestos sinceros e imediatos (...) conjuntos irregulares de imagens em sucessão imprevisível”, sem ordem ou articulação prévia. Os “registros precários” realizados pelos artistas viajantes do século XIX, permaneceram em grande parte, segundo a autora, na condição de esboço e lembrança, “permitindo ao leitor atual travar uma relação mais íntima com os procedimentos daquele artista”. E seria justamente sobre este caráter inacabado das anotações preliminares “independentemente do arranjo harmônico na forma final”, sobre este “traço desenvolto do inventor ao papel” onde recairia o interesse do observador²¹.

O olhar de Belluzzo valorizou, portanto, a espontaneidade das anotações de viagem, encontrando aí um certo prazer estético neste aspecto inacabado dos registros preliminares²². Com respeito aos desenhos de Thomas Ender, por exemplo, o interesse sobre sua técnica preparatória em si mesma e não pelo resultado final, parecia vir, conforme a autora, de seu “caráter sintético do gesto configurador, imediato e livre, que forma as figuras”. Mas acrescenta, adiante, que não se deve pensar que a liberdade do desenho dispense os “esquemas perceptivos de modelos preexistentes” no universo cultural do artista, em suas palavras, o desenho é exatamente “a liberdade na prática destes esquemas”²³.

A imediata percepção da paisagem que o desenho parece representar não exclui os esquemas mentais e os modelos com os quais o artista lança seu primeiro olhar para o mundo. Não se deve cair, portanto, na tentadora sensação de que as linhas, no desenho, comportam-se como querem, abandonadas, como diria Michel Leiris, a sua vontade, a seus

²¹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994. Vol III. A Construção da Paisagem. p.13 Poderia acrescentar-se, ainda, a célebre reflexão de Matisse: “Quando executo os meus desenhos *Variations* o caminho que meu lápis percorre sobre a folha de papel tem, em parte, algo de semelhante ao gesto de um homem que procurasse, às apalpadelas, o seu caminho na escuridão. Quero dizer que **meu percurso não está previsto**: sou conduzido, não conduzo. (...) talvez esteja apenas a ser dirigido mais por um **impulso interior**, que traduzo à medida que se forma (...). [sem grifo no original] 1942. Notas redigidas em intenção de Louis Aragon depois de ter lido o manuscrito “Matisse en France”. In MATISSE, Henri. Escritos e Reflexões sobre Arte. Póvoa de Varzim: Ulisseia, 1972. p.155

²² A idéia de que o olhar contemporâneo capaz de valorizar esteticamente o inacabado, a espontaneidade gestual implicada nos desenhos de campo dos viajantes oitocentistas foi em parte discutida pelo Professor Robert Wayne Slenes.

²³ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. VolIII. A Construção da Paisagem.op.cit.p.34-37. Ao contrapor a visão simplificada dos desenhos de Tarsila em relação ao olhar documentarista dos

caprichos, a suas contradições, e livremente não delimitam, mas ilimitam; não descrevem, mas apenas criam²⁴. Assim, o olhar de Tarsila para as cidades históricas do ouro não será, de modo algum, um olhar despreparado. Trazia, mentalmente, uma série de “esquemas mentais” que mesmo sua iniciação no cubismo bastaria para supor.

Seja como for, uma parte muito interessante da produção dos desenhos de Tarsila é aquela produzida durante suas viagens. As viagens parecem implicar, especialmente depois da experiência por Minas Gerais, num jeito especial de desenhar, numa prática de registros rápidos dos lugares diferentes. O registro das paisagens e das vistas urbanas é facilmente relacionado com o tema da viagem e do relato de viagem. A experiência do espaço é atingida pela aventura temporal da viagem, e a captação do lugar é uma espécie de lembrança (por que não um *souvenir*?) que o viajante traz no retorno. O registro do lugar é produzido, neste caso, pelo deslocamento a um espaço novo e estranho, pois o espaço familiar está impregnado de um certo esquecimento²⁵.

Os desenhos de Tarsila, especialmente quando se quer afastá-los do caráter de esboço e estudo preparatório, parecem estar sempre muito ligados às suas viagens e suas percepções das cidades. Na crônica, dos anos oitenta, seria chamada mesmo de artista viajante, e entendiam-se os temas de seus desenhos como variações de suas peregrinações pelo mundo²⁶. Os resultados de suas viagens foram, mais do que qualquer coisa, seus desenhos, que funcionam como relatos ou lembranças resumidas das cidades que conheceu.

Em um dos artigos de Tarsila do Amaral, publicados como sempre no *Diário de São Paulo*²⁷, muito tempo depois de encerrar seu ciclo de viagens pelo mundo, ao apresentar a obra de *El Greco*, a pintora recordaria suas próprias impressões de Toledo:

viajantes do século XIX, será interessante voltar ao texto de Belluzo e às idéias sobre o que chamará de “visão estético-científica”. Ver neste mesmo texto o capítulo 2.

²⁴ LEIRIS, Michel. *La ligne sans bride. Massacres et autres dessins de André Masson*. Paris: Hermann, 1971.

²⁵ Sobre o efeito superlativo que a viagem produz na visibilidade da paisagem ver, por exemplo, SANSOT, Pierre. *Variations Paysagères*. Paris: Klincksieck, 1983. pp. 32, 43-44. O Capítulo 3, como um todo, trata do tema e tem como título, justamente “Paisagem e Viagem”.

²⁶ Tarsila do Amaral. *Diário Visual*. Sessenta desenhos. Galeria Paulo Prado. São Paulo. *Revista Visão*. Op.cit. pp.64-65

²⁷ Tarsila do Amaral escreveu vários artigos para o *Diário de São Paulo* entre os anos de 1936 e 1956, sem regularidade, mas sempre num estilo delicado e agradável. Nos primeiros tempos, uma visão de conjunto dá a impressão de que estes textos formavam uma espécie de história da arte didática e facilitada para a leitura de jornal. Trata de vários artistas, tomados um a cada artigo, geralmente com um forte acento biográfico, pois os dados humanos ocupam boa parte do texto. É muito importante também o tom autobiográfico de muitos destes artigos. Veja-se que 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 de

Nunca pude me esquecer da impressão que tive ao avistá-la ao longe, quando da estação da estrada de ferro, ia seguindo por aqueles caminhos tortuosos num carro puxado a cavalos, numa tarde de céu contorcido por nuvens pardacentas entremeadas de vivíssima luz. E que surpresa diante daquele aglomerado de casas subindo pela encosta até as igrejas de torres altas! Lá estava a "Vista de Toledo" de El Greco com aquela mesma fisionomia fantasmagórica, com a mesma alma, porque algumas ruas a mais não lhe mudaram a essência que foi fixada pelo gênio do seu pintor²⁸.

Vários pontos deste relato são interessantes. Além do gosto pela cidade antiga coroada pelas torres das igrejas, é curioso notar como, no pensamento da pintora, a cidade de Toledo, vista do alto, confunde-se com sua representação na pintura de El Greco. Seu olhar e sua lembrança estão impregnados, ao descrevê-la, pelas vistas de Toledo recriadas pelo pintor grego. Não se pode saber ao certo se a viajante recorda suas impressões pessoais da cidade ou se descreve o quadro do pintor. A cidade real e a cidade representada se confundem em suas lembranças dos tempo da Espanha.

As cidades percorridas nas viagens transformavam-se, como em seus desenhos, em fragmentos de impressões, breves registros onde o espaço é resumido em linhas mínimas. Em meio à segunda guerra mundial, a artista relembra as cidades que havia visitado na Europa e temia pelo resultado avassalador da guerra sobre estes cenários de suas lembranças. Expressava seu amor por lugares distantes e vistos quase sempre de passagem e esperava por revê-los um dia.

Já agora devo resignar-me a esperar, como tantos outros, a oportunidade de rever as velhas e queridas cidades tão ricas de tradição e polimento civilizador, onde passei tantos anos felizes. Entretanto, com o progresso devastador da guerra, uma inquietude nos avassala: como estarão elas até lá? Sobreviverão?

Como tantos outros, vi tantas cidades... Cada uma delas se me afigura uma entidade de fisionomia própria, rica de personalidade e quase antropomórfica. E todas elas, diante de mim, desfilam, uma a uma, evocadas pela minha saudade.

Revejo a lendária Atenas com a sua acrópole e o Partenon, onde parecem palpitar ainda os antigos dias da civilização helênica; Constantinopla e seus templos crivados de minaretes com sua ocidentalização recente (...) E me parece um sonho dizer que estive em Jerusalém, Jericó, Nazaré, Tiberíades e outras cidades da Palestina, que passei às margens do Nilo e do Jordão; descansei à sombra das Pirâmides; andei de camelo pelo deserto, encarei de perto o vulto formidável da Esfinge que ainda desafia a devastação dos séculos; concentrei-me no passado de Tebas em ruínas e na grandiosidade dos templos de Luxor e Assuan. Lembro-me de Nápoles, que hoje parece estar semi-devastada, da silenciosa Veneza, com seus famosos canais

arte estes pequenos escritos tratam de temas como artes aplicadas, literatura e muitos outros assuntos. Aracy Amaral prepara a publicação, em breve, destes artigos.

²⁸ AMARAL, Tarsila. El Greco. In Diário de São Paulo, São Paulo 12 fev. 1943.

românticos, com seus palácios de escadarias que se perdem nas águas, com a praça São Marcos e suas galerias de colunas – a sala de visitas desta cidade que é mais um sonho que outra coisa qualquer e onde os ruídos mecanizados das grandes capitais são substituídos por vozes humanas ecoando pelas ruazinhas tortuosas ou pelas pequenas pontes que ligam aquela infinidade de pequenas ilhas. Que delícia não ouvir o ronco dos bondes e ônibus fumacentos! Resistirão com as suas riquezas de arte as pequenas cidades da maravilhosa Itália, Verona, Bolonha, Siena, Piza, Perugia, Ravena, Oviedo e tantas outras. (...) ardente Sevilha (...) buliçosa Barcelona (...) sonhadora Toledo (...) tristonha Segóvia (...) luminosa Madri. Percorri na Alemanha a dinâmica Berlim e Hamburgo. Em Portugal emocionei-me diante do rendilhado dos Jerônimos (...) e me delicieei na quietude acolhedora das cidadezinhas do Algarve e outras regiões por onde andaram meus antepassados.

Vejo Bruxelas, Antuérpia, a Suíça com a sua beleza de cartão postal, Belgrado na sua singeleza de capital provinciana e tantas outras.

E de tantas cidades, de tantos monumentos, museus, catedrais, mosteiros, capelas, de tanta arte, tradição, documentos emocionantes da história do homem sobre a terra, tanta vida contida naqueles muros, naquelas paredes, naquelas pedras, naquelas telas, naqueles bronzes, naqueles mármore patinados pelo tempo – que restará depois, quando os canhões silenciarem?(...)²⁹

Desnecessário comentar as referências a uma atmosfera de sonho em suas impressões de viagens. Cada cidade ficara registrada em sua memória, assim como em seus desenhos, como uma “entidade de fisionomia própria”, resumidas cada uma delas em pouquíssimas palavras, um mero atributo, como as poucas linhas de seus desenhos. “Desfilam” rapidamente por suas lembranças, talvez como as anotações rápidas que produzia nos cadernos de bolsa. Estas marcas leves, mas inesquecíveis, que os lugares haviam imprimido em suas recordações, parecem estar reiteradamente associadas a um gosto pelo passado, pelos monumentos e tradições, pela ação do tempo, enfim. Era também o silêncio de algumas destas cidades evocado em suas lembranças, como lugares resguardados dos ruídos do progresso.

Antes mesmo de sua viagem pelas cidades históricas de Minas Gerais, antes de iniciar a prática dos desenhos representando as vistas destes lugares, Tarsila do Amaral já havia se interessado por registrar, por exemplo, Segóvia, em 1921 e Paris ou Veneza, em 1923.

Rua de Segóvia (fig.9) é, talvez, um dos primeiros olhares que a artista lança para as cidades que a acompanhariam para sempre em suas lembranças de viajante. A vista a cidade é tomada da rua, da posição de alguém que se encontra submerso na sombra de um dos “caminhos tortuosos” ou de uma das “ruazinhas tortuosas” que a pintora relembrava em sua fala. A “tristonha Segóvia” surgia, assim, nesta pequena tela como uma visão quase

²⁹ AMARAL, Tarsila. Que restará depois? In *Diário de São Paulo*, p.4, São Paulo, 10, maio 1944.

monocromática, tomada lateralmente pela luz solar, e construída só pelas tintas. Sua pintura era ainda aquela das cores, herdada das lições do impressionismo de Elpons no Brasil e do pós-impressionismo dos estudos nas Academias *Julien* e de *Émile Renard*. Talvez o emprego da tinta reforçasse ainda mais a solidez dos três edifícios, que já aparecem simplificados, resumidos a seus volumes geométricos principais. A rua desta pequena cidade espanhola já dá a entender uma certa vontade de redução do lugar a alguns elementos, para que se registre assim, resumida na memória a “tristonha Segóvia”.

No ano em que Tarsila tomava as primeiras e definitivas lições do cubismo, *Pont Neuf* (fig.10), uma mirada sobre Paris, demonstra o avanço de seus estudos no sentido da geometrização e fragmentação do espaço. As influências de Gleizes e, sobretudo, de André Lhote são evidentes (ver apenas como termo de comparação as figuras 11 e 12) ³⁰. A cidade, tão despovoada quanto a rua de Segóvia, é ainda sólida, e os edifícios se apresentam com menos densidade de tinta e com mais precisão de desenho. Esta definição maior das arquiteturas, também reduzidas a seus elementos mínimos e geometrizadas, só se perturba com um efeito de luz e atmosfera que borra a tela em duas faixas diagonais. Assim também a definição dos arcos da ponte se diluem no espelhamento da água. A profundidade do olhar do caminho de Segóvia vai cedendo à bidimensionalidade que se consagraria na pintura Pau-Brasil.

Durante o percurso pela Itália, a pintora escrevia à família, confessando o sentido da viagem como “revisão das obras de arte que conhecia” e a possibilidade de “novos julgamentos” e de “conclusões surpreendentes”³¹. A “silenciosa Veneza, com seus famosos canais românticos, com seus palácios de escadarias que se perdem nas águas” se apresenta, talvez não tanto como um sonho, mas com um aspecto lúdico que aplicaria também depois nas suas pinturas de cidades brasileiras. Esta tela de 1923 (fig.13), desaparecida, assim como o desenho preparatório (fig.14) deixam ver a cidade como uma espécie de *puzzle*. A arquitetura histórica é reduzida a peças mínimas, como as colunas e o frontão da igreja ao

³⁰ Estes exemplos de vistas urbanas de André Lhote, ainda que posteriores, guardam relações com a tela *Pont Neuf* de Tarsila do Amaral, porque manifestam a mesma vontade de reforçar as aberturas dos edifícios e o mesmo efeito de distorção provocado pela incidência da luz. A água é utilizada nos três casos em seu efeito de espelhamento. Têm-se da mesma forma as “passagens” de Lhote como alternativa à rigidez geométrica do cubismo.

³¹ Citado em AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra...* op.cit. p.95

fundo. O interesse pela seqüência das janelas dos edifícios, que aparecia em *Pont Neuf* (fig.10), soma-se aqui às aberturas do navio.

Nos poucos desenhos que se podem ver, depositados na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* (figs. 15, 16 e 17), o caráter de estudo de viagem é evidente. Os dois primeiros são feitos sobre um dos caderninhos de bolso. A preocupação da viajante está em registrar os barcos, as gôndolas e seus remadores. Mas na tela *Veneza*, a cidade está também desabitada, a gôndola navega como uma meia lua vazia. No terceiro esboço, ao lado de um esquema de cores, aparece o ensaio de uma janela ou de uma portada, com seus detalhes decorativos. É uma das raras tentativas da viajante em registrar com algum interesse documental a arquitetura histórica. A tendência parece ser, nas vistas das cidades antigas, reduzir os monumentos às suas linhas e volumes principais. As cidades, “de tantos monumentos, museus, catedrais, mosteiros, capelas, de tanta arte, tradição, documentos emocionantes da história do homem sobre a terra, tanta vida contida naqueles muros, naquelas paredes, naquelas pedras, naquelas telas, naqueles bronzes, naqueles mármore patinados pelo tempo” transformam-se, já nestas primeiras obras, em composições cubistas, onde o passado é recriado pela nova estética da geometria. A monumentalidade de Veneza se converte num brinquedo de impressões e leitura fáceis.

Depois da famosa viagem às cidades barrocas de Minas Gerais, Tarsila visita Recife (figs.18 e 19)³². Registra a cidade vista da água, como Veneza, onde os barcos e as máquinas do porto tomam o primeiro plano. A cidade se desmancha no fundo em poucas linhas. A maneira de representar os edifícios que se espalham segue a mesma forma dos desenhos das cidades mineiras: as coberturas são agora quase apenas traços horizontais, o corpo das construções está vazio de volume, que se supõe pelos quadradinhos incompletos das janelas. A técnica, ausente de cores, parece esvaziar o aspecto das vistas anteriores, de Segóvia, Paris ou Veneza. A simplificação do cenário urbano, agora tomada de um ponto mais distante e panorâmico, é ainda mais intensa.

Este cuidado em simplificar as vistas das cidades alcança seu ponto máximo durante a viagem ao Oriente Médio, em 1926. Aracy Amaral apresentava, nos anos setenta, o pequeno catálogo de desenhos da pintora modernista, observando a beleza desta série de

³² Os três desenhos de Recife que se vêem aqui são, na realidade, apenas dois. O primeiro é o original, os dois outros são reproduções do livro de desenhos de Tarsila. A mesma vista de Recife parece decalcada em nanquim para a publicação.

desenhos “pela atmosfera intimista, pela meticulosidade da linha silenciosa, suspensa e horizontal, no desenvolvimento de sua grafia, como a de um compositor musical”. Acrescentava ainda, mais à frente, que a atitude, nestes desenhos, era a “embevecida, lírica e misteriosa”, onde “o lápis parece deslizar, autômato, guiado pela força interior e não pela mão que estabelece relações com a realidade em torno”³³.

O valor do desenho estaria, como se viu, nesta aparente liberdade das linhas e na espontaneidade de criação, sem que a mão obedecesse mais à realidade do que se via. Nestas vistas de cidades médio-orientais se desenvolve mesmo uma abstração dos lugares. As impressões das cidades estão ali, mas abreviadas a um número mínimo de traços. A vista do mar de Pireus e de Monte Pagus – Smirna (figs.20 e 21) lembram o mesmo olhar sobre Recife do ano anterior. O mesmo esquema de enquadramento é obedecido: a água, os barcos e a cidade que cresce ao fundo. No segundo exemplo, as pequenas casas que se acumulam vão se resumindo, à medida em que se afastam do espectador, em elementos completamente lineares, um pequeno traço horizontal e três traços verticais ainda menores, quase como pontos.

A vontade de redução da paisagem aos elementos mínimos possíveis para que ainda se reconheça a “entidade de fisionomia própria” parece acentuar-se no decorrer da viagem. O passado grego (fig.22), representado pelo templo no alto da acrópole, é deslocado como um símbolo ideogramático – o triângulo como frontão e as hastes como colunas. A pintora concentrava-se nestas ruínas da civilização, simplificando-as e transportando-as como pequenos símbolos distantes, impassíveis às atividades do porto.

É também o templo em ruínas, tornado um ligeiro esquema geométrico pela atitude da artista modernista em relação ao passado, o tema de *Possêidon* e de *Acrópole I e II* (fig.23). Na primeira representação da acrópole, a imagem flutua sem mais a linha horizontal dada pelo nível do mar. As linhas se fragmentam um pouco, mas permanece a continuidade da silhueta. Em *Possêidon*, o espaço se resume em duas únicas linhas suspensas no ar: a horizontal que define o mar, interrompida pelo mesmo barco – como um elemento do cotidiano, que a pintora pesquisava desde a tela de Veneza – e outra linha

³³ AMARAL, Aracy. Apres. Desenhos de Tarsila do Amaral. São Paulo: Cultrix, 1971. Michel Leiris, ao apresentar os desenhos de André Masson, escreveria: “*Abandonées à leurs élans, à leurs détours, à leurs caprices, à leurs contradictions, librements les lignes s’en vont et mènent ainsi l’artiste jusqu’au plus intime de lui-même.*” LEIRIS, Michel. La ligne sans bride. Op.cit. Ponderou-se, anteriormente, sobre a possibilidade de espontaneísmo do desenho de viagem.

curva que define a montanha, interrompida pelo templo – como um símbolo do passado e de uma eternidade indiferente à fragilidade do barco.

A pesquisa de um desenho mínimo culminava em vistas como *Posseidon*, quando uma única linha como montanha é tão suave que quase se apaga, e alguns traços representam a síntese de um templo. Esta “letra³⁴”, aqui isolada, parece se reproduzir em uma espécie de sistema horizontal nas duas vistas de Rhodes (figs.22 e 24). Mais do que vistas, são como frases. O vazio do céu e do mar ocupa quase todo o espaço do desenho e as arquiteturas acompanham o horizonte ou as linhas das montanhas. Nada mais.

Esta mesma delicadeza, agora um pouco mais verticalizada, aparece nos desenhos de Constantinopla, “Constantinopla e seus templos crivados de minaretes” (figs. 25 e 26). Ainda mais curioso é o segundo destes desenhos, de nanquim sobre celofane, onde o vazio não é apenas o branco do papel, mas transparência. Neste caso, o desejo de desmaterialização das formas, de criar um campo onde o espaço vazio seja mais importante que as linhas, onde o não-desenho seja superior ao desenhado, realiza-se. É um terreno muito diferente da pintura de Tarsila, onde o espaço é insistentemente completado e preenchido de cores³⁵.

Tudo será muito diferente nos desenhos da Rússia, de alguns anos depois. A cidade é vista agora de perto, com mais detalhes e povoada de moradores estilizados (fig.27). A vista de Criméia, no entanto, deste mesmo ano, repete o tipo de desenho criado em 1924, na viagem a Minas Gerais (fig.28).

Em poucos anos, Tarsila cria uma pequena “galeria” de desenhos, cuja visibilidade é, como se viu, mínima, tanto porque a intervenção da artista no papel é delicadíssima, como porque a matéria frágil do papel os obriga a preservarem-se da luz e, por conseqüência, do olhar. Estes desenhos esparsos, de diversos lugares do mundo, vistos em conjunto, assemelham-se a diários de viagem³⁶ e fazem valer as palavras de Murilo Mendes. Tarsila inaugura mesmo “eixos inesperados”, estabelece um vocabulário de formas comuns para descrever o mundo, as cidades que percorreu. Mas estas imagens de viagens para fora,

³⁴ A compreensão dos desenhos de Tarsila do Amaral como uma escrita será discutida no capítulo 3.

³⁵ Em tempo, cabe lembrar que o número de desenhos realizados em 1926 por ocasião da viagem ao Oriente Médio, de acordo com a catalogação de Aracy Amaral, é de cento e oitenta e sete. AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra, seu tempo. Vol II. Op.cit.

fazem parte de um mesmo universo de códigos de suas viagens para dentro, para o outro lado do eixo, Paris – Sabará³⁷.

³⁶ Curiosamente, em uma entrevista de 1951, Tarsila revelaria que seus livros de cabeceira eram a *Odisséia* e *Don Quixote de la Mancha*, que não deixam de ser dois dos mais clássicos relatos de viagem. AMARAL, Tarsila. *Tarsila, prêmio de pintura da I Bienal de São Paulo*. Entrevista por José Tavares de Miranda.

³⁷ As palavras exatas de Murilo Mendes são “Tarsila inaugura um eixo inesperado: Sabará-Paris. Encontram-se num território ideal Henri-Rousseau, Léger, Gleizes, Lhote e nossos ingênuos decoradores de capelas, arcas, baús, muitos deles anônimos.” MENDES, Murilo. *Transistor. Antologia de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, pp.181-183. Citado em *Tarsila. Grandes Artistas Brasileiros*. São Paulo, Art Editora/ Circulo do Livro, s/d. É claro que a sugestão de um eixo refere-se aqui ao estilo parisiense da pintura de Tarsila aplicado à temática e às cores das pequenas cidades mineiras.

CAPÍTULO 2

O Desenho das Cidades Históricas Mineiras

A viagem às cidades coloniais do ciclo do ouro, em 1924, é um acontecimento que atravessa desde as mais simples biografias de Tarsila do Amaral. Convencionou-se entendê-lo como chave para a compreensão de sua pintura a partir da criação do estilo pau-brasil. A artista reconheceria, mais tarde, a inflexão provocada por esta viagem, num depoimento célebre, cujas palavras são por costume repetidas: “Minha pintura a que chamaram pau-brasil teve sua origem numa viagem a Minas, em 1924 (...) O contato com a terra cheia de tradições, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras – Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Tiradentes, Mariana e outras – despertaram em mim o sentimento de brasilidade¹”.

A idéia de que as cores do estilo pau-brasil nasceram da observação das pinturas das igrejas e casas das cidades históricas foi, portanto, constantemente afirmada, tanto mais porque a artista deixou tudo muito claro ao pronunciar as palavras que ficaram como um refrão para sua obra deste momento: “encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-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, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura do branco²”.

Passou-se a relacionar, assim, imediatamente as novas cores de sua pintura e a viagem às cidades mineiras e à descoberta da essência da brasilidade. O próprio Sérgio Milliet, ao mencionar estas palavras da artista, acrescentaria que a partir daquele momento,

ficavam para trás os matizes sabidos, os jogos de luz, as procuras de matéria pastosa. Surgia uma pintura limpa e, sobretudo, sem receio dos cânones convencionais. Liberdade, sinceridade e uma certa estilização que muito devia às lições recebidas na Europa, mas que atenuava o desejo de se aproximar, pela pureza, do espírito brasileiro. Nascia a pintura Pau Brasil (...) Nas cores puras [sem grifo no original], das linhas simples, na captação sintética de uma realidade

¹ AMARAL, Tarsila. Confissão Geral. Catálogo da Exposição Tarsila 1918-1950. São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez. 1950.

² Citado em MILLIET, Sérgio. Tarsila do Amaral. Artistas Brasileiros Contemporâneos. N. 4 Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953. P.10

nacional, sentimental e ingênua, de que se havia envergonhado antes os artistas de nosso país, estavam os meios de expressão da mensagem regionalista de Tarsila.

A partir daqueles dias de abril de 24 era como se houvesse uma passagem iniciática de fora para dentro do Brasil, o que se indicava pela mudança de sua pintura. No entanto, a insistência sobre esta mudança, como um momento inaugural recai, sobretudo, ao novo colorido de seus quadros.

Durante esta “viagem de descoberta do Brasil”, Tarsila, segundo Aracy Amaral, “atentava concentrada para o **colorido suave e variado** [sem grifo no original] do casario mineiro (...) Casinhas azuis, verdes, amarelas, rosas, e ia indicando nos desenhos as cores observadas³”. As cores da decoração popular eram, portanto, a principal fonte de inspiração de uma nova pintura nativista, e a viagem lhe teria sugerido o “espírito” dessa nova pintura “de caráter e **colorido** ingênuos”⁴.

Em seu “Retrato da Arte Moderna no Brasil”, Lourival Gomes Machado escreveria, nos anos quarenta:

De Minas, ou melhor, da ambiência mineira, capaz de despertar em qualquer brasileiro todo o passado e todo o mistério da tradição, **nasceu para a pintura o colorido de Tarsila**. Todas as cores que o ‘pobre remediado’ das cidades procurava esconder porque relatavam o gosto sincero dum passado caipira, uma ternura mole herdada dum ramo menos ariano da família, ou simplesmente o contentamento ingênuo da infância, todas **essas cores relegadas então se salvaram**. A heroína que praticou este rasgo reintegrou-nos no gosto negado porque autêntico e, desde então, **voltamos a gostar do colorido** azul perdulário do trópico, do castanho da pele das negras, do rosa dos baús de folha, até do verde meio sombrio das árvores [sem grifo no original] (...) ⁵

Durante a retrospectiva da produção de Tarsila, realizada em 1969 no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, lia-se, num dos artigos publicados naquele momento, que Tarsila do Amaral, buscando mais do que a experiência na Europa havia oferecido,

³ AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Martins Fontes, 1968. Pp.60-61.

⁴ São muitas as breves biografias de Tarsila em que a viagem a Minas é mencionada como um momento de mutação tanto das formas como das cores de suas telas, mas especialmente como mudança das cores, pois telas como *A Negra* e *A Caipirinha*, ambas de 1923, já anunciavam a incursão definitiva ao cubismo. Ver, por exemplo BERCHT, Fátima. Tarsila do Amaral. In *Latin American Artists of the 20th century*. Museum of Modern Art, New York, 1993. Este catálogo resultou da exposição de mesmo título realizada em Nova Iorque. Uma das principais expectativas da mostra era, segundo o diretor do Museu, a obra de Tarsila. Cf. FORTES, Márcia. Os latinos tomam o MoMA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1993. Ver também em HOLLIDAY, T. D. Art of the Fantastic. *Latin America 1920-1987*. Indianapolis Museum of Art, 1987.

realizara uma “via sacra não dolorida nem piedosa pelas ruas, praças, solares e morros de Vila Rica e as províncias eclesiásticas de Ouro Preto”, nas “terras onduladas das Gerais”. Ali, veria “o rosa-vivo, o azul diluído de um céu muito alto e vazio de nuvens; a violácea cor da túnica de Nosso Senhor dos Passos (...)”⁶.

As contínuas referências à descoberta das cores durante a viagem de 24 levam a refletir sobre a importância do colorido naquele cenário das antigas cidades do ouro. As casas caiadas, que o *Serviço do Patrimônio Histórico*, desde os anos trinta, determinou que seriam brancas, para obedecer à verdade do século XVIII, eram, ainda nos anos vinte, extremamente coloridas, como desde meados do século XIX⁷. Tais referências poderiam levar também a um estudo de comparação entre as cores e suas combinações utilizadas nas pinturas dos forros das igrejas mineiras e as cores dos trabalhos de Tarsila no período pau-brasil.

Mesmo nos desenhos realizados durante o percurso mineiro, as cores não estão ausentes. Aparecem como indicações por escrito (fig.29). A artista certamente pensava em alguns destes desenhos como projetos para futuras telas. Aparece, portanto, nos esboços a lápis ou a nanquim, o mesmo impacto das cores das casas e das igrejas sobre seu olhar. No entanto, estes esboços não se tornaram, de modo imediato, obras terminadas.

Apesar do exemplo que se viu, de uma aplicação mais direta da anotação rápida de um aspecto da cidade colonial sobre a obra acabada (figs.4 e 5), ao aproximarem-se os desenhos da viagem a Minas e os quadros da pintura pau-brasil, as relações serão sempre muito indiretas. Para não retornar à discussão inicial sobre a especificidade dos desenhos de Tarsila e sua independência das obras acabadas – e para não voltar a uma defesa de seus desenhos como expressões sem implicações necessárias para sua pintura – é preciso apenas lembrar que, se o colorido das velhas cidades mudou as cores de suas telas, estes cenários barrocos mudaram, também, de algum modo, a forma de seus desenhos e a construção de suas vistas desenhadas.

Parece certo que a geometrização das casas e das igrejas se aplicou sobre as telas acabadas. *EFCB, Feira* ou *Morro da Favela* (figs.30 e 31), todas obras de 1924,

⁵ MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947, p.45.

⁶ BRITO, Nelson Cayres de. *Tarsila*. O Jornal, Rio de Janeiro, 26 abr. 1969.

⁷ Ver, por exemplo, os quadros de Émile Rouède, pintado em 1894, *Inauguração do Monumento a Tiradentes* (fig.67), e *Igreja de São José* (fig.69), onde aparece o alegre colorido das fachadas.

apresentam as casas esquematizadas, sugeridas pelos desenhos da viagem a Minas. Também é pertinente aproximar as curvas das estradas de ferro, o desvio da estação, anotados rapidamente no papel durante a viagem, e elaboradas mais tarde em *EFCB* (figs.30, 32, 33). No entanto, muito do que estes desenhos continham permaneceu como desenho e não ganhou outro tratamento. Acabaram valendo por si mesmos, como se viu, apresentados em exposições, em reproduções e à venda.

Se o impacto das viagens a Minas sobre as cores de Tarsila se consagrou como algo evidente, a influência das formas do barroco mineiro sobre seus desenhos é de difícil precisão. Roberto Pontual entendia, por exemplo, que o cubismo de Tarsila teria sofrido o impacto das curvas do barroco, durante sua passagem pelas cidades mineiras, impacto que transformara sua arte. Para ele, Tarsila havia acrescentado à geometria cubista “ritmos visuais sinuosos e envolventes de uma tradição barroca mais nossa, tropicalizada, mesclando também a recuperação de temas, iconografias e cores populares com o refinamento auto-conquistado da técnica de tratá-los no âmbito da pintura”⁸.

O interesse da pintora modernista por alguns elementos da arte barroca e pela dinâmica decorativa das curvas transparece não tanto pela breve afirmação de que havia admirado as estátuas de Aleijadinho e as “linhas geniais de sua arquitetura religiosa”, não tanto por isso⁹. Mas, sobretudo, porque as curvas dos frontões e das portadas das igrejas barrocas aparecem, como estudos, em alguns dos desenhos de 24. Em certos exemplos, as igrejas são examinadas com mais cuidado. A desenhista procurava recuperar com certo realismo o aspecto geral de certos monumentos (figs.29 e 1). As igrejas de São João del Rei e de Tiradentes aparecem em suas linhas principais, onde se destacam os elementos curvilíneos das fachadas barrocas.

⁸ PONTUAL, Roberto. Arte Brasil 50 anos depois. São Paulo: Collectio, 1973.p.365. Pontual repetiria algo semelhante muitos anos depois: “à geometria calculada, angulosa e severa do cubismo, Tarsila insistentemente aplicou a voluptuosidade de uma tradição barroca mais nossa, tropicalizada.” PONTUAL, Roberto. Entre dois Séculos. Artes Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

⁹ A citação exata seria “As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o forro das salas, feito de taquarinhos coloridas e trançadas; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admiráveis (...)” AMARAL, Tarsila. . Confissão Geral. Catálogo da Exposição Tarsila 1918-1950. São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez. 1950.

A vontade de compreender a dinâmica das volutas aparece em estudos de detalhes observados durante a viagem, na Igreja do Carmo de Sabará ou nas margens de um estranho desenho tomado da casa de Tiradentes (figs.34 e 35).

No entanto, apesar deste olhar mais zeloso, preocupado com as “linhas geniais da arquitetura de Aleijadinho”¹⁰, apesar destes breves olhares descritivos e com vagas intenções documentaristas, a percepção do passado das cidades e da arte do barroco mineiro será distante e fugidio, muito próximo àquele que se viu sobre as ruínas gregas de 1926. O olhar modernista de Tarsila do Amaral sobre as cidades barrocas será de passagem, de breves anotações resumidas, de uma captação de poucos elementos essenciais, como se avistasse as cidades ao longe e da velocidade do trem. Parecia não haver tempo para um exame minucioso do passado e de seus monumentos coloniais – era preciso condensá-los em poucas linhas.

O sentido do olhar de Tarsila para as cidades históricas de Minas Gerais, tomados alguns poucos exemplos, dá a idéia de uma progressão, de uma simplificação cada vez mais aguda. Há uma intenção mais detalhista, em alguns casos, como na captação da arquitetura da fachada da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei (fig.29). O enquadramento adotado se aproxima do ângulo tomado em meio a uma rua tortuosa, como se havia visto em *Rua de Segóvia*, de 1921 (fig.9). A sensação que se tem, no entanto, nesta rua de São João del Rei, de onde se pode ver a enormidade da Igreja de São Francisco de Assis, é de que os monumentos têm uma escala ampliada. Os dois personagens parecem pequenos, como duas crianças, frágeis diante da dimensão da arquitetura que os cerca.

O interesse por um desenho mais minucioso da arquitetura do barroco mineiro pode ser visto também em desenhos de Mário de Andrade, onde os riscos e sombras se multiplicam, numa tentativa de compreender os monumentos, desenhando-os com cuidados detalhistas. Nos papéis de Tarsila tem-se, mesmo nestes casos de apreensão mais minuciosa do cenário arquitetônico, uma certa impaciência, um desejo de redução. Ainda nos estudos dos detalhes de ornamentação da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará (fig.34), nota-se esta mesma impaciência em não recriar *ipsis literis* a opulência formal das volutas e

¹⁰ Interessante acrescentar, neste ponto, que há dois desenhos que, embora não tenham sido localizados, constam na catalogação de Aracy Amaral como estudos de figuras de Aleijadinho. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra...* op.cit. vol.II p.74.

das insistentes curvas e contra curvas. A anotação é rápida, menos concentrada que o esboço do pórtico de Veneza (fig.17).

A vista da cidade histórica adota também um ângulo do olhar da rua, entre arquiteturas que ladeiam e conduzem a visão para coroá-la, outra vez, com as torres da igreja (fig.36). *Congonhas vista da rua*, sugere, contudo, um espaço mais aberto e vazio, onde se perdem os pequenos animais e o homem sentado à escada – o cotidiano que habita a cidade museificada.

Não obstante este olhar partido de baixo, do caminho, que adota, diga-se assim, o modelo da *Rua de Segóvia*, a vista das cidades históricas mineiras assume também dimensões panorâmicas nos desenhos da pintora modernista. A cidade é observada um pouco mais do alto, um pouco mais de longe, na *Vista de Tiradentes* (fig.1). Mas a desenhista insiste ainda, embora com uma economia maior de linhas, em reproduzir as formas dominantes da Matriz ao alto. Da mesma maneira, um desenho a nanquim de Ouro Preto mostra um amplo conjunto de casas, a Casa de Câmara e Cadeia, ao fundo à direita, e São Francisco de Assis ao fundo e ao centro. O ritmo dos telhados e das janelas é tomado de uma vontade de organização geométrica e, por isso, de simplificação. Mas ainda há tempo para detalhar as esquadrias das janelas, para indicar a fonte com alguns traços curvos, como arabescos (fig.37). Este mesmo desenho é tomado como tema para a aquarela *Paisagem de Ouro Preto* (fig.38). Este aspecto lúdico de “montar” a cidade com “peças” geométricas que se repetem, como polígonos fechados, traz a ressonância não apenas do quadro perdido de Veneza (figs. 13, 14), mas anuncia as paisagens “pau-brasil”.

No entanto, na evolução dos desenhos de 24, o que os faz mais interessantes e próprios é a negação das formas definidas e fechadas. As vistas panorâmicas de Ouro Preto, Mariana e Congonhas (figs.39, 40, 41) saltam aos olhos pela escassez de linhas. Os edifícios estão como que flutuantes. Se em *Veneza e Pont Neuf*, tinha-se o vazio concentrado na água dos canais ou do Sena, aqui 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. Ao extremo, transformam-se em risquinhos que se aproximam de pontos. Anunciam-se as imagens do Oriente Médio que a artista realizará dois anos depois.

Faz-se também esta síntese – lúdica e infantil – numa das ilustrações para o livro do poeta suíço francês Blaise Cendrars. A Igreja de Nossa Senhora do Ó, de Sabará, está desmontada em elementos mínimos e as casas se reduzem (como nos templos gregos – ideogramados) a uma linha horizontal como cobertura, duas verticais como estrutura e três ou quatro minúsculos riscos como portas e janelas (fig.42).

O ponto extremo, se mantém-se uma idéia de gradação em direção à síntese, deve ser as vistas de Ouro Preto e Mariana feitas numa mesma folha (fig.43). 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 das montanhas.

Aracy Amaral, estudiosa da obra de Tarsila, observaria, com acerto, que os desenhos das cidades históricas de Minas Gerais eram “sínteses mágicas que apreendiam toda a atmosfera da viagem de ‘descoberta do Brasil’, feitos a “todos os minutos e todas as horas da viagem (...) em trem ou automóvel, carregados pela ansiedade de conhecer um passado que se desvendava pela primeira vez ante eles (...)”¹¹”

Para esta mesma autora, eram “dezenas de esboços rápidos registrados em todo o decorrer da viagem, sobre cada um dos lugares por que passavam ou se detinham. Tão numerosos são estes desenhos da viagem a Minas que é como se Tarsila não houvesse nunca interrompido, em sua linha fina, sensível e fluída, o caminho do seu lápis ligeiro, por seus cadernos de apontamentos”¹²”.

A solução encontrada por Tarsila do Amaral na condensação das cidades aos elementos mínimos parecia resolver a dificuldade do olhar dos viajantes que, desde o século XIX, dirigiam-se às cidades do ciclo do ouro e procuravam compreender sua totalidade com um único olhar.

José Vieira Couto, em sua *Memória sobre as Minas da Capitania de Minas Gerais, suas descrições, ensaios, e domicílio próprio; à maneira de itinerário*, escrita em 1801 a serviço do príncipe regente, D. João VI, descreve a Vila Rica como uma “grande povoação, porém muito mal situada, o que lhe tira toda a graça e a sobranceira, que costuma infundir o aspecto de uma grande cidade. Estende-se toda ela ao comprido, e a maior parte formando

¹¹ AMARAL, Aracy. Apresentação dos Desenhos de Tarsila do Amaral. Op.cit.

uma só rua, o que faz que de parte alguma se possa apanhar de uma só vista todas as casarias da vila, mas somente aos poucos e por partes [sem grifo no original]¹³” O desejo deste viajante, ocupado em relatar ao príncipe o esgotamento das minas de ouro, era o de poder ter uma visão de conjunto da vila: apanhá-la de um só vista, mas sua distribuição geográfica lhe parecia um impedimento ao olhar totalizador.

Alguns anos mais tarde, outro viajante, desta vez Richard Burton, ao visitar a mesma vila, queixa-se porque “não há um panorama geral de Ouro Preto, enterrada entre as grandes cadeias paralelas de montanhas; temos de vê-la pouco a pouco (...)”¹⁴. Os viajantes buscavam, em suas passagens, apreender o lugar de uma só vista, um panorama geral, que lhes oferecesse uma síntese do espaço desconhecido. No percurso dos viajantes, os artistas registravam visualmente este desejo de síntese panorâmica. Talvez seja cedo, mas conveniente, lembrar que não se tratava de reconhecer ali, na vila do século XVIII, uma cidade histórica, o cenário de um passado louvável, mas simplesmente documentar a beleza de uma povoação mergulhada entre cadeias de montanhas e o aspecto da capital da Província, então ainda Vila Rica. Basta lembrar do desprezo com que Burton se referiu à arquitetura da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei ou às obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nos Passos de Congonhas.¹⁵

Ainda que não se possa falar propriamente de uma valorização da arquitetura do barroco mineiro pelos viajantes do século XIX, como não poderia deixar de ser, por seu valor histórico nem artístico, registram com cuidado o conjunto dos edifícios destas cidades da mineração, construída pelo desejo de síntese panorâmica, mas também de descrição minuciosa. Embora o olhar do século XIX para a arquitetura e o cenário urbano do século

¹² AMARAL, Aracy. Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas. São Paulo: Martins, 1968. P.46

¹³ COUTO, José Vieira. Memória sobre as Minas da Capitania de Minas Geraes suas descrições, ensaios, e domicílio próprio; à maneira de itinerário com um appendice sobre a nova Lorena Diamantina, suas descrições, suas produções mineralógicas e utilidades que deste país possam resultar ao Estado escripta em 1801 e publicada sob os auspícios do Instituto Histórico e Geográfico do Brazil. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1842.

¹⁴ BURTON, Richard. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho. Coleção Reconquista do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

¹⁵ Para se ter uma idéia da visão negativa de Burton sobre Aleijadinho e o quanto esta foi acusada pelo olhar modernista é preciso reler o ensaio: ANDRADE, Mário. O Aleijadinho. In Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Martins, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. A primeira versão deste texto é de 1928, publicado como artigo e em 1935 como livro “O Aleijadinho de Álvares de Azevedo”, Rio de Janeiro: RA Editora.

anterior não pudesse elevá-los ao estatuto de “históricos”, as vilas mineiras foram “descritas” assim como outras cidades brasileiras.

Para não aprofundar, aqui, uma discussão sobre as atividades dos artistas-viajantes, pode-se fazer uma leitura resumida do importante trabalho *O Brasil dos Viajantes* de Ana Maria de Moraes Belluzzo¹⁶. Para esta autora, a visão da paisagem brasileira construída no XIX pertence a uma “percepção estético-científica”, ou uma “visualidade embebida de saber científico”. São sínteses das representações visuais do saber enciclopédico, por um lado, pois os artistas acompanham expedições de pesquisas zoológicas, botânicas, mineralógicas ou étnicas. O interesse dos artistas europeus pela natureza é preponderante, tanto mais pelo exótico e pela exuberância tropical. Mas o registro visual das cidades se desenvolve também por modelos de recorte das paisagens naturais que, além da visão estético-científica, por outro lado, apresentam o gosto romântico pela fruição panorâmica do cenário pitoresco. À ausência de regras da paisagem natural, contrapõe-se o conteúdo arquitetural, como ordem geométrica passível de construção em perspectiva¹⁷.

Nas vistas das vilas mineiras pelo olhar do século XIX, assim como de outras cidades brasileiras, tem-se uma combinação onde os conjuntos arquitetônicos vistos de longe contrastam por suas linhas retas, pela seqüência ordenada e simétrica das janelas, com a sinuosidade e as oscilações imprevisíveis das montanhas ao redor.

As vistas das cidades setecentistas enquadram-se, de um modo geral, tanto em obras de artistas das expedições científicas, quanto de diletantes, nos modelos de paisagem europeus, onde está demarcada de antemão a escolha dos pontos de vista, dos motivos pitorescos, das sensações que o lugar deve oferecer ao observador¹⁸.

Apenas para se ter uma idéia do aspecto de algumas destas vistas das cidades mineiras realizadas no século XIX, isto é, por percepções anteriores à viagem da pintora modernista de 24, pode-se tomar como ponto de partida a obra de Thomas Ender. Chegou

¹⁶ Trata-se de dois textos complementares, o primeiro:

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Catálogo da Exposição de 20 de outubro a 18 de dezembro de 1994. MASP, Fundação Emilio Odebrecht.

_____. *A Construção da Paisagem. O Brasil dos Viajantes* vol. III. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fund. Emilio Odebrecht, 1994.

¹⁷ *Ibid.* introdução e pp. 58, referindo-se a Burchell.

¹⁸ *Ibid.* Mais eficiente seria percorrer o próprio texto da autora, onde as idéias acerca deste modelo de percepção das paisagens brasileiras e do próprio significado de “construção da paisagem”, o que significa algo muito diferente de uma visão neutra e científica de registro objetivo dos lugares percorridos pelos artistas viajantes.

ao Brasil em 1817 com a Missão Austríaca, formada por um grupo de naturalistas que vinham acompanhando a futura imperatriz Leopoldina. Ender nunca esteve em Minas Gerais. Sua vista de Ouro Preto, em aquarela e lápis sobre papel, não foi elaborada, portanto, a partir de desenho do natural, mas baseou-se nos contornos realizados por Johann Emanuel Pohl, um dos botânicos que compunha a mesma missão¹⁹. Isto quer dizer que, mesmo um importante documentarista da paisagem e da arquitetura brasileira, como o artista austríaco, só dependia em parte da observação da realidade. Com alguns “dados de visão” podia acomodar a cidade mineira ao modelo de construção de paisagem que tinha em mente.

As gravuras de Joaquim Pires Braga e de Martins Braga, feitas também a partir de desenhos de Johann Emanuel Pohl, mostram Ouro Preto através de um desenho preciso e linear da cidade, a geometria das casas e a seqüência dos telhados, em contraste com o volume orgânico das montanhas. O ângulo de vôo de pássaro imprime um sentido cartográfico, tanto mais pelo esforço de descrição organizada da cidade barroca (fig.44, 45)²⁰.

Assim como Pohl, o zoólogo Johann Baptist von Spix e o botânico Carl Philipp von Martius também compunham a expedição austríaca, e ao contrário de Thomas Ender que adoecera no caminho, conseguiram chegar até as velhas cidades da mineração. O primeiro olhar sobre Vila Rica destes viajantes aparece, em seu livro *Viagem pelo Brasil*, com um teor poético: “As muitas montanhas que rodeiam a pequena cidade, as numerosas casas de um branco deslumbrante e o pequeno Rio Tijuco, muitas vezes quase seco, que a corta pelo meio, dão-lhe aspecto de beleza romântica” e, mais à frente:

As casas são construídas de pedra, de dois pavimentos, cobertas de telhas, na maioria caiadas de branco, e, se não de bom aspecto exterior, todavia cômodas e adequadas à situação alta da cidade. Entre os edifícios públicos, distinguem-se dez capelas, duas vistosas igrejas paroquiais, a Tesouraria, o teatro com atores ambulantes, a Escola de Latim, a Câmara Municipal com a Cadeia (...) e sobretudo o castelo, residência do governador, armado com alguns canhões, e o mercado, e descortinando o mais belo panorama sobre toda a região. Embora escondidos numa estreita garganta e tendo, em volta, montanhas e campos áridos de

¹⁹ Cf. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Fôlder da exposição *Thomas Ender no Brasil*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, 13 de maio a 15 de junho de 1997.

²⁰ Estas gravuras de Ouro Preto foram expostas em *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, SESI, São Paulo, 1998.

pedra, em beleza comparáveis a jardins artísticos, era este lugar, desde outrora, a meta para onde acudiam não somente os paulistas, como também os portugueses em grande número²¹.

A cidade é descrita de modo breve, condensada na enumeração de seus edifícios em seqüência. Já é entendida como uma cidade do passado: “era este lugar desde outrora a meta para onde acudiam...”. Mas sua beleza está não nos monumentos observados um a um e descritos em sua arquitetura ou em seu estilo, mas no aspecto panorâmico que apresenta, no conjunto dos edifícios cercados de montanhas.

Os desenhos atribuídos a Martius, do álbum *Vues du Brésil*, situam o observador numa espécie de jardim artístico, de onde aprecia a cidade distante, com seu conjunto de casas e igrejas. Pelo menos a metade da composição está ocupada com o fundo de montanhas e com o céu (figs.46 e 47).

O *Museu da Inconfidência* conserva uma vista de Vila Rica, em óleo sobre tela (fig.48), datada de aproximadamente 1820 e atribuída a Armand Julien Pallière. Este artista francês veio também acompanhando a futura imperatriz Leopoldina e foi encarregado do levantamento dos planos e da pintura de vistas das províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais²². Talvez justamente por esta preocupação oficial de documentar as terras do reino, a cidade é retratada com extrema fidelidade e precisão objetiva, mais uma vez com aspecto cartográfico. Algumas figuras se distribuem no canto direito da tela, inclusive um personagem que parece desenhar a cidade do mirante. O sentido cartográfico e de registro oficial se reforça pela demonstração da presença do artista como testemunha do lugar, como prova de que esteve ali cumprindo seu papel de observar e registrar fielmente o domínio distante, mas também pela cartela com o nome da cidade, sustentado por três anjos e envolvido por uma guirlanda de flores.

O tenente inglês, Henry Chamberlain, que esteve no Brasil entre 1815 e 1829, aquarelista e desenhista amador, publicou em Londres, 1822, um álbum com trinta e seis litografias coloridas, resultantes de desenhos tomados durante suas viagens pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Sua “Vista de Vila Rica” aparece na reedição brasileira do livro, em 1943²³. A aquarela com a vista de Vila Rica (fig.49), anterior a 1829, compõe-

²¹ SPIX, J.B. von, MARTIUS, C.P. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)* vol. I. São Paulo: Melhoramentos, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. pp. 171, 181.

²² Cf. *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p.316
BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Op.cit. Apêndice, p.181.

²³ Cf. *O Museu da Inconfidência* op.cit. p.318

se de quatro planos: o primeiríssimo está ocupado por um personagem em atitude de oração diante de uma cruz. Num segundo plano, os edifícios se dispõem como miniaturas detalhadas: a fachada da Igreja de São Francisco de Assis, por exemplo, mesmo da distância imensa de onde é observada, aparece com os elementos definidos de sua decoração. Porém, os outros dois terços do espaço da composição são ocupados pelo céu e pelas montanhas que se apagam por um efeito atmosférico.

O desenhista documentarista contratado para participar da expedição do Barão Georg Heinrich Langsdorff, Johann Moritz Rugendas, acompanhou a excursão por Minas Gerais que se empreendeu em 1824. Elaborou desenhos de perspectivas panorâmicas das cidades mineiras, com “ricas e belas igrejas”, em suas palavras²⁴. No entanto, as cidades e seus monumentos aparecem distantes, ainda mais diminutos se comparados aos outros exemplos que se viram anteriormente. Os desenhos destas cidades (figs. 50, 51 e 52), conservados na *Academia de Ciências de São Petersburgo*, mostram as pequenas cidades miniaturizadas, concentradas nos pontos centrais do espaço do papel, absorvidas, como sempre, pelo vazio do campo celeste e pela presença dominante das montanhas. É tentador aproximar esta visão de Ouro Preto reduzida a pequenos sinais perdidos entre as montanhas no olhar de Rugendas de 1824, com o desenho da mesma cidade feito cem anos depois pela artista modernista (fig. 43). A intenção é transformar a imensidão da paisagem numa imagem que possa ser assimilada “de uma só vista”. No olhar oitocentista, tem-se um cuidado em descrever o relevo das montanhas, como dobras de um tecido precioso. No panorama de 1924, a economia das linhas é absoluta, e os viajantes parecem agora apressados.

Um visitante ilustre, em 1881, percorre também a antiga e proibida província do ouro. Era o Imperador D. Pedro II. Como em todas as suas viagens às províncias, registrou esta expedição em duas cadernetas, com anotações diárias, muito rápidas e sem pretensões literárias sobre os serviços públicos, mas também com dados relativos às ciências naturais, à geografia, história, economia e política. “Hei de também visitar os lugares dos sucessos da conspiração do Tiradentes e celebrados pelos versos de Gonzaga na sua *Marília de*

²⁴ CARNEIRO, Newton. Rugendas no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Kosmos, s/d, pp. 19-25.

Dirceu, e de Cláudio Manuel da Costa em seu poema de *Vila Rica*”, escreveria D. Pedro II à Condessa de Barral²⁵

O imperador já se dirige a um lugar impregnado de memória, de referências históricas e literárias. Seu olhar parece, em algumas palavras do diário, ter uma intenção poética. Em Queluz (hoje Conselheiro Lafayette) escreveria: “No fundo da cidade e fim de uma subida está a igreja de Sto. Antônio e no fundo alteia-se a serra de Ouro Branco coroada de nuvens douradas pelo sol que se punha do lado oposto. O aspecto da cidade é mais pitoresco que o de Barbacena²⁶”. A cidade é descrita brevemente como num panorama à distância, onde se combinam os elementos para a composição do quadro pitoresco: a igreja, a serra, as nuvens, o sol.

Os viajantes desejam ver as cidade do alto. O imperador contentava-se, em seu diário, com o caminho da subida “pitoresca” do Itatiaia com penhascos. Ao chegar em Ouro Preto “cuja vista encantou-me. **Apareceu-me na imaginação** como Edimburgo [sem grifo no original]²⁷”. O desfrute na contemplação da cidade à distância transparece também em outros trechos do diário: “Fui à Igreja de São Francisco de Paula sobretudo para mostrar a vista de Ouro Preto à imperatriz (...) Era já escuro, mas a noite clara por causa das estrelas tornou poético o passeio ao reflexo das águas que borbulhavam. A subida da cidade iluminada também era um belo espetáculo²⁸”.

Ainda que vista do alto, a cidade histórica, no diário do imperador, parece ganhar uma visibilidade mais aproximada, onde os monumentos e a arte das igrejas barrocas são observadas com algum cuidado.

Dei uma volta pela cidade entrando nas igrejas – do Carmo de cujo interior gostei, havendo na sacristia um lavatório de pedra um pouco azulada cuja escultura revela talento e sobre a porta esculturas do mesmo gênero que não me agradaram tanto, - e da matriz cuja forma me parece antes de teatro (...) Daí fomos ao Rosário, que só se distingue por sua arquitetura externa. Corpo da igreja oval; Carmo onde disseram-me que o lavatório era obra do Aleijadinho e já com chuva de trovoada a S. Francisco de Assis cuja escultura do Santo em êxtase no alto da porta, púlpitos – principalmente o baixo-relevo da tempestade do lago de Tiberíades – e figuras do teto da capela-mor – tudo obra do Aleijadinho – são notáveis. O teto do corpo da igreja foi pintado pelo tenente coronel Ataíde (...) Não pensava que fosse capaz de tanto, pois a pintura

²⁵ SODRÉ, Alcindo. *Abrindo um Cofre: Cartas de Dom Pedro II à Condessa de Barral*. Rio de Janeiro, 1956, p.330. citado em VIANA, Hélio. Introdução ao Diário da Viagem do Imperador a Minas - 1881. In *Anuário do Museu Imperial*, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p.70

²⁶ Diário da Viagem do Imperador a Minas - 1881. In *Anuário do Museu Imperial*, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p.74

²⁷ Ibid. p.76

²⁸ Ibid. p. 106

revela bastante talento no grupamento das figuras. (...) De um dos lados da igreja descobre-se no vale a casa de Marília de Dirceu. (...) Disseram-me que Gonzaga costumava passear até perto de uma igreja no alto de uma ladeira onde se deitava a contemplar a casa de Marília²⁹.

Os monumentos são visíveis agora de perto, as obras de arte são examinadas e julgadas, sofrem atribuição. Aleijadinho, Ataíde e Tomás Antônio Gonzaga surgem como personagens do passado que, de alguma forma, passam a habitar a cidade através de suas obras e das narrativas legendárias que se formavam a seu redor. O imperador buscava em seus domínios não somente a fiscalização dos serviços públicos, mas os lugares de onde o poeta contemplara sua musa.

Apesar disso, no único desenho publicado de seu diário, a representação de uma das pequenas cidades mineiras é também como vista panorâmica (fig. 53). O desenho apresenta o estilo apressado que corresponde ao mesmo ritmo do texto do diário. Manifesta a dificuldade de se apreender o emaranhado arquitetônico destas cidades mineiras coloniais e sua topografia acidentada, através de uma grafia confusa de traços muito recortados. Duas igrejas com suas torres se identificam em meio ao emaranhado de linhas.

Um dos mais reconhecidos artistas na mudança do sentido da pintura de paisagem do Brasil, dedicar-se-ia, por sua vez, a pintar poucas, mas significativas obras a partir das cidades mineiras, para completar esta breve “galeria de quadros” do século XIX. Em 1885, Johann Georg Grimm, depois da ruptura de seu trabalho na *Academia Imperial de Belas Artes* – episódio relacionado com sua maneira de pintar e ensinar a pintura da paisagem ao ar livre – parte com seu grupo de alunos para Teresópolis e, em seguida, continua a viagem sozinho por Minas Gerais. Percorre São João del Rei, Sabará e outras pequenas cidades. Trabalha sob encomenda, realizando painéis para igrejas ou paisagens de fazendas. Sua *Vista Panorâmica de Sabará* (fig.54) tem ainda a preocupação de documentar o lugar, registrando-o com o máximo de fidelidade. A luminosidade, como era próprio de suas pinturas, assume uma importância na definição dos volumes. A vegetação, o rio, a ponte, as montanhas e o céu são privilegiados por seu olhar. As construções de Sabará são como detalhes que demarcam para o olhar os limites de um espaço urbano, envolvido pela natureza. Como vista panorâmica, aproxima-se das obras de outros artistas viajantes do

²⁹ Ibid. pp. 76, 77.

XIX³⁰. Alunos de Grimm, como Hipólito Caron, realizaram também séries de paisagens mineiras.

A preocupação documentarista, que não abandona o olhar panorâmico, distante e unificador, só se dedicaria aos detalhes arquitetônicos das igrejas e edifícios do século XVIII, tomados como obras únicas e merecedoras de atenção particular, na obra de José Washt Rodrigues (1891-1957). Aqui, os edifícios serão dissecados e estudados com a paciência de um botânico.

José Washt Rodrigues era pintor, desenhista, documentarista e historiador. Dedicou-se, sobretudo, à pintura de paisagens de Minas Gerais, tornando-se estudioso da arquitetura colonial. Sua *Paisagem de Minas*, (fig.55) de 1932, conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, faz ver a cidade histórica de baixo para cima, do ponto de vista da margem do rio e diante de um velho casarão, marcado pelo tempo. A observação de Washt Rodrigues será, portanto, a de um estudioso da arquitetura colonial, com o mesmo detalhismo com que se dedicou ao estudo do mobiliário brasileiro, das fardas do Reino Unido e do Império, dos uniformes do Exército e à heráldica³¹.

Publicava nos anos cinquenta o *Documentário Arquitetônico*, feito a partir de anotações de viagens, tomadas do natural ou de fotografias, reunidas desde sua primeira viagem às cidades históricas de Minas Gerais, em 1918. Preocupado especialmente com a arquitetura civil, Washt Rodrigues procurava registrar minuciosamente os elementos do passado: chafarizes, grades, luminárias, bandeiras de janelas, sacadas, cornijas, até os espelhos de fechaduras, os sistemas dos trincos e o funcionamento das fechaduras de portas. Seus desenhos são tomados por uma obsessão em dissecar os detalhes do passado, minuciosamente, com suas medidas e escalas, como numa lição de anatomia, para produzir o registro de um repertório útil aos arquitetos. O esforço detalhista e documental parece querer não apenas conservar o passado, mas refazê-lo através do desenho, reconstituindo em algumas estampas, o aspecto antigo de certos edifícios³² (figs. 56, 57).

³⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.p.21.

GULLAR, Ferreira et alii. *150 Anos de Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.p. 108.

³¹ DEZENOVEVINTE: Uma virada no Século. Artistas em São Paulo na virada do século. São Paulo: Departamento de Museus e Arquivos. Pinacoteca do Estado. Novembro, 1986.

³² RODRIGUES, José Washt. *Documentário Arquitetônico: Relativo à antiga construção civil no Brasil*. Fascículos I, II, III e IV. São Paulo: Martins, 1950. Pode ser uma simples coincidência, mas como evitar de

Mas adentramos aqui um momento posterior ao olhar de Tarsila do Amaral e dos modernistas de 1924, quando a historicidade das cidades da mineração já fora consagrada pela criação e atuação do *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, pelos estudos de Lúcio Costa, pela produção de um conhecimento mais oficial e denso do passado artístico colonial e etc. Passava-se do imensamente distante, da visão panorâmica, à possibilidade do imensamente pequeno – das montanhas e das torres distantes às fechaduras das portas. Neste percurso, os desenhos de Tarsila do Amaral respondiam à necessidade de síntese panorâmica e de geometrização das formas pela estética cubista. O passado, materializado nas cidades mineiras, era recuperado não por um interesse historicista como de Washt Rodrigues, mas por uma intenção poética e por um desejo estético, muito mais relacionado com o tipo de busca do pitoresco que levara os viajantes oitocentistas a registrar estas vilas.

As vistas das cidades históricas mineiras nos desenhos de Tarsila do Amaral constituem uma nova forma de representar o passado artístico, o lugar do barroco, através de uma completa simplificação e abreviação geométrica e linear³³.

Roberto Pontual afirmou que desde 1923, com o aprendizado do cubismo em Paris, Tarsila passou a interessar-se, especialmente a partir da tela “A Negra”, em “intercalar as figuras com puros planos de cor, armações abstratas, tramas de geometria”. Ao retornar ao Brasil, no final daquele ano, segundo o mesmo autor, a viagem às cidades históricas do ciclo do ouro em Minas Gerais representou para a pintora a “descoberta do Brasil”, “descoberta, almejada como ponto de honra modernista, para ela adquiriria caráter especial, de força fundadora. Prova é que registrou incessantemente, ao longo do percurso, em quase uma centena de desenhos³⁴”.

A vontade de recolher no Brasil motivos que se adaptassem às lições cubistas, recém aprendidas, manifestara-se em carta da pintora enviada 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 brasileiro³⁵”. Estimulada pela valorização do exótico e

lembrar que Tarsila tinha anotado, em uma de suas agendas telefônicas, que pude consultar pela gentileza de sua sobrinha-neta, o nome e o telefone de José Washt Rodrigues?

³³ Conforme sugestão do Professor Carlos Eduardo Berriel, há também aqui uma subjetivação do passado.

³⁴ PONTUAL, Roberto. Entre dois Séculos. Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.p.54.

³⁵ citada em AMARAL, Aracy. Tarsila, sua obra, seu tempo. Op.cit.p.94, 95

do não ocidental, do não europeu, no ambiente artístico parisiense; atenta aos projetos nacionalistas do modernismo brasileiro, enfim, a artista ansiava em encontrar o “assunto brasileiro”, que deveria estar na arquitetura colonial, na Bahia talvez, onde estivessem os “preciosos documentos da arte brasileira”. Acabou encontrando-os em algumas cidades de Minas Gerais. Na viagem de 1924 coincidiram na mente da artista a expectativa em adaptar os temas brasileiros ao cubismo e o aspecto real das cidades históricas a um cenário imaginado. Este passado materializado na arquitetura que ali se preservava seria recriado sob uma nova forma de olhar, seria transformado por seus desenhos.

Para Pontual, “a arquitetura rudimentar das casas (...) se aglomerando nos povoados e cidades, as pinturas anônimas ou não no interior das igrejas toscas ou faustosas, a intensidade expressiva das esculturas do Aleijadinho (o olhar disposto de novo ao barroco), as decorações murais populares (...) tudo a comove e a desperta nessa viagem³⁶”.

A expressão resultante deste encontro – a descoberta do cubismo e a descoberta das cidades barrocas mineiras – foram, como se viu, os desenhos da viagem e certos aspectos da pintura pau-brasil. Com o duplo propósito de exercitar a estilização e a simplificação geométrica dos objetos e de encontrar temas brasileiros, os desenhos de 24 tornaram-se a “síntese mágica, a apreensão de toda a atmosfera da viagem de ‘descoberta do Brasil’ pelas cidades históricas mineiras” no dizer de Aracy Amaral. Esta autora insistiria no papel inaugural destes desenhos – “Tarsila era a primeira artista dentre os modernistas a desenhar Ouro Preto em particular, Minas em geral, com a suavidade meticulosa de sua linha cuidada e sensível”. Para esta estudiosa da obra de Tarsila, o Brasil era visto, até então, romanticamente. Os modernistas inauguram uma nova forma de vê-lo³⁷.

Esta mesma autora escreveria, para o Catálogo da Exposição *Tarsila 1918-1968* no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, que na obra da pintora “o Brasil é reconstituído como uma montagem, do Brasil – Ouro Preto, de unidade cultural e física, plasticamente falando, de fins do século XVIII para a realidade de hoje³⁸”.

Para Nádia Battella Gotlib, a opção de Tarsila por desenhos tão simples e econômicos, realizados nesta ocasião de “descoberta do Brasil” e aplicados na ilustração dos livros de poesia de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, e de Blaise Cendrars, *Feuilles de*

³⁶ PONTUAL, R. *Entre dois Séculos*. Op.cit. p. 54

³⁷ AMARAL, Aracy. *Desenhos de Tarsila do Amaral*. Op.cit. introdução.

³⁸ AMARAL, Aracy. *Tarsila 1918-1968. Catálogo da Exposição MAM* – Rio de Janeiro, 1969. P.11

Route, desconstruía a monumentalidade das pinturas anteriores que registravam a cena da descoberta. A arte pau-brasil correspondia, portanto, na poesia, a poucas palavras fundamentais; no desenho, a poucos traços fundamentais³⁹.

As anotações breves do mundo barroco, semelhantes às que faria durante a viagem ao Recife e ao Oriente Médio, são desenhos de linhas fluidas, onde descobre a riqueza plástica de Minas, antes que “Guingnard pintasse a melancolia das igrejinhas barrocas perdidas na solidão da paisagem⁴⁰”, as suas cidades flutuantes.

Os desenhos das cidades de Minas fazem parte desta reconstituição ou montagem do século XVIII para uma linguagem cubista – um processo de redução das formas aos seus elementos essenciais e reordenados para a elaboração sobre o papel. Para Tarsila “o cubismo, pela sua disciplina, pela sua repulsa em copiar o mundo exterior, embora adapte no intrincado de suas linhas e planos elementos tirados da realidade, é o traço de união entre o naturalismo e o abstracionismo⁴¹”. A artista teria procurado construir, em seus desenhos de 24, esta união entre o tema das cidades de arquitetura barroca – elemento tirado da realidade – e a disciplina cubista com tendências à abstração.

Para se entender a constituição do olhar de Tarsila ao se deparar com os “preciosos documentos da arte brasileira” e de que maneira se produziu a reconstituição das cidades mineiras, é preciso entender as orientações que recebera em Paris, antes de decidir-se a “descobrir o Brasil”.

André Lhote, um de seus professores em Paris de 1923, escrevia por exemplo, neste mesmo ano, sobre a utilização plástica do impacto à primeira vista. Para este artista, a surpresa do primeiro contato permite a espontaneidade da expressão, livre dos conhecimentos anteriores. Demonstrava como o impacto de realidades nunca antes vistas era capaz de produzir um efeito de apagar o conhecimento acadêmico e de deixar fluir a intuição⁴². Talvez, os desenhos de sua aluna, representassem este exercício a cada viagem, tendo sido o primeiro impacto a novidade das velhas cidades de seu próprio país.

³⁹ GOTLIB, Nádya Battella. Tarsila do Amaral, a modernista. São Paulo: SENAC, 1998, pp. 100, 102.

⁴⁰ JORDÃO, Vera Pacheco. *A Grande Tarsila*. Acervo de recortes do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. N.142

⁴¹ AMARAL, Tarsila. Flexor. in *Diário de São Paulo*. São Paulo, 28 dez. 1952, p.2

⁴² LHOTE, André. De l'utilisation plastique du coup de foudre. Nouvelle Revue Plastique, 1923. In *Les Invariants Plastiques*. Paris: Hermann, 1967.p.69

Este mesmo professor, anos mais tarde, diria ainda que no cubismo – assim como no impressionismo e no “cézannismo” – não se tratava de ver os detalhes de um conjunto, mas de capturá-lo de maneira simultânea, percebendo ligações secretas entre as coisas, que escapam à visão fragmentária. Aconselhava, portanto, aos pintores, exercícios de visão global⁴³. Para o desenho das vistas urbanas, esta orientação se encaixa na produção de Tarsila, onde se tem o abandono do detalhismo documentarista dos artistas viajantes do século XIX, em nome de uma visão de síntese, simultânea.

Ainda que os ensinamentos de Lhote tivessem um incidência indireta sobre a arte de Tarsila, ao lado de tantas outras mais evidentes, como de Fernand Léger ou Albert Gleizes, é pertinente reconhecer suas idéias acerca da paisagem como construção no *Tratado da Paisagem*⁴⁴, de 1939. Mesmo publicado vários anos após o contato com a pintora brasileira, o tratado provavelmente reunia uma série de ensinamentos anteriores. O estilo é marcado por um tom didático, como um conjunto de aulas de teoria da pintura.

Uma paisagem se construía, para Lhote, com formas estilizadas. As melhores seriam aquelas onde se pudesse fazer um passeio ideal dentro delas, “não com os pés, mas com o espírito”, onde não houvesse, portanto, uma profundidade ilusionista, mas a “construção” de uma “sucessão monumental de elementos naturais ligados, (...) partindo da terra para alcançar o céu”. A combinação destes elementos na construção da paisagem se faz não pelo terreno nem pelas construções, mas pela “atmosfera que se manifesta por vapores que abafam as formas em certos pontos, por uma bruma sedosa que une os elementos separados, dando ao espetáculo sua verdadeira unidade pictural⁴⁵”.

As idéias de Lhote com respeito à paisagem, como unidade construída, como passeio para o espírito, como sucessão de elementos relacionados entre si por um efeito de difuminado fazem pensar em obras de Tarsila como *Pont Neuf* (fig. 10), por exemplo. Ali, como se observou antes, Paris geometrizada possui algumas faixas em que as cores estão apagadas, como se uma luz ou um efeito atmosférico as fundisse. Na pintura paulista o artifício de ligação dos elementos da paisagem são as linhas, a seqüência e a

⁴³ LHOTE, André. *L'Art Moderne*, 1948. In *Les Invariants Plastiques*. Op.cit. p.152

⁴⁴ LHOTE, André. *Traité du Paysage*. 4^{ème} édition. Paris: Librairie Floury, 1948

⁴⁵ Ibid. pp. 14, 39, 40. *Car un paysage n'est pas seulement constitué par une succession d'arbres, de terrains et de maisons, mais par l'atmosphère, Qui se manifeste par des vapeurs noyant les formes sur certains points, par une brume soyeuse unissant les éléments séparés et donnant au spectacle sa véritable unité picturale*

continuidade linear. Nos desenhos, a combinação das casas, igrejas e montanhas se faz pelo vazio, pela ausência do desenho, pelo branco do papel. Observar, como exemplo, a vista de Congonhas (fig.41) ou de Ouro Preto e Mariana (fig.43).

Pelo procedimento de fusão atmosférica – do efeito de passagens - os objetos surgem para a paisagem, nas idéias de Lhote, separados em suas partes. Uma delas seria sacrificada pelo envolvimento atmosférico e desapareceria completamente – produzindo a “fluidez desprezada por paisagistas hipnotizados pelos contornos materiais das coisas”. O cubismo, ao combater os efeitos do impressionismo, havia abolido as “passagens”, adotando a delimitação precisa das formas. Era preciso, de acordo com este professor de Tarsila, contrabalançar a geometrização do contorno dos objetos através, justamente, destas “passagens”⁴⁶.

Nas paisagens de Tarsila da pintura pau-brasil, os contornos são mantidos nitidamente – conforme a influência de Léger. Em seus desenhos, no entanto, como se disse há pouco, o contorno das arquiteturas vai sendo abolido, os edifícios “desaparecem”, definem-se minimamente por poucas linhas, sugerindo uma aproximação com as idéias de Lhote a respeito da interrupção do contorno, como importante recurso para as passagens. Os desenhos de Tarsila pertenceriam, portanto, a este âmbito de uma atenuação da geometria cubista. Permitiam, talvez, aquilo que Lhote chamava de “alívio momentâneo do olhar cansado pelo excesso de detalhes”⁴⁷.

No capítulo sobre o desenho, do *Tratado da Paisagem* de André Lhote, o ponto de partida para a construção da paisagem, aquilo que reconstrói a realidade é justamente o desenho. A ausência das cores faz com que a imagem se afaste de uma “realidade impessoal” para alcançar uma “realidade superior”. “Toda expressão artística implica numa escolha primordial e tirânica de um elemento a despeito de outros. Trata-se, antes de qualquer coisa, de organizar um sistema de preferências”⁴⁸. A noção de construir através do desenho uma realidade superior e de organizar um sistema de preferências e de escolhas, nas lições de Lhote, remete à forte impressão de síntese dos desenhos de sua aluna brasileira.

⁴⁶ Ibid. pp. 41, 42.

⁴⁷ Ibid. p.67

⁴⁸ Ibid. p. 57- 58. *Toute expression artistique implique donc le choix primordial et tyrannique d'un élément aux dépens des autres. Il s'agit, avant toutes choses, d'organiser un système de préférences.*

Para o pintor francês, o desenho era a organização harmoniosa de “signos representativos sobre o papel”. Mais do que os povos primitivos, os Orientais reduzem, segundo ele, o modelo para substituí-lo ao ornamento ou ao signo, nos quais são abolidos todos os detalhes. “Aqui, as coisas são reduzidas ao ornamento absoluto unicamente pelo traço; a cor é demasiado pura para suportar a imitação em relevo do que quer que seja: é por isso que os objetos são *significados* ao invés de serem imitados⁴⁹”.

Observava ainda que os japoneses, quando crianças, aprendiam a desenhar utilizando formas geométricas e acostumavam-se, assim, a ver as formas geometricamente. Como num jogo, círculos, retângulos, triângulos eram dados de antemão para que, justapostos, formassem figuras de homens e animais. Como as crianças orientais, os jovens pintores deveriam, segundo Lhote, habituar-se a “considerar como inseparáveis a geometria e a verdade e a apresentar toda representação da realidade como um jogo”, adotando uma “escrita plástica geometrizada”, reduzindo as coisas ao signo puro⁵⁰. O “espírito de síntese” percebe as coisas apenas de modo geral, produzindo imagens da “sensação global”, das “linhas dominantes”⁵¹.

A construção da paisagem parte do detalhe ao conjunto ou do conjunto ao detalhe. De qualquer modo, para Lhote, todos os elementos da paisagem devem estar submetidos a uma ordem determinada. O paisagista deve reter apenas, ao observar o mundo,

suas **direções dominantes** que são levadas para o esboço, partindo de cada canto do quadro e sem se preocupar com os pontos onde se localizarão os objetos. Estas direções: galhos, linhas do terreno, tetos das casas, linhas de sombra ou brilhos de luz, acumular-se-ão em um sentido dado (...). O pequeno jogo dos japoneses (...) obrigando aos principiantes a sentir a natureza através de formas com uma unidade de estrutura, obrigava-os também a conceber a disposição das formas somente através de uma **rede rítmica simples**[sem grifo no original]⁵².

⁴⁹ Ibid. idem. *Ici, les choses sont réduites à l'ornement absolu par le trait seul, la couleur y est trop pure pour supporter l'imitation en relief de quoi que ce soit : c'est pourquoi les objets sont signifiés au lieu d'être imités.*

⁵⁰ Ibid. p. 58, 59

⁵¹ Ibid. p. 76

⁵² Ibid. p. 78- 79. (...) *en retenant du spectacle que ses directions dominantes, que l'on raporterá sur l'esquisse en partant de chaque coin du tableau et sans se préoccuper des points où se logeront les objets. Ces directions: branches, plis de terrains, toits de maisons, lignes d'ombres ou éclats de lumière, s'accumuleront dans un sens donné (...). Le petit jeu des Japonnais (...) en obligeant le débutant à sentir la nature à travers des formes ayant une unité de structure, l'obligeait, du même coup, à ne concevoir les agencements de formes qu'à travers un réseau rythmique simple.*

É possível que Tarsila levasse idéias como essas ao viajar pelas cidades mineiras e que sua apreensão do universo barroco tivesse marcada por esta necessidade de síntese, de redução da realidade ao signo puro, às direções dominantes, para a construção de uma rede rítmica simples.

Assim como as idéias de Lhote devem ser levadas em conta, para se ter mais claro o olhar modernista lançado ao cenário das cidades históricas, é importante recuperar alguns aspectos do pensamento de Fernand Léger, cuja obra influenciou sobretudo a pintora brasileira.

O caráter de síntese que define as vistas das cidades do ouro dos desenhos de Tarsila, pode ter relações com a velocidade destes viajantes modernos. Não importava, a Léger, se o tema da pintura fosse antigo ou moderno, o que havia, a seu ver, era apenas uma interpretação nova. O passado avistado pelo espectador moderno era reinterpretado. O olhar deste viajante era lançado 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 visual⁵³”.

Não se tratava aqui de sua estética das máquinas, mas de uma nova forma de observar as paisagens através da janela e da velocidade das máquinas: dos trens e automóveis. Este efeito produziria a “condensação do quadro”. O tema, conforme aconselhava Léger, não deveria dominar o artista: era preciso conservar do tema tudo o que fosse “utilizável” e tirar o melhor partido possível deste utilizável. Isto parece pertencer à necessidade da escolha, a qual Lhote também sugeria. A cidade avistada poderia ser condensada e conservada naquilo que fosse utilizável. No entanto, o pintor, quando diante da cidade de Nova Iorque e de sua “arquitetura vertical”, sua “fantasia sem limite das luzes coloridas”, seu caos admirável sente-se impotente: “querer tirar proveito artístico de semelhante tema é uma loucura⁵⁴”.

⁵³ LEGER, Fernand. As Realizações Pictóricas Atuais – Paris, 1914. In Funções da Pintura. São Paulo: Nobel, 1989, pp. 36, 30

⁵⁴ LEGER, Fernand. Nova Iorque. Cahiers d’ Art. Paris, 1931. in Funções da Pintura. São Paulo: Nobel, 1989, pp. 182 – 190. As impressões do pintor, entusiasta das máquinas e das metrópoles, diante do caos de Nova Iorque parece ter mais relações – como forma de percepção literária da grande cidade - com a pintura

As idéias e a estética legerianas estariam muito mais próximas do trabalho de Tarsila como pintora das vistas urbanas e dos elementos de modernização da crescente cidade de São Paulo dos anos vinte. Para compreender os desenhos de Tarsila a partir das cidades históricas é preciso reservar apenas a importância da noção de um olhar veloz do novo artista-viajante que, de passagem fugaz, deve registrar, condensando, o que vê. Se Nova Iorque lhe parecia um desafio impossível para esta arte, como sua aluna poderia ter solucionado o registro da arquitetura barroca? É sugestiva a impressão de Nova Iorque, onde “a arquitetura e a luz são os dois pólos da sua expressão plástica” e no barroco, para Leger, estes dois pólos “chegaram ao monstruoso”⁵⁵.

Com relação, ainda, ao aspecto de síntese que marca, como se viu, os desenhos de Tarsila do Amaral, pode-se perceber que a atitude modernista diante das cidades históricas de Minas Gerais, assim como diante da arte barroca, não caracterizou uma descoberta historicista ou uma recuperação densa para o campo da história da arte. Constituiu sim e apenas, nestes anos vinte, uma descoberta poética, carregada de preocupações estéticas exteriores ao barroco. A recepção da arte e da cidade do XVIII mineiro, pelo olhar modernista, foi muito mais uma recriação impregnada do horizonte cultural e das preocupações do cubismo de Lhote ou de Léger.

A simplificação da cidade setecentista pelos desenhos de Tarsila comprovam uma atitude poética. Não se trata de estudar seus monumentos com o cuidado detalhista de Washt Rodrigues, mas de miniaturizar a grandeza dos monumentos e de transformar o imenso em mínimo. Esta 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 imaginado⁵⁶. As vistas destas vilas do ouro – e o passado que contém – são reduzidas ao extremo.

de Tarsila do Amaral e suas telas de paisagens urbanas, como elementos de modernidade. Como se está pensando, aqui, no olhar moderno sobre a cidade histórica, as impressões de Fernand Léger sobre Nova Iorque servem como mero contraponto.

⁵⁵ A citação mais exata é: “A arquitetura e a luz são os dois pólos de sua expressão plástica; no barroco, eles chegaram ao monstruoso”. Ibid. p. 185

⁵⁶ Sobre o espaço poético e a transformação do imenso e do longínquo em miniatura, observar a *Vista de Ouro Preto* (fig. 47). Ver BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAPÍTULO 3

Os Desenhos de Tarsila do Amaral e a Invenção da Escrita

Premier problème – irrésolu et peut-être insoluble – de la critique d’art: déterminer le point où l’écriture se fait calligraphie. Pourquoi X est-il calligraphe, alors que Y ne l’est pas?

Michel Leiris

É recorrente apontar a relação entre a obra de Tarsila do Amaral e a literatura de seu período. Há pouco tempo, num breve texto sobre a relação entre a escritura e a pintura, produzido como catálogo para a exposição *Latin American Women Artists (1915-1995)*, problematizava-se sobre a dependência da arte em função da literatura, o “imperialismo lingüístico sobre o pictórico” – “a tirania da pena sobre o pincel”¹.

Nesta ocasião, em torno do tema da “situação de escritura da arte”, percebia-se a obra de Tarsila do Amaral como exemplo da relação íntima entre arte e palavra escrita, como “estratégia para socavar as oposições binárias que tendem a caracterizar a interação entre a pena e o pincel”, entendida, assim, entre pintoras “cuja estética se acha intimamente vinculada a de movimentos literários específicos”. De acordo com este pequeno texto, a década de vinte foi um momento de união de esforços entre a vanguarda artística e literária para a criação de uma arte moderna latino-americana autêntica. “Entre o ímpeto mais rico destes esforços, o Brasil oferece a manifestação mais notável indicando a intimidade entre a arte visual e a literatura desta época”².

Aqui, a *Negra* teria dado origem ao *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade; o *Abaporu*, ao *Manifesto Antropofágico* de 1928, e a *Antropofagia*, marcado o apogeu do *Movimento Antropofágico*. Estas três telas formariam um “tríptico evolucionário”, em que coincidiram “três etapas estéticas e ideológicas da vanguarda literária”. Para a autora, seria impossível compreender o Modernismo Paulista sem analisar as relações entre as “formas cambiantes do tríptico de do Amaral e as inovações literárias desta época”.

¹ MENDIOLA, Marina Pérez de. La pluma y el pincel: Leyendo sobre las artistas lationamericanas. In *Latin American Women Artists 1915-1995*. Milwaukee Art Museum, 1995.

² Ibid. p. 74. No original: “para socavar las oposiciones binarias que tienden a caracterizar la interacción entre la pluma y el pincel”. “cuya estética se halla intimamente vinculada a la de movimientos literarios

Continuava, com estas palavras: “As pinturas de do Amaral da década de 1920 criaram imagens visuais cujas origens podem rastrear-se à tradução e reescritura do que ela pensou que era ou devia ser o Brasil. No mesmo período, Oswald de Andrade, assim como Mário de Andrade com *Macunaíma* (1928), criou imagens verbais para alterar e renovar a ideologia nacional”³.

No entanto, isto não significava, neste mesmo texto, que as poéticas visuais de Tarsila ilustrassem idéias literárias, mas teriam forjado, isto sim, um Brasil diverso do que aparece no pensamento de Mário ou Oswald de Andrade. Teria havido entre eles o fim da “rivalidade tradicional entre a imagem escrita e a imagem visual”. Com base na pesquisa dos “elementos sincréticos do país como um catalisador criativo comum, eles mantiveram um diálogo que por último se dirigiu a um sincronicidade produtiva baseada não em uma ‘separação desolada’ da palavra e da imagem, mas em sua permeabilidade”⁴.

É preciso reter, por enquanto, esta idéia de permeabilidade entre a arte de Tarsila e a literatura, mesmo que não se trate apenas disso. Assim como no texto para a exposição do *Milwaukee Museum*, para a *Latin American Artists of the 20th Century* no *Museu de Arte Moderna de Nova Iorque*, reafirmou-se, recentemente, que a poética visual de Tarsila do Amaral corresponde ao antropofagismo de Oswald de Andrade e à invenção literária de Mário de Andrade no *Macunaíma* de 1928⁵.

O entendimento de que a arte de Tarsila do Amaral tenha profunda relação com a literatura é consensual e quase desnecessário insistir sobre ele. Murilo Mendes escreveu, de modo taxativo, sobre esta relação determinante entre a pintora e a poesia brasileira de seu tempo:

Partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira. O quadro Abaporu decide a vocação de Raul Bopp, acha-se nas origens de Cobra Norato; outros do mesmo ciclo

específicos”. “Entre el aliento más rico de estos esfuerzos, Brasil ofrece la manifestación más notable indicando la intimidad entre el arte visual y la literatura de esa época.”

³ Ibid. p.76. No original: “Las pinturas de do Amaral de la década de 1920 crearon imágenes visuales cuyos orígenes pueden rastrearse a la traducción y reescritura de lo que ella pensó que era o debía ser Brasil. En el mismo período, Oswald de Andrade, así como Mario de Andrade con *Macunaíma* (1928), creó imágenes verbales para alterar y renovar la ideología nacional.”

⁴ Ibid. p.76. A citação completa e no original seria: “Do Amaral y sus colegas escritores no sólo pertenecieron a la vanguardia estética, sino que también socavaron la rivalidad tradicional entre la imagen escrita y la imagen visual. Basándose en los elementos sincréticos de su país como un catalizador creativo común, ellos mantuvieron un diálogo que por último se dirigió a una sincronicidad productiva basada no en una ‘separación desolada’ de la palabra y la imagen, sino en su permeabilidad.”

⁵ BERCHT, Fátima. Tarsila do Amaral. in *Latin American Artists of the 20th*. New York: Modern Art Museum, 1993

suscitarão textos de Mário de Andrade que dedica a Tarsila ‘O ritmo sincopado’. Telas como *Distância*, *A cuca*, *O sono*, *A negra*, viajarão clandestinamente ao longo dos meus Poemas, (...). A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica aplainam os caminhos posteriores da poesia⁶.

Esta noção de permeabilidade, para usar a palavra de Milwaukee, entre a arte de Tarsila e a literatura, não é nada nova. Foi intuída desde sua primeira exposição individual em Paris, 1926. Numa pequena nota, André Warnod escrevia que as telas de Tarsila são como “pequenos poemas, poemas como os de Blaise Cendrars, impressos no início do catálogo e que com palavras dizem a mesma coisa que os quadros de Tarsila⁷”.

Aliás, a aproximação entre a obra de Tarsila e a poesia de Blaise Cendrars é também recorrente. Fátima Bercht, ao lembrar das idéias de Aracy Amaral acerca da importância da visita do poeta suíço francês e de sua presença na viagem através de Minas Gerais (“com suas cidades coloniais e igrejas barrocas”), apontaria a influência de Cendrars sobre “as lembranças anotadas de modo esquemático das paisagens e cidades vistas através da janela do trem”. Para a autora do texto sobre Tarsila, publicado na exposição do *Museu de Arte Moderna de Nova Iorque*, mesmo a “celebração da cidade industrializada não era apenas o eco da geometrização de Léger da paisagem francesa moderna, mas também encontra paralelos com a poesia contemporânea de Cendrars⁸”.

A autora do catálogo de Milwaukee, entendia, da mesma maneira, a influência da arte de Tarsila sobre o poeta francês, Blaise Cendrars que, “reconhecendo o impacto da arte de do Amaral em sua poesia, em 1924, Cendrars a convidou para ilustrar sua coleção de poemas *Feuilles de Route*”. A escolha de *A Negra* para a capa do livro, sugeria que esta pintura teria se tornado uma “figura recorrente e generativa nas artes e na literatura⁹”.

Sem a preocupação em estabelecer, aqui, se o que se deve entender é muito mais a incidência da literatura de Blaise Cendrars sobre a pintura de Tarsila, que o sentido inverso,

⁶ MENDES, Murilo. *Transistor. Antologia de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. pp. 181 – 183.

⁷ WARNOD, André. *L'exposition Tarsila*. In *De Comoedia*. Paris, junho de 1926. Citado em francês no *Catálogo da Exposição Individual de Tarsila do Amaral*. Rio de Janeiro, 1929.

⁸ BERCHT, Fátima. Op.cit. p. 54-55. A citação mais exata e no original é: “*Amaral sketched on these sojourns, making schematic and notational records of the landscape, towns, buildings, animals, and people she saw, often from the window of the train (...). Amaral's celebration of the industrialized city not only echo Léger's geometrization of the modern French landscape but also find parallels in Cendrars's contemporaneous poetry.*”

⁹ MENDIOLA, Marina Pérez de. Op.cit. p. 76. “*Reconociendo el impacto del arte de do Amaral en su poesia, en 1924, Cendrars la invitó a ilustrar su colección de poemas Feuilles de Route. Es interesante observar que A Negra fué seleccionada como la ilustración de la portada de la colección de poemas de Cendrars; esta pintura se volvió una figura recurrente y generativa en las artes y la literatura.*”

cabe apenas deixar clara a idéia de permeabilidade entre a palavra e a imagem. A ligação entre o estilo da escrita do poeta francês e a produção pictórica da artista brasileira pode ser entendida pelo caráter taquigráfico de ambas as manifestações – tanto mais porque o alvo continua sendo, aqui, os desenhos de Minas Gerais.

A poesia de Blaise Cendrars pode manter relações com os desenhos de Tarsila – não somente aqueles que ilustram seu livro *Feuilles de Route*, como se apontou, mas com os desenhos dela de modo geral – pelo mesmo desejo de síntese, pela anotação rápida da realidade imediata e fugidia. Tem-se também em *Feuilles de Route* a impressão de um diário de viagem muito breve, onde a natureza e a arquitetura se aproximam de formas geométricas: “casas cúbicas”, “árvores esféricas” ou “montanhas triangulares”. É, talvez, a mesma percepção compacta da paisagem e das vistas que se tem através do olhar de Tarsila¹⁰.

O poeta escreveria em 1951, no livro *Brasil: Vieram os Homens*:

Em vez de fotografias que eu não podia tirar (...) disparava **imagens verbais instantâneas** graças ao dom que possuo de imprimir e **de não dizer tudo à descrição, bilhetes postais mentais** (...) Se tivesse viajado de avião nunca teria sido levado a fazer **fotografia verbal** e a endereçar estas **imagens** aos meus amigos **sob a forma de poemas despojados** (...) [sem grifo no original]¹¹

São evidentes tanto a associação entre poesia e imagem, quanto a satisfação pela capacidade de produzir poemas breves. Insiste neste aspecto através de expressões como “imagens verbais instantâneas”, “bilhetes” ou “poemas despojados”. Entende-se, daí, o mesmo sentido instantâneo e despojado dos desenhos-bilhetes das viagens de Tarsila, a mesma intenção de fornecer imagens/mensagens rápidas apreendidas durante o percurso, “poemas escritos em trânsito”.

Nos anos setenta, Alexandre Eulálio entendia, em *Etc...,etc...* (*Um livro 100% brasileiro*), que a partir da visita do poeta francês, nos anos vinte, o Brasil se tornava “a encarnação definitiva do mito da viagem” : “ele [Cendrars] jamais se restringe a uma reprodução literal da matriz. Trata-se antes da síntese radiográfica, versão livre de uma realidade que nos textos de Cendrars se reincorpora com surpreendente agudeza (...)”

¹⁰ CENDRARS, Blaise. *Bahia in Feuilles de Route*. Op.cit..

¹¹ CENDRARS, Blaise. *Brasil: vieram os Homens*. Lisboa: & etc., 1996. I – O Paraíso.

deformar para formar o traço justo, o seu retrato do Brasil é fiel à essência, não ao pormenor”¹².

O que se diz, portanto, a respeito desta poesia de viagem ao Brasil de Blaise Cendrars parece coincidir com a impressão que se tem ao examinar os desenhos de um de seus acompanhantes: Tarsila.

Mário de Andrade observava, ainda em 1924, sobre a poesia de Cendrars, que “cada palavra, cada frase curta, de significação exata, essencial, concorre por justaposição, em síntese sistemática, para uma arquitetura extraordinariamente equilibrada e franca. E assim rápida, cinemática, cria vida intensa (...)”¹³. Patrícia Galvão, por sua vez, diria que o estilo deste poeta se faz de “uma tensa linha quebrada, de ângulos que ferem um ritmo veloz e um perfil recortado”, lembrando Jean Cocteau, para quem “cada linha de Cendrars é uma tatuagem indelével”¹⁴.

A proximidade entre a observação da poesia e um vocabulário relacionado ao desenho e à imagem pode ser casual, mas as palavras de Martins de Almeida, em 25, são mais explícitas a respeito de *Feuilles de Route*: “A nova coleção de poesias de Blaise Cendrars vem comentada pela ingenuidade construtiva do traço sólido e tranqüilo de Tarsila do Amaral. Não se pode deixar de notar a correlação que existe entre a arte da pintora brasileira e a do poeta francês. Há em ambos a calma arquitetônica da linha precisa. *Feuilles de Route* são desenhos simplificados das paisagens por onde Cendrars passou”¹⁵.

Ao abordar rapidamente este jogo de aproximação entre literatura e a arte de Tarsila é inevitável, como no catálogo de Milwaukee, ainda que com poucas palavras, dizer da relação com a poesia de Oswald de Andrade. Na introdução ao livro de poesias *Pau Brasil*¹⁶, Paulo Prado diz, de saída, que para os novos temas, para o “pluralismo cinemático de nossa época”, “época apressada de rápidas realizações, a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética”, para

¹² EULÁLIO, Alexandre. Brasil, um homem chegou. In *Etc...etc... (Um livro 100% brasileiro)*. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp.32-33

¹³ ANDRADE, Mário. Blaise Cendrars. In *Revista do Brasil*. São Paulo, março de 1924. Citado em CENDRARS, Blaise. *Etc...etc... (Um livro 100% brasileiro)*. op.cit. p.151

¹⁴ GALVÃO, Patrícia. Blaise Cendrars. A aventura. Antologia da Literatura Estrangeira. *Diário de São Paulo*, 6 de julho de 1947. Citado em CENDRARS, Blaise. *Etc...etc... (Um livro 100% brasileiro)*. op.cit. p.193

¹⁵ ALMEIDA, Martins de. *Feuilles de Routes*, Blaise Cendrars. Imp. H. Fortemps. Paris. A *Revista*, Belo Horizonte, 1 de julho de 1925. Citado em CENDRARS, Blaise. *Etc...etc... (Um livro 100% brasileiro)*. op.cit. p. 169.

¹⁶ ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925. Introdução de Paulo Prado, pp. 7, 8, 10.

a expressão da “concisão lapidar” do haikai japonês, “minutos de poesia”. Esta nova forma poética, de síntese, coincide com o estilo dos desenhos de Tarsila (e com as orientações de Lhote¹⁷). Eram no entanto, poesia ou desenho concisos, de acordo com a introdução de Paulo Prado, próprios para expressar “a nossa época apressada”. Durante os dias de abril de 24, o poeta Oswald de Andrade e a pintora serviram-se desta poética de síntese para expressar a visão do passado, cenários de “outra época”.

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

São João del Rey
A fachada do Carmo
A igreja branca de São Francisco
Os morros
O córrego do Lenheiro

Ide a São João del Rey
De trem
Como os paulistas foram
A pé de ferro¹⁸.

Os modernistas eram como novos bandeirantes que descobrem outro ouro em Minas Gerais: a riqueza material de um passado que não supunham e onde lhes pareceu seguro apoiar parte de sua construção nacionalista. O trem era o veículo veloz que dava esta

¹⁷ Conforme se viu no capítulo anterior, para o pintor francês, o desenho era a organização harmoniosa de “signos representativos sobre o papel”. Mais do que os povos primitivos, os Orientais reduzem, segundo ele, o modelo para substituí-lo ao ornamento ou ao signo, nos quais são abolidos todos os detalhes. “Aqui, as coisas são reduzidas ao ornamento absoluto unicamente pelo traço, a cor é demasiado pura para suportar a imitação em relevo do que quer que seja: é por isso que os objetos são *significados* ao invés de serem imitados”. Observava ainda que os japoneses, quando crianças, aprendiam a desenhar utilizando formas geométricas e acostumavam-se, assim, a ver a realidade geometricamente. Como num jogo, círculos, retângulos, triângulos eram dados de antemão para que, justapostos, formassem figuras de homens e animais. Como as crianças orientais, os jovens pintores deveriam, segundo Lhote, habituar-se a “considerar como inseparáveis a geometria e a verdade e a apresentar toda representação da realidade como um jogo”, adotando uma “escrita plástica geometrizada”, reduzindo as coisas ao signo puro. O “espírito de síntese” percebe as coisas apenas de modo geral, produzindo imagens da “sensação global”, das “linhas dominantes”. Além das idéias do próprio Lhote, poderíamos averiguar as idéias de vanguarda de outro importante artista francês, Henri Matisse que, já em 1952, escreve em uma carta que, se nas escolas europeias se aprendia o desenho imitativo, os orientais procuravam, ao desenhar uma árvore, a “sensação de subir”. Ao invés de detalhar era preciso, para ele, encontrar a sensação do objeto na totalidade, na posição exigida pelos sentimentos retidos na memória. Carta a André Rouveyre sobre o Desenho da Árvore. MATISSE, Henri. Op.cit. p.156, 157.

¹⁸ ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Op.cit. p.87

oportunidade de ver o passado como paisagem rápida, em cidades de passagem, diante das quais registravam, com traços e poemas breves, suas impressões.

Para Antônio Cândido, a obra de Oswald de Andrade será sempre marcada pelo tema da viagem. “Na sua obra, escreveu o crítico em 1956, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam segundo a fascinação do movimento e a experiência dos lugares.” Continuando mais adiante:

“(...) o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação de palavras sobre si mesmas pela fuga das **imagens sintéticas**, translação à volta da poesia (...). **Estilo de viajante**, impaciente em face das empresas demoradas, grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou de “**estilo telegráfico**”; ou ainda, “a estética transitiva do viajante que elabora a visão das coisas pela **composição divinatória dos fragmentos rapidamente apreendidos** [sem grifo no original].¹⁹”

Mais uma vez, como em Blaise Cendrars, associam-se poesia e imagem, imagens breves e arrancadas no percurso da viagem. Mais uma vez é possível enxergar nas considerações acerca da poesia de Oswald de Andrade – outro componente do grupo de viajantes de 1924, às cidades históricas de Minas Gerais – elementos estilísticos muito próximos ao que se viu nos desenhos de Tarsila do Amaral. A viagem, como forma de apreensão do mundo; a passagem rápida pelo lugar, como fonte da experiência criativa e o resultado de síntese, que é tanto essência quanto fragmento – panorama e esboço dos detalhes, imensidão e miniatura.

Mário de Andrade, prefacia para a edição de 1943 seu célebre diário de viagem de 27, com as seguintes palavras: “Mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas **notas (...)** **rápidas, telegráficas** muitas vezes, **sem nenhuma intenção de obra de arte**, reservada para elaborações futuras, nem com a menor intenção de dar a conhecer aos outros a terra viajada [sem grifo no original]²⁰”. A viagem é a experiência de onde provém as notas rápidas, como desenhos esboçados em linhas breves.

A síntese, como valor estilístico ideal para a poesia modernista define-se por Mário de Andrade em *A Escrava que não é Isaura*. Talvez, assim como o artista modernista, o poeta “sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera deforma, porém sintetizando. (...) O poeta parte de um

¹⁹ CANDIDO, Antônio. Oswald Viajante. Estado de São Paulo. 17 de out. 1956. Suplemento Literário. N° 4, ano I

²⁰ ANDRADE, Mário. O Turista Aprendiz. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

todo de que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza mas duma outra perfeição, duma outra homogeneidade.” E acrescentaria ainda mais à frente: “o que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substrato.”²¹

Assim são também os desenhos de Tarsila: resumos, essências, substratos de vistas das cidades marcadas pelo tempo. Com as lições do cubismo de Léger, de Lhote; com a permeabilidade com a 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 esta necessidade estética de síntese à experiência da viagem às cidades históricas, que foram, portanto, recriadas e não descobertas. Pelo menos não foram descobertas com um olhar minucioso como o de Washt Rodrigues.

Falou-se até agora, de modo abreviado, das relações entre a obra de Tarsila do Amaral (e entenda-se como sempre de seus desenhos) e a literatura, entre imagem e palavra escrita no âmbito da viagem e da síntese. A idéia desta permeabilidade parece, portanto, óbvia. É preciso ir um pouco adiante e procurar entender até que ponto os desenhos de Tarsila podem ser entendidos também como uma forma de escritura.

Mário de Andrade havia mesmo refletido sobre a natureza do desenho como uma forma de escrita. O desenho seria, para ele, uma manifestação sutil e transitória, uma “fala”, “mais caligrafia que arte plástica”. O desenho implicava, para ele, num desenvolvimento intelectual maior que não é encontrado nem mesmo entre povos que conheçam os processos primários da pintura. Assim como as pinturas primitivas do corpo, os desenhos possuem uma “essência caligráfica”. São, portanto, “para serem lidos como poesias, haicais, sonetos. Mesmo croquis, esboços, como desenhos completos”. E ainda, o desenho é “a definição para a compreensão intelectual. É como um provérbio, uma frase feita, emprega processos essenciais da manifestação poética, é da natureza descrevedora e raciocinante da prosa”²².

Estas idéias a respeito do caráter caligráfico da arte do desenho por parte de um dos viajantes de 1924 têm conotações sugestivas. Da mesma forma, André Lhote, um dos

²¹ ANDRADE, Mário. A Escrava que não é Isaura. In *A obra imatura*. São Paulo: Martins, Instituto Nacional do Livro, 1972. pp. 237, 250.

²² ANDRADE, Mário. Do Desenho. In *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 2^a ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. pp 69-77

professores de Tarsila no cubismo, havia escrito ainda em 1910 as seguintes observações: “O ritmo na arte é a dança das linhas. Os acadêmicos, tomados de paixão pelo contorno exato, não podem ter idéia desta embriaguez plástica à qual os músculos, as rugas e os ossos não podem resistir; os únicos que podem senti-lo são aqueles entre cujas mãos um lápis se torna o prolongamento balanceado de si mesmos, delírio espontâneo, **escrita inspirada** [sem grifo no original]”. Como já se viu antes, André Lhote apontava, em seu *Tratado da Paisagem*, uma semelhança entre o desenho e a escrita. Os japoneses, realizavam, idealmente este cruzamento entre a escrita e leitura geométrica da realidade. A arte de desenhar equívale, neste ponto, “à adoção de uma escritura plástica geométrica”, à redução das coisas a seu signo puro²³.

A prática do desenho pertenceria a um campo intermediário entre a arte e a escritura. Lembra-se que em grego desenho e escrita têm a mesma raiz etimológica. O desenhista é, assim, uma espécie de escriba, assim como o escritor emprega signos. É de difícil determinação o ponto em que a escrita se faz caligrafia e em que o desenho se faz escritura²⁴.

No que se refere aos desenhos de Tarsila, Aracy Amaral já intuía sua relação com a escrita. Ao comentar sobre os desenhos da artista para o livro de Blaise Cendrars, *Feuilles de Route*, a autora escreveria:

ilustrado por Tarsila, cujo domínio da linha plenamente adquirido a partir de 1923 já lhe permitia, não apenas a estilização, como a simplificação, numa redução máxima de elementos gráficos quase que **ideogramáticos**. Não-discursos, os desenhos realizados, sobretudo na viagem a Minas – e desse tempo em diante nos anos vinte – são registros rápidos, telegráficos, que se casam admiravelmente com o conjunto de poemas da viagem de Cendrars ao Brasil, sua poesia, por sua vez, plena de referências sobrepostas, numa construção rítmica. [sem grifo no original]²⁵

Comentaria ainda, ao introduzir o livro de desenhos de Tarsila do Amaral, que o hábito do desenho havia se tornado, para a artista, como a “palavra escrivinhada, às pressas pelo poeta”, porque Tarsila “escreve desenhando, fala pela imagem”²⁶. Esta mesma autora lembraria, no catálogo da exposição da artista, em 1969, que Tarsila abandonara suas incursões na poesia, deixara de escrever poemas à medida em que se agilizava sua

²³ LHOTE, André. *Du Dessin*. In *Traité du Paysage*. Op.cit. pp. 58, 59. A esse respeito retornar ao capítulo II.

²⁴ este tema é evocado por GROWE, Bernd. *A la Lisière du Rien*. *Seurat et l'art du dessin*. Op.cit. p. 24 e rapidamente por LEIRIS, Michel. *La Ligne sans Bride*. op.cit. s/p.

²⁵ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra, seu tempo*. Op.cit. p. 157-158.

²⁶ AMARAL, Aracy. *Desenhos de Tarsila*. Op.cit. Introdução.

capacidade no desenho, como se a necessidade de expressão escrita e poética tivesse sido canalizada para o desenho. No ano seguinte, Aracy ainda comentava que, nos desenhos de Tarsila, bichos, vegetais e pedras se confundiam “no fluir linear de sua escrita gráfica horizontal e organizada.”²⁷

Na biografia de Tarsila do Amaral, escrita por Nádia Battella Gotlib, a admiração que a pintora tinha pelas palavras a havia levado a escrever poemas cujas “imagens traduzem gestos da artista plástica, que aí verseja desenhando linha e fazendo traço”. Refere-se e cita o poema *Tédio* de Tarsila: “**Linha** reta, infinita, onde a vista erradia/ Em vão busca tactear um **relêvo** que agrade.../ **Vago traço** de união entre o erro e a verdade, (...)”. Etc. Neste poema, para a biógrafa, haveria evidentes elementos plásticos, de onde se poderia concluir a relação intensa entre palavra e imagem presente no procedimento criativo de Tarsila, tanto na escrita quanto no desenho²⁸.

Flávio de Carvalho observou, na homenagem a Tarsila feita através da *Revista Acadêmica* de 1946, que a arte desta pintora respondia a quatro períodos. A pré-pintura, a poesia, a fase sombria e o período cor de rosa. O período da poesia corresponderia à fase pau-brasil, quando a “poesia invade fortemente sua vida, a sua arte”, a poesia da simplicidade²⁹.

São também inequívocas as palavras num dos pequenos artigos publicados por ocasião da mostra dos desenhos de Tarsila do Amaral na *Galeria Paulo Prado* em 1980. Em *Tarsila: obra poética* lia-se que “o fascínio que vem da obra de Tarsila do Amaral, sobretudo de seu desenho, tem muito daquele limite sutil entre o desenho pedagógico e a verdadeira obra de arte que atravessa o tempo sempre carregada de beleza e mistério. Em resumo: uma obra poética”³⁰.

²⁷ AMARAL, Aracy. Tarsila: Raízes da Terra. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 28 ago. 1970.

²⁸ GOTLIB, Nádia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1998. pp.37-39. A autora lembra que Tarsila publicou, pelo que se sabe, cinco poemas (*Artista, Harmonia, Panteísta, Tédio e Alegria*), numa revista do ginásio Oswaldo Cruz, *Castália*, entre 1918 e 1920. A biógrafa desconsidera qualquer valor literário a estas produções, mas estabelece a relação com a criação plástica e com a obra de Gilka Machado.

²⁹ CARVALHO, Flávio de. Quatro Períodos de Tarsila. In *Revista Acadêmica* nº 41. Rio de Janeiro, set. 1940.

³⁰ KRÜSE, Oiney. Tarsila: obra poética. *Diário da Tarde*. São Paulo, 10 abr. 1980.

Frederico Moraes via, ao contrário, que em certos trabalhos gráficos de Tarsila “tudo vira desenho, a linha, o vazio, a palavra e até a assinatura”, o T.24 com “precisão e elegância”³¹. De qualquer forma, mais uma vez, escrita e desenho se confundem.

Mas todas estas observações acerca dos desenhos de Tarsila e de seu aspecto de escrita são desnecessárias se apenas se toma com atenção imagens como *Acrópole II*, *Vista de Rodas* ou *Vista de Ouro Preto* (figs.23, 24, 43). É muito provável que as intenções de produzir imagens de síntese, a partir do impacto de cidades e monumentos, na realização do desenho, contivessem para a artista uma reflexão sobre desenho como escrita.

Alguns de seus artigos, para o Diário de São Paulo nos anos trinta, ainda que escritos posteriormente, dão margem a entender que a própria artista compreendesse seu trabalho, enquanto desenhista, como uma espécie de exercício de escriba. Ao tratar, por exemplo, da *Pintura na Arte Japonesa*, Tarsila comentaria a arte de Kano Massanobu, de princípio do século XVI, com as seguintes palavras:

Fundou uma escola nova, baseada nos processos caligráficos dos antigos mestres chineses, adaptando-os ao verdadeiro estilo japonês. Deve-se notar que na China o **desenho pertencia às artes da caligrafia** e que, mesmo atualmente, todo chinês e todo japonês culto sabe desenhar, porque **escrever** os caracteres complicados daqueles idiomas, por meio de tinta da China e pincéis finíssimos, **é desenhar**. Mas agora, que o Japão inunda os mercados europeus e americanos canetas tinteiras [sic], ainda continuam a escrever com pincéis. (...)

O espírito, a graça, a pureza da linha são os característicos da pintura japonesa. A linha é o que pode haver de mais convencional, já que ela não existe na natureza. A esse respeito, lembro-me da insitência de Robert Delaunay, o pintor da Torre Eiffel, em fazer pintura sem linhas. Delaunay, quando o vi pela última vez, há quatro anos, andava obcecado por essa idéia, mas os seus painéis decorativos de turbilhões de cores luminosas sem pretensão a naturalismo, não puderam entretanto evitar o convencionalismo. Os pintores japoneses não evitam esse convencionalismo e servem-se dele francamente como o seu melhor meio de expressão. E está me parecendo que pintar ou **desenhar sem linhas**, como quer Delaunay, **é o mesmo que falar sem palavras** [sem grifo no original]³².

O elogio à linha não é o único aspecto importante deste artigo sobre arte oriental para esclarecer o próprio trabalho da artista. Chama a atenção seu interesse em aproximar desenho e palavra. A palavra que, para ela, “entre todos os sinais de exteriorização do pensamento, tem a supremacia”. A palavra representava, de acordo com Tarsila, a “expressão máxima do pensamento” ao lado das outras formas de linguagem: “o gesto, os

³¹ MORAIS, Frederico. Onde toca Tarsila, brota o desenho. Op.cit.

³² AMARAL, Tarsila. A Pintura na Arte Japonesa. *Diário de São Paulo*, 12 jan., 1937, p.6

processos gráficos abrangendo todos os sinais escritos – números, hieróglifos, artes do desenho, música³³”.

No artigo seguinte, sobre a Escrita, a pintora mostrava seu interesse pelo tema da invenção da escrita. Apesar do cansaço das citações longas, como estes artigos não encontraram outra publicação, parece importante o esforço de fazer uma releitura do jornal:

Depois do gesto, o primeiro sinal de exteriorização do pensamento, depois da palavra, a mais completa destas exteriorizações, vem a **escrita, abrangendo genericamente todos os processos gráficos**.

Os cálculos de raciocínio se fazem apoiados na palavra mental, articulada ou escrita, sendo esta última a melhor das formas.

No desenvolver de um pensamento complexo, instintivamente lançamos mão de anotações para não perder o fim das idéias. Já que a simples palavra mental ou articulada se tornam, nesse caso, insignificantes. Esse processo é o único eficaz para a maioria dos espíritos, só podendo ser dispensado por uma alta elite intelectual. **O homem em geral prefere concretizar o pensamento: pela palavra escrita, retratá-lo em formas sensíveis para depois o aperfeiçoar.** O grande serviço que a escrita presta ao pensamento vista da maneira lenta por que é executada, obrigando o homem a medir, pesar e afirmar o que escreve, enquanto a palavra articulada retrata o pensamento num instantâneo não fixado. Muitos povos têm reivindicado para a invenção da escrita. Os chineses atribuíram-na ao imperador Fo-Hi, o filho do arco-íris nascido 3.300 anos antes da nossa era. Conquanto seja um filho luminoso da existência de Fo-Hi está comprovada por documentos, e a China dá-lhe categoricamente a primazia da invenção na **escrita composta de simples traços combinados de diversas maneiras** para substituírem as cordas noduladas que então se usavam como processos mnemônicos para as leis e fatos históricos. (...) Numa tal exuberância criadora, não era de admirar que inventasse também, **por meio da escrita, a maneira de perpetuar sua memória.**

Os historiadores na maioria estão de acordo em que a arte de escrever se deve aos egípcios.

A escrita na sua trajetória tem três fases bem definidas. A figurativa, ou hieroglífica, **representando aspectos e idéias por meio de figuras**; a fase transitória ou simbólica, com a **representação convencional de idéias e objetos**; a fase alfabética pura ou fonética, adaptada pela matéria dos povos atuais com a representação fonética da voz humana. A fase figurativa ou hieroglífica pertencem os primeiros hieróglifos egípcios e os primeiros sinais da escrita chinesa. A fase transitória ou simbólica representa os hieróglifos egípcios chamados hieráticos, a escrita chinesa atual, a japonesa e algumas outras. A fase fonética compreende todas as escritas baseadas no alfabeto. **Um simples traço pequeno foi desenvolvido por Fo-Hi, na formação de trigramas combinados de modos diversos aos quais se juntaram mais tarde pequenas figuras mais ou menos realísticas dos objetos, formando o hieróglifo chinês. Depois se reuniram duas ou mais figuras para exprimir uma idéia. Assim, a idéia de luz era representada por um sol e uma lua, um homem sobre uma montanha significava um eremita; uma orelha e uma porta, o verbo ouvir; uma boca e um pássaro, cantar; um olho junto à água, chorar; a imagem de um coração, a abstração dos sentimentos.** [sem grifo no original](...)³⁴

Tarsila publica uma série de três artigos, nestes anos, depois de já ter publicado o estudo sobre a pintura japonesa, tratando do tema da palavra, da escrita e dos hieróglifos,

³³ AMARAL, Tarsila. A Palavra. In *Diário de São Paulo*: 23, mar. 1937, p.6.

³⁴ AMARAL, Tarsila. A Escrita. In *Diário de São Paulo*. 31, mar. 1937, p.6

mostrando-se muito interessada em compreender estes sistemas gráficos de expressão. Estaria preocupada, talvez, com o processo de simplificação dos objetos através dos ideogramas, como forma de representação do mundo por meio de sinais abreviados³⁵. Os hieróglifos egípcios lhe pareciam, portanto, também um tema pertinente nesta série de artigos:

A pedra de Rosetta foi a pedra de toque animadora que levou o cientista Champolion, o jovem, a estudar e a decifrar os hieróglifos egípcios. (...) Os gregos e os romanos, habituados à escrita fonética, desorientaram-se diante do sistema gráfico dos egípcios, constituído pelos sinais figurativos ou hieroglíficos com a representação dos objetos desenhados e pelos sinais simbólicos com a representação convencional desses objetos (...) Champolion demonstrou que no tempo da dominação grega e da tomada do Egito o sistema gráfico compreendia um certo número de figuras de valor puramente fonético, por meio dessas figuras os nomes dos soberanos gregos e romanos foram gravados hieroglíficamente em alguns monumentos do Egito e de estilo egípcio. Afirma também que o verdadeiro alfabeto egípcio vem das épocas mais antigas da história deste povo. No *Précis du Systême Hieroglifique*, publicado em 1824, ele determina quais os sinais hieroglíficos que não pertencem ao alfabeto fonético e divide esta escrita através da forma natural dos sinais em três modalidades. Primeiramente a **hieroglífica propriamente dita, que se compõe de sinais representativos do mundo físico, objetos, animais, plantas, árvores, cuja representação é feita por desenhos a traço ou inteiramente terminados e mesmo coloridos**. A segunda modalidade é a hierática, uma verdadeira **taquigrafia da hieroglífica, assim, só se desenhava uma parte do objeto em vez de desenhá-lo inteiro**. A terceira modalidade é a demótica ou popular, igual à precedente porém reduzida. Era empregada relativamente à vida comum.

Quanto ao valor dos sinais são eles figurativos, simbólicos e fonéticos. **Os figurativos exprimem simplesmente a idéia do objeto desenhado: um boi representa simplesmente um boi. Os sinais simbólicos exprimem uma idéia metafísica através da imagem que tenha analogia direta ou indireta com a idéia que se queira expressar**. Os sinais fonéticos exprimem os sons da língua falada. Todos estes **sinais aparecem conjuntamente na mesma inscrição e longe de complicar, facilitam a interpretação**[sem grifo no original].³⁶

É tentador combinar as palavras da artista sobre o processo de codificação do mundo no sistema de escrita hieroglífica – a representação feita por desenhos inteiramente

³⁵ Tarsila do Amaral não era, certamente, a única artista de vanguarda a interessar-se pela arte e pela escrita oriental. Desnecessário lembrar que desde os impressionistas e pós-impressionistas do final do século XIX valorizavam-se, em vários sentidos, as estampas e desenhos orientais. O japonismo foi, sem dúvida, um importante fenômeno estético no final do XIX, incidindo também sobre estilo *art nouveau*. Vimos a importância da experiência oriental como exemplo de síntese a partir das idéias de André Lhote e de Henri Matisse. Poderíamos acrescentar, neste ponto, o interesse pela arte oriental, sobretudo no que se refere à arte da escrita, revelado por Miró: “Acontece por vezes que ilustro os meus quadros com frases poéticas e vice-versa – os Chineses, esses grandes *seigneurs* do espirito não faziam exatamente o mesmo?”, citado em ERBEN, Walter. *Joan Miró, o Homem e a Obra*. Köln: Taschen, 1997. p. 214. Ou, ainda, Miró escreveu numa carta a Michel Leiris, datada de 1924, que o artista japonês Hokusai “queria tomar perceptível uma linha ou um ponto, simplesmente”. Miró tentava criar em seus quadros o mesmo efeito que o haikai japonês, a quintessência de uma percepção recente e breve. Sua arte manifesta, desde o anos vinte, este desejo caligráfico. Ver MINK, Janis. *Joan Miró (1893-1983)*. Taschen, 1994. Kandinsky poderia ser outro exemplo do interesse das vanguardas das primeiras décadas do século pela escrita oriental. Os sinais gráficos de suas telas abstratas são comparados à caligrafias japonesas que admirou durante toda sua vida. DÜCHTING, Hajo. *Wassily Kandinsky 1866-1944 A Revolução da Pintura*. Köln, Taschen, 1994. p.48

³⁶ AMARAL, Tarsila. Hieróglifos. *Diário de São Paulo*, 7 abr., 1937, p.6

terminados ou por uma taquigrafia, em que só se desenhava parte do objeto – com sua produção de sínteses das cidades históricas pelas quais viajou.

Se aceitamos como válida esta 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.

Estas idéias encaixam-se na proposta de Haroldo de Campos, formulada ainda no final dos anos sessenta, de que a obra de Tarsila seja “uma leitura estrutural da visualidade brasileira: reduzindo tudo a poucos e simples elementos básicos (...) codifica em chave cubista nossa paisagem ambiental e humana”. Para este autor, a redescoberta do Brasil por parte de Tarsila era mesmo esta releitura de modo seletivo. Por esta releitura, a artista “vivenciava a realidade” que seria “decodificada” para ser “recodificada” na tela. O “mundo icônico” de Tarsila era, para Haroldo de Campos, constituído de “elementos privilegiados”, “figuras demarcadas e lúcidas”. O caráter de síntese na obra de Tarsila e a produção de “códigos visuais”, com valor simbólico estaria, contudo, fundamentado, a seu ver, pelas cores “geometrizadas nas casinhas que modulam o cenário tarsiliano, são também índices (...) qualidade concreta”³⁷.

Carlos Zílio repetiu as palavras de Haroldo de Campos, em *A querela do Brasil*, ao explicar o sistema de Tarsila. Adotou, portanto, a idéia de que se tem em sua obra a constituição de signos³⁸. Para o crítico Mário Barata, Tarsila conseguiu justamente “codificar os elementos da visualidade brasileira numa síntese mental-imagística” que coincidia com o seu “sintetismo plástico”. Através do cubismo de Léger, para ele, a artista construiu uma “visão codificada, nova, pura e modernista do Brasil”³⁹.

Mas desde o catálogo da exposição de 1929, um dos textos reunidos já apontava que Tarsila tentava “domar a aspereza de certos **símbolos** naturais da nossa terra, **estilizando-os** para uma futura arte decorativa genuinamente nossa. Em sua tela que representa a baía de Guanabara, nota-se essa preocupação digna de ser incentivada. O Pão de Açúcar, ali já passou por **várias transformações sem perder as suas linhas mestras** (...) Ora, essa

³⁷ CAMPOS, Haroldo. Tarsila: uma pintura estrutural. *Catálogo da Exposição Tarsila (1918-1968)* Rio de Janeiro, 1969. Citado em AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra, seu tempo*. Op. cit. pp. 484-485.

³⁸ ZÍLIO, Carlos. O sistema de Tarsila. In *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 82

³⁹ BARATA, Mário. A Pintura de Tarsila. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1969.

maneira criadora de **estilizar os motivos** de arte brasileira vai proporcionar a esta terra um novo campo de pintura [sem grifo no original]⁴⁰,

A compreensão que se teve, já em 1929, a respeito da capacidade de estilizar os símbolos nacionais, transformando-os sem perder suas linhas principais, tomando aqui como exemplo o Pão de Açúcar (fig.8, 59), deveria valer também para a criação de um outro símbolo – transformado e estilizado nos desenhos da viagem a Minas Gerais de 1924 – a igreja barroca. Como já se viu, a arquitetura das cidades do ciclo do ouro não será estudada pela artista com uma preocupação documentarista ou historicista. A visibilidade do passado produzida pela pintora modernista proporcionou a criação de imagens sintetizadas que serão repetidas – como códigos fixos. Tarsila teria criado, assim, uma espécie de escrita, onde uma das palavras era a igreja de duas torres e de frontão curvo, como um ideograma, um “hieróglifo taquigráfico” elaborado em seus desenhos e recorrente em seus quadros⁴¹.

É curioso observar a maneira inesperada como este código aparece, por exemplo, em quadros como *EFCB*, de 1924 ou no *Vendedor de Frutas*, de 1925 (figs.30, 58), observar o modo como se extrai da realidade e se transforma a fachada da igreja colonial, erguendo-a como um símbolo que se sobressai na vista da cidade histórica, no desenho e na obra final de *Lagoa Santa* (figs.4, 5).

Uma vez tendo sido possível se entenderem os desenhos de Tarsila do Amaral como uma espécie de escrita e de criação ideogramática, estabelece-se por um outro caminho a permeabilidade que se queria entre arte e literatura, entre imagem e texto. Tendo sido 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. O branco, ou o nada, do papel como silêncio já faz parte do problema da disposição gráfica da escrita poética. O espaço “em branco” ao redor do texto poético pode ser percebido como uma moldura de silêncio em contraste com a palavra escrita. De qualquer maneira, a impressão que se tem diante de certos desenhos da pintora

⁴⁰ SILVEIRA, Paulo. Pintando o diabo. De “O Paiz”. Catálogo da Exposição individual, Rio de Janeiro, 1929. pp.44-45

⁴¹ Henri Matisse diria que “a importância de um artista mede-se pela quantidade de novos sinais que tiver introduzido na linguagem plástica”. E ainda: “Um sinal para cada coisa. É um progresso do artista no conhecimento e na expressão do mundo, uma economia de tempo, a indicação mais sumária do caráter de

paulista, especialmente aqueles que evocam cenários do passado, é de um imenso silêncio⁴².

Enquanto a obra dos artistas viajantes procurava completar o espaço da vista das cidades do século XVIII mineiro, tomando completamente o espaço de representação – ocupado pelo céu, as montanhas, a arquitetura mesmo distante, representada com minúcia – a atitude moderna parece calar-se diante do passado. Enquanto a posição de um estudioso da história da arquitetura colonial, que naqueles mesmos anos vinte começava a recolher através de desenhos, elementos para seu documentário arquitetônico, produzia um “discurso” excessivo, cheio de “palavras”⁴³, Tarsila queria ser como o poeta moderno que Mário de Andrade apresentara: “não fotografa: cria; não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando⁴⁴”.

Com este procedimento de síntese, de um registro “com poucas palavras” das vistas históricas, a ausência de cores e de traços, as formas parecem diluídas, numa espécie de desaparecimento formal pela rarefação das linhas no vazio do papel. É interessante sempre levar em conta o exemplo significativo do desenho de Constantinopla feito sobre papel celofane (fig.26), pois aqui a idéia de papel como vazio é ainda mais literal. Toda definição de detalhes foi abolida, nas vistas desenhadas por Tarsila, em nome de uma unidade que sugere continuidade entre espaço e tempo, que sugere a desmaterialização da paisagem histórica.

Repete-se que se o desenho é a escrita, o “não-desenho”, o vazio do papel, é o silêncio. Oswald de Andrade havia se referido, poeticamente, à obra de Tarsila como “silêncio emoldurado”⁴⁵. A estudiosa da obra da artista, sugeria também, ao comentar seus desenhos feitos durante a viagem ao Oriente Médio, “uma horizontalidade linear muda e

uma coisa. O sinal. (...) Com sinais pode compor-se de uma maneira livre e ornamental.” In MATISSE, Henri. Op.cit, p.197

⁴² Poderiam ser lembradas, mais uma vez, as palavras de Henri Matisse acerca do desenho e do papel branco sobre o qual não apenas se apoia, mas dialoga: “modifico diferentes partes do meu papel branco, sem tocar nelas, mas por vizinhanças”. *Notas de um pintor sobre seu desenho*, 1939. Ou lembrando, outra vez, a arte oriental, escreveu: “Tinha já observado que nos trabalhos dos orientais o desenho dos vazios deixados à volta das folhas contava tanto como o próprio desenho das folhas.” In MATISSE, Henri. Op.cit, pp. 154, 158.

⁴³ Fala-se aqui, obviamente e mais uma vez, de José Washt Rodrigues e seu *Documentário Arquitetônico*, op.cit.

⁴⁴ A citação foi um pouco alterada, ver páginas 50 e 51 deste mesmo texto. ANDRADE, Mário. *A Escrava que não é Isaura*. In *A obra imatura*. Op.cit.

⁴⁵ ANDRADE, Oswald. *Atelier*. In *Pau-Brasil*. Op.cit.

quieta, contemplativa e envolvente”, e ainda sobre esta mesma série diria da “linha silenciosa, suspensa e horizontal”⁴⁶

O poeta modernista Carlos Drummond de Andrade, que conhecera rapidamente a pintora naquela primeira viagem dos paulistas a Minas Gerais, em 1924, escreveria muitos anos depois:

Tarsila radar tranqüilo
 captando em traço elíptico
 o **vazio** da rua de Congonhas com um cachorro e um galinha servindo de multidão
 a **nudez** da rua de São João del Rei com duas meninas no cenário operístico de casas
 e igrejas.
 o **silêncio** do desvio ferroviário
 o sono da cidade pequena onde as casas
 são bozinhos espalhados em presépios.
 Tarsila, Oswald e Mário revelando Minas aos mineiros de Anatole⁴⁷.
 [sem grifo no original]

Percebia, ao observar os desenhos de Tarsila da viagem a Minas, o quanto captavam a quietude das cidades coloniais mineiras e o quanto traduziam este vazio, nudez e silêncio. A poesia de Drummond, quando se refere ao passado impregnado na arquitetura e no cenário das cidades barrocas, parece também repetir este mesmo silêncio dos desenhos de Tarsila. Publicava, em 1930, seu livro *Poemas*, onde Sabará é a “cidadezinha calada, entrevada”, onde “os séculos cheiram mofo e a história é cheia de teias de aranha” e *no Vôo sobre as Igrejas*, os mortos pensam, sós, em silêncio, nas catacumbas e sacristias⁴⁸.

Há um aspecto lúdico nestes poemas de Drummond que evocam a mesma atmosfera de alguns quadros de Tarsila. E o silêncio reaparece como atitude diante do passado barroco⁴⁹. Em *Viagem de Sabará*, o poeta mineiro observa “certas igrejas que envelheceram

⁴⁶ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra, seu tempo*. Op.cit. p.187

Desenhos de Tarsila. Op.cit. introdução.

⁴⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brasil Tarsila*. *Jornal do Brasil*, 20 jan.1973

⁴⁸ *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

⁴⁹ mais adiante voltaremos a tratar da visão oitocentista das cidades coloniais mineiras. Poderia se adiantar, aqui, que o tema do silêncio aparecerá nas crônicas de Olavo Bilac, como evocação das ruínas. O professor Carlos Eduardo Berriel lembrou, durante o exame de qualificação deste texto (Unicamp 13 out.98), que durante a viagem de 1924, elaborava-se já *Macunaíma* de Mário de Andrade, para a publicação de 1928. Aqui a origem e o fim é também o silêncio. A palavra “silêncio” aparece logo no início do texto: “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanumas pariu uma criança feia.” E no final: “Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera” ou “Só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.” ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem*

caladas e orgulhosas no seu incomparável silêncio; certos becos; certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa, nem a saudade; este chafariz, com sua cruz e uma data, como um túmulo; a sucessão dos Passos; muros em ruínas mesmo, sem literatura, inteiramente acabados; tudo o que no passado não é nem epopéia nem romance nem anedota; o que é arte⁵⁰”. E ainda, “entre o templo e as catacumbas (...) está o silêncio de um largo de igreja antiga, o inesgotável silêncio e as mil coisas misteriosas que nele se agitam⁵¹”, nos largos de igrejas onde

(...) cabem todas as melancolias, todas as deliquescências, tudo o que não chegou a realizar-se e também uma grande calma e resignação cristãs. Na sombra têmue os **pensamentos amadurecem como frutas, sem que a gente sinta necessidade de exprimi-los; o contagioso silêncio; saber que tudo está vivo e calado ao redor de nós; ou antes, não saber coisa nenhuma, estender-se no chão e olhar a cruz entre duas torres, o relógio inútil, sem corda não marcando nenhuma hora, e a outra igreja, no fundo, sem nome, que importa o nome [sem grifo no original].**⁵²

O poeta modernista viaja a Sabará e ali encontra o silêncio, o vazio, a calma e a melancolia, diante de um passado desolador. A cidade histórica produz, sobre a sensibilidade do viajante modernista, silêncio ou impressões sintetizadas em poucas palavras: becos, ruas, chafariz, muros, o largo da igreja, a cruz entre duas torres. As imagens se sucedem como se a cidade se desintegrasse e não tivesse uma existência concreta. Não há lugar para a descrição dos monumentos barrocos. O poeta não fotografa. Não entra no templo de São Francisco de Assis de Ouro Preto, porque não acredita em Deus, porque se perde na decoração barroca e só a fachada lhe basta⁵³. No silêncio dos desenhos de Tarsila e nos vazios das palavras de Drummond, as cidades históricas e o barroco mineiro não estão descobertos, mas velados por uma poética que abrevia o passado e que se cala diante dele.

nenhum caráter. Edición crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coord. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. Colección Archivos. pp. 5,168

⁵⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. Viagem de Sabará. em Confissões de Minas. S/I: Americ, 1944. P.153

⁵¹ Ibid. p. 154

⁵² Ibid. Idem.

⁵³ Estas palavras se referem ao poema de Drummond *São Francisco de Assis*: “*Senhor, não mereço isto./ Não creio em vós para vos amar./ Trouxeste-me a São Francisco/ e me fazeis vosso escravo. // Não entrarei, senhor, no templo,/ seu frontispício me basta./Vossas flores e querubins/ são matéria de muito amar. // Dai-me, senhor, a só beleza destes ornatos (...) // Mas entro e, senhor, me perco na rósea nave triunfal. Por que tanto baixar o céu? Por que esta nova cilada? (...)*”

ANDRADE, Carlos Drummond de. São Francisco de Assis. Poemas, op.cit. p.274

CAPÍTULO 4

Modernismo e Nostalgia

Com efeito, o movimento de renovação estética, a que se convencionou chamar modernismo, terminou, no Brasil, por uma paradoxal volta ao passado e as suas expressões essenciais.

Afonso Arinos. Roteiro Lírico de Ouro Preto, 1936.

É corrente que se entenda a pintura de Tarsila do Amaral como um elogio à modernização, como uma homenagem aos trens, automóveis, à eletrificação ou aos arranha-céus. Na exposição individual da pintora, em 1929 no Rio de Janeiro, um dos textos publicados no catálogo procurava afirmá-la como “mulher dinâmica do mundo super industrializado”, “poetiza de amperagens, que marcam o ritmo das forças, que agitam a máquina moderna: a sinfonista das cores e da música que chegavam aos nossos ouvidos, e que, só neste século, começaram a ser interpretadas¹⁷⁷”.

Estas eram as idéias de Assis Chateaubriand, publicadas por primeira vez ainda em 1925 e retomadas aqui, nesta coletânea de artigos, para o catálogo de 29. O jornalista continuava, mais adiante, afirmando a sintonia entre a arte de Tarsila e a modernização.

Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas sobretudo, ela vibra é diante da cidade moderna, com os arranha-céus, que desafiam as nuvens esfarrapadas, as usinas barulhentas, os Stádiums ensurdecedores, os rings, onde os boxeurs se esmurram, fazendo sangue viril, ardente e generoso, as pontes metálicas, os arcos elétricos, os trens de ferro resflegantes, que passam, os geradores que acumulam forças misteriosas, para distribuí-las depois a mãos largas, sob a forma de luz e de energia, aos homens transeuntes; o espetáculo em suma, o knock-out, dado pelo frenesi delirante do pulso mecanizado ao drama clorótico da vida contemplativa.

Ela procura na sua arte oferecer uma representação plástica da época em que foi chamada a agir. O São Paulo novo, que está crescendo, a força do industrialismo triunfante era o assunto à espera de pintor. Tarsila do Amaral está sendo a artista da civilização mecânica, dos homens máquinas, em que vamos entrando em São Paulo.(...)

É o século XX o iniciador da reação suspirada; e os instrumentos do combate, quem os forja, os aperfeiçoa, os estandardiza [sic], é a América brutal, metálica, semi-bárbara, criadora ou valorizadora dos arranha-céus, da radiotelefonía, do fox-trot, da vontade de poder, da vida intensa, do petróleo, dos músculos, do boxe, da máquina de escrever e contar, a América, mãe

¹ CHATEAUBRIAND, Assis. Como São Paulo está cultivando a arte moderna. O Jornal, 1925. In Catálogo da Exposição Individual. Rio de Janeiro, 1929. p.30

desta civilização de arte, inquieta, veloz, fulminante, que ulula na trepidação de um jazz-band, no frenesi de uma especulação de bolsa, na precipitação vertiginosa de um side-car, e na opulência dos jogos de luz de um arco-elétrico.

Tarsila do Amaral é a jovem força natural da energia brasileira, que se dispôs a interpretar a nova mecânica artística da humanidade².

As palavras, de um futurismo entusiástico, de Chateaubriand aproximam a obra de Tarsila da evolução maquinica e do frenesi pelo progresso técnico. Ela é, neste entendimento, a pintora da contemporaneidade, a artista que incorpora em sua arte a modernização de São Paulo dos anos vinte, estetizando-a. É curioso como a agressividade da fala de Assis Chateaubriand pouco tem a ver com a serenidade dos quadros de Tarsila, mesmo aqueles que retratam justamente os sintomas de São Paulo urbana e moderna.

De qualquer maneira, não havia dúvidas de que a obra da pintora se combinava, naqueles anos, com a expressão da industrialização e da aceleração dos ritmos urbanos. Blaise Cendrars, o poeta franco-suíço que fizera parte do grupo que, com a pintora, percorreu as cidades mineiras, escreveu nos poemas de introdução ao catálogo da exposição de Paris: “A alegria de viver e de ganhar dinheiro se exprime pela voz das buzinas e dos canos de escapamentos abertos”. Em seu poema, São Paulo era o lugar onde não havia mais nenhuma tradição e as poucas “velhas casas portuguesas que restavam eram faianças azuis”. A extinção do passado em nome da efervescência modernizante ganhava contornos estéticos na poesia de Cendrars, assim com na pintura de Tarsila. O silêncio e as velhas casas eram substituídos pelo ruído das buzinas e fábricas e pela especulação imobiliária que construía “dez casas por hora”³.

A compreensão da obra de Tarsila como expressão da modernidade percorre, de modo unânime, as leituras que se fizeram sobre ela e sobre sua filiação à estética de Léger. Parece não restar dúvidas para Fernando de Moraes: “o melhor de Tarsila está nos seus trabalhos da fase Pau-Brasil porque neles Tarsila se mostra plasticamente mais rigorosa,

² Ibid. pp. 33, 35.

³ CENDRARS, Blaise. São Paulo. Poema que prefaciou o catálogo da exposição de tarsila [sic] em paris [sic]. Citado no Catálogo da Exposição Individual, 1929. Op.cit. p.52 –54. No original ficaria: *Klaxons électriques. Ici on ne connaît pas la Ligue du Silence/ Comme dans tous les pays neufs/ La joie de vivre et de gagner de l'argent s'exprime par la voix des klaxons et des pots d'échappements ouverts. Saint-paul. J'adore cette ville/Saint-Paul est selon mon coeur/ Ici nulle tradition/ Aucun préjugé/ Ni ancien ni moderne/ Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ce travail de labeur/ cette spéculation qui font construire dix maisons par heure (...) / Les deux ou trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des faïences bleues.*

sua pintura tem um caráter claramente estrutural, refletindo portanto, sua descendência cubista, especialmente seu aprendizado com Fernand Léger (...) na tentativa de captação da nossa realidade urbana – o semáforo, o luminoso, o poste, o automóvel, a vida dinâmica da grande cidade, ainda que tocada por uma certa nostalgia do mundo rural⁴”. Apesar deste importante detalhe na fala de Fernando Morais sobre a nostalgia, Tarsila continua sendo, principalmente, a pintora da modernização urbana.

Carlos Zilio reafirmava também esta ligação entre Léger, Tarsila e a estetização das paisagens industriais. Dizia: “A atenção de Tarsila volta-se principalmente para a pintura de Léger, talvez pelo fato de ser ela (...) a que irá se dedicar mais intencionalmente a incorporar a dinâmica das transformações que a industrialização trazia à vida brasileira⁵”. E também:

o que ela [Tarsila] irá absorver de determinante no sistema de Léger é a utilização do modelo da máquina. (...) adotando a linguagem da máquina (assim como Oswald de Andrade se utiliza da linguagem telegráfica) com um desejo de atualização, no sentido de situar a percepção do Brasil a partir da ótica aberta pela industrialização. A máquina no seu trabalho não será apenas uma referência ao presente, será igualmente a tentativa de apreender o universo simbólico brasileiro, por um olhar compatível com seus aspectos mais contemporâneos⁶.

Acrescentar-se-ia, pouco depois, que a ligação da obra de Tarsila com Léger “se fará, assim, não na utilização de um espaço propriamente cubista, mas através do grafismo usado para descrever o parque industrial nascente. Pontes, trilhos de ferro, a própria torre Eiffel no carnaval da Madureira de 24 (...) utilização dos vários recursos gráficos para retratar o mecânico que nos seus limites ásperos e linhas retas contrasta com as formas arredondadas e femininas da terra brasileira (...)”⁷.

Estas idéias se repetiriam ainda, com outras palavras, no catálogo para a exposição do *Museu de Arte de Indianápolis*. Neste texto, Tarsila, como aluna de Léger, teria respondido ao ritmo e inovações da moderna cidade industrial, tomando como ideal a perfeição das máquinas. “A inclinação pela estética tecnológica urbana colheu frutos imediatos em seu

⁴ MORAIS, Fernando. Tarsila: pau-brasil, antropofagia, social. *Diário de Notícias*, 20 jan. 1973.

⁵ ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Op.cit. p. 79

⁶ Ibid. p.81-82

⁷ GUINLE, Jorge. Tarsila: postais do modernismo. Folheto, *Folha de São Paulo*, 16 jan. 1983

retorno a São Paulo em uma série de trabalhos retratando estações de trem, construções de ferro, bombas de gasolina, sinais elétricos e prédios de apartamentos.⁸

Não é preciso insistir mais. Parece suficientemente claro que a obra de Tarsila se tornou especialmente reconhecida por seu esforço em estetizar a paisagem moderna e, através dos ensinamentos de Léger, em dedicar-se a pintar São Paulo que se modernizava (figs.60, 61). Era preciso incluir os elementos de modernização nas vistas urbanas. Não havia maneira de fugir dos fios elétricos, dos postes de luz e das estradas de ferro ao registrar as paisagens. Era preciso incluí-los, estetizando-os⁹.

Estas questões não se referem apenas à pintura de Tarsila. Não se quer afirmar que haja uma compartimentação na obra da artista no sentido de que tivesse aplicado seus trabalhos em pintura ao tema da cidade modernizada e que tivesse reservado a seus desenhos o tema das cidades históricas. Não é este o ponto. Dois únicos exemplo são suficientes para se perceber que, através do desenho, a artista também se interessava em registrar cenas urbanas com indícios de modernização. *São Paulo* (fig.62), um desenho de 1924, registra um aspecto da cidade, com seus edifícios elevados, em construção, com seu bonde e luz elétrica, com seus letreiros, como um cenário desabitado. Esta imagem não

⁸ HOLLIDAY, T. Day. *Art of the Fantastic. Latin America (1920-1970)*. Indianapolis Museum of Art, 1987. p.68 *The inclination for the technological-urban aesthetic bore immediate fruit on her return to São Paulo in a series of works depicting railroad stations, iron bridges, gas pump, electric signals, and apartment buildings.*

⁹ Fernand Léger constrói a visão da bondade da civilização e um entusiasmo com a modernização. Situa-se, assim, a meio caminho entre o cubismo e o futurismo. Sua devoção ao mundo das máquinas difere da dos futuristas, na medida em que não investiga o movimento ou o ruído maquínico, mas está preocupado com a representação plástica das máquinas. Não se trata de registrar o movimento e o som, de imprimir sensações que são "impossíveis" à pintura. O quadro não quer ser outra coisa que não o próprio quadro em sua redundante bidimensionalidade. Mesmo na natureza morta, os objetos parecem tratados como objetos mecânicos. Opõe, no entanto, a força dos elementos mecânicos à suavidade dos elementos naturais. A figura humana é também reduzida a um aspecto mecânico. Mas não se trata de uma arte desumana e sim da exaltação da força, da potência do próprio corpo humano capaz de dominar a natureza através da técnica. Aberto à vida moderna, Léger toma consciência da beleza da máquina antes da guerra de 1914, visitando, com Brancusi e Duchamp, uma exposição de tecnologia da aviação. Durante a primeira guerra, Léger amplia sua confiança na beleza plástica das máquinas. As máquinas de Léger não são reais, mas inventadas. O objeto mecânico era, para ele, um meio de conseguir uma sensação de força e potência. O elemento industrial é elevado à dignidade de um monumento arquitetônico. Foi, portanto, o criador de uma nova iconografia para a era industrial, para a era dos objetos industriais. Os utensílios aparecem polidos e metalizados. A série dos elementos mecânicos de 24 se relaciona estreitamente com os motores de carros, com engrenagens de bielas e pistão. Serviu-se da máquina para brutalizar a tradição. Ver, por exemplo, LAUGIER, Claude RICHET, Michèle. *Léger: oeuvres de Fernand Léger (1881-1955)*. Col. du Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre George Pompidou, s/d. A referência à estetização dos fios elétricos remete novamente à leitura dos textos do próprio pintor, em especial: *A estética da máquina e do objeto*. LEGER, Fernand. *Funções da Pintura*. Op.cit. pp. 49-75.

deixa de fazer lembrar a vista de Paris de *Pont Neuf* (fig.10), por manter um espaço vazio no primeiro plano, representado aqui como o rio Sena e, em São Paulo como uma praça ajardinada. São Paulo e Paris se confundem, como talvez Ouro Preto e a Acrópole tenham sido vistas com os mesmos olhos, como ruínas miniaturizadas pela imensidão da montanha (figs.23 e 43). *Cidade com bondinho* (fig.63) mostra, em fios de nanquim, a paisagem moderna abreviada em ideograma.

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 perda e destruição da cidade colonial. Nicolau Sevcenko demonstrou com *Orfeu Extático da Metrópole* que, em 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, quanto ainda dos antigos casarões e taperas rústicas¹⁰”.

Para Sevcenko, “os últimos vestígios da arquitetura paulista dos períodos colonial e monárquico eram demolidos às pressas, para dar lugar a uma cidade de perfil nitidamente diverso¹¹”. As transformações urbanísticas velozes que se processavam com as destruições de edifícios coloniais e a abertura de novas ruas, teriam provocado, ainda segundo este autor, um sentimento de instabilidade e ansiedade. Como no poema de Blaise Cendrars, não havia em São Paulo dos anos vinte nenhuma tradição, pois com apetite furioso, a especulação fazia construir dez casas por hora. Esta fragmentação do espaço urbano e a perda das referências do passado arquitetônico podem explicar, em parte, o encanto dos modernistas paulistas pelas cidades mineiras, conservadas com seu aspecto aparentemente inalterado desde o século XVIII.

Os textos escritos por Mário de Andrade, no início dos anos vinte, relacionados com as reflexões e estudos realizados durante sua primeira viagem a Minas Gerais, em 1919,

¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.118 Sobre as transformações urbanas em São Paulo dos anos vinte e a sensação de fragmentação do espaço e de destruição das referências do passado, ver todo o capítulo 2, *Os Maquinismos de uma Cenografia Móvel*.

¹¹ Ibid. idem.

publicados como crônicas na *Revista do Brasil* do Rio de Janeiro e reunidos como ensaio sob o título *A Arte Religiosa no Brasil*¹², trazem o lamento do autor pelas transformações urbanas de São Paulo, que provocavam a destruição da arquitetura colonial.

A igreja primitiva, branquíssima, emoldurada na verdura sombria das colinas, tem apenas uma beleza romântica e enternecida. Ela aparece por todo o Brasil onde haja uma sociedade de humanos em meia-civilização. Realçam-nas geralmente aquelas lindas lendas suavíssimas que Arinos sabia tão bem contar... S. Paulo as tem piedosas e recolhidas; muitas já, neste **enlevo fictício de progresso, de que tanto nos arrependemos mais tarde, não são mais que ruína**¹³. [sem grifo no original]

A arquitetura colonial se transformava, em São Paulo, em ruínas, ou era substituída pelas construções historicistas, sobretudo neo-góticas e ecléticas, que tanto desgostavam o ensaísta¹⁴. O progresso era uma ilusão que só traria remorsos mais tarde. A constituição do sujeito moderno, dos autores do modernismo paulista, justamente condensa estes paradoxais (para usar a palavra de Arinos) elogios e arrependimentos diante da modernidade¹⁵.

A obra de Tarsila reflete esta ambigüidade. Por um lado registra, ao modo de Léger, as paisagens marcadas pelas transformações industriais; por outro, no campo dos desenhos de viagem e de certas telas, resgata, com bucolismo e nostalgia, tanto as fazendas, povoados rurais, quanto as cidades que conservavam seu aspecto antigo. O gosto por imagens que refletiam seu passado individual – a infância na fazenda – se desdobrava no

¹² ANDRADE, Mário. *A Arte Religiosa no Brasil. Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920*. Texto Crítico de Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.

¹³ Ibid. p.46. É curioso notar como em vários momentos de sua fala acerca da arquitetura colonial, utiliza-se do recurso de humanizar as igrejas.

¹⁴ Ibid. p. 82. "(...) vós que vedes a nossa Paulicéia recobrir-se de matrizes novas, infelizmente feitas com tanta rapidez! Estas poderão ser boas matrizes, poderão ser mesmo belas, mas – insisto – não são brasileiras. A própria Minas, aliás, já rechaça as suas tradições! Nesse encantado reino do silêncio que é Belo Horizonte a matriz será gótica, e a atual igreja de que se servem os cidadãos não vos poderei dizer o que é, porque resume todos os estilos. Orgulha-se com a pedanteria de ser uma enciclopédia...". Este tema será tratado ainda no capítulo 5 desta dissertação: *Redescoberta ou invenção do barroco mineiro*.

¹⁵ Por sugestão do Professor Carlos Eduardo Berriel, durante o exame de qualificação desta dissertação, seria interessante lembrar, neste ponto, que a cidade e a modernização, incorporada na figura da máquina, são vistas pelo olhar dos modernistas de modo ambíguo. Desejo e rejeição pela modernidade parecem marcar certas passagens do mais importante livro do modernismo, *Macunaima*. Aqui, o herói fica perturbado ao se deparar com a cidade de São Paulo e suas máquinas. "Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (...) com a máquina ninguém não brinca porque ela mata. A máquina não era um deus não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto. Era feita pelos homens. Se mexia com eletricidade com fogo com água com vento com fumo, os homens aproveitando a força da natureza (...) A Máquina era que

gosto por imagens que refletissem o passado nacional – a cidade colonial. E, por que não, desdobrava-se no gosto por imagens que refletissem o passado universal – os templos gregos. Ela dizia ter encontrado em Minas as cores da infância. As cidades marcadas pelo passado colonial repercutiam-se em lembranças de criança. O passado era infantilizado por vistas que se parecem a desenhos infantis (fig.42).

No depoimento dado pela artista a Flávio de Carvalho, em 39, para a *Revista do III Salão de Maio de São Paulo*, sintetizava a importância da viagem a Minas de 1924 como o reencontro das cores da infância, através do colorido das casas simples, das pinturas das igrejas, do Aleijadinho, proibidas pelo gosto erudito. Os esboços da viagem, que tanto influenciaram sua obra posterior, religavam-se à sua infância vivida no campo¹⁶. A vida rural, as lembranças de criança e o passado artístico nacional combinavam-se num efeito de oposição ao presente, à modernização e ao progresso urbano.

Sergio Milliet sugeria, nos anos cinquenta, que a cidade grande do litoral não interessava muito a Tarsila. “Não a sente a pintora com aquela ternura que põe nas composições de pequenas aldeias atingidas pelo progresso, espantadas com o trem e o automóvel, de feiras abarrotadas de frutas tropicais, de casas de colonos nas fazendas de café (...) Tarsila, nestas telas, reflete bem o interior do Brasil, principalmente da zona central que abrange São Paulo e Minas¹⁷.”

Algumas telas da pintora foram lidas, não como homenagens à industrialização e ao progresso, mas justamente ao contrário, como cenas bucólicas, marcadas muito mais pela nostalgia de um passado que pelo entusiasmo por um progresso transformador. “Pelo menos é o zum-zum que corre naquelas casinhas fechadas. As mães invisíveis – mulheres antigas – conversas piedosas, enquanto os meninos pretos pulam alegres e nus em frente aos muros cor de rosa: cor da felicidade¹⁸.”

Os sentimentos nostálgicos por parte da pintora em relação às cidades se lia nos textos sobre Toledo, a “surpresa diante das casas subindo pela encosta até às igrejas de torres altas”, e ainda sobre as cidades ameaçadas pelas destruições da guerra, “velhas e

matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina (...)”. E assim por diante. Ver ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Op.cit., pp.40-41.

¹⁶ BARATA, Mário. Tarsila nos anos 24-28. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 abr. 69.

¹⁷ MILLIET, Sérgio. *Tarsila do Amaral*. Op.cit, p. 16

¹⁸ COUTO, Ribeiro. *Prosa arbitrária sobre Tarsila*. In *Revista Acadêmica*. Op.cit. s/p.

queridas cidades ricas de tradição”. Ao recordar Veneza, evoca o lugar “onde os ruídos mecanizados das grandes capitais são substituídos por vozes humanas ecoando pelas ruazinhas tortuosas ou pelas pequenas pontes que ligam aquela infinidade de pequenas ilhas. Que delícia não ouvir o ronco dos bondes e ônibus fumacentos! Resistirão com as suas riquezas de arte as pequenas cidades (...)”¹⁹. É certo que estas palavras foram proferidas muito tempo depois do frenesi pelo progresso dos anos vinte. Mas é como se os desenhos das cidades coloniais, por exemplo, pressentissem esta vontade de conservação das riquezas de arte, das ruas tortuosas e do silêncio das pequenas cidades históricas, vontade que afirmaria mais tarde com suas palavras.

A pintora escrevera, em 1938, também sobre as cidades brasileiras:

O espírito de uma cidade se concretiza na sua arquitetura: igrejas, teatros, escolas, estádios, palácios, moradias senhoriais, casas pobres. Há cidades que se desenvolvem e giram em torno da fé religiosa. Um exemplo delas é a Bahia. No cenário delicioso que se avista ao largo do mar, ela se apresenta vertical como um pano de teatro e, as torres das igrejas se estiram no azul empurradas pelas orações dos crentes suplicantes (...)

A crença religiosa despejou nelas o ouro pesado e generoso da terra milionária. A imponente igreja de São Francisco é esmagadora na sua riqueza de contos de fadas. O estilo barroco, que no Brasil tomou uma feição bem típica expandiu-se ali nos adornos carregados. Ouro por todos os lados, ouro nos altares, nos púlpitos, nas colunas, no teto, nas asas daquele mundo de anjos gorduchinhos, bem presos à terra, dizendo a Deus ao céu distante. A fé supersticiosa, as promessas interesseiras da gente rica, materializam-se em donativos pródigos, num deslumbramento estonteante. A religião, adaptando-se ao meio, numa terra nova de riquezas incalculáveis, tinha forçosamente que produzir a Igreja de São Francisco, a do Senhor do Bonfim e tantas outras, assim como a Idade Média na austeridade da fé cristã, no domínio do espírito contra a matéria, produziu a maravilha das catedrais góticas no simbolismo das linhas místicas.

A Bahia, cidade viva, conservando as reliquias arquitetônicas do passado, acompanha pela lei da evolução o progresso mundial, com as suas novas construções, teatros, cinemas, medidas higiênicas de urbanismo, com os característicos da vida moderna. Mas a sua topografia maravilhosa faz com que a gente pense, ao avistá-la do tombadilho distante de um navio nostálgico, que ela ainda continua a ser um presépio brasileiro de capital e de confusão deliciosa e de casinhas brancas que moldadas no verde alegre das árvores gordas. Os automóveis que correm dos bichos que vão saudar o menino de Jesus, escondido num ninho de ouro. Os aeroplanos são anjos alados que lhe trazem flores, ao ronco mecânico de “Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade”.

Enquanto a Bahia vai crescendo, vai-se alargando, vai-se expandindo na conquista das alturas, os seus arranha-céus vão subindo como blocos de silêncio, esmagando a rua que grita, buzina, briga, corre, estafada numa fadiga obrigatória na cidade viva. Bem contrastada com ela está escondida entre montanhas, escondida em serenidade, dorme nas terras pioneiras a cidade-museu que é Ouro Preto. Ali tudo se conserva com a pureza dos tempos coloniais. As novas casas que se constróem obedecem rigorosamente ao estilo estabelecido. As cores alegres, muito rosa, muito azul, os beirais das casas, de tantas curvas, crespa como babados, as vidraças de caixilhos pequeninos ou então para obrigar a gente a viver retrospectivamente, participando de

¹⁹ AMARAL, Tarsila. Que restará depois? In Diário de São Paulo, São Paulo, 10 maio 1944, p. 4

um mundo distante em que um dia contava de fato vinte e quatro horas e as horas davam tempo para o trabalho moroso, para meditação prolongada, para o descanso inútil porque a vida em si já era um descanso. Lá estão as magníficas igrejas construídas pelo Aleijadinho, com as esculturas admiráveis deste grande artista do século XVIII. Este esculpidor anônimo que consagrou sua vida a um trabalho consciencioso, só agora vai tendo a repercussão que seu nome merece. São João del Rei, Tiradentes, Congonhas do Campo, também são depositárias da obra grandiosa desse artista que marca um século.

Estas cidades tradicionais, onde os arranha-céus ainda não se implantaram com o seu espírito de progresso mecanizado, são o espelho da alma primitiva do Brasil²⁰.

Este artigo é uma espécie de resumo de uma série de idéias que se vêm discutindo até aqui. De saída, representa quase uma descrição dos quadros da pintora por ela mesma. Assim como Toledo era vista, talvez inconscientemente, através dos quadros de El Greco, a Bahia parece ressurgir, no discurso de Tarsila, de seus próprios quadros. A cidade tradicional parece recriada, na fala da artista, como é também recriada por sua arte, onde as palavras guardam o mesmo tom suave e lúdico de suas imagens: são “cenários deliciosos que se avistam ao largo do mar”, “verticais como um pano de teatro e, as torres das igrejas se estiram no azul empurradas pelas orações dos crentes suplicantes”. No interior das igrejas barrocas os anjos são “gorduchinhos” e a riqueza é “de contos de fadas”. A “topografia maravilhosa” avistada do “tombadilho distante de um navio nostálgico”, deixa ver “um presépio brasileiro”, “a confusão deliciosa e de casinhas brancas moldadas no verde alegre das árvores gordas”. Ouro Preto dorme “escondida entre montanhas, escondida em serenidade, com cores alegres, muito rosa, muito azul”. As cidades tradicionais são cenários, panos de fundo de teatro, presépios, museus, espelhos.

Os elementos de modernidade, arranha-céus e aeroplanos, misturam-se às riquezas arquitetônicas do passado. Salvador parece integrar estes dois movimentos – a mesma ambigüidade presente em alguns quadros de Tarsila – de progresso e nostalgia. Mas Ouro Preto e as outras cidades históricas mineiras conservavam-se imutáveis como museus, cidades adormecidas, capazes de produzir no visitante uma volta no tempo, fazendo-o “viver retrospectivamente, participando de um mundo distante em que um dia contava de fato vinte e quatro horas e as horas davam tempo para o trabalho moroso, para meditação prolongada, para o descanso inútil porque a vida em si já era um descanso”. Este tempo perdido que, magicamente se desvendava na viagem às cidades históricas de Minas Gerais, faz parte de uma construção ainda oitocentista, em que estas cidades eram ruínas de um

²⁰ AMARAL, Tarsila. Cidades Brasileiras. *Diário de São Paulo*, 19 jan. 1938, p. 6.

passado de riquezas e de abundância de ouro, esquecidas e abandonadas pelo progresso, adormecidas entre montanhas, museificadas.

Com os anos, a nostalgia em relação às cidades históricas que se perdiam, acumulava-se com o saudosismo pessoal em relação a seu próprio passado: “Estão construindo um mundo diferente do meu. Até a Europa me dizem que hoje é tão diferente, Paris está mudada, para pior, que não vale a pena ir até lá. Paris foi a que eu conheci na mocidade²¹”, diria a pintora em seus últimos tempos. Paris era aquela cidade cristalizada por sua pintura, suas cidades eram aquelas capturadas por seu desenho, poderíamos acrescentar.

A visão de um passado em ruínas, no que se refere às cidades mineiras do ciclo do ouro, não era uma atitude inaugural por parte dos modernistas paulistas. Encontram-se uma série de falas anteriores, onde estes povoados são vistos como lugares tomados pela decadência e pelo abandono.

José Vieira Couto, aquele mesmo viajante de 1801, que quisera um dia apreender Ouro Preto de uma só vista, escrevia em sua *Memória à maneira de Itinerário*:

Espanta ao viajero observador a suma **decadência** destas povoações de Minas; transita arraiais em arraiais, vê que **tudo são ruínas, tudo despovoação**; nota que só muito poucos lugares de longe em longe ainda se sustém (...) Estes arraiais, povoações todas de mineiros, que em tempos atrás foram fundados e levantados de seus alicerces à custa do ouro extraído de suas lavras, que foram florescentes, hoje **arruinadas**, seus habitantes nem ainda podendo os conservar, que **decadência** de mineração! [sem grifo no original]²²

Deixando de lado o interesse fisiologista de defesa da agricultura que se seguirá, é importante entender que a partir do século XIX, com o esgotamento do ouro na região da mineração, passa a haver uma espécie de convenção historiográfica segundo a qual estas cidades do ouro viviam em ruínas e em decadência²³. Interessante observar até que ponto a convenção tornou-se também poética. A contemplação das ruínas provinha do gosto

²¹ AMARAL, Tarsila. O que seria aquela coisa? Entrevista. *Revista Veja*, São Paulo, 23 fev. 72. Depoimento de Tarsila do Amaral, citado em LUIZ, Macksen. Tarsila do Amaral: a Musa Ausente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 73.

²² COUTO, José Vieira. Op.cit. p.77.

²³ A historiografia clássica consagrou esta noção de decadência. Ver, por exemplo: ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial (1500-1800) & Os Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

PRADO JR., Caio. *Evolução Política do Brasil: colônia e império*. São Paulo: Brasiliense, 1985. A primeira edição deste livro clássico da história econômica do Brasil foi em 1933.

A idéia de decadência como convenção historiográfica foi sugerida pelo professor Francisco Eduardo de Andrade, durante o curso de História Social de Minas Gerais Colonial no X Curso de Cultura e Arte Barroca – IFAC (Instituto de Filosofia, Artes e Cultura) UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto – Minas Gerais, Brasil). Janeiro, 1997.

romântico e da atitude poética do sublime, como convite à solidão e ao **silêncio**, como possibilidade de evocação romântica do declínio e de um tempo de riquezas perdido.

O relato de Burton deixa transparecer um pouco esta impressão de cidades desabitadas e arruinadas. “A mineração do ouro explica o motivo, casas desertas ainda mostram o escudo entalhado de algum velho fidalgo (...) O viajante, no Brasil, freqüentemente encontra, em lugares desertos, sólidas e majestosas construções que não poderiam ser tentadas nos dias de hoje²⁴”.

Auguste de Saint-Hilaire, o viajante francês que estivera no Brasil entre 1816 e 1822, escrevia em seu relato que a vila de Sabará, durante alguns anos, “foi rica e florescente. Então seus arredores forneciam ouro em abundância, que se tirava da terra com tanta facilidade, que os habitantes da região dizem que era bastante arrancar um tufo de mato e sacudi-lo para ver surgir pedaços de ouro. Atualmente isto não é mais assim.²⁵”

Muitos anos depois, quando o imperador viajante percorre Minas Gerais, dialogando em seu diário com o viajante francês Saint-Hilaire, escreveria: “Todos os povoados revelam mais ou menos decadência. St.Hilaire diz: *‘En peu d’années un petit nombre d’hommes auront ravagé (pela mineração) une immense province et ils pourront dire: He terra acabada*²⁶”.

Em 1894, o escritor Olavo Bilac refugiava-se em Minas Gerais por motivos políticos. Escreveu então uma série de crônicas, reunidas mais tarde como as crônicas de Vila Rica ou *Chronicas e Novellas (1893-1894)*²⁷. Seu olhar sobre a velha cidade da mineração enxergava ali também um ambiente desolado, de ocaso, crepúsculo, pobreza, cicatrizes e morte. O ouro exaurido comparava-se ao pôr-do-sol e as casas velhas sugeriam um cenário em ruínas:

O ouro fulvo do **ocaso** as **velhas casas** cobre;
sangram, em laivos de ouro, as minas que a ambição
na torturada entranha abriu a terra nobre:
e cada **cicatriz** brilha como um brasão.

O ângelus plange ao longe em **doloroso dobre**.
o **último ouro do sol morre** na cerração⁷.

²⁴ BURTON, Richard. Op.cit. p. 153.

²⁵ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974, p. 74

²⁶ D. Pedro II. *Diário da Viagem do Imperador a Minas, 1881*. Op.cit, p.100.

²⁷ BILAC, Olavo. *Chronicas e Novellas 1893-1894*. Rio de Janeiro: Cunha & Irmãos, 1894.

E, austero, amortalhando a **urbe gloriosa e pobre**,
o **crepúsculo** cai como uma **extrema unção**.

Agora, para além do cerro, o céu parece
feito de um **ouro aucião que o tempo enegreceu**...
A neblina, roçando o chão, cicia em prece,

como uma procissão espectral que se move...
Dobra um sino... Soluça um verso de Dirceu...
Sobre a **triste Ouro Preto** o ouro dos astros chove.²⁸
[sem grifo no original]

Na comemoração do bicentenário da cidade de Ouro Preto, Olavo Bilac escreveu mais uma vez sobre a cidade, observando-a também sob este mesmo aspecto de tristeza, morte e decadência. Em suas palavras: “Vila Rica, com sua estranha beleza de **cidade quase morta**, conservando na **decadência gloriosa**, a magestade de um nobre orgulho. É essa, de fato, a impressão que Vila Rica deixa no espírito de todos os artistas que a visitam: é impossível deixar de amá-la e respeitá-la, vendo-a serena e resignada no seu alto sólio de montanhas verdes, **abandonada** das gentes que ali se formaram e criaram”. Se no poema, Olavo Bilac evocava o abandono da cidade pelo ocaso do ouro, agora o fazia pela mudança da capital da província para Belo Horizonte. A partir da mudança da capital, a seu ver, Vila Rica “recolheu-se ao seu orgulho com a serena resignação dos heróis que acham a morte calada mais nobre que a vida queixosa. Mas será para Minas e para todo o Brasil um crime, um crime imperdoável, um verdadeiro matricídio, o deixar que, entregue a **decadência** progressiva, aquela **cidade ancestral** caia na **ruína completa**”²⁹. [sempre sem grifo no original].

A crônica Marília inicia com as seguintes palavras: “A caminho de Vila Rica de outras eras, que é hoje um montão de ruínas (...)”³⁰. E mais adiante, descrevendo as ruas de Antônio Dias: “Vistas de cima, algumas casas que se sustentam a custo, pequenas, com o arcabouço roído aparecendo o desmantelamento do barro esburacado, - parecem, descendo juntas e inválidas as ladeiras, uma procissão dessas velhinhas trôpegas e trêmulas que as romarias atraem aos adros, em dias de festa, dando-se amparo mútuo, na solidariedade do

²⁸ BILAC, Olavo. Vila Rica. In Minas Gerais, Brasil, Terra & Alma. Seleção de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1967. P.67

²⁹ BILAC, Olavo. Ouro Preto. In Polyanthéa comemorativa do Bi-Centenário de Ouro Preto (1711-1911) organizada por Alvaro da Silveira e Mendes de Oliveria, Ouro Preto, 1911. p.4

infortúnio e do medo das quedas³¹”. As casas são frágeis e resistem ao tempo com aspecto desmazelado.

Em outra das crônicas, Bilac visita os arredores de Vila Rica. “E, de um lado e de outro, nesta parte hoje abandonada da venerada Vila Rica, amontoam-se **ruínas disformes**, cavam-se furnas de minas esgotadas, rasgam-se despenhadeiros, abismos talhados a pique nas rochas. Quanto mais se sobe, **mais ruínas aparecem**: palácios de entrada larga, portas imensas, cujos pilares trabalhados em um só bloco de pedra furam ainda o céu, isolados, negros (...)”³².

E em São José del Rei, hoje Tiradentes: “Não creio mesmo que o viajante, que percorre as ruínas de Pompéia desenterrada, sinta a impressão de tristeza inenarrável que senti, percorrendo as ruas desta cidade morta, onde moram vivos, onde não se vê ninguém, mas onde se adivinha que uma população melancólica e cheia de tédio arrasta uma vida muda de espectros...”. No final da crônica Bilac ouve o órgão da matriz como “o cântico fúnebre dessa cidade morta...”³³.

Associado à redundante imagem das ruínas, apresentada nas crônicas de 1893 e 1894, reaparece o tema do silêncio. Escrevia o cronista: “Quando saio, o ocaso arde. Declina a tarde: e já, em baixo, os côncavos dos vales se vão enchendo de sombras (...) e uma quietação melancólica, um silêncio doce pesam sobre tudo”³⁴. O ocaso, como no poema Vila Rica, é a atmosfera que se combina às ruínas e ao silêncio. Assim, também a “cidade morta” de São José del Rei está amortalhada pelo silêncio, por um “silêncio de cemitério”³⁵.

Na crônica *Entre Ruínas*, apenas o sussurro do vôo leve das abelhas “povoa a solidão destes sítios ermos”. “As gameleiras – as amigas de todas as ruínas – estão quietas e mudas, sem uma só palpação de folha, com a ramaria dura, irrompendo dos escombros desta rua

³⁰ BILAC, Olavo. Marília. *Chronicas & Novellas*. Op.cit. p.19 As citações de Olavo Bilac foram transcritas livremente com ortografia atualizada, para não interromper a leitura do texto.

³¹ Idem. pp.23-24. Aqui as casas estão humanizadas como as igrejas de Mário de Andrade, como as casas que morrem no poema de Drummond.

³² Idem. São João do Ouro Fino, p.49.

³³ Idem. São José del Rey, pp. 81, 84.

³⁴ Idem. São João do Ouro Fino, p.54.

³⁵ Idem. São José del Rei, pp. 78, 81. A citação completa seria: “Um silêncio de cemitério amortalha São José del Rei (...)”.

fantástica e deserta, como uma rua de sonho, cujo calçamento antigo de grandes lágeas avermelhadas, quase desaparece sob um tapete espesso de mato curto³⁶”.

No entanto, ao lado do efeito de tristeza, melancolia, ocaso, morte, silêncio e solidão, provocado pela contemplação das ruínas, surge o desfrute estético diante destes escombros. Anotava Bilac em *Entre Ruínas*: “Estamos entre as ruínas da rua da Água Doce, em Ouro Preto, artéria principal da vida de há duas centenas de anos (...). De todas as ruínas, entre as quais a minha extravagância andou por sete meses de solidão passeando, é esta a mais triste, e, ao mesmo tempo, a mais bela.³⁷”

Se as ruínas e as velhas cidades são fonte de experiência sublime, o progresso que as devora será, portanto, entendido como algo perverso:

Por São Paulo, pelos outros Estados do sul, pelos Estados do norte, a corrente estrangeira alaga a terra, desnacionalizando o povo. As ruas das cidades, alargadas, cheias de construções modernas, ao gosto italiano, ao gosto alemão, ao gosto francês, rolam uma população heterogênea, em cujo sussurro de mar agitado se reconhecem todas as línguas, como no vozear afanoso dos operários de Babel. O progresso, que rasga montanhas e galga abismos, não cuida dos vestígios de gerações mortas que a sua passagem apaga. No Rio, já é raríssimo o canto da cidade em que uma construção colonial se anteponha aos olhos, reavivando a recordação das primeiras épocas da nossa história³⁸.

Além da beleza das ruínas, despertavam ainda o sentimento de nacionalidade: “Vir a Minas é vir ao coração do Brasil. Porque, nesta terra, perdura, religiosamente conservada, a recordação dos primeiros brasileiros” e, mais adiante, “Eu, pelo menos, só me sinto verdadeiramente brasileiro, quando deixo perdida ao longe a vozeria da rua do Ouvidor³⁹”, em Ouro Preto.

Assim como no diário de Dom Pedro II, o caráter histórico da cidade do século XVIII já está confirmado pelo entender do poeta oitocentista⁴⁰. O sentido da ruína, no entanto, deixa de ser negativo, deixa de ser mera decadência, para ganhar um valor positivo e heróico – e adequado ainda à elaboração poética.

³⁶ Idem. *Entre Ruínas*, p.55.

³⁷ Idem. *ibid.*

³⁸ Idem. *Liminar*, pp. 13-14. Foi sugerida por Sandra Mara Stropparo, professora de Literatura Brasileira da *Universidade Federal do Paraná*, a interessante relação entre o gosto pelas cidades mineiras de Olavo Bilac, num momento de grandes transformações urbanas no Rio de Janeiro de final do século XIX e dos modernistas paulistas, com as transformações de São Paulo dos anos vinte do século XX. As relações entre a visão do passado de Olavo Bilac e dos modernistas é, aqui, de caráter ensaísta e interpretativo, mas poderiam ser tentadas de modo mais direto, através de encontros como os de 1917, nas conferências que Bilac profere em São Paulo, no Conservatório Dramático, assistidas por Oswald de Andrade e por Tarsila do Amaral, que nem mesmo se conheciam, sugeridos por GOTLIB, Nácia Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. Op.cit.p.40.

³⁹ *Ibid.* Idem.

Para Benedito Nunes, “a primeira recepção do barroco mineiro, por volta do final do século XIX, manifestou-se por um respeitoso sentimento de veneração para com os testemunhos, os vestígios, da suntuosa civilização do Ouro, que registravam as crônicas do estarrecido viajante Olavo Bilac”. A tônica destes escritos é, segundo Benedito, “a mesma compungida tristeza” do soneto Vila Rica acima mencionado, “a tristeza das ruínas disformes”, “do silêncio do cemitério” e “melancolia súbita”. Para Nunes, ainda, na percepção de Olavo Bilac “a glória do passado se estiolara da decadência do presente, capítulo final de uma prosperidade econômica exuberante, que a exaustão do ouro aluvional, desmedidamente explorado, determinara”. A recepção do barroco – que não aparece como conceito nas crônicas de Bilac – “denomina a reverência histórica pelos restos, pelas ruínas, de um passado esplendoroso, testemunhos silentes do irrecuperável surto de extraordinária riquezas cedo exauridas pela cobiça dos reis portugueses (...) e pela mania de luxo religioso das gentes de Minas (...) por incontido ânimo festeiro, a organizar préstitos alegóricos e a acender luminárias nas celebrações religiosas”⁴¹.

Foi também na comemoração do bicentenário da cidade de Ouro Preto que Diogo de Vasconcelos escreveu *A Arte em Ouro Preto*. No prefácio para esta publicação, Anibal Matos escrevia, sobre o barroco mineiro:

Entalhadores e torêuticos foram todos orientados por esta escola, mesmo os que jamais puderam sair do país. E esta arte, afinal, parece ter se adaptado às antigas e repousantes cidades de Minas. As suas linhas severas, a pátina, seus vincos rudes de velhice, longe de nos darem a impressão desagradável do carrancudo, descansa a nossa vista, principalmente quando saímos das cidades de pouca expressão arquitetônica.

É que a nossa sensibilidade é tocada de uma estranha e nova vibração, em nós desperta um sentimento admirativo, um sentimento que se assemelha ao provocado pela grandeza dos tempos majestosos, com a vantagem talvez de liberdade de expansão, que nos é vedada nos interiores religiosos.

O cenário é contudo envolvido e beatífico na sua **alegria simples e comunicativa que nos dá vontade de ser como esse passado, simples, aventureiro e alegre, no esprigüçamento espiritual com que nos adaptamos**, nos amoldamos, afinal, ao próprio ambiente. Ao contrário do que se pensa, **as cidades coloniais de Minas são de uma alegria um tanto solene, mas comunicativa; uma alegria cheia de luz e de sol que nos dá a impressão de cenografia**. Nada dessa tristeza gritante dos poetas desolados, que nunca viram Ouro Preto nem Sabará, nem São João del Rei e muito menos Diamantina, dos poetas que fazem versos fechados em casa, que não olham o céu, e não sentem o calor estonteante do sol das montanhas e não conhecem Minas. A **melancolia das velhas cidades montanhesas ficou apenas marcada na ruína arquitetônica, na decadência evidente do fausto dos tempos**

⁴⁰ Trata-se aqui dos comentários sobre o diário de Dom Pedro II feitos anteriormente, no capítulo 2.

⁴¹ NUNES, Benedito. Barroco: crônica de uma sedução. Suplemento 3. *Diário de Minas*, fevereiro de 1998.

áureos da mineração. Deixou de ser o núcleo agitado dos aventureiros ou arraial de lutas sangrentas de fidalgos (...) [sem grifo no original]⁴²

As palavras que introduzem o livro sobre a arte em Ouro Preto dão a idéia de um discurso de transição entre a visão oitocentista (do estigma da decadência no olhar dos viajantes, da melancolia das ruínas do final do XIX, das vistas documentaristas dos pintores viajantes, etc) e uma visão alegre e lúdica que se encontrará na fala modernista de Tarsila do Amaral, no *Roteiro de Minas* de Oswald de Andrade ou nos *Poemas* de Drummond de 1931. No entanto, o texto de Diogo de Vasconcelos estará preocupado em descrever minuciosamente os monumentos barrocos, fazendo lembrar os desenhos de Washt Rodrigues. E, sintomaticamente, encerraria seu livro sobre a arte em Ouro Preto com as seguintes palavras:

Não há portanto casa ou rua em que não vibrem recordações as mais caras de um povo. Como nos cantos de Ossian refulgem nestas montanhas os luars das tradições e das lendas, e retocam-se de alegrias o novo século. Cidade que foi o cérebro organizador da casa mineira, oficina das leis e da ordem, é o maior monumento de seus monumentos. Quando mesmo a fatalidade das circunstâncias fizesse um dia eclipsar a civilização bastaria **o testemunho mudo de nossas ruínas para se reatar o passado ao futuro**, e o povo mineiro achar o **segredo perdido de suas energias**.

Se as nossas estátuas são guardas mudas, mas vigilantes da liberdade, as nossas torres, os faróis luminosos que hão de entreter o **culto ao passado**, na marcha animosa do porvir, afugentando o ceticismo e guiando as crenças de vossos destinos [sem grifo no original]⁴³.

O passado será então, aqui, monumentalizado, e as construções do tempo colonial não são mais a triste recordação – na visão republicana e positivista – de um passado de vergonhas, de dependência política e econômica de Portugal, de escravidão, não mais a decadência desoladora do ouro esgotado, mas evocativos das lutas mineiras inconfidentes. Como em Bilac, ruína e glórias passadas se combinam num efeito retórico.

É preciso ponderar a idéia de uma nova visão das cidades históricas mineiras e uma nova recepção do barroco mineiro a partir da viagem do grupo modernista de 1924, percebendo até que ponto seu olhar diferia das percepções anteriores.

⁴² MATTOS, Anibal. Introdução ao livro VASCONCELLOS, Diogo. *A Arte em Ouro Preto*. Publicada no livro comemorativo do bi-centenário de Ouro Preto. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letras, 1934, pp.12, 13

⁴³ VASCONCELLOS, Diogo. *A Arte em Ouro Preto*. Publicada no livro comemorativo do bi-centenário de Ouro Preto. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letras, 1934, p.102.

No *Roteiro de Minas* proposto por Oswald de Andrade, como não poderia deixar de ser, a linguagem de síntese remete ao tema da decadência e da ruína das cidades históricas.

No poema São José del Rey:

Bananeiras
O sol
O cansaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência⁴⁴.

Reaparece a imagem de decadência, associando-se talvez o sol e o ouro, como se tinha em Olavo Bilac. E ainda, em Sabará:

Este correjo há trezentos anos
Que atrai os faiscadores
Debaixo das serras
No fundo da bateia lavada
O sol brilha como ouro
Outrora havia negros a cada margem
Para virar o rio metálico
Que ia no dorso dos burros
E das caravelas
Borba Gato
Os paulistas traídos
Sacrilégios
O vento⁴⁵

O roteiro termina no poema chamado Ocaso, que sugere outra vez o fim do “sol-ouro”. O passado é evocado com certa nostalgia de tempo perdido e envolto, nestas pequenas cidades históricas, por um ambiente rural e por um sentimento bucólico.

Casa de Tiradentes

A Inconfidência
No Brasil do ouro
A história morta
Sem sentido
Vazia como uma casa imensa
Maravilhas coloniais nos tetos
A igreja abandonada
à espetaculosa tranquilidade de Minas⁴⁶

⁴⁴ ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925, p.90

⁴⁵ Ibid. p. 97

⁴⁶ Ibid. p. 92

Ouro Preto

Vamos visitar São Francisco de Assis
 Igreja feita pela gente de Minas
 O sacristão que é vizinho da Maria Cana Verde
 Abre e mostra o abandono
 Os púlpitos de Aleijadinho
 O teto de Athayde

Mas a dramatização finalizou
 Ladeiras do passado
 Esquartejamentos e conjurações
 Sob o Itacolomy
 Nos poços mecânicos policiados
 Da passagem
 E em alguns maus alexandrinos

Só no morro da Queimada
 Fala do Conde de Assumar⁴⁷

Congonhas do Campo

Há um hotel novo que se chama York
 E lá em cima na palma da mão da montanha
 A Igreja no círculo arquitetônico dos Passos
 Painéis quadros imagens
 A religiosidade no sossego do sol
 Tudo puro como o Aleijadinho

Um carro de boi canta como um órgão⁴⁸.

Fica ainda algo da mesma melancolia em relação ao passado, mas expressa com palavras mínimas, ou mais, que se deixa sentir pelo próprio silêncio – o mesmo silêncio que se observava nos poemas de Drummond ou no vazio dos desenhos de Tarsila. A história está morta e sem sentido, está vazia. As igrejas se encontram abandonadas

Tudo é muito mais denso, no entanto, nos estudos que Mário de Andrade realiza desde sua primeira viagem às cidades históricas de Minas Gerais, em 1919. Pouco depois publicaria alguns artigos e ensaios importantíssimos sobre o escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa. O texto mais significativo, entre estes, seria o ensaio escrito em 1928 e

⁴⁷ *Ibid.* p.98

⁴⁸ *Ibid.* *Idem.*

publicado em diferentes ocasiões nos anos seguintes⁴⁹. Aqui, o autor estabelece um diálogo com os viajantes do século XIX, acusando sua indiferença ou recusa em relação à obra do escultor mulato. Recupera, também, o papel cultural do mulato, enquanto grupo social desclassificado e, portanto, livre para criar – na música, nas letras e nas artes – com despreendimento em relação aos padrões europeus.

Um dos temas que marcam a inserção da obra de Antônio Francisco Lisboa, pretendida por Mário de Andrade, no contexto histórico de Minas Gerais do final do século XVIII e início do XIX, é também a decadência da economia e da sociedade mineira com o esgotamento do ouro. O ensaísta explora esta aparente contradição entre a riqueza artística e a decadência econômica da região, como um tempo de falso esplendor:

O próprio esplendor das terras de mineração era falso (...) O que vinha fazer essa técnica tardonha? O que vinha completar esse poder de artistas ilustres? A que força real da Colônia tudo isso correspondia? A quase nenhuma já. Eram o eco atrasado da grandeza econômica. Toda essa gente chegava tarde; e, depois da festa acabada, é que se punha o salão (...) Em Minas, o ouro já quase que ocupava apenas os faiscadores (...) no momento em que o Aleijadinho ali pelos trinta anos de vida ou talvez mais, impôs o gênio dele, Minas decaía como quem despenca. O que preservava era apenas o brilho exterior. E este, essa tradição de fausto, é que alimentou e graças-a-deus fez funcionar Antônio Francisco Lisboa, e o parceiro dele na pintura, Manuel da Costa Ataíde (...) Por debaixo do brilho roncava uma insatisfação medonha. O que se enxergava era a ‘bela viola’⁵⁰.

A localização da obra de Aleijadinho neste contexto histórico, salienta, talvez, pelo contraste com a decadência de seu tempo, a grandeza, o heroísmo de suas realizações. O maior artista do barroco mineiro era, para Mário de Andrade, um “aborto luminoso”, um acontecimento atrasado em relação ao passado de riquezas. Desde o século XIX se desenvolve, portanto, no imaginário dos viajantes e historiadores esta visão de um passado de riquezas perdido e de uma sociedade decadente. O ensaio de Mário de Andrade de 1928 admite esta concepção de que a arte das cidades mineiras chegou a seu esplendor num momento de degeneração, evocando uma atmosfera caótica:

⁴⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 2ed. São Paulo: Martins, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975. p.15-46 O texto do qual tratamos aqui, escrito em 1928, foi publicado inicialmente como artigo, com o título *Aleijadinho. Posição histórica*. In *O Jornal*. Ed. especial consagrada a Minas Gerais. Rio de Janeiro, 1929. Posteriormente como livro, com o título: *O Aleijadinho e a sua posição nacional*. In: *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, R.A., 1935. p. 5-36.

⁵⁰ *Ibid*, pp. 22-24

Passeavam, rezavam, mapiavam, nem se imaginando decadentes, festança ali. E no meio da noite chegada, cada vulto, varapau magruço meio curvo, gente mineira banzava nas ruas carcundas, fazendo relumear nas luminárias das janelas e portas, os botões de ouro do colete e as botas de couro alvinho (...) Ambições, desilusões, quedas bruscas, estaduanismo, mal-estar profundo (...)⁵¹

A obra de Aleijadinho aparece envolvida, pelo autor do ensaio, num ambiente decadente, mas ao mesmo tempo, carnavalizado. É curioso notar, então, como esta sensibilidade modernista para a percepção da arte barroca estava ainda impregnada da visão oitocentista, em certa medida romântica, de cidades em ruínas e despovoadas.

Assim como o esplendor da arte barroca surgiu no momento em que Minas “despencava”, a narrativa biográfica de Aleijadinho propôs que o melhor de sua obra foi possível depois de sua doença. “Depois doença chegou... E foi Congonhas. O gênio sofre fisicamente demais, e si não decai propriamente, doença e velhice o perturbam. A obra de Congonhas, freqüentemente genial, várias vezes sublime ainda, turtuveia⁵²”. A idéia do auge do artista quando se acentua a doença e se aproxima da morte, reforça a imagem proposta para a sociedade colonial como um todo: a riqueza artística na decadência. O artista corporifica a decadência do mundo da mineração, através da doença e da morte. O corpo do artista é tomado como metáfora da decadência da mineração, decadência positivada e carnavalizada.

O ensaio de 1928 de Mário de Andrade representou, segundo Benedito Nunes, a abertura de uma nova fase de investigação, ensaística, da arte mineira do século XVIII, ao defender a originalidade artística brasileira. Mário de Andrade conseguiu captar, de acordo com *Barroco: a crônica de uma Sedução*, aquilo que Nunes chamou de “dialética da civilização do Ouro”, na qual “o barroco mais se aperfeiçoou e refinou quanto mais ela se exauria e empobrecia”, desvendando o “lado paradoxalmente fecundo da decadência⁵³”.

Mesmo nas crônicas de 1920, escritas para a *Revista do Brasil*, Mário de Andrade havia escrito sobre a decadência de Minas Gerais e sua efêmera civilização do ouro: “Rapidamente cresceram, explodiram, em faíscas de civilização fictícia, para decaírem, um

⁵¹ Ibid, pp.25. Poderia ser interessante aproximar as idéias de desilusão e de mal estar provocados pela mineração, com as observações breves de Paulo Prado em *Retrato do Brasil*: “Foi essa simbolicamente a a história do ouro no Brasil. Durante dois séculos o sacrifício de vidas ou o esforço dos homens foi inútil e infrutífero (...) O resto era miragem, ânsia de riqueza, ambição insatisfeita.” PRADO, Paulo. *Província e Nação. Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p.182

⁵² Ibid, p.40

século mais tarde, marasmadas no cansaço, mórbidas na desilusão, exauridas no esforço sem lazer. Suportando as aventuras dessa malta flutuante algumas cidades conseguiram sobreviver, depauperadas embora pelo ciúme brusco da terra (...) ⁵⁴”.

Gastão Penalva, que escreveu em 1933 *O Aleijadinho de Vila Rica*, retomaria o aspecto festivo da decadência latente: “Nesta era, escreveria, enquanto não se registrava, pelo rijo teor dos números, a aterradora decadência do ouro, Vila Rica desfrutava o máximo esplendor. O povo divertia-se em extraordinárias festividades (...) as pomposas festas de ano, ainda provocavam gastos incalculáveis, ainda se engalanavam da fabulosa suntuosidade com que por fim se tornaram lendárias. ⁵⁵”

É curioso lembrar a *Conferência para divertir os sócios do automóvel clube*, de 1925, onde Mário de Andrade narra uma espécie de lenda mineira de uma cidade submersa. Contava, nesta ocasião, que durante um passeio de barco na viagem de 1924 (com Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, entre outros viajantes) um barqueiro lhe falou que no fundo da Lagoa Santa havia uma cidade. “(...) no tempo da mineração tudo era terra firme. Como tinha muito ouro a vila foi crescendo e ficou uma cidade muito bonita. A gente dela luxava que era uma sem razão! Também com tanto ouro!...Então Nosso Senhor Jesus Cristo mandou uma chuva, grande mesmo! Afogou tudo e fez esta lagoa. Na noite de Natal a igreja catedral toca os sinos lá em baixo. A gente vê ela subindo, aparece que não aparece, até bolir com o cruzeiro da torre nas folhinhas da água-pé ⁵⁶”.

Parece que esta narrativa popular, inventada ou compilada por Mário de Andrade, pouco importa, tem algo da metáfora do fim de uma civilização perdida e de um tempo dourado, um passado de Ouro submerso, que ressurgiu magicamente da água, deixando emergir apenas o cruzeiro da torre da catedral.

A invenção da cidade histórica, mesmo a mitificação de seus monumentos – como o cenário, o pano de fundo de teatro ou o presépio, que se lia nas palavras de Tarsila – parecia fazer parte também de um projeto histórico-literário do poeta franco-suíço que acompanhava aos modernistas na viagem de 1924. Blaise Cendrars alimentou durante

⁵³ NUNES, Benedito. Barroco: crônica de uma sedução, op.cit. p.3

⁵⁴ ANDRADE, Mário. *A Arte Religiosa no Brasil*. Op.cit. p. 78.

⁵⁵ PENALVA, Gastão. *O Aleijadinho de Vila Rica*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933, p. 66

⁵⁶ ANDRANDE, Mário. Uma Conferência Condscendência pra divertir os sócios do Automóvel Clube, p.23. Revista do Brasil, jan.-abr. 1925. Citado em CENDRARS, Blaise. *Etc...Etc... (um livro 100% brasileiro)* op.cit., p. 184.

muitos anos a idéia de escrever um romance sobre a região de Minas Gerais, a história de um “leproso construtor de Catedrais”. Tentou reunir documentos sobre a vida e a obra de Aleijadinho para a redação deste livro que nunca se concluiu. De qualquer forma, o *Aleijadinho ou a História de um Santuário Brasileiro* – projeto de um romance, seria recriado num “cenário melancólico, angustiado, de decadência da Capitania Real⁵⁷”.

Era preciso encontrar um lugar onde depositar a inventividade modernista, e seu desejo de criação encontrava nestas cidades “esquecidas” a possibilidade de construção de um cenário mítico.

Outro importante texto revelador da sensibilidade modernista em relação às cidades históricas do ouro e, por extensão, ao barroco mineiro, é o *Guia de Ouro Preto*, escrito pelo poeta Manuel Bandeira. Aqui a cidade de Ouro Preto é apresentada por sua história, seguida das impressões dos viajantes do século XIX. Procura datar alguns monumentos, a construção das pontes, chafarizes e algumas igrejas. Para Bandeira, Ouro Preto era uma “cidade de ontem”, “a cidade que não mudou”, e sua feição de “nobre antigüidade” se devia à decadência da arquitetura tradicional em todo o Brasil. Em suas palavras:

Como se vê, a cidade cujo ar de prestigiosa velhice tanto nos enternece, pode-se dizer que é de ontem. O que lhe deu aquela feição de tão nobre antigüidade foi a decadência rápida e súbita da nossa arquitetura tradicional por todo o Brasil. (...) Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside o seu incomparável encanto. Passada a época ardente de mineração (em que foi, de resto, um arraial de aventureiros, a sua idade mais bela como fenômeno de vida), e a salvo do progresso devorador, pelas condições ingratas da situação topográfica, Ouro Preto conservou-se tal qual, em virtude mesmo de sua pobreza (...) Na sua decadência econômica, que remonta às últimas décadas do século XVIII, não houve dinheiro para abrir ruas, alargar becos, restaurar monumentos. Nas reparações dos prédios envelhecidos a economia levou sempre a alterar o menos possível. (...)

Para nós brasileiros, o que tem força de nos comover são justamente esses sobradões pesados, essas frontarias barrocas, onde alguma coisa de nosso começou a se fixar. A desgraça foi que esse fio de tradição se tivesse partido.

Mas os prédios novos são exceção em Ouro Preto. Ela conservou, mercê de sua pobreza, uma admirável unidade. De todas as nossas velhas cidades é ela talvez a única destinada a ficar como reliquia inapreciável do nosso passado. (...) Quanto à cidade de Salvador, o progresso, que tudo renova fará com ela o que já fez com o velho Rio e o velho Recife⁵⁸.

⁵⁷ EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978., p.41

⁵⁸ BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Ilustrações de Luís Jardim. Coleção Prestígio. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, s/d. pp. 27, 33-40, 43-46 A guia foi escrita em 1928. Antes disso o poeta Manuel Bandeira já se dedicava a estudar o barroco mineiro, pois suas idéias são citadas por Mário de Andrade no ensaio de 1928.

São vários os pontos em comum, entre estes trechos do *Guia de Ouro Preto* e o artigo de Tarsila, *Cidades Brasileiras*. Salvador e Olinda são tomadas como exemplo de cidades históricas, onde o passado vai sendo devorado pelo progresso, “fadadas à renovação sem cura”, enquanto Ouro Preto “dorme”. Sua decadência não é mais apenas carnavalizada ou positivada por ser o ambiente propício a fomentar a arte barroca mineira e os gênios de Aleijadinho e Ataíde. A decadência e o empobrecimento das cidades mineiras com o esgotamento do ouro passa a ser a condição de sua preservação. A cidade museu de Tarsila é aqui cidade relíquia – preservada das transformações avassaladoras do progresso. Como uma Veneza, sem canais, ela flutua sobre as nuvens e entre as montanhas.

Convém lembrar também que a noção de que a arquitetura tradicional vinha sendo destruída rápida e subitamente tinha a ver com a modernização das cidades brasileiras nos anos vinte – sobretudo São Paulo – como se viu.

Durante a viagem dos modernistas, em 1924, trechos de uma entrevista com Oswald de Andrade foram publicados pelo jornal *Diário de Minas*, onde Carlos Drummond trabalhava como redator. Confessava que ele, Oswald, e o grupo de viajantes, estavam encantados com as cidades mineiras.

As cidades antigas que visitamos, apesar da criminosa devastação que vêm sofrendo, são as mais belas do mundo. A arquitetura de São João del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras que vamos percorrer, está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para nosso clima o horror dos bungalows e das casas de pastelaria. As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores. Como é um crime substituir nos altares as velhas imagens maravilhosas feitas à mão pelos nossos melhores santeiros, por uma série de santos almofadinhas e sem caráter definido, saídos da industrialização italiana e alemã. É outro crime desprezar a cor de rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas nascidos da paisagem brasileira e da tradição e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas da Europa.⁵⁹

O poeta parece quase descrever um quadro da pintura pau-brasil de Tarsila (“as cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras”, “o cor de rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas nascidos da paisagem brasileira e da tradição e tão naturalmente de acordo com elas”).

⁵⁹ ANDRADE, Oswald. Embaixada artística histórica através da visão de um esteta moderno. Entrevista. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 abr. 1924. Publicado como Oswald de Andrade. O modernismo começa nas velhas cidades de Minas. Suplemento Literário, Belo Horizonte, 8 jul. 1972.

O jornalista – que talvez fosse, é provável, o próprio Drummond - perguntou ainda ao viajante se acreditava que Minas tivesse um “verdadeiro tesouro artístico”, ao que ele respondeu:

As pessoas que viajam conosco conhecem a fundo as cidades antigas da França, da Itália, de Portugal e da Espanha e nenhum de nós, inclusive o grande Cendrars, põe em dúvida que a civilização do ouro, representada pela velha Minas, seja inferior a qualquer das civilizações correspondentes na Europa.

As nossas igrejas sem ter os materiais nobres das igrejas européias, colocam-se pela sua arquitetura, pela sua pintura, pela sua escultura e pela sua tradição de música antiga, ao lado dos mais célebres santuários. (...)

Idêntico milagre de harmonia e bom gosto se repete nos velhos palácios e nas moradias que visitamos.

Ao falar sobre a nova capital de Minas, Belo Horizonte, demonstrava a mesma falta de entusiasmo pelas novas construções e pelo progresso urbano que se viu em Tarsila ou em Manuel Bandeira.

A primeira impressão que tive da capital não foi das melhores. Vê-se na sua construção uma desordem banal copiada de todos os estilos como infelizmente em São Paulo e no Rio. O que salva este aspecto caótico e neológico da vossa capital é a sua provisoriedade. Toda a pastelaria dos edifícios atuais desaparecerá pouco a pouco absorvida pelo progresso formidável que se anuncia e realiza em Minas.

O cimento armado matará com certeza os versalhes de estuque. E como a cidade foi possantemente rasgada e o seu local muito bem escolhido, os arranha-céus se instalarão admiravelmente aqui. Assim, tenho esperanças de que Belo Horizonte virá a ser uma das mais belas cidades do século XX, sendo do seu tempo, entrará por isso mesmo na tradição.

O que é preciso é defender as cidades que têm um caráter marcado e antigo. Nessas não há necessidade de transformações. Que se adapte o velho e lindo estilo colonial às necessidades de conforto e aumento.

A mesma defesa mais severa ainda, deve ser imediatamente organizada para as igrejas, imagens, mobílias restantes e demais monumentos atestadores do nosso opulento e maravilhoso passado. Feito isso, o turismo que Minas merece será com certeza uma das suas melhores fontes de riqueza e vitalidade.

A defesa da cidade colonial se fazia, por um lado, contra a arquitetura eclética e, por outro, pelo valor do “caráter marcado” que uma cidade deve possuir: antigo (colonial) ou o mais moderno possível, o cimento armado e os arranha-céus. Era preciso preservar as cidades e seus monumentos como testemunhas do passado e impedir a devastação iminente. E ainda evitar a substituição das imagens antigas nas igrejas. Os monumentos das cidades mineiras são elevados, como em Diogo de Vasconcelos, “a testemunhos mudos de nossas ruínas para se reatar o passado ao futuro”. Na fala de Oswald de Andrade transparece a mesma ambigüidade, de que se falava antes, com relação à obra de Tarsila. Por um lado a adaptação à modernização, ao avanço do progresso e um elogio futurista e, por outro, uma insegurança pela destruição do passado colonial.

No ano seguinte, durante a viagem ao Nordeste, Oswald de Andrade defendia em uma palestra a beleza de Recife – “aos pernambucanos compete lutar para que não desapareça”. Falava, ainda, que as cores das casas antigas eram excelentes e que a arquitetura devia refletir a paisagem –

por que não aproveitá-las no cadinho da arte? Por que abandoná-la pela importação estrangeira? E não pense que há incoerência nas minhas expressões porque sou modernista. Sou-o sobretudo por ser brasileiro. Quero, por isso, a formação de uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados. (...) Apreciando o Recife, penso quantos motivos interessantes existem para o pintor, para o poeta nacional. Em São Paulo, Tarsila do Amaral, que é, incontestavelmente, a expressão mais moderna da pintura brasileira, trabalha intensamente no preparo de vários quadros inspirados em motivos nossos para expor em Paris. (...) Eu desejo que em Recife (...) conservando-se o que deve ser conservado e, ao reformar o que for inútil, ser de forma que a obra nova surja com traços fortemente nacionais.⁶⁰

Deixando-se de lado o aspecto fortemente nacionalista da palestra de Oswald de Andrade no Recife, é preciso aqui destacar a valorização da arquitetura das casas antigas, e o aproveitamento de suas cores para a poesia e a pintura modernistas e, ainda, a necessidade de sua conservação.

Na poesia de Drummond, por sua vez, a cidade histórica aparece, em seu confronto com a modernização, humanizada, como mendigo que, em trapos, insiste em permanecer:

.....
Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:
bancos janelas fechaduras lampiões.
O casario alastra-se na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado por igrejas:
a do Carmo – que é toda de pedra,
a Matriz – que é toda de ouro.
Sabará veste com orgulho seus andrajos...
Faz muito bem, cidade teimosa!

Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde
sacode a modorra de Sabará-buçú.

Pernas morenas de lavadeiras,
tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu,
palpitam na água cansada.

O presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta

⁶⁰ ANDRADE, Oswald. Uma palestra com o escritor modernista Oswald de Andrade. In INOJOSA, Joaquim. O Movimento Modernista em Pernambuco. Artigo recortado no arquivo Oswald de Andrade do CEDAE, s/l s/d. pasta 14

é um bicho comendo as casas velhas.⁶¹

Aqui, a imagem da cidade histórica, mesmo “comida” pelo progresso, pelo salto do presente e da tecnificação, representada pela figura do cinema e do trem – como um bicho, está ainda guardada com certa tranqüilidade. As casas velhas são ovelhas guardadas, tendo as igrejas como pastores. Seu universo é, ainda, apaziguado, e o confronto entre passado e modernização surge com um tom lúdico que mais uma vez faz lembrar certos quadros de Tarsila do Amaral, da fase pau-brasil, como *EFCB* (fig.30).

Em *Viagem a Sabará*, Drummond ainda escrevia: “Fecho os olhos para ver a cidade presepe: dir-se-ia decalcada nas estampas ingênuas do Natal, em que as casas se alastram numa desordem aparente e um rio raso – dois rios rasos – serpenteiam muito convencidos de sua função decorativa; as ruas tortas são obscuros caminhos de Deus, e todos conduzem a igrejas, no alto dos morros⁶²”. Até aqui é retomada a idéia da cidade-presépio, cenário e cartão de Natal, que já havia sido evocada por Tarsila em seu artigo *Cidades Brasileiras*, mas é também cidade imaginária, porque é vista de olhos fechados.

A relação entre a cidade histórica e os indícios do progresso parece, neste trecho, apaziguada. Drummond continua: “(...) em todo presepe que se preza, pululam anacronismos: um chalezinho catita, um Ford, um cinema, uma joalheria, de novo casas coloniais subindo a rua em procissão (...)”⁶³.

Contudo, em *Morte das casas de Ouro Preto*, poema publicado na mesma coletânea de 1931, a ruína e a destruição da cidade antiga ganha um teor trágico que faz lembrar, sem querer, não o *Ocaso* de Oswald de Andrade, mas a melancolia da *Vila Rica* descrita por Olavo Bilac, no século anterior.

Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,

⁶¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*. Op.cit. pp. 9-10. Lembrar que esta edição é de 1959, mas foi publicado pela primeira vez em 1931.

⁶² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Viagem a Sabará*, op.cit., pp.62-63

⁶³ Ibid, idem.

já não vêm. Também morrem.

Assim plantadas no outeiro,
 menos rudes que orgulhosas
 na sua pobreza branca, azul e rosa e zarcão,
 ai, pareciam eternas!
 Não eram. E cai a chuva
 sobre rótula e portão.

Vai-se a rótula crivando
 como a renda consumida
 de um vestido funerário.
 E ruindo se vai a porta.
 Só a chuva monorrítmica
 sobre a noite, sobre a história
 goteja. Morrem as casas.

.....
 Ai, como morrem as casas!
 Como se deixam morrer!
 E descascadas e secas,
 hei-las sumindo-se no ar.

.....
 e dissolvendo a cidade.
 sobre a ponte, sobre a pedra,
 sobre a cambraia de Nize,
 uma colcha de neblina
 (já não é a chuva forte)
 me conta por que mistério
 o amor se banha na morte.⁶⁴

A idéia de morte da cidade, pela ruína de suas casas, é retomada aqui, não mais pela imagem do pôr do sol – como metáfora do esgotamento do ouro – mas pela chuva, que, como o tempo, vai consumindo a arquitetura colonial. A visão da ruína, das casas animadas como se tivessem vida (e morte, portanto) se compara, como nos andrajos de Sabará, à destruição dos tecidos, à “renda consumida”. O uso contínuo de um vocabulário fúnebre faz com que este poema de Drummond, especialmente, perca o tom sereno e infantil do conjunto, e ganhe muito de sua melancolia em relação ao passado e porque “toda história é remorso”. Como na conclusão do livro de Diogo de Vasconcelos, a cidade é testemunho da história: as casas viram fugir o ouro.

Ainda que a parte do poema que diz: “Assim plantadas no outeiro, menos rudes que orgulhosas na sua pobreza branca, azul e rosa e zarcão, ai, pareciam eternas!” traga à mente

⁶⁴ Ibid. p.276 É curioso como o tema da cidade flutuante, como uma recriação de Veneza, aparece mais tarde na dedicada obra do pintor Alberto da Veiga Guignard.

outra vez a pintura pau-brasil de Tarsila, parece ser nos seus desenhos que a poesia de Drummond encontra a correspondência perfeita. Assim como o tema do silêncio diante do passado remetia à sensação de imensos espaços em branco, provocada pelos desenhos das cidades mineiras de Tarsila, aqui a cidade de Ouro Preto “dissolve-se”, e suas casas “somem no ar”. A cidade desaparece, como a cidade submersa no discurso de Mário de Andrade, como nos desenhos de Tarsila desaparecem porque são marcas mínimas de lápis ou nanquim sobre o papel.

Assim como a poesia, 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, ainda que sob a forma simbólica (como ideograma ou hieróglifo).

Na *Viagem a Sabará*, numa pequena passagem, Carlos Drummond de Andrade diz contemplar os “sobrados decrépitos, que pareciam estar esperando a visita do desenhista Manuel Bandeira para depois cair aos pedaços (...)”⁶⁵. A função do desenhista é, neste ponto, a de registrar as velhas casas fadadas à ruína e à destruição, congelando, assim, o tempo em sua obra. No *Guia de Ouro Preto* de Manuel Bandeira, vários edifícios são descritos em estado de ruína e destruição momentânea. A idéia de uma cidade prestes a desaparecer fica ainda mais nítida quando o autor acrescenta, em notas de rodapé, nas edições posteriores à primeira (de 1928) que uma ou outra determinada casa ruiu e desapareceu depois da primeira publicação. No entanto, a referência ao sobrado desaparecido continua fazendo parte do texto do Guia, como se assim, na palavra estivesse preservado. Para Bandeira, Ouro Preto estava também tombada na obra do pintor Alberto da Veiga Guingnard.

O registro das paisagens urbanas produz-se como uma espécie de museificação do lugar. Não apenas reconstitui o passado, como pretendiam os desenhos de José Washt Rodrigues, mas paralisa, simbolicamente, a ação do tempo e do progresso. O presente é devastador e bárbaro (“o trem é um bicho que come casas”). A beleza da paisagem urbana que a poesia e arte procuram conservar está quase toda no passado.

⁶⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Viagem a Sabará*. Op.cit. p.151 Drummond refere-se a BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. op.cit.

Uma experiência muito anterior à dos modernistas, em relação ao impacto da cidade setecentista, de onde talvez remonta a sensibilidade da perda da arquitetura colonial, é a de Émile Rouède (1848-1908)⁶⁶. Este pintor francês, que chegara ao Brasil em 1880, acompanhou a Olavo Bilac em sua fuga para Minas Gerais, por motivos políticos, igualmente – é provável que tenha sido pela oposição a Floriano Peixoto ou pela publicação de charges satirizando alguns componentes da Câmara. Instalou-se em Ouro Preto, em 1894, onde teria dado aulas de desenho e pintura, além de realizar algumas vistas da cidade⁶⁷.

Considerado como um dos primeiros a compreender a importância do patrimônio histórico e artístico das cidades setecentistas mineiras, Émile Rouède escreveu algumas crônicas bastante interessantes durante sua estadia em Ouro Preto, para o jornal *Le Brésil Républicain*, com o título *Correspondance de Ouro Preto*. Dirigidas a um suposto interessado em estudar a história da arte mineira:

Alguém que, em melhores condições, queira dedicar seu tempo, sua atividade, e sua inteligência a uma obra tão útil quanto agradável, deveria vir a Minas instalar seu ateliê e seu

⁶⁶ Hélio Duque Estrada definiria de modo curioso a personalidade de Émile Rouède: “o marinheiro, o pintor ‘à la minute’, o boêmio à la diable, o fotógrafo, o zincografista que reunia estes dotes ainda mais os de inimitável jogador de bilboquet, dramaturgo, comediógrafo, cozinheiro, pasteleiro. Estreou nesta capital com alguns pequenos quadros onde se reconhecia boa disposição para o cultivo da pintura. Francês por nascimento, espanhol por educação, dedicou-se à pintura de marinhas (...)”

DUQUE ESTRADA, Hélio Gonzaga. *A Arte Brasileira: Pintura e Escultura*. Rio Grande do Sul: Lombaerts, 1888. Cap. IX, p. 199. Ver também GULLAR, Ferreira et alii. *150 Anos de Arte Brasileira*, op.cit. p. 120

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p.452.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*, op.cit. apêndice, p.181.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, Rio de Janeiro. *Emílio Rouède (1848-1908)* Apres. de Alcídio Mafra de Souza. Texto de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro, 1988.

⁶⁷ Com respeito às aulas de desenho e pintura de Émile Rouède em Ouro Preto tem-se um depoimento contemporâneo que diz que o pintor organizou uma escola de desenho que não é uma academia, mas está baseada nos “princípios moderníssimos da arte”. “Desde a primeira lição, foi o natural o único modelo (...) em pouco mais de dois meses todos os discípulos de Emílio Rouède sabiam olhar para o natural. (...) ele próprio constrói os cavaletes, mói as tintas, prepara os cartões; é finalmente um verdadeiro Faz-Tudo”. Minas Gerais – 05/08/1894. RIANCHO, Alfredo. Por montes e vales. In *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XXXVI, Belo Horizonte, 1985, pp.124-127. Depois de atuar como professor do pequeno ateliê de pintura em Ouro Preto, fundou o Ginásio Santa Rita Durão em Itabira do Mato Dentro. Partiu para uma excursão fotográfica a Diamantina, em 1896, e no ano seguinte decidiu viver em São Paulo, tornando-se jornalista do Correio Paulistano. Em 1898 muda-se para Santos, como redator do jornal *Cidade de Santos*, onde morreu na obscuridade completa. Cf. RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Texto do catálogo. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, Rio de Janeiro. *Emílio Rouède (1848-1908)* Apres. de Alcídio Mafra de Souza. Texto de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro, 1988. As telas pintadas por Émile Rouède em Ouro Preto encontram-se em coleção particular no Rio de Janeiro. Uma das telas “Inauguração do Monumento a Tiradentes em Ouro Preto” foi doada à casa Brasil-França. Ver CARELLI, Mário. *Os Pintores Viajantes, a Travessia da Diferença*.

centro de pesquisa no lugar dos tesouros. E aqui, tendo nas mãos os documentos autênticos, cercado por belas construções dos séculos XVII [sic] e XVIII, em meio a obras de arte originais, de móveis antigos, de armas históricas e de amigos hospitaleiros, escrever um livro ao qual se poderia dar o título: *Origem da arte na região do ouro*.

Aquele que realizar este trabalho prestaria um importante serviço a este belo país. Ouso afirmar – e peço perdão por minha franqueza – que é tempo de se dedicar a esta obra, porque os documentos de valor desaparecem, os monumentos históricos ameaçam arruinar-se, esculturas admiráveis se perdem, quadros de mérito se deterioram; e sobretudo porque a morte atinge diariamente velhinhos centenários, cujos avós, chegados com as bandeiras paulistas trabalharam na construção das primeiras igrejas, e por consequência assistiram à introdução da arte nestas montanhas.

As narrativas destes netos dos primeiros habitantes civilizados desta parte do Brasil, esclareceria as dúvidas e desvelaria os mistérios àquele que tomasse a decisão de fazer este interessante histórico.

(...)

Se por um cúmulo de alegria eu obtivesse das autoridades locais um pouco de atenção para os objetos de arte, um pouco de cuidado pelos documentos que se deterioram em repartições do Estado, um pouco de respeito pelos monumentos que desmoronam, e enfim, a criação de arquivos para preservar as preciosas páginas dos séculos passados e a fundação de um museu⁶⁸.

Sugeria, portanto, a necessidade de estudo da arte mineira e temia o problema da deterioração dos documentos e dos monumentos, assim como a morte daqueles que poderiam testemunhar sobre a origem daquela arte. Para Rouède, os templos mineiros, ao contrário do que poderia esperar-se pela humildade de seus construtores, estavam marcados pelo gosto europeu da época, “dignos de nota e de um estudo sério”. O pintor intuía um caráter nacional, autêntico ou “mineiro” para aqueles templos, pela influência climática ou indígena. Defendia a riqueza de arte e de história das igrejas as mais simples e pequenas,

⁶⁸ ROUÈDE, Émile. Correspondance de Ouro Preto. Le Republicain, 23 mai, 1894. Publicado em *Revista Barroco* n° 9. Belo Horizonte. A citação é tradução livre. No original: *Celui qui, dans des meilleures conditions voudrait dédier son temps, son activité et son intelligence à une oeuvre aussi utile qu'agréable, devrait venir à Minas, installer son cabinet d'étude et son centre d'investigation au pays des trésors. Et, ici, ayant sous la main des documents authentiques, entouré des belles constructions du XVII et du XVIII siècle, au milieu d'oeuvres d'art originales, de meubles anciens, d'armes historiques et d'amis hospitaliers, écrire un livre auquel el pourrait donner comme titre: - Origine de l'art au pays de l'or. Celui qui réaliserait ce travail rendrait un important service à ce beau pays. J'ose affirmer – et je demande pardon de ma franchise – qu'il est le temps de s'occuper de cet ouvrage, parce que des documents de valeur disparaissent, des monuments historique menacent ruine, des sculptures admirables se perdent, des tableaux de mérite se détériorent; et surtout, parce que la mort frappe journellement des vieillards centenaires dont les aieux, arrivés avec les bandeiras paulistas, ont travaillé à l'contrction des premières églises, et par conséquent ont assisté à l'introduction de l'art dans ces montagnes. Les narratives de ces petits fils des premiers habitants civilisés de cette partie du Brésil éclairerait bien des doutes et dévoileraient bien des mystères à celui qui prendrait la résolution de faire cet intéressant historique. (...) Si, pour comble de bonheur, j'obtenais des autorités locales un peu d'attention pour des objets d'art, un peu de soin pour les documents qui pourrissent dans les bureaux de l'État, un peu de respect pour les monuments qui s'écroulent, et enfin la création d'archives pour y conserver les précieuses pages des siècles passés, et la fontation d'un musée pour y rassembler les meubles, armes, costumes, bijoux, tentures, broderie, tableaux et statues qui se perdent ou qui vont enrichir les collections de Rio de Janeiro, je me considérais le plus heureux des mortels.*

analisando também uma série de obras e edifícios, adotando uma diferenciação entre o exterior simples e o interior rebuscado⁶⁹.

É ainda, Rouède pretendia que, na falta de documentos, a história dos monumentos coloniais se reconstituísse a partir dos próprios monumentos. “Aqui onde os documentos históricos faltam (e em Minas eles são difíceis de serem encontrados) é sobre os monumentos que se devem ler os mistérios dos tempos passados. É observando-os com atenção que se reconstituirá a história⁷⁰”.

É possível deduzir que Rouède tenha se dedicado a limpar algumas obras. Olavo Bilac, em uma de suas crônicas de Ouro Preto, criticava a desastrosa restauração de algumas pinturas de uma igreja da cidade: “Os santos aparecem com os lábios violentamente pintados a vermelhão como lábios de *cocotte*, pestanas enormes e grossas como arames, cabelos horríveis, roupagens hediondas”. Acrescentava, em seguida: “Pacientemente, a pinceladas hábeis de aguarrás, Emílio Rouède conseguiu destruir em um dos quadros a camada profanadora das tintas novas e a pintura primitiva apareceu, deliciosa, finíssima, de incomparável precisão de colorido e irrepreensível correção de desenho⁷¹”.

Com a mudança da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte, Émile Rouède evocava o passado de riqueza daquelas velhas cidades, mas o avanço do progresso se obstruía, ali, pelos terrenos demasiado acidentados. A cidade colonial, “mais fraca, foi vencida”. “Eu adoro Ouro Preto, confessava o pintor francês, e peço perdão àqueles que não a amam, ou que não a amam mais!” E continuava: “Tendo eu nascido com o amor pela arte é natural que eu prefira os lugares pitorescos e acidentados, ao invés dos planos e monótonos, que não inspiram nenhum sentimento artístico. E mais, esta cidade tem uma tradição; lemos, em seus monumentos, a história do país⁷²”.

⁶⁹ Ibid. *Le Republicain*, 8 et 29 août, 1894.

⁷⁰ Ibid. idem, 8 juin, 1894. No original: *Là où les documents historiques font défaut (et à Minas, ils sont difficiles à trouver) c'est sur les monuments que l'on doit lire les mystères des temps passés. C'est en les observant avec attention que l'on reconstruirá l'histoire (...)*

⁷¹ BILAC, Olavo. *Chronicas & Novellas*. Op.cit. p. 53.

⁷² Ibid. idem, 3 oct. 1894. No original: (...) *Ouro Preto se trouva la plus faible; il fut vaincu, il fut sacrifié. J'aime Ouro Preto. J'en demande pardon à ceux qui ne l'aiment pas, ou plutôt qui ne l'aime plus! Etant né avec l'amour de l'art, il est tout naturel que je préfère les endroits pittoresques et accidentés, aux plaines monotones, et n'inspirant aucun sentiment artistique. Et puis, cette ville a une tradition; on lit, dans ses monuments, l'histoire du pays.*

Comentava, ainda, neste mesmo artigo sobre a mudança da capital, as transformações que se vinham processando no Curral del Rey, a vila sobre a qual se construiria a nova cidade de Belo Horizonte. “O que fazer contra a fatalidade?”, “Tudo se transforma”, escrevia, e “o Curral del Rey, Belo Horizonte, metamorfoseia-se em capital (...) Lamento ver que para criar a nova Minas deve-se renegar a antiga Vila Rica⁷³”.

Defendia a cidade por seu aspecto pitoresco, por ser o lugar onde o artista pode se inspirar para a criação e porque ali se tinha, como num livro, a história do país. Com estas idéias, de certa forma melancólicas, acerca da inevitabilidade das transformações trazidas pelo progresso; com uma consciência bastante formada do valor histórico e artístico das construções do século XVIII foi que Émile Rouède presenciou a destruição do pequeno povoado do Curral del Rey para a construção da nova capital. Mais do que isso, foi chamado pela própria *Companhia Construtora da Nova Capital (CCNC)* para pintar três telas, registrando aspectos do velho arraial antes de sua extinção⁷⁴. O pintor resguarda a pequena cidade condenada pela modernização em três imagens: *Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem do Arraial de Belo Horizonte*, *Panorama do Arraial* e *Rua do Sabará*. (figs.64, 65, 66). O aspecto rural do vilarejo prevalece a qualquer sentido histórico, sendo que a arquitetura da igreja barroca e das casas velhas aparece como um cenário para a atividade cotidiana e o transporte de cargas e animais, assim como para as passagens: a estrada de terra ou a ponte.

A tela de Rouède, pintada em Ouro Preto, *Inauguração do Monumento a Tiradentes* (fig.67) mostra a praça tomada por uma multidão de espectadores e a cidade, cujo colorido dos edifícios chama a atenção, mas funciona apenas como cenografia para a festa cívica e republicana, em 1894. É curioso notar como, através de um recurso romântico, a escala do monumento é irreal, produzindo um efeito de gigantismo e grandiosidade sobre a cidade e sua população, como as gravuras de festas de ascensão de balões do século XVIII.

No entanto, muito mais interessantes, para este estudo, são as duas telas de vistas da cidade de Ouro Preto, *Igreja de São Francisco* e *Igreja de São José* (figs.68, 69). Na primeira, o templo e poucas casas são avistados de longe, das margens de um córrego entre

⁷³ Ibid. idem, 29 août, 1894. No original: *Que faire contre la fatalité? (...) Et pourtant tout revient, tout renaît, tout se transforme.*

⁷⁴ BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte, Memória histórica e descritiva. História Antiga. Belo Horizonte*: Rex, 1936, pp. 169-171

rochas. Sugere o passeio pelos arredores que permitem ângulos especiais sobre a cidade, onde a natureza, o céu completam-se com os monumentos, e a montanha é coroada pela igreja. A igreja e suas torres vistas ao alto parecem estabelecer, justamente, a comunicação entre Terra e Céu ou entre terra e céu. A visão da igreja ao longe, voltada para cidade e indiferente ao pintor, evoca os mesmos passeios de Olavo Bilac, dos quais extraía os temas de suas crônicas.

Assim também, na tela *Igreja de São José* (fig.69), o pôr-do-sol imprime sobre o casario colonial o efeito poético do ocaso associado à ruína e ao silêncio da cidade despovoada, evocado pelo companheiro de fuga de Rouède. Ao contrário da tela *Inauguração do Monumento a Tiradentes*, a cidade não é aqui apenas o cenário da festa cívica, nem mesmo o complemento das montanhas e do céu. As casas mesmas são o espetáculo, iluminadas pela luz do entardecer. Como no anoitecer do Diário do Imperador, de 1881: “Fui à Igreja de São Francisco de Paula sobretudo para mostrar a vista de Ouro Preto à imperatriz (...) Era já escuro, mas a noite clara por causa das estrelas tornou poético o passeio ao reflexo das águas que borbulhavam. A subida da cidade iluminada também era um belo espetáculo⁷⁵”.

A pintura fixa e torna ainda sólidos os monumentos sobre os quais se “devem ler os mistérios dos tempos passados⁷⁶” ou retém a destruição das “casas que se sustêm a custo, pequenas, com o arcabouço roído aparecendo o desmantelamento do barro esburacado, (...) descendo juntas e inválidas as ladeiras, uma procissão dessas velhinhas trôpegas e trêmulas que as romarias atraem aos adros, em dias de festa, dando-se amparo mútuo, na solidariedade do infortúnio e do medo das quedas⁷⁷.”

O exemplo de Émile Rouède faz pensar, novamente, nas relações entre a pintura, o desenho da vista urbana e a preservação (através da imagem recriada) da arquitetura histórica. Como se através do desenho ou da pintura se pudesse cristalizar a imagem da cidade que o tempo consumiria.

⁷⁵Diário da Viagem do Imperador a Minas - 1881. In *Anuário do Museu Imperial*, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957. op.cit. p. 106

⁷⁶ ROUÈDE, Émile. Correspondance de Ouro Preto. op.cit. 8 juin, 1894. No original: *Là où les documents historiques font défaut (et à Minas, ils sont difficiles à trouver) c'est sur les monuments que l'on doit lire les mystères des temps passés. C'est en les observant avec attention que l'on reconstruirá l'histoire (...)*

⁷⁷ BILAC, Olavo. Marília. *Crônicas & Novellas*. Op.cit pp.23-24.

Lembrando a descrição, por Tarsila do Amaral, de Toledo através da tela de El Greco; e suas palavras sobre a essência, a entidade de cada uma das cidades cheias de tradição, as quais temia ver demolidas pela guerra; lembrando suas palavras 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 em ruínas ganha, nos desenhos de Tarsila, 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.

Seria uma terrível ironia lembrar, neste ponto, o desenho feito sobre o papel celofane com a vista de Constantinopla (fig.26). A tinta alcalino - ferrosa corrói o plástico irreversivelmente. Pouco a pouco, o próprio objeto artístico se desmancha e perde sua materialidade frágilima. Aqui o desenho mesmo se torna ruína.

Ninguém antes de Tarsila havia realizado este esforço de síntese da paisagem histórica brasileira – ninguém, segundo Sérgio Milliet “seria capaz de sintetizar em tão poucos traços a essência da fisionomia local. Ou se perderiam em detalhes ou cairiam na caricatura. (...) o verdadeiro requinte estético está em aboli-lo. No fundo todo artista aspira à nudez de alma da criança, a qual nunca se aplica em copiar uma realidade, mas cria um mundo novo – se não mais real pelo menos mais comovente – com elementos característicos do mundo velho”. Para ele, por mais paradoxal que pudesse parecer, a obra de Tarsila era uma realização poética, mas também documental⁷⁸.

A orientação do professor parisiense à aluna brasileira poderia ter sido: “não é refazendo textualmente o que já foi feito que mostramos nosso respeito pela tradição”, mas sobretudo buscando na tradição (...) uma “utilização inesperada”⁷⁹.

Uma vez Tarsila escreveu sobre a origem do desenho, retomando “a romântica e conhecidíssima história, contada pela Grécia Antiga, em que uma bela moça, filha de um cerâmico de Sicione, chamado Dibutade, ao separar-se do bem amado que partia para longes terras, desenhou-lhe o perfil, conformando com um carvão a silhueta querida,

⁷⁸ MILLIET, Sérgio. *Tarsila do Amaral*, op.cit, pp.16-17

⁷⁹ LHOTE, André. *Les Invariants Plastiques*, op., cit. p.169

projetada como uma sombra numa parede branca⁸⁰”. Esta era a versão que lhe parecia mais simpática, porque talvez permitisse associar o desenho – desde sua origem – com a idéia de conformar um perfil, perfazer o contorno com uma linha, para fixar a silhueta de alguém que partiria, como registro para a memória, como o perfil de uma velha cidade adormecida e que um dia desapareceria.

Ao escrever, em outro artigo, sobre a obsessão de Delaunay em pintar a Torre Eiffel, Tarsila comentaria, com relação à versão de uma destas imagens que possuía em sua coleção: “A tela de 1911 é turbilhonante, a torre dinâmica, fragmentada como se fosse vista de relance à passagem de um trem rapidíssimo ou um aeroplano⁸¹”.

São estas, em certo sentido, as duas operações que a artista realiza em seus desenhos: 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.

⁸⁰ AMARAL, Tarsila. Fotografia. Diário de São Paulo, 8-01-1946, p.4

⁸¹ AMARAL, Tarsila. Delaunay e a Torre Eiffel. Diário de São Paulo, 20-05-1936, p.6

CAPÍTULO 5

Redescoberta ou Invenção do Barroco Mineiro

No dudo de que efectivamente haya sido el barroco un estilo de rebuscada complejidad. (...) Ni por un momento voy a intentar la reivindicación en bloque de esta etapa artística. Entre otras cosas porque no se sabe aún bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología.

José Ortega y Gasset, 1915.

Parte da historiografia costumou entender a história da arte brasileira como uma trajetória marcada por dois momentos de expressão autêntica, alternados por um tempo de dominação absoluta da influência estrangeira. De acordo com esta construção historiográfica, o século XVIII – e especialmente o barroco mineiro – ligava-se através de uma “ponte hermenêutica”¹ ao movimento modernista dos anos vinte. Nesta ligação são banidas tanto a arte do século XIX, notadamente o neoclassicismo e o ecletismo, bem como suas opiniões estéticas desfavoráveis acerca do barroco. Reconhece-se, assim, que o barroco mineiro vai, através do esforço modernista, deixando de ser uma incômoda

¹ O conceito de *ponte hermênica* é um empréstimo da *Teoria da Recepção* de Hans Robert Jauss. Na perspectiva da recepção, toda obra é também uma resposta às perguntas formuladas pelos intérpretes. Em cada novo contexto histórico, outros leitores vêm propor novas questões para encontrar um sentido diferente na resposta inicial que não mais satisfazia. A recepção dispõe das obras, modificando seu sentido, suscitando a oportunidade de produzir sobre a mesma obra uma resposta totalmente nova. Estas sobrevivem justamente na medida em que são acolhidas por novas recepções. A recepção depende do destinatário ativo e livre que, julgando segundo as normas estéticas de seu tempo, modifica por sua existência presente, os termos do diálogo. A recepção se refere a novas compreensões que atribuem a obra um valor atual. “A obra de arte autêntica emerge do passado não apenas por sua forma intemporal, mas porque sua forma, sua qualidade especificamente artística, transcende a função prática da linguagem de uma época determinada, e mantém aberta e presente sua significação como resposta implícita. O efeito da obra e sua recepção se articulam num diálogo entre um sujeito presente e um discurso passado.” Assim, se a obra é o resultado da convergência do objeto artístico e de sua recepção forma-se uma estrutura dinâmica que só pode ser definida nas concretizações históricas sucessivas. O estudo da recepção das obras deve reconhecer este diálogo, este jogo intersubjetivo onde uma obra do passado continua a suscitar interesse, de forma latente ou deliberada, da posteridade que prossegue a recepção e renova o seu significado. A obra de arte em si, entendida como organização semiótica, sofre em cada momento da história diferentes leituras, semantiza-se no consumo. O valor da obra em seu tempo é refratado até o presente. Este valor flutua e em cada época se tem uma mutação de visibilidade. A obra em si possuiu um valor que seria o diferencial entre a leitura em seu tempo e a somatória de leituras posteriores. A ligação de um presente a um passado, através de uma nova interpretação das obras de arte, é o que se entende como “ponte hermenêutica”. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978

lembrança do passado colonial e da decadência da mineração. Transforma-se em monumento e em testemunho histórico.

O crítico Mário Pedrosa, para se ter um idéia, elaborou um estudo nos anos cinquenta, como tese para o concurso da cadeira de História do *Colégio D. Pedro II* no Rio de Janeiro: *A Missão Francesa, seus Obstáculos Políticos*². Nesta revisão sobre a vinda da Missão Francesa ao Brasil, em 1816, insere-se uma citação de Araújo Porto Alegre, discípulo de Jean-Baptiste Debret e fiel à estética neoclássica: “Novo futuro se abre, o Rio de Janeiro se enfeita com ornatos de uma outra Atenas; a arte dos David e dos Percier encontra dignos intérpretes; galerias, arcadas, arenas erguem-se, e os monumentos inspirados pelos Le Brun e os Bernini são eclipsados”. Araújo Porto Alegre lamentava que este futuro tivesse sido limitado pela política portuguesa, através da nomeação de um pintor português, José Henrique da Silva, para a direção da academia que se formava³.

No entanto, o que especialmente interessa é a reação de Mário Pedrosa diante das afirmações de Porto Alegre, que acabava de citar. Para o crítico, este eclipse sobre os monumentos de Bernini correspondia à alteração artificial que os davidianos exerceram sobre

nossa verdadeira tradição artística, que era barroca, via Lisboa. Os portugueses estavam ainda muito mais próximos dessa tradição do que talvez qualquer outro povo europeu da época. Os melhores pintores portugueses daquele tempo (...) já começavam a beber na Inglaterra as fontes de uma nova inspiração que ia, pouco tempo depois, ganhar contra o neoclassicismo e contra David-Ingres, a batalha do romantismo em Paris. Dessas mesmas fontes ia, mais tarde, dentro do coração da grande metrópole, jorrar uma nova revolução estética, muito mais profunda, aliás do que o neoclassicismo: a revolução impressionista⁴.

Por estas palavras se nota que Mário Pedrosa propunha uma espécie de evolução para a arte brasileira, que partia do barroco – como a “verdadeira tradição” adquirida pela colonização portuguesa – passava pelas fontes do romantismo inglês para chegar ao impressionismo. Neste processo de evolução da arte a caminho da modernização, o

² PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa, seus obstáculos políticos*. Tese apresentada para o concurso à cadeira de História do Colégio D. Pedro II. Rio de Janeiro, s/d. Como o próprio título indica este texto é mais propriamente de política cultural que de história da arte. A questão estética que envolve a vinda da colônia de artistas franceses de escola neoclássica é deixada de lado. O que interessava, para Mário Pedrosa, era revisar a versão francesa sobre a Missão e mostrar como os artistas bonapartistas vieram, antes, refugiar-se no Brasil da perseguição política que ocorria em seu país, tendo sido apenas acolhidos pela Corte Portuguesa no Brasil, e não oficialmente convidados. Segundo a pesquisa de Mário Pedrosa, a Corte estava muito mais interessada em criar uma Escola de Artes e Ofícios para a formação de mão-de-obra para a incipiente industrialização que se iniciava. Além disso, os portugueses temiam perder o monopólio cultural sobre o Brasil em seu processo de emancipação, diante das investidas francesas.

³ Ibid. citação p. 34

neoclassicismo seria como uma espécie de incidente. Esta “interrupção” de uma evolução autêntica da arte brasileira, tão criticada pelos modernos, teria levado aos historicismo, ecletismo ou academicismo. A crítica modernista sobre a arte do XIX, como uma derivação decadente do neoclassicismo, formulou-se em parte por esta idéia de interrupção do desenvolvimento da estética barroca. Esta construção será fundamental para a idéia de que a revalorização da arte setecentista só foi feita a partir dos anos vinte, pelos próprios modernistas.

A idéia de que a Missão Francesa e suas conseqüências estéticas significaram uma intercepção do processo de adaptação do barroco e uma linguagem nacional, tornou-se comum entre vários autores. Bastava lembrar que Manoel da Costa Ataíde encontrava-se em plena atividade quando da chegada dos franceses, tendo solicitado em 1818 uma autorização para ensinar desenho e pintura em Mariana. O neoclassicismo teria aberto uma fenda entre a cultura popular e outra oficial, fria, sem nenhuma relação com os sentimentos elaborados na colônia⁵.

Por outro lado, considerar que a Missão Francesa tenha introduzido de modo artificial o neoclassicismo no Brasil significa esquecer que a última fase do barroco brasileiro, já dentro do estilo rococó, apontava para a busca de uma depuração formal, no sentido de recuperar gradativamente os valores clássicos, a simetria e uma maior definição dos elementos arquitetônicos. Seria também anti-histórico pensar que o barroco pudesse ter-se prolongado indefinidamente e que a estética neoclássica, via missão francesa, tivessem provocado o rompimento da tradição barroca – a qual os modernistas teriam a missão histórica de recobrar⁶.

⁴ Ibid. idem.

⁵ Este tipo de interpretação da história da arte brasileira pode ser conferida em obras de referência como o PONTUAL, Roberto. Dicionário de Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969 ou em ARTE NO BRASIL. São Paulo. Abril, 1979. v 1.

⁶ o neoclassicismo correspondeu, no campo estético, ao processo político de independência no Brasil e o barroco passaria a ser considerado como correspondente estético do espírito colonial. Mas não se deve atribuir simplesmente à vinda da Missão Francesa ao Brasil a exclusividade da introdução do neoclassicismo. Além da depuração formal do rococó – mesmo em Minas Gerais, já alcançavam o Brasil os projetos de engenheiros militares portugueses que haviam experimentado timidamente as formas neoclássicas na reconstrução de Lisboa, após o terremoto de 1755. A Casa de Câmara de Ouro Preto é um dos exemplos de uma recuperação do classicismo, assim como as obras do arquiteto italiano, Antonio José Landi, em Belém do Pará. Ver, por exemplo: ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

De qualquer maneira, parece consagrar-se esta concepção de ruptura da tradição barroca em outro estudo acerca da Missão Francesa realizada por Robert Coustet: *La Mission Française au Brésil*⁷. O autor encerrou seu texto com um breve “balanço da missão francesa”, que relevava a criação da Academia no Brasil. No entanto, o sistema da Academia:

diretamente importado da França e brutalmente aplicado em um mundo estranho, deveria ter uma conseqüência grave: a **ruptura entre a arte oficial**, a da Academia, e a **tradição local e popular**. Até então, o meio colonial tinha produzido, por osmose entre a sociedade escravista brasileira e os permanentes esforços da metrópole lusitana, uma **cultura específica** na qual predominava o elemento português: o Brasil aparecia como uma província portuguesa distante, original e exótica. A partir de então os artistas formados pela Academia serão penetrados de doutrinas que ignoram a **saborosa herança colonial** e durante todo o século XIX a arte brasileira (...) vai se desenvolver sob o modelo francês [sem grifo no original]⁸

E o que era, para Coustet, esta tradição local e popular, esta cultura específica ou a saborosa herança colonial se não a arte barroca, a inspiração berniniana que se queria eclipsar? Se o neoclassicismo e, mais tarde, a Academia, tinham rompido ou simplesmente ignorado a tradição barroca no Brasil, aos modernista coube, de acordo com esta construção historiográfica, a recuperação ou a redescoberta desta mesma tradição. A função de descobridores de um Brasil artisticamente verdadeiro caberia, portanto, aos viajantes modernistas.

Lourival Gomes Machado que, a partir dos anos cinquenta se tornará um dos mais importantes estudiosos do barroco mineiro, já havia publicado em 1947, mas escrito em 1945, seu livro *Retrato da Arte Moderna do Brasil*. Depois deste trabalho, onde Minas aparece como a “Província misteriosa”, Lourival passa a dedicar a maior parte de seus estudos, justamente, ao barroco mineiro⁹.

No entanto, ainda naquele primeiro trabalho sobre a arte moderna no Brasil, Lourival defendia uma história cíclica para as artes brasileiras. A idéia aqui defendida era de que, com a arte acadêmica, “ficara para trás o **período de manifestações autênticas nascidas da conjunção do conquistador com a conquista**; de agora em diante, seria o funcionamento dum maquinário artístico importado com a mesma frieza com que se

⁷ COUSTET, Robert. *La Mission Française au Brésil*. In *Actes de l'Académie Nationale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux*. 5e. série – Tome XXI – Année 1996. Séance du 22 février, 1996

⁸ Ibid. p.74

⁹ IGLESIAS, Francisco. Introdução ao livro MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4^a ed. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.21

importam as máquinas industriais, sem dar atenção às necessidades duma nacionalidade que começava a se definir¹⁰ [sem grifo no original]. Continuava, mais adiante:

O retardamento mumificador que nos prendeu por um século inteiro à fórmula duma arte falsa e inexpressiva, adianta um dos porquês daquela quitação geral com o passado artístico e literário, que foi a Semana de Arte Moderna de 1922. Só cem anos depois da emancipação política do país, tornar-se-iam independentes os homens e exigiriam para si esta soberania espiritual, este individualismo exuberante que nos livraria do voto de submissão ao papado artístico do ensino oficial. (...) Depois do primeiro movimento de rebeldia, os modernistas põem um olho na tradição colonial e outro no movimento parisiense. A redescoberta adquire a dupla dimensão dos navios que levam ao Havre e dos trens que conduzem a Ouro Preto¹¹.

A arte moderna assume, neste discurso, um papel libertador que redime o passado barroco da opressão provocada pela dominação acadêmica do XIX – um século de “arte falsa e inexpressiva”. Em seus estudos em torno do barroco mineiro, Lourival em alguns momentos trará à tona o diálogo com os “descobridores” do barroco, os viajantes modernistas. Ao analisar as obras do barroco mineiro irá reportar-se ao Guia de Manuel Bandeira, à poesia de Oswald de Andrade ou de Carlos Drummond¹².

A missão modernista, redentora do barroco mineiro, tornou-se assim uma espécie de convenção regularmente repetida. No número especial da *Revista Occidente* a respeito do Brasil, Frederico Morais não deixaria de afirmar, ainda que de passagem, esta proposição. Aqui, “devorar atropofagicamente” as novidades e influências externas foi possível “na medida em que os modernos redescobrem a realidade brasileira, resgatando o barroco de Minas Gerais, os mitos amazônicos, etc.”¹³.

Da mesma maneira, Affonso Ávila, na nota à terceira edição de *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, indicaria a importância da “contribuição útil e em alguns casos preciosa de quantos, a partir principalmente da década frutuosa de 1920 se

¹⁰ MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947, p.21

¹¹ *Ibid*, p.27 Aproxima-se, mais uma vez, da idéia de Murilo Mendes, em que Tarsila inaugurava o eixo Paris-Sabará. As palavras exatas de Murilo Mendes são “Tarsila inaugura um eixo inesperado: Sabará-Paris. Encontram-se num território ideal Henri-Rousseau, Léger, Gleizes, Lhote e nossos ingênuos decoradores de capelas, arcas, baús, muitos deles anônimos.” MENDES, Murilo. Transistor. *Antologia de prosa*. op.cit., pp.181-183.

¹² MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*, op.cit. pp. 179, 338, 340.

¹³ MORAIS, Frederico. Nacionalismo e internacionalismo en el arte. In *Revista de Occidente*, nº174, Brasil desde Brasil. Madrid, nov.1995, pp 73-85. Cit.p.79

debruçaram sobre o desafio do barroco brasileiro, do barroco mineiro¹⁴”. E ainda, num artigo de 1968, propôs que “somos uma arte adulta porque soubemos, com o modernismo, reencetar a linha da tradição da inventividade, da abertura de formas que nos legou o barroco¹⁵”. Como um projeto de interpretação cíclica da história da arte brasileira, o modernismo seria o movimento responsável pela criação do elo com o barroco.

Reatava-se o fio rompido da tradição. Manuel Bandeira guiava, assim, os visitantes por Ouro Preto, em 1928: “Para nós, brasileiros, o que tem força de nos comover são justamente esses sobradões pesados, essas frontarias barrocas, onde alguma coisa de nosso começou a se fixar. A desgraça foi que esse fio de tradição se tivesse partido¹⁶”.

Há mais. “Só com o modernismo começa o estudo da produção do barroco, que passa a ser valorizado cada vez mais. Antes visto como degenerescência da arte ou manifestação primária, os viajantes do século passado mal notaram essas obras, ou tiveram palavras reveladoras de precário entendimento (...)”, escrevia Francisco Iglésias ao apresentar o livro de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira¹⁷.

Para a Revista Barroco, Fernando Correia Dias escrevia o artigo *A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista*. Começava assim:

O início do processo de revalorização crítica do barroco mineiro, segundo tese que partilho com outros estudiosos, se verificou a partir da redescoberta das velhas cidades mineiras pelo movimento modernista. Foi o grupo pioneiro de São Paulo que realizou, de forma consciente, essa tarefa de desvendamento. Primeiro Mário de Andrade: 1919. Depois, uma feliz associação de escritores e artistas plásticos: a caravana paulista de 1924¹⁸.

De acordo com este autor, a redescoberta significou a definição da originalidade da arte barroca mineira e a elevação de um tema regional ao plano nacional e internacional.

Se, com estes exemplos, tem-se a idéia da convenção em torno da descoberta do barroco mineiro, de uma forma ou de outra, mas sempre pelo olhar dos modernistas, começa-se a apontar o quanto esta descoberta (ou redescoberta) é sobretudo invenção.

¹⁴ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a das luces*, 3ª ed. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1994. Nota à terceira edição.

¹⁵ Ibid. Barroco: um elo no processo criativo, 1968, p.37

¹⁶ BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Op.cit. p.45

¹⁷ IGLESIAS, Francisco. Apresentação ao livro: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1984. P.8

¹⁸ DIAS, Fernando Correia. *A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista*. *Revista Barroco* n° 4, Belo Horizonte.

É claro que o interesse pelo barroco e sua definição enquanto estilo oposto ao clássico não era, no início do século XX, uma exclusividade da sensibilidade modernista brasileira¹⁹. Mas, no caso brasileiro, esta recuperação assumiu um caráter de ficção, de criação plástica e literária, muito mais do que historiográfica.

Nos anos quarenta, Lourival Gomes Machado entendeu que o contato com a tradição e os

enormes saltos geográficos do grupo inicial [dos modernistas], buscando os demônios amazônicos ou a paisagem monumentalizada pelo Aleijadinho, foram sim, retomadas de contato com o passado e com o país imenso, terra e história que, contudo, se sabiam vivas e contra cuja mumificação se pregava uma cruzada. E para cantá-la em versos e cores, qualquer memória ensinada, qualquer valorização dogmatizada, qualquer atentado à autonomia da inteligência ou à confiança cega no poder de captação sensível dos indivíduos, não era só incômoda e inadmissível, mas até mesmo clara e expressivamente repudiada²⁰.

Isto, parece, quer dizer que a viagem aos lugares distantes no espaço e no tempo, os “demônios e paisagens” ali recolhidos, não deveriam ser reproduzidos pela “memória ensinada” ou pela “valorização dogmatizada” – não deveriam ser estudados de modo antropológico ou historiográfico, mas sim recriados, “cantados em versos e cores”, com autonomia. Isto é, deveriam servir como material para reelaborações na poesia e na arte.

Há pouco tempo se compreendeu de modo mais claro que a descoberta do barroco mineiro pela percepção modernista não foi e não poderia ter sido neutra, mas se tratou, antes de mais nada, de uma recriação. Guilherme Simões encerrou um artigo intitulado *Em torno da noção de Barroco no Brasil*, que resume algumas idéias de sua tese *Barroco: palavra peregrina*, com as importantes observações:

O juramento de fidelidade do modernismo brasileiro, ao menos o de Mário de Andrade, implicava um compromisso a fim de retrair a história brasileira conferindo-lhe nova identidade. Para perfazer este largo caminho, Mário percorreu várias pequenas sendas. Uma delas foi esta do resgate da arte da época colonial brasileira, na qual fincou posição, desde cedo, que não abandonaria até o fim. O complexo artístico e arquitetônico religioso colonial brasileiro era o único monumento de alta civilização em um país de passado tão curto e tão desleixado no

¹⁹ Bastaria lembrar, por exemplo, o interesse de Pablo Picasso pela obra de El Greco, Rubens e Velázquez. Mas o tema vai muito além disso. Segundo Victor Tapié: “A Guerra de 1914-1918 renovou o interesse pelo período em que o barroco triunfou e a visão que dele se podia captar. Na Boêmia, Novák consagrou à Praga Barroca (1915) um ensaio em que descobria esta arte condenada pelos historiadores de seu país como um tempo sombrio, como ‘autêntica expressão dos sofrimentos e esperanças dos ancestrais’. (...) Paul Klee no seu diário de 1915, estabelecia relação análoga entre as experiências do barroco e as do tempo atual.” E assim, Tapié recorda que também nestes anos Wolfflin, Weisbach, Eugenio d’Ors, Benedetto Croce, Henri Focillon formulam suas diferentes teses sobre o barroco. Convém acrescentar ainda, entre outras, as idéias estéticas de Ortega y Gasset TAPIÉ, Victor Lucien. *O Barroco*; trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983. p.8

²⁰ MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna do Brasil*, op.cit. p.59

plano da cultura. Era o pouco que se tinha edificado com possibilidade de durar e, portanto, com capacidade de dizer, pela própria monumentalidade, algo que pode ser traduzido em uma expressão como esta: 'foi assim que tudo começou'. Danado mal estar para modernistas que pregavam razão e clareza, como Mário de Andrade, que viveram o mesmo impasse que Araújo Porto Alegre com seu projeto neoclássico: ter de realizar um acerto de contas com uma certidão de batismo barroca²¹.

Em sua tese, Guilherme Simões aponta este aspecto de um passado retraçado, refeito ou manipulado de acordo com uma necessidade presente, qual seja, a construção de uma nova tradição que se passa a reconhecer em outros monumentos – a arquitetura religiosa colonial.

“São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século XVIII, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas.” Escrevia o crítico literário Brito Broca, em 1952. Para ele havia uma “lógica interior” neste aparente contra-senso. O desconhecimento da realidade brasileira por parte daqueles artistas, “fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam”. Procuravam, assim, segundo o crítico, uma “volta às raízes da nacionalidade” e um “filão que os conduzisse a uma arte genuinamente brasileira”. E teriam encontrado, “nas ruínas mineiras”, “as sugestões dessa arte”²².

Benedito Nunes, em seu já citado artigo, *Barroco: crônica de uma sedução*, entende que as edificações barrocas de Minas Gerais, as “ruínas disformes” de Bilac, serão retomadas como “testemunhos do passado capazes de revigorar o presente, são tomadas como sugestão para uma arte nova, que se chamará pau-brasil nos quadros de Tarsila e nos poemas de Oswald do período”. Trata-se aqui de uma “continuidade do passado no presente, que permeará esta segunda fase de recepção”. A primeira tinha sido a de Olavo Bilac e a de Émile Rouède, poderíamos acrescentar. “(...) os turistas do modernismo vêm o outrora irrompendo no agora, um e outro pobres e suntuosos, no desvalimento que

²¹ GOMES JR., Guilherme Simões. Em torno da noção de Barroco no Brasil. In *Cultura Brasileira: figuras de alteridade*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 31. Ver também a tese completa: *Palavra Peregrina: idéias barrocas e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, defendida em 1996, na área de História Social da USP, sob orientação do Prof. Elias Thomé Saliba.

²² Citado em PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos. *Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Ed.JB, 1987, p.54.
e também em AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Martins, 1968, p.47

acompanhou uma decadência não calamitosa de obras a recuperar. É o moderno que redescobre o antigo e que o reenobrece sob um olhar novo, no terra-a-terra da vida cotidiana, como monumento da arte nacional”. O autor entende, de acordo com as categorias de Nietzsche que, entre as três atitudes possíveis em relação ao passado (a antiqüária, a monumental e a crítica), a recepção modernista foi, portanto, monumental²³.

Os desenhos das cidades mineiras por Tarsila do Amaral são, talvez, o exemplo mais puro do sentido desta redescoberta do barroco de Minas. Ali parece muito mais evidente que não se tratava de um estudo minucioso da arquitetura religiosa colonial, nem mesmo das esculturas; não se tratava de uma recuperação historiográfica ou “arqueológica” do barroco, mas sim de uma reinvenção baseada nos princípios de síntese, de criação simbólica e ideogramática, de reducionismo.

A rápida viagem a Minas não constituía uma expedição de estudiosos, mas de artistas interessados em recolher materiais para suas criações. Não se pode, a rigor, repetir a convenção de que os modernistas paulistas descobriram o barroco mineiro, não tanto porque Dom Pedro II, Olavo Bilac, Émile Rouède ou Diogo de Vasconcelos os antecederam no interesse e na valorização daquelas obras, mas porque tomaram o barroco mineiro como motivo a ser adequado a seus interesses de criação poética e pictórica, de modo muito breve e fugidio – inventaram-no. Tarsila, certamente, estava muito mais preocupada em captar os monumentos de modo a encaixá-los em seu projeto de síntese e de desenho-escrita, do que em resgatar de modo revivalista o barroco em sua obra.

Em seus textos em torno da *Arte Religiosa no Brasil*, Mário de Andrade propunha, em 1920, abertamente, que era preciso classificar esta arte que “repousa em paz no moimento do passado”, como um fóssil de que “pouca gente ouviu falar e ninguém se incomoda”. Mas a tarefa de classificar a arte que entenderia como barroca, ou de pelo menos mostrar que ela existiu era como a missão de recuperar “um tesouro abandonado onde os nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração”²⁴. A arte barroca é

²³ NUNES, Benedito. *Barroco: crônica de uma sedução*, op.cit. p.2

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Arte Religiosa no Brasil*. Op.cit., p.44. A citação completa é: A arte cristã, no Brasil, repousa em paz no moimento do passado. “É um fóssil, necessitado ainda de classificação, de que pouca gente ouviu falar e ninguém se incomoda. No entanto ela existe ou melhor, existiu. A mim tomei a tarefa, e apenas essa, de mostrar-vos que se a nossa arte cristã não tem uma importância decisiva nem marca a eclosão dum estilo, ao menos existiu vivida, com alguns traços originais, e é um tesouro abandonado onde os nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração. Bastaria para tanto darem-se o trabalho de separar a ganga onde se recatarem as pepitas...”

timidamente exaltada. Seu estudo não se justificava tanto pelo valor das obras em si mesmas, desdobrava-se, contudo, no interesse em encontrar temas para outras criações: plásticas, poéticas ou literárias (ou arquitetônicas). A arte do passado ganhava valor na medida em que pudesse ser recriada, pudesse ser usada como “fonte de inspiração”, cantada em versos e cores como escreveu depois Lourival Gomes Machado.

A atitude moderna em direção ao passado não foi movida, nestes casos, por motivos históricos, mas estéticos. Os dados do passado não são interpretados num sentido revivalista, mas o que viram foi radicalmente transformado, como se o passado fosse mesmo irre recuperável²⁵. Daí, talvez, o novo aspecto das ruínas que, nos desenhos de Tarsila, são as cidades que se desmaterializam.

Os monumentos históricos, vistos pela janela do trem, como Delaunay vira a Torre Eiffel, são apreendidos de modo fugaz. Alguns trechos da crônica que René Thiolliers, acompanhante do grupo, escreveu pouco depois, fazem saltar aos olhos esta velocidade com que as cidades vão sendo apreendidas, como impressões fugidias:

(...) nessa viagem hoje, para mim, pródiga de evocações coloridas, que empreendemos, na Semana Santa, pelas cidades decrépitas de ancianidade do Estado de Minas.

Éramos um grupo. A todos honrava com sua presença a Excelentíssima Senhora Dona Olívia Guedes Penteado (...); a pintora Tarsila do Amaral, um bem fadado temperamento de artista, de uma intensidade espontânea sempre muito refugiada no seu sonho, a manejar, nos rápidos croquis, que apanhava, à beira do caminho, um lápis de uma elegância fácil e fluente; Mário de Andrade, o autor da “Paulicéia Desvairada” (...); Oswald de Andrade (...); Blaise Cendrars e eu.

O que foi essa nossa viagem!... Um engolfar a fio de exultações íntimas, numa intensa palpitação de vida! Gamas de emoções! Emoções, por vezes, efêmeras de doce beatitude; por vezes, de suprema volúpia, extáticas e profundas!

²⁵ Para não derivar mais, vale a pena citar algumas palavras de Giulio Carlo Argan acerca do revivalismo: “Entre o final do século XIX e princípio do XX a arte dos países industrializados está marcada por constantes apelações ao passado, lançadas às direções mais disparatadas, e justificadas não mais com motivações históricas, mas puramente estéticas. Este é o caso do miguelangelismo inconstante e abertamente moderno de Rodin ou de Holer, o arcaísmo de Puvis de Chavannes, o barbarismo outra vez no auge de Moreau, o românico de Berlaie e o bizantinismo de Klimt. Não havendo perspectiva histórica alguma, não existe nenhum limite à diversidade de pintor de referência: em nome de uma meta-histórica essencialidade da arte, os expressionistas e os fauves verão na escultura negra a expressão de um pré-histórico, originário, intacto e perene classicismo. Os mesmos dados que por alguns são interpretados em sentido revivalista, outros os interpretam em um sentido totalmente oposto. Mudando de maneira radical a estrutura da operação e da representação artística, o cubismo declara caducas, irre recuperáveis todas as tradições (...) As vanguardas propõe o problema da história no mesmo momento que o negam com uma grande violência polêmica. Conservam uma certa tensão romântica que explica sua turbulência a exasperada vontade de tentar o salto histórico, de projetar-se totalmente ao futuro, com uma perspectiva escorçada não muito diferente, salvando o dado de que se tratam de direções opostas, da dos *revivals* românticos.” ARGAN, Giulio Carlo. et alii. El Pasado en el Presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro. Col. Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili,

(...) Em baixo, os trens cruzavam-se com ruído. As locomotivas relinchavam, abeberavam-se exaustas, como que ansiedades. Em seguida apitavam. Soprava uma fumaça em rolo, que entrava pelas janelas, cobrindo tudo de um carvão negro, espesso.

(...) Mais alguns quilômetros pelo Estado do Rio, e entraríamos em seguida pelo Estado de Minas, o Estado mais santo do Brasil! (...) À vista do dia, provavelmente, ocorreu-me à lembrança a minha primeira viagem à Itália. A emoção de indefinível encantamento com que lhe transpus a fronteira acesa numa primavera em lirismos. A mesma com que viajava agora. E ali toscanejante a um canto do vagão, a medida que via galopar a paisagem, fui rememorando com ternura esses bons tempos (...).

Mário de Andrade que, em tempos, já havia feito a mesma viagem, explanava-lhe sobre pontos da nossa história. (...) Aprumei-me no meu lugar; alonguei acarinhante a vista pela paisagem. Desdobrava-se ela sob lufadas de sol, encantadora e ridente! (...) basta-me penetrar num Estado vizinho, para que imediatamente pulse meu coração de um modo diferente, e eu veja, então o quanto sou brasileiro²⁶.

Ao chegarem a Juiz de Fora, desceram. “Tarsila de caderno e lápis em punho. (...) Em frente, do outro lado do cais, uma locomotiva arquejou, soltou um silvo agudo. Despediu baforadas de fumo. Num trepidamento de eixos e ferragens, lá se foi, arrastando atrás de si uma enfiada de carros, em que havia, nas portinholas, caras apinhadas. E uma praça, cuja vista nos ela vedava, apareceu-nos polvilhada de sol, como num palco de teatro, aparece um cenário²⁷”.

O trem ocupa um espaço importante na movimentação da narrativa. Como uma cortina de teatro, parte abrindo a visão dos viajantes, na estação, para a cidade que surge como um cenário. Depois de Barbacena, partiam para São João del Rei:

Como nos sentíamos invadidos de um quebrantamento de fadiga, assim que se pôs o trem em marcha, nos recostamos moles e silenciosos nos nossos lugares. Íamos com as janelas abertas, gozando da aragem da tarde – uma tarde lânguida e serena, em que o sol se estirava, em raios oblíquos e afogados pelo cabeço dos montes ao longe. No céu, a lua parecia acompanhar-nos. Seguia também para São João. E, de um lado e de outro da estrada – sucessivamente e de espaço – surgiam casas acaçapadas, sob telhados antigos, hirsutos de ervas, varandas alpendradas; gameleiras copadas em docel, lanços de muros de taipa, sebes floridas, jardins escalonados em talude... (...) – Somos chegados! – bradei por fim, pondo-me de pé ao divisar a certa distância o casario amontoado de S. João del Rei²⁸.

As casas, ali “padeciam todas do mesmo mal”, eram velhas. À noite, antes de dormir, o cronista, em seu quarto: pensava “Nisto, um sino tangeu. Tangia numa toada plangente. Dir-se-iam baladas de agonia. Estanquei o olhar: sustive-me a escutá-lo. Dentro em mim

²⁶ THIOLLIER, René. Nós em São João d’el Rey. In *terra roxa e outras terras*. Ano I, n° 1, São Paulo, 20 jan. 1926, p.2 Reprodução fac-similar ano I, n° 1-7. São Paulo: Martins, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

²⁷ Ibid, idem.

²⁸ Ibid, p.3.

suspirou funda uma saudade; a começo vaga e imprecisa; depois e aos poucos, dos meus tempos de menino, da minha travessa em São Paulo. Aquele mesmo somido tinha o sino da Sé²⁹.”

A viagem é marcada pelo ritmo do trem. As passagens pelas cidades são breves. Ao ritmo de viajantes velozes, o cronista intercala impressões fugidias dos lugares visitados e, às vezes, é surpreendido por recordações distantes: a primeira viagem à Itália, a infância. As “cidades decrépitas de ancianidade” remetem o viajante a seu passado pessoal. Mas as impressões de René Thiollers, além de vagas são interrompidas. Ele não acompanha o grupo no restante da viagem e não alcança a ver os mais importantes conjuntos de arquitetura colonial.

Nas *Crônicas de Malazarte*³⁰, a de número oito, Mário de Andrade retoma, em certo sentido, o ritmo da narrativa de René Thiollers. As frases são curtas, as idéias se sucedem rapidamente. O trem, como veículo que determina a sensibilidade dos viajantes reaparece³¹. Narra também alguns aspectos da viagem a Minas Gerais, de 1924. Estes dois relatos e os desenhos de Tarsila, constituem, assim, os únicos documentos de registro da experiência – não incluindo os poemas pau-brasil e *Fueilles de Route*³².

²⁹ Ibid, idem.

³⁰ ANDRADE, Mário. *Crônicas de Malazarte – VIII. América Brasileira*. Rio de Janeiro, 1924. Recortes Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros. Publicado em BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Teiê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares de. Pesquisa, seleção, planejamento. Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917-29. Documentação. Instituto de Estudos Brasileiros: São Paulo, 1972, pp. 109-115.

³¹ Curioso lembrar aqui também a importância do trem como transporte ao passado utilizado no *Roteiro Lírico de Ouro Preto* de Afonso Arinos de Melo Franco que narra sua viagem à cidade histórica em 1936: “Já o trenzinho indeciso e laborioso serpenteando pelas margens caprichosas do antigo Guaiaqui dos índios, se transformava, aos poucos, numa espécie de máquina de explorar o tempo. Insensivelmente os passageiros abandonavam as esperanças e os temores ferroviários. O bamboleio guinchante das velhas ferragens, os apitos esganiçados, desfechados de surpresa nas curvas, para assustar, não assustam ninguém. Nota-se logo que o trenzinho temo é incapaz de violências, de desastres, naquela lentidão acaientadora, resmungando mal humorado (...) Mesmo que fosse chegar em outros tempos, em outro mundo. Chegar essa noite, ou em outra parecida, porque o passado e o presente se confundem.” FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Roteiro Lírico de Ouro Preto. op.cit., p.19

³² “Os documentos existentes sobre a ‘tour’ às cidades mineiras do apogeu de nosso ciclo do ouro no século XVIII, centralizam-se como imagem visual na pintura posterior de Tarsila, feita sobre as dezenas e dezenas de esboços rapidamente registrados em todo o decorrer da viagem sobre cada um dos lugares por que passavam ou se detinham. Tão numerosos são estes desenhos da viagem a Minas que é como se Tarsila não houvesse nunca interrompido, em sua linha fina, sensível e fluida, o caminho de seu lápis ligeiro por seus cadernos de apontamento. Ao mesmo tempo, as impressões recolhidas por Oswald em suas anotações seriam reunidas depois, constituindo – com os poemas durante o carnaval no Rio – o núcleo básico de Pau-Brasil, editado em 1925 em “Au Sans Pareil”, em Paris; René Thiollers escreveu um breve relato intitulado “De São Paulo a São João del Rei”, em seu livro “O Homem da Galeria”, e de Mário de Andrade ficaria o belo poema “Noturno de Belo Horizonte”. AMARAL, Aracy. Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas. Op.cit. p. 46

Tarsila do Amaral é n'alma a simplicidade nativa e encantadora do Brasil. Principalmente agora, abandonando o cubismo. Não sei, mas tudo o que faz quadros como esboços é a própria simplicidade destes céus tupinaquis. Este azul que tanto influi na fantasia decorativa dos pintores mineiros. Falo do pintores bem mineiros, legítimos primitivos, criadores de algumas obras primas que se estragam lentamente. Na Matriz de São José del Rei, por exemplo, há uma tela corrediça do altar mor que é maravilha. Infinitamente superior, como comoção e como pintura, aos dois quadros laterais, italianizantes sábios sem valor. Há em Minas toda uma série de primitivos admiráveis. Escola que morreu inútil, porque os ouros escoaram no lamento dos ribeirões e o esplendor morreu prematuro. (...)

Mas voltando ao assunto, que maravilha caída do céu a nossa Tarsila ! Tomou-a agora um fogo sagrado... os olhos brilham. A voz firmou-se enérgica, verdadeira. Que é Paris? Que é do cubismo?

Não Malazarte. Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. Depois venho para Minas. É preciso conservar tantos tesouros. Eu estou pronta. E sem nenhuma paga. Que remuneração melhor para mim que restituir à pequena e maravilhosa Rosário de São José del Rei o esplendor passado do seu teto? Toda minha vida que se resumisse nisso... eu seria feliz! Gosto das grandes empresas.

(...) Nós andamos em busca de arte e de passado*. Chegamos a exasperar a ambição cansada daquela gente. Tomaram-nos até por negociantes de quinquilharias antigas. (...) Tarsila adquirira uma Santa Ana. Eu, o quadro.(...)

O arraial antigo aparece, que lindo! A igreja sempre no alto... o casario branco, de teto levemente chinês, desvia as lágrimas do Senna. A paisagem começa a interessar outra vez. (...)

Nas nossas recordações quase tanto como o interior de Sto. Antônio. "Quelle merveille!" Na cidade morta, o deserto, modorra, a grande igreja eleva as torres curtas. Nada que ver por fora. Não tem a originalidade do Rosário de Ouro Preto, nem a graça amaneirada de São Francisco de Assis de São João del Rei. Mas nenhuma outra igreja destas Minas guarda o melhor exemplo do faustoso séc.18 mineiro. Sua capela mor é a única obra de talha no Brasil que se possa comparar, como perfeição de acabamento a São Francisco da Penitência do Rio. Obra de reinóis, não há dúvida. Destaca-se completamente como técnica e mesmo como estilo dos outros altares de Igreja. Igualmente ricos. Mas o entalhe é mais tosco, a invenção mais pobre, ou, por outra, menos sabida. E o esplendor do coro, o luxo pictural das sacristias! Oh!...

Diante disso que papel fazem as nossas igrejas modernas de S. Paulo! Não se poderia aproveitar dessa abundância, que é já nossa também, elementos que não fossem góticos! Mas só o gótico é místico, não é? E esse aleijão de nossa catedral se construiu. Aleijão antes de nascer. E a sua cúpula, que é também a seu modo "une merveille"! que há também as maravilhas de estupidez (OLIVEIRA). Esta máquina faz tal barulho aos meus ouvidos... Irra! Máquina dos quintos! Vai pro inferno com todas as Goticidades Arquitetônicas que não enumerei na minha "Paulicéia"!

Estou irritado. Verifico esta raiva e paro. E paro... Crônica difícil esta... Começo os assuntos... Mas para que continuar? Tudo está na ventura do começo. (...) Eu, queria ainda dizer que os arquitetos neo-coloniais são quase tão idiotas como as Goticidades Arquitetônicas... Pois é: não vê que estão a encher as avenidas de São Paulo de casinhas complicadas, verdadeiros monstros de estações balneárias, de exposições internacionais. Porque não aproveitam as velhas mansões setecentistas, tão nobres! tão harmoniosas! E sobretudo tão modernas pela simplicidade do traço? Em vez, não; sujam a Avenida Paulista com leicções mais parecidos com pombais (...)³³

³³ Ibid. pp. 110-114

* Sobre a viagem etnográfica pelo Nordeste e pela Amazônia, Mário de Andrade escreveu: "Éramos um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade de conhecer coisas novas." (ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*, op.cit. p.150.) e recordaria em sua célebre conferência de 1942: "(...) semanas-santas pelas cidades velhas de minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Bahia (...) Doutrinários, na ebbriez de mil teorias, salvando o Brasil, inventando o

As idéias são entrecortadas. Não há nenhuma seqüência narrativa. Os pensamentos passam como paisagens pela janela do trem. No entanto, alguns elementos da crônica número oito são importantes para compreender o tipo de sensibilidade com que os modernistas absorveram as paisagens históricas de Minas Gerais.

A associação indireta entre o azul do céu, os quadros de Tarsila e os forros das igrejas mineiras, sugere a comum idéia de que, durante esta viagem, Tarsila descobriu suas cores. Mário de Andrade privilegia ainda os pintores mineiros, “legítimos primitivos”, em detrimento de algumas pinturas “italianizantes” que havia observado. Estes artistas, porém, “primitivos admiráveis”, formavam uma escola que se extinguiu antes do tempo. O esgotamento do ouro fez com que aquela arte promissora fosse interrompida em sua evolução. Trata-se da mesma idéia de “aborto luminoso” que o autor havia proposto no ensaio sobre Aleijadinho³⁴, da civilização que no seu auge decaí, como a cidade submergida.

Interessante ainda é o diálogo de Malazarte com Tarsila – real ou imaginário, pouco importa – onde Paris e o cubismo são deixados de lado, porque Minas e as igrejas barrocas se tornam mais importantes. A pintora declara querer dedicar-se apenas ao trabalho de restauração dos forros daquelas igrejas. Parecia atender ao convite que Émile Rouède fizera trinta anos antes.

Os viajantes são confundidos com compradores de “quinquilharias antigas”, porque viajavam à procura de arte e de passado. Mas não iam apenas para comprar antigüidades mas principalmente ao encontro de um passado. O olhar de Mário de Andrade, mesmo aqui na velocidade da crônica, será sempre mais cuidadoso, mais interessado nos detalhes artísticos e arquitetônicos. Seus desenhos das fachadas das igrejas indicam esta forma de observação que se aproximou, mais do que qualquer outro viajante, já que esta era sua segunda viagem a Minas, de um estudo histórico. A igreja barroca aparece em seu discurso, ora como nos desenhos de Tarsila – “sempre no alto”, “na cidade morta a grande igreja eleva as torres curtas” – ora como objetos de estudo e de classificação estilística.

mundo, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer” (ANDRADE, Mário. Conferência na Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, 30 abr. 1942.)

³⁴ ANDRADE, Mário. O Aleijadinho. Op. cit.

À medida em que admira as construções coloniais, suas críticas recaem sobre o neo-gótico das modernas igrejas de São Paulo. Os *revivals* pareciam todos abomináveis tentativas de imitação do passado. Para os modernistas o passado parece ser irrecuperável como modelo literal para uma nova arte, mas passa a merecer a recuperação do próprio objeto artístico do passado. A arquitetura historicista, eclética ou neo-gótica parecia, aos olhos de Mário de Andrade, pastiche, construções de balneários, provisórias como pavilhões - cenários de exposições internacionais. O passado barroco deveria ser recuperado em si mesmo: as velhas casas setecentistas deveriam, a seu ver, ser aproveitadas (“Porque não aproveitam as velhas mansões setecentistas, tão nobres! tão harmoniosas! E sobretudo tão modernas pela simplicidade do traço?”). Esta idéia remete não apenas ao processo acelerado de modernização da cidade de São Paulo, nos anos vinte, como seu viu, com seus desmoronamentos em cadeia e as construções das dez casas por hora pela especulação imobiliária. Remete também às intenções de Tarsila em trabalhar como restauradora dos forros das igrejas mineiras e, de modo algum, reproduzir literalmente aquela arte do passado em sua obra.

Em *A Arte Religiosa no Brasil*, Mário de Andrade escrevera que se via “nossa Paulicéia recobrir-se de matrizes novas, infelizmente feitas com tanta rapidez”. Poderiam ser até boas ou belas igrejas, “mas não são brasileiras”. Criticava também a nova matriz de Belo Horizonte, que seria construída em estilo gótico e a matriz atual que, pedante, considerava-se como uma enciclopédia, referindo-se certamente a seu historicismo ou ecletismo, a seu acúmulo de diferentes estilos³⁵. A arquitetura eclética lhe parecia “apavorante, desconcertante, acabrunhadora, inconcebível na disparidade de cores e estilos³⁶”. E ainda:

O erro nosso de construir igrejas nos mais estrangeiros dos estilos propaga-se com rapidez perniciosa por todo o Brasil. Quebrou-se bruscamente a cadeia da arte religiosa nacional: todos os estilos penetraram a praça numa sarabanda de mistificações. Na Bahia, em Minas, na Capital Federal, no Rio Grande do Sul, em toda parte, se houver uma capelinha por construir, é preciso que seja helênica ou secessionista. E o nosso barroco³⁷?

Recupera-se, aqui, a idéia do fio rompido da tradição que se observou antes em Manuel Bandeira, por exemplo. Sugere uma quebra brusca da cadeia da arte religiosa

³⁵ ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil*. op.cit. p.81

³⁶ Ibid. p.93 Mário de Andrade se refere aqui, especificamente, à Igreja de São José de Belo Horizonte.

³⁷ Ibid. p.92

nacional, barroca, em nome de estilos internacionalistas, não inspirados em Portugal – “que nos deu o que possuímos” – mas imitações sem altivez, cópias sem engenho, plágios de Karnak, Santa Sofia, do gótico, ou ainda inspirados no helenismo: neoclássicas, ou em estilo *art nouveau*. O barroco lhe parecia, naquele momento, a melhor resposta para uma arquitetura religiosa atual, mas regional e tradicional, ligada ao passado, mas que correspondesse às inspirações do presente³⁸.

Segundo Telê Ancona Lopez, Mário de Andrade, o

viajante à roda de seu quarto, acompanhando no século XVIII a procissão mineira do Triunfo Eucarístico em Conferência na Congregação Mariana, parte, em 1924, na ‘Viagem de Descoberta do Brasil’. Não vai sozinho, integra a caravana dos modernistas de São Paulo (...) percorre a Minas Gerais da tradição, deslumbrando-se com cidadezinhas, cores e formas, as histórias, a música, a imaginária religiosa. E percebendo que o primitivismo estético perseguido pelas vanguarda da Europa, seria, para nós, simplesmente o reconhecimento de nossa sensibilidade³⁹.

Apesar da viagem a Minas e do contato com os conjuntos arquitetônicos coloniais que ali se conservaram terem provocado marcas sobre a obra e o pensamento de Mário de Andrade, além dos textos para *A Arte Religiosa no Brasil*, de 1920; além da 8^a *Crônica de Malazarte*, o resultado mais importante, em seu caso, talvez tenha sido o ensaio de 1928 sobre o escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa.

Enquanto preparava-se para escrever sobre o Aleijadinho, solicitou, em algumas correspondências para Carlos Drummond de Andrade, informações sobre o escultor. Pretendia escrever um livro sobre ele, que nunca foi realizado, para o centenário de 1930. Em várias cartas ao amigo, Mário de Andrade manifestou o desejo de voltar a Minas e “rever as velhices mineiras”. Escrevia em 1931: “E muito provável que vá até Minas, me deu essa vontade outro dia e de certo vou mesmo por uma semana, quando muito duas. Quero rever o Aleijadinho, ver uma ou duas cidades que ainda não vi (...)”. Só voltaria em 1944, mas não se sabe se chegou a visitar as cidades coloniais. “Lá se foi a minha viagem pra Minas mais uma vez! (...) Minas sem pelo menos seis dias, não me convém. Era impossível gastar o dinheirão da viagem sem pelo menos refazer Ouro Preto, Congonhas, Mariana e Belo Horizonte⁴⁰.”

³⁸ Ibid. pp. 90-94. As citações são todas indiretas.

³⁹ LOPEZ, Telê Ancona. *As Viagens e o Fotógrafo*. O Turista Aprendiz, op.cit. p.109

⁴⁰ ANDRADE, Mário. *A Lição do Amigo*. Cartas a Carlos Drummond de Andrade; anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, pp. 101, 105, e cartas dos dias 15-10-28, 22-10-28, 04-11-

Na reconstituição do passado barroco através dos desenhos de Tarsila do Amaral, dos poemas de Oswald de Andrade ou de Drummond, através do Guia de Manuel Bandeira, havia sempre uma recriação plástica ou poética (o cantar em cores e versos de Lourival Gomes Machado), e em nenhum caso documentarista. Os conjuntos arquitetônicos eram transformados em cenários para estas recriações. Afonso Arinos confirmaria esta tendência em seu *Roteiro Lírico de Ouro Preto*, de 1936, planejado para ser um roteiro “crítico e vagamente erudito, saiu lírico, porque só liricamente, na expressão etimológica e pura da palavra, se poderia traduzir o que foi, para nós, Ouro Preto, naquela inolvidável Semana Santa⁴¹”. Assim, estaria estampada sobre as cidades históricas esta impossibilidade de um olhar crítico e erudito, de um olhar histórico, por parte dos modernistas, em nome de uma atitude lírica, poética e extremamente criativa.

Para este pano de fundo, para estas cidades míticas, criou-se também um importante personagem: Antônio Francisco Lisboa. Não seria difícil. O Aleijadinho já fazia parte de uma série de narrativas populares, e o caráter obscuro de sua biografia deixava um campo aberto mais atrativo à ficção que à história.

Nas notas preliminares a *La Pintura Brasileña Contemporánea*, Jorge Romero Brest sugere que, com o modernismo, começou-se a “revalorizar a obra de ciclope de Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho (...) na qual se viu expressa com pujança sem igual a alma autêntica da raça afroamericana”. E ainda, citando a um artigo de Newton Freitas, Brest acrescentava: “O Aleijadinho estava sempre colocado em seu lugar: era uma espécie de santo consagrado pelos cânones da época, mas sua força estava mais ligada a uma mística romântica que a uma tendência capaz de interpretá-lo como lição para o futuro⁴²”.

Esta valorização mitificadora de Aleijadinho seria mal vista por uma série de autores, já nos anos quarenta. Augusto de Lima Júnior, por exemplo, escrevia, em 1942, que era

28, p.170, 172, 173. A apresentação da coleção de cartas escrita por Drummond relembra como os dois escritores se conheceram: “Em abril de 1924, hospedou-se no Grande Hotel de Belo Horizonte, um grupo de excursionistas (não se falava ainda em turismo interno) procedentes de São Paulo, que fora a Minas Gerais em visita às cidades históricas, ao ensejo da Semana Santa”.

⁴¹ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Roteiro Lírico de Ouro Preto*. op.cit. p.19

⁴² BREST, Jorge Romero. *La Pintura Brasileña Contemporánea*, op.cit. p.14. A citação corresponde a FREITAS, Newton. Tradição plástica no Brasil. *O Jornal*, 15 abr. 1945.

preciso limpar o verdadeiro Lisboa dos artificios, lendas, e falsas atribuições para um exame de critério científico⁴³.

Desde os anos trinta, principalmente, os esforços se dividem. Enquanto alguns estudiosos dedicam-se em construir o cenário do século XVIII e a protagonista legendário, outros procuram desmascarar as invenções e exageros em torno de Aleijadinho⁴⁴. A experiência dos modernistas de 24, no que se refere ao Aleijadinho, aproxima-se muito mais do primeiro destes esforços.

A recuperação do Aleijadinho fazia parte da construção de uma tradição cultural que ligaria, como se viu, o modernismo e o barroco mineiro. Escreveu Affonso Ávila em 1968:

é no barroco que iremos encontrar sem dúvida o único suporte realmente válido para a fixação de uma linha de tradição ao longo da história da criação artística no Brasil. O modernismo, que como no barroco, foi outro momento ápice da evolução das artes em nosso país, compreendeu bem a importância da obra criativa do período colonial e, ao rever e relançar criticamente o Aleijadinho, na verdade reencontrou com ele a forma autenticamente brasileira de intuição estética – forma de ser, de estar, de criar que o artista mestiço expressara com genialidade e que ressurgira para o artista moderno como elementos dinâmico e propulsor de toda uma potencialidade criativa (...)⁴⁵

O tema da arte do Aleijadinho é o ponto culminante da construção cíclica da história da arte brasileira. É em torno dele que se fez a principal ponte de interpretação entre a arte barroca de Minas Gerais e a recepção do modernismo paulista. Para Affonso Ávila, e de uma maneira geral, entende-se que o Aleijadinho antecipou em mais de um século o projeto antropofágico, “abrasileirando a coisa lusa”, no dizer de Mário de Andrade.

Como se viu antes, a obra de Aleijadinho aparece envolvida, por Mário de Andrade, num ambiente decadente, mas ao mesmo tempo, carnavalizado. Assim como o esplendor da arte barroca surgiu no momento em que Minas “despencava”⁴⁶, a narrativa biográfica de

⁴³ LIMA Jr., Augusto de. O Aleijadinho e a Arte Colonial. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1942, p.9. É uma citação indireta. O livro é toda acusação contra esta construção lendária em torno de Aleijadinho.

⁴⁴ Podem ser, portanto, tomados como exemplos contrários, o livro acima citado de Augusto de Lima Jr, o livro de Feu de Carvalho, O Aleijadinho. Belo Horizonte, Edições Históricas, 1934, criticado pelo próprio Mário de Andrade como uma destruição quase completa, e o livro de Gastão Penalva, que escreve uma espécie de romance histórico acerca do escultor. PENALVA, Gastão. O Aleijadinho de Vila Rica, op.cit.

⁴⁵ ÁVILA, Affonso. O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco, op.cit. p. 33

⁴⁶ A compreensão de que a arte barroca mineira surgiu na decadência da mineração, discutida anteriormente no capítulo 4, encontra-se tanto no ensaio sobre Aleijadinho, de Mário de Andrade, escrito em 1928, como no texto sobre arte religiosa em Minas Gerais em *A Arte Religiosa no Brasil*. Op.cit. p. 78.: “(...) as aventuras de estradas de ferro inomináveis, levantando a medo o pesado manto de desterro em que embuçaram num comuscar de glórias mortas. Foi nesse meio oscilante de inconstâncias que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil.” [sem grifo no original]

Aleijadinho propôs que o melhor de sua obra foi possível depois de sua doença . A idéia do auge do artista no momento em que se acentua a doença e se aproxima da morte, reforça a imagem proposta para a sociedade colonial como um todo: a riqueza artística na decadência. O artista, pelo olhar de Mário de Andrade, corporifica a decadência do mundo da mineração, através da doença e da morte. O corpo do escultor parece tomado como metáfora da decadência da mineração.

Em 1928, ao escrever sobre a arte de Antônio Francisco Lisboa, Mário de Andrade insere sua compreensão no campo de uma reflexão sociológica e étnica, envolvida no contexto histórico da decadência do ouro. Assim, a visão do autor de *Macunaíma* lançada à obra de Aleijadinho representa um novo olhar à arte do passado colonial e uma nova abordagem da noção de barroco .

No entanto, este novo olhar se constrói no diálogo com os observadores que o precederam, dos historiadores e viajantes oitocentistas. Diálogo que em parte nega, em parte reafirma os olhares anteriores. Neste sentido, a percepção modernista confirma o teor poético da atmosfera de decadência que paira sobre o fim do século XVIII, com o declínio da produção do ouro. Extrai dela o ambiente propício para a compreensão da obra do escultor mineiro. Por outro lado, nega a condição cultural inferior do mulato, conferindo-lhe a liberdade para a criação artística.

O desejo de encontrar em Aleijadinho, nesta espécie de busca de macunaímas, um herói mulato e artista genial, coincide com um projeto poético de recuperação do passado artístico nacional, muito mais que racional ou historiográfico. O ensaio de 1928 reflete um anseio de construção literária em torno do personagem Aleijadinho. É, portanto, um texto tomado pelo estilo e pela poesia de Mário de Andrade, como ponte de interpretação da arte do passado: é recriação⁴⁷.

Buscando afirmar a atuação dos mulatos, onde localizar a obra de Antônio Francisco, Mário de Andrade construirá uma relação de artistas ‘mulatos’. Mas não como referência étnica, “só para lembrar casos salientes e históricos: será difícil decidir quem

⁴⁷ Annateresa Fabris observou que a interpretação do Aleijadinho por parte de Mário de Andrade tendia a apontar o caráter expressionista de sua obra e o aspecto positivo da deformação. (FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o barroco visto pelo expressionismo. In Revista Barroco, n ° 12, anos 1982-83. Congresso Barroco no Brasil, 1981. Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, pp.227-230.

que tem alma de ‘mulato’ entre estes portugueses e brasileiros sem firmeza nenhuma de caráter. Mulatos, mais “mulatos” que os desraçados da maior mulataria⁴⁸”.

Melhor é reforçar que Mário de Andrade entende o Aleijadinho como exemplo de artista mulato, ao lado de outros que realizaram suas obras no período colonial. Mas esta relação não é, em todos os casos, estilística ou formal, mas do papel cultural do mulato naquela sociedade. Em suas palavras: “E o Aleijadinho é mais outro mulato. Bastam estes exemplos para se compreender este lado, não dominante, mas intensamente visível, de como a raça brasileira se impunha no momento” ou ainda “Todos estes valores justificam em nossa tradição desses tempos, os possíveis recordes de malandragem e crime que os mestiços por força da condição e do número, bateram então⁴⁹”.

Quase desnecessário dizer o quanto o discurso modernista pretende, aqui, redimir os desclassificados ou “desraçados”, através de suas realizações nas artes. Aleijadinho é visto como ponto culminante na redenção dos mulatos⁵⁰. Antônio Francisco Lisboa era considerado por Mário de Andrade, nos ensaios reunidos sob o título *A Arte Religiosa no Brasil*, “o único artista brasileiro genial, em toda a eficácia do termo.” Podia amar o gênio de Aleijadinho e orgulhar-se dele⁵¹.

O modernista parte de um horizonte cultural anterior, dos viajantes e historiadores do século XIX, que haviam de modo geral desprestigiado a obra de Aleijadinho, assim como o papel cultural dos mulatos. Produz, a partir disso, uma afirmação dos valores positivos, impressionantes, expressivos, funcionais, originais, e assim por diante, com respeito à arte

⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho*, op.cit. p.20. Em *A Arte Religiosa no Brasil*, Mário de Andrade havia defendido a figura de mestre Valetim, não suficientemente celebrado porque “nasceu mulato e brasileiro...” op.cit. p. 67. Esta mesma expressão “mulato da maior mulataria” aparece numa passagem de Macunaima.

ANDRADE, Mário. *Macunaima: o herói sem nenhum caráter*. Op.cit., p. 90

⁴⁹ Ibid, pp.18, 21

⁵⁰ Irlemar Chiampi, ao discutir a legitimação do barroco na América Latina através das obras de Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, a partir dos anos quarenta, em *Barroco e Modernidade*, propõe que a recuperação deste estilo se relaciona com a busca da essência latino-americana. A americanização do barroco passa, para a autora, pela compreensão de que “a mestiçagem engendra o barroquismo” (Carpentier) ou de que a obra barroca é resultado do “cruzamento de discursos e códigos culturais – é favorecido pelo carrefour de línguas, dialetos, raças, tradições, mitos e práticas sociais propiciadas pela colonização da América.” (Sarduy). CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1988. (Estudos: 158) pp. 11, 28.

⁵¹ ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil*, op.cit. p. 83. As citações são indiretas. A idéia de um herói mulato aparece de modo inovador na obra de Menotti del Picchia, Juca Mulato, em 1917, como expressão do “gênio triste da nossa raça e da nossa gente”. Para Mário da Silva Brito, a palavra mulato aplicada ao herói agredia o mundo ainda marmóreo do Parnasianismo e a atmosfera aristocrática e alva do Simbolismo. Cf. BRITO, Mário da Silva. *A Revolução Modernista*. In Macunaima. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. n.º 1, ano 3, Rio de Janeiro, mar. 1967

de Francisco Lisboa, recusando, por isso, as falas precedentes. Contudo, obedece à convenção da decadência como atmosfera característica do fim do século XVIII, usando-a para enaltecer a figura genial de Aleijadinho, como recurso literário para a visão do “aborto luminoso”.

O passado colonial e sua arte se recobrem de um novo valor a partir da perspectiva modernista. Se o historicismo cientificista do século XIX reconhecera sua importância histórica, fazia-o atribuindo-lhe fealdade ou desprezo por seu valor artístico. Certa “redescoberta” do Brasil pelos modernistas implicou numa revisão estética da arte barroca. Revisão caracterizada não tanto por métodos ou conceitos próprios à historiografia da arte, mas por um teor altamente poético, criativo, interpretativo e sensibilizado. A arte de Aleijadinho se desdobra, no ensaio de 1928, numa nova obra de arte, numa recriação literária do personagem mulato, doentio, genial, assim como numa reinterpretação de sua obra escultórica e arquitetônica.

Além do ensaio de Mário de Andrade, o poeta suíço que participou da viagem de 1924, também percebeu as possibilidades de criação ficcional a partir de Antônio Francisco Lisboa. Em entrevista a Sérgio Buarque de Holanda, Blaise Cendrars declarava: “Tenho em preparo neste momento um romance sobre um assunto brasileiro que me interessou há alguns anos, quando andei por Minas. Espero que nesta viagem hei de colher [sic] alguns dados que me faltam para a conclusão deste livro⁵²”.

Sérgio Buarque completava a entrevista, contando que “o poeta abrira um catálogo recente da casa editora *Stock*, de Paris, onde se anuncia para o próximo ano (1928) um romance de Cendrars, intitulado *Aleijadinho ou Histoire d'un Sanctuaire Brésilien*⁵³”. O entrevistado continuava:

Há três anos, quando dei início a este livro e tenho procurado ler tudo quanto se escreveu sobre o escritor colonial. Agora, mesmo andando em busca de um trabalho intitulado Aleijadinho da autoria de Rodrigo Bretas sobre o assunto ou se as referências que conheço tratam apenas do artigo. Infelizmente falta-me tempo para ir a Minas desta vez. Quando regresso ao Brasil irei lá com certeza a fim de concluir o romance que abrangerá um período de dois séculos, de 1726 a 1926. A particularidade de meu propósito está em que tentarei descrever a vida do santuário como se tratasse da vida de um homem. (...) Uma cidade mineira (...) existe realmente esse santuário da cidade de Congonhas do Campo. É magnífico esse nome

⁵² HOLANDA, Sérgio Buarque. Conversando com Blaise Cendrars. O futuro do homem branco está sobretudo na América. O Jornal, Rio de Janeiro, 23 ago. 1927. Citado em CENDRARS, Blaise. Etc...Etc... (um livro 100 % brasileiro), op. cit. p. 174

⁵³ Ibid, idem.

'Congonhas do Campo'. Há nessa cidade um hotel que se chama Nova Iorque. Hotel Nova Iorque...⁵⁴

Sobre este romance abandonado, Alexandre Eulálio ainda publicaria o trecho de uma carta de Cendrars, de 1945: "Hei de escrever um dia um livro sobre uma região de Minas Gerais, mas não vou falar nem desta época, nem do diamante e sim do tão abominável século XIX e de um leproso construtor de Catedrais, o Aleijadinho, ludibriado por um italiano que veio construir a primeira estradinha de ferro, de bitola estreita que hoje nos conduz sinuosamente ao longo dos cumes de uma Auvergne tropical...". A partir destas palavras do poeta, Alexandre Eulálio observa: "teria interferido aqui a memória desfocada, *oublieuse mémoire*, que a névoa vespertina do tempo já ia encobrindo, ou estamos apenas diante de mais uma dessas irresistíveis colagens simultaneístas do tempo brasileiro? Um tempo recriado em ritmo de enumeração caótica, com lembranças não importa se vividas, entrevistas, ouvidas, lidas, inventadas, de qualquer modo a obsessão brasileira prevalece (...) ⁵⁵". Manuel Bandeira recordaria este projeto do romance sobre Aleijadinho ainda em 1957:

Cendrars ficou encantado pelas esculturas do Aleijadinho. Maravilhou-se com o que viu e aprendeu em Congonhas do Campo. Quando deixou o Brasil, levava o projeto de escrever um livro sobre Congonhas... até o presente, no entanto, este livro não apareceu e nem sei mesmo se foi jamais escrito. É pena porque, a julgar, por certos versos de *Feuilles de Route* e pelo último livro da viagem ao Brasil, **que deliciosas mentiras o poeta não inventaria a propósito de Aleijadinho e do Santuário de Congonhas do Campo?** [sem grifo no original]⁵⁶

É curioso como a expectativa de Bandeira quanto ao livro de Blaise Cendrars recaía sobre "as deliciosas mentiras" em torno do Aleijadinho. O escritor francês pedia desde 1924 a amigos e outros do Brasil que lhe enviassem documentos, fotografias, livros sobre o

⁵⁴ Ibid, idem. O texto ao qual Cendrars se refere é BRETAS, Rodrigo José Ferreira, 1814-1866. *Traços Biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de - Aleijadinho*. in Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, ano 2, ns.169 e170, 19 e 23 de agosto, 1858. p.3-4 e 2-3. Publicado Anônimo. Reproduzido e anotado em várias outras obras subsequentes desde a Revista do Arquivo Público Mineiro. Ouro Preto, ano1, 1896, p.161-174. Cf. GRAVATÁ, Hélio. *Bibliografia sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. in *Revista Barroco*, n.2. Belo Horizonte, 1969.

⁵⁵ EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978, p.73.

⁵⁶ BANDEIRA, Manuel. A poesia de Blaise Cendrars e os poetas brasileiros. *Journal Français du Brésil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1957. Citado em CENDRARS, Blaise. *Etc...etc...* op.cit. p.210

escultor mineiro. Deve ter recebido várias coisas mas, provavelmente, insuficientes⁵⁷. O romance, tal como o escritor havia pensado, nunca se concluiu.

Em Oswald de Andrade, o protagonismo de Aleijadinho na “redescoberta” do barroco mineiro não tem maiores repercussões, apesar de seu conhecido poema *Ocaso*, citado exaustivamente, como epígrafe, até hoje em muitas das obras que se escrevem sobre o artista mineiro:

Na anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão
banhada no ouro das minas.⁵⁸

Desnecessário insistir, neste ponto, que o tema do barroco é reduzido ou transformado na poesia de síntese de Oswald de Andrade. Importante lembrar o quanto esta recriação poética, feita a partir da percepção do passado barroco, queria a “concisão lapidar” do haikai japonês, assim como os desenhos de Tarsila queriam, como se viu, aproximar-se da escrita ideogramática ou das lições de desenho de Lhote. De qualquer forma, é tentador completar as palavras de Paulo Prado na introdução do livro de poesias *Pau-Brasil*⁵⁹. Escreveu: “A nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance”. Será, então, como o desenho breve e imaterial de Tarsila?

⁵⁷ Sobre o projeto do livro de Cendrars e os documentos a respeito dele ver ROIG, Adrien. *Encontro com a Arte Barroca. Blaise Cendrars e o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, pp.67-84. Para Roig, este projeto derivou em outra obra, transfigurando o argumento inicial no personagem Manolo Secca.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*, op.cit. p. 99

⁵⁹ Importante acrescentar, neste ponto, que Paulo Prado (conforme sugeriu o Professor Carlos Eduardo Berriel durante o exame de qualificação desta dissertação, em outubro de 1998) embora não fizesse parte do grupo que percorreu em 1924 as cidades mineiras era um dos mais importante pontos de contato entre eles. Aproxima-se do mesmo olhar ao passado, em seu livro *Retratos do Brasil*. Aqui a história é feita não como ciência, mas como síntese operada pelo sujeito moderno. Nesta nova maneira de pesquisar o passado, o autor pretendia “esboçar uma vista panorâmica do povoamento e evolução da terra brasileira”. O passado é percorrido rapidamente, resultando num conjunto de impressões. PRADO, Paulo. *Provincia e Nação. Paulista. Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 148. Ou ainda, ler o *Post-Scriptum*: “Este retrato foi feito como um quadro impressionista. Dissolveram-se nas cores e no impreciso das tonalidades as linhas nítidas do desenho e, como se diz em gíria de artista, das “massas e volumes”, que na composição histórica a cronologia e os fatos. Desapareceram quase por completo as datas. Restam somente os aspectos, as emoções, a representação mental dos acontecimentos, resultantes estes mais da dedução especulativa do que da seqüência concatenada dos fatos. Procurar deste modo, num esforço nunca atingido, chegar à essência das coisas, em que a paixão das idéias gerais não falte a solidez dos casos particulares. Considerar a história não

A obra de Aleijadinho é, aqui, monumentalizada, como propôs Benedito Nunes. Novamente se tem a noção de um teatro e também do abandono e descaso pelas obras mineiras que os modernistas acreditavam ter redescoberto: degraus da arte do Brasil que ninguém mais subiu.

O poeta se referiu, ainda, ao escultor mineiro na entrevista concedida ao *Diário de Minas* em 1924 mesmo. “Na arquitetura como na escultura, o Aleijadinho não fica atrás dos monumentalistas do Vaticano. Apenas não tendo os mesmos recursos, não podia produzir a mesma obra⁶⁰”.

No *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira retoma a narrativa de Rodrigo José Ferreira Bretas⁶¹ para escrever sua pequena biografia sobre uma das “duas grandes sombras de Vila Rica” (a outra era a de José da Silva Xavier, o Tiradentes). Conclui esta biografia resumida com as seguintes observações:

Entenda-se que o diminutivo de Aleijadinho é significativa de pura compaixão e meiguice brasileira. O homem a que ele se aplicou nada tinha de fraco nem pequeno. Era, em sua disformidade, formidável. Nem do físico, nem do moral, nem da arte, nenhum vestígio de tibieza sentimental. Toda a sua obra de arquiteto e escultor é de uma saúde, de uma robustez, de uma dignidade a que não atingiu nenhum outro artista plástico entre nós. As suas igrejas, que apresentam uma solução tão sábia de adaptação do barroco ao ambiente do século XVIII mineiro, não criam aquela atmosfera de misticismo quase doentio que há, por exemplo, em São Francisco de Assis, da Bahia, ou na Misericórdia, de Olinda: nas claras naves de Antônio Francisco dir-se-ia que a crença não socorre senão da razão; não há nelas nenhum apelo ao êxtase, ao mistério, ao alumbramento⁶².

A recriação em Bandeira de um Aleijadinho racional, que não se deixa levar pelo êxtase barroco, foi bem discutida por Guilherme Simões em *A palavra peregrina*. Para este autor, o elogio do poeta modernista incide sobre este suposto afastamento de Aleijadinho em relação ao misticismo exacerbado do barroco. Aproxima, por este viés, a leitura de

como uma ressurreição romântica, nem como ciência conjetural, à alemã, mas como conjunto de meras impressões, procurando no fundo misterioso das forças conscientes ou instintivas as influências que dominaram no correr dos tempos, os indivíduos e a coletividade. É assim que o quadro – para continuar a imagem sugerida – insiste em certas manchas, mais luminosas, ou extensas, para tornar mais parecido o retrato”. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. org. Carlos Augusto Calil. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 185-186.

⁶⁰ ANDRADE, Oswald. Embaixada artística histórica através da visão de um esteta moderno. Entrevista. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 abr. 1924. Publicado como Oswald de Andrade. O modernismo começa nas velhas cidades de Minas. Suplemento Literário, Belo Horizonte, 8 jul. 1972.

⁶¹ BRETAS, Rodrigo José Ferreira, 1814-1866. *Traços Biographicos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinctio escultor mineiro, mais conhecido pelo appellido de - Aleijadinho*. Op.cit.

⁶² BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. op.cit. pp. 59 -63

Manuel Bandeira e Mário de Andrade, onde “clareza, simplicidade, razão” eram valorizados em detrimento da “deformação, êxtase, misticismo”⁶³.

Para Mário de Andrade, o barroco que era “o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados”, em Minas, estilizou-se. “As igrejas construídas quer por portugueses mais aclimados ou por autóctones algumas, como o Aleijadinho (...) tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional”⁶⁴. Era esta a possibilidade de uma estilização do barroco, que se poderia entender como a tendência à depuração do rococó, talvez, o que agradava ao olhar modernista sobre as cidades históricas de Minas Gerais e sobre a obra de Aleijadinho.

Na obra do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade o aspecto lendário de Aleijadinho é também um motivação poética. Em suas palavras, as vilas históricas mineiras ganham igualmente caráter mítico. O leitor é levado em *Vôo sobre as Igrejas* a sobrevoar as cidades históricas de modo veloz. O passado está inerte, e é o viajante quem se move e observa os monumentos de passagem. Mesmo as cidades são nomeadas em seqüência rápida, no final do poema, como se um trem veloz conduzisse este viajante.

Vamos até à Matriz de Antônio Dias.
onde repousa, pó sem esperança, pó sem lembrança, o Aleijadinho
Vamos subindo em procissão a lenta ladeira.
Padres e anjos, santos e bispos nos acompanham
e tornam mais rica, tornam mais grave a romaria de assombração

Mas já não há fantasmas no dia claro
tudo é tão simples,
tudo tão nu.
as cores e cheiros do presente são tão fortes e tão urgentes
que nem se percebem catingas e rugas, boduns e ouros do século 18

Vamos subindo, vamos deixando a terra lá embaixo.
Nesta subida só serafins, só querubins fogem conosco,
de róseas faces, de nádegas róseas e rechonchudas,
empunham coroas, entoam cantos, riscam ornatos no azul autêntico

Este mulato de gênio
lavou na pedra sabão
todos os nossos pecados
as nossas luxúrias todas,
e esse tropel de desejos,
essa ânsia de ir para o céu,
e de pecar mais na terra;

⁶³ GOMES JR Guilnerme Simões, *Em Torno da Noção de Barroco no Brasil*, op.cit. p.27

⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil*. op.cit, p. 78-79

esse mulato de gênio
 subiu nas asas da fama,
 teve dinheiro, mulher,
 escravo, comida farta,
 teve também escorbuto
 e morreu sem consolação

Vamos subindo nessa viagem
 vamos deixando na torre mais alta o sino que tange,
 o som que se perde,
 devotas de luto que batem joelhos,
 o sacristão que limpa os altares,
 os mortos que pensam, sós, em silêncio, nas catacumbas e sacristias,
 São Jorge com seu jinete,
 o deus coberto de chagas,
 a virgem cortada de espadas,
 e os passos da paixão que jazem inertes na solidão.

Era uma vez um Aleijadinho
 não tinha dedo, não tinha mão,
 raiva e cinzel, lá isso tinha,
 era uma vez um Aleijadinho,
 era uma vez muitas igrejas,
 com muitos paraísos e muitos infernos,
 era uma vez São João, Ouro Preto,
 Mariana, Sabará, Congonhas,
 era uma vez muitas cidades,
 e o Aleijadinho era uma vez⁶⁵.

O artista, por seu sofrimento físico, é mais uma vez tornado herói, não porque encarne somente a doença social da decadência do ouro ou porque incorpore a figura do redentor da “mulataria”, como queria Mário de Andrade. Aqui, o Aleijadinho parece ser a metáfora do próprio sofrimento de Cristo – “lavou na pedra sabão todos os nossos pecados”. O tema do silêncio reaparece, como já se viu, na poesia de Drummond sobre o passado mineiro. E ainda, o uso da expressão “era uma vez”, na última estrofe, como vocabulário de contos de fadas, remete ao sentimento lúdico que já se apontou anteriormente e que coincide, em certa medida, com a simplicidade infantil da obra de Tarsila.

A urgência do presente faz com que se apaguem as impressões do passado. Assim como em Oswald de Andrade, no poema *Ocaso*, os Passos são degraus da arte brasileira onde ninguém jamais subiu, em Drummond, “jazem inertes na solidão”. Como se viu em *A Morte das Casas de Ouro Preto*, a visão do abandono e da decadência são recursos poéticos recorrentes.

Em *Contemplanção de Ouro Preto*, o poeta é o viajante que vai a Ouro Preto, onde é possível chegar

de duas maneiras – de trem, descobrindo uma cidade que sobe por trás do Morro da Força; ou de automóvel, descortinando do Alto das Cabeças uma cidade que se mostra e se esconde na confusão de torres e fundos de casa – assim também haverá duas maneiras de falar de Ouro Preto: a grave e a lírica, a do velho Diogo de Vasconcelos, e a do moço Afonso Arinos de Melo Franco. Ambas válidas, porque Ouro Preto é história e poesia, é sentimento dramático dos conflitos sociais e graça esquivada de moças cantando (...)⁶⁶

A cidade colonial aparece como aberta à criação poética, lugar de inspiração, como dissera Émile Rouède em 1894. Descortina-se como num teatro. Drummond percebe a dupla possibilidade de produção discursiva acerca do conjunto histórico: uma “séria”, preocupada com a verdade do passado; e outra poética. Sua opção é, sem dúvida, esta última.

Na cidade mítica, o escultor mulato surge como lenda.

(...) o Aleijadinho, personagem mítico, de contornos indefinidos, autor de uma porção de obras que nunca fez e possuidor de uma série de características que jamais o distinguiram. O silêncio dos arquivos de onde nada ou quase nada saiu até agora para iluminar a personalidade do artista, aumenta e justifica esta confusão (o autor escreve em 1928).

Sabe-se apenas que em Congonhas de Campo existem recibos firmados pelo cinzelador dos profetas. Em Sabará ouvi falar de documentos semelhantes (...)

Antônio Francisco Lisboa continua assim a mercê da inventiva popular, que lhe atribui feitos improváveis e obras de duvidosa autenticidade. As nossas cidades tradicionais se disputam a glória de possuir maior número de recordações do formidável talhador, e nesse empenho comum entram em boa dose o sentimento bairrista, o cálculo e a boa fé. Embora seja por muitos títulos um artista difícil, como se diz, o Aleijadinho tem uma clientela cada dia mais numerosa. Seus trabalhos são coisas que podemos mostrar sem susto, como a colcha de damasco, a toalha de renda, o castiçal de prata. Envaidecem. E depois dão lucro; necessidade de fomentar o turismo, indústria incipiente de grandes possibilidades; o dinheiro que circula e tilinta nos bolsos, atividades que se intensificam; seria até o caso de posturas municipais. Finalmente, sendo agradável e lucrativo é também honesto, e quem sabe se até verdadeiro; aqui a boa fé introduz-se no raciocínio e faz com que o espertalhão fique dupe da própria esperteza, como o hipnotizador que, para causar maior impressão ao público, começasse por hipnotizar-se a si próprio.

Não digo tais coisas com o pensamento detido em Sabará. Noto apenas um estado de espírito mais ou menos generalizado, e que afinal, bem pesadas as coisas, serve mais é para demonstrar a grandeza do Aleijadinho.

Lugar por onde este homenzinho pardo e de maus bofes andou é lugar encantado. Em tudo se nota seu rastro; ia dizer sua garra, se não me objetassem que não podia ter garras porque não tinha dedos. Pilhéria aliás tola, porque Lisboa não nasceu aleijado e Rodrigo Bretas, seu único e verdadeiro biógrafo, nos afirma que só em 1777 começaram a roê-lo as muitas mazelas que acumulou numa vida de farras franciscanas. Antes disso, porém, já havia produzido muito,

⁶⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. O Vôo sobre as Igrejas. In *Poemas*, op.cit. pp. 48-49

⁶⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contemplanção de Ouro Preto*, in *Passeio na Ilha*. Op.cit. p.36

e é claro como água que as suas obras mais perfeitas são anteriores à 'zamparina', ou à complicação do 'humor gálico como escorbútico'. Escorbuto que também me parece suficiente para explicar em grande parte a disparidade de 'maneiras' e de técnicas observada nos trabalhos do mestre. Artista irregular, a doença repelente tornou-o mais irregular ainda, rasgando uma diferença maior entre as figuras que saíram de suas mãos outrora íntegras e hoje mutiladas.

De qualquer maneira foi desmesurado, e sozinho bastaria para colorir uma época em que se cuidou mais de viver que de embelezar a vida. Dominando o puzzle econômico e acomodaticio do barroco jesuítico, aparece-nos como um criador simples, forte e desabusado⁶⁷.

Na construção literária em torno de Aleijadinho é válida, como sempre, a primeira biografia que se tem a seu respeito, escrita em 1858. A dificuldade de se fazer uma história sistematizada e documentada acerca do artista se deve ao "silêncio dos arquivos". Esta impossibilidade de reconstituição do verdadeiro personagem provoca tanto a atribuição desmedida de obras que não realizou, pelo interesse da indústria do turismo, quanto a facilidade de uma multiplicação de recriações populares. O poeta parece justificar seu próprio procedimento – ele também recria o artista emblemático do século XVIII.

É mais, Drummond além de poetizar o personagem Aleijadinho, dá também vida às esculturas do artista. Assim como as casas históricas possuem vida dos versos do modernista mineiro ou como as igrejas são humanizadas em Mário de Andrade, os Profetas de Congonha tornam-se personagens animados. No "anfiteatro das montanhas" (Oswald de Andrade), as estátuas em pedra sabão entabulam uma conversação, tornam-se símbolos intemporais, mas também expressões do homem mineiro e de suas revoluções liberais.

Sobre o vale profundo, onde flui o Rio Maranhão, sobre os campos congonha, sobre a fita da estrada de ferro, na paz das minas exauridas, conversam entre si os profetas.

Aí onde os pôs a mão genial de Antônio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário, a paisagem toda – magníficos, terríveis, graves e eternos -, eles falam de coisas do mundo que, na linguagem das escrituras, se vão transformando em símbolo.

As barbas barrocas de uns, panejadas pelo vento que corre as gerais, lembram serpentes vingativas, a se envolverem; no rosto glabro de outros, a sabedoria ganha nova majestade; e os doze, em assembléia meditativa, robustos, não obstante a fragilidade do saponito em que se moldaram e que os devotos vão cobiçosamente lanhando – os doze consideram o estado dos negócios do homem, a turbacão crescente das almas e reprovam, e advertem⁶⁸.

Lourival Gomes Machado, com seus estudos mais rigorosos que o lirismo modernista permitiria, mais sistemáticos e apoiados nas teorias do barroco, não pôde compreender a liberdade de Drummond. Escreveria, no final dos anos cinquenta que Carlos Drummond de Andrade, ao falar dos profetas de Congonhas do Campo, descobrira que "as estátuas do

⁶⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. *Viagem a Sabará*, op.cit. pp.155-158

⁶⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. *Colóquio das Estátuas*. In *Passeio na Ilha*, op.cit. p. 31

Aleijadinho se reuniram para agitar, em rumorosa assembléia, a causa da eterna liberdade”. Lourival contesta em nome de outro, um “doutor” que gritaria: “jamais o estilo da contra-reforma visou alimentar insubmissões e objetaria o informante preciso que nada, na enfarruscada rudez do mestre Lisboa, autoriza uma tal interpretação”. Assim como acusa a imprecisão (poética) da interpretação de Drummond, Lourival em seguida lhe confere o “direito de advogar seu imenso liberalismo”, porque o intérprete é grande. A autoridade do poeta lhe permite o “equivoco”, tem a licença de interpretar livremente a obra de Aleijadinho.

Mas não se estava mais no horizonte cultural dos anos vinte, quando toda a invenção do passado – as deliciosas mentiras – era desejada. É só lembrar que no final dos anos quarenta o historiador da arte francês Germain Bazin, diria “descobrir” outra vez o Aleijadinho. Descobriria, sim, para o campo de uma historiografia, de um conhecimento sistematizado, porque para a poesia, o personagem já tinha sido muito antes valorizado.

À crítica de Lourival Gomes Machado, o poeta responderia retratando-se:

(...) certo dia, chamado a discorrer sobre os profetas de pedra, de Congonhas do Campo, julguei descobrir neles certa identificação com a paisagem moral de Minas. E arrisquei que eram mineiros esses profetas do Aleijadinho, encarnando algo de nossa condição de povo em luta contra os tiranos, de povo ilhado na solidão e ao mesmo tempo aberto aos ventos do mundo. **Simple literatice**, talvez, mas que mereceu então reparo do meu douto e diletto amigo Lourival Gomes Machado. (...) Curvo-me à advertência, tanto mais quanto Lourival me concede o direito de, possivelmente na qualidade de poeta, advogar como quiser, meu liberalismo. (...)⁶⁹[sem grifo no original]

Drummond prosseguia demonstrando suas leituras acerca das teorias do barroco e justificava seus escritos anteriores pelo motivo da especificidade do barroco mineiro. Talvez seria, no entanto, ao invés de corrigi-los ou de aceitar o reparo feito por Lourival Gomes Machado, melhor admirá-los como “simple literatice”. Porque não se tratava de outra coisa se não olhar para o passado na qualidade de poeta. E por que deveria ser diferente a construção modernista das cidades e da arte barroca de Minas Gerais?

⁶⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. Contemplação de Ouro Preto, in Passeio na Ilha, op.cit. pp.45-47

Conclusão

O aspecto de síntese dos desenhos de Tarsila do Amaral é um dos indícios de que a atitude modernista diante das cidades históricas de Minas Gerais, assim como diante da arte barroca no Brasil, não caracterizou uma descoberta historicista ou uma recuperação densa para o campo da história da arte. Embora nem todos os seus desenhos realizados durante a viagem de abril de 1924 tenham sido localizados, os poucos que puderam ser estudados para este estudo manifestam a dupla qualidade de esboço e de obras acabadas.

Estas obras, com seu caráter ambíguo que nada mais é que o problema da definição do desenho enquanto objeto artístico, constituíram sim e apenas uma recuperação poética do passado, carregada de preocupações estéticas completamente exteriores ao próprio barroco. A recepção da arte e da cidade do XVIII mineiro, pelo olhar de Tarsila, sobretudo uma recriação impregnada do horizonte cultural e de preocupações que cabiam mais ao cubismo de Lhote ou de Léger, que a uma metodologia de pesquisa em história da arte.

A simplificação da cidade setecentista pelos desenhos de Tarsila comprova esta atitude poética. Não se tratava de estudar os monumentos do passado com o cuidado detalhista de dissecá-los e compreendê-los em seus significados, mas de miniaturizar sua grandeza e de transformar o imenso em mínimo. Esta 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 imaginado. As vistas das vilas do ouro – e o passado que contém – são reduzidos ao extremo. São resumos, essências, substratos de vistas das cidades marcadas pelo tempo.

Com as lições do cubismo de Léger, de Lhote; com a permeabilidade em relação à escrita de Blaise Cendrars, de Oswald e Mário de Andrade, e de Drummond, não poderia ter produzido uma imagem fotográfica ou historicista do barroco mineiro. A necessidade estética de síntese foi aplicada à experiência da viagem às cidades históricas, que ressurgiram, portanto, recriadas e não descobertas por um olhar minucioso.

As pequenas obras, que são os desenhos de Minas, não foram exatamente utilizadas como estudos preparatórios. Não é muito evidente, portanto, sua relação com a pintura que se chamaria “Pau-Brasil”, fase que surge na carreira da artista como resultado desta viagem inaugural pelas cidades históricas mineiras. Os desenhos de 24 permaneceram, assim como outros esboços das viagens de Tarsila, sob esta espécie de inutilidade, sem terem sido “aproveitados” de modo direto para outro suporte, para o óleo sobre tela, como resultado final.

A pintura da fase *Pau-Brasil* terá, portanto, suas formas geométricas muito definidas, sólidas e fechadas sobre si mesmas. Os desenhos que imediatamente a antecedem e que se agrupam em torno da viagem a Minas não se apresentam assim, como formas fechadas. Ao contrário, mostram-se quase sempre abertos e feitos de linhas soltas no vazio do papel. Motivos como esse fazem pensar que os desenhos das viagens da pintora não se transformaram necessariamente em pinturas e guardaram, mesmo que não tivesse sido esta a intenção inicial, sua especificidade. De qualquer forma, os desenhos de Tarsila acabaram sendo entendidos, desde cedo, como obras em si mesmas. Basta lembrar que eram expostos ao lado das telas e valorizados por seus observadores.

O olhar de Tarsila lançado para as cidades históricas do ouro não foi, de modo algum, um olhar despreparado. Trazia uma série de “esquemas mentais” que sua iniciação no cubismo faria suportar. Talvez a parte mais interessante da produção dos desenhos de Tarsila seja justamente aquela produzida durante suas viagens. Os deslocamentos pareciam propiciar, especialmente depois da experiência por Minas Gerais, uma maneira especial de desenhar, uma prática de registros rápidos dos lugares percorridos. O registro das paisagens e das vistas urbanas é facilmente relacionado com o tema da viagem e do relato de viagem. A experiência do espaço é atingida pela aventura temporal da viagem, e o lugar é capturado por uma espécie de lembrança, um *souvenir*, que a viajante traz na bagagem de volta. O registro do lugar é fixado pelo deslocamento a um espaço novo e estranho, pois os lugares familiares estão impregnado de esquecimento e banalidade.

Os desenhos de Tarsila deixam tanto mais de ser simplesmente esboços ou estudos preparatórios, quando aparecem ligados às viagens e às percepções de cidades. Poderia ser chamada, neste caso, de artista viajante, e os temas de seus desenhos, variações de suas passagens por cidades distantes. Os resultados de suas viagens foram, mais do que qualquer

coisa, seus desenhos, que funcionam como relatos ou lembranças resumidas dos lugares que conheceu. Através do gosto da artista pelas cidades antigas, em suas lembranças confundem-se cidades reais e cidades representadas. As vistas históricas percorridas transformavam-se, tanto em sua memória quanto em seus desenhos, em impressões fragmentadas, em registros rápidos, onde as cidades são resumidas em linhas mínimas, em marcas leves sobre o papel e sobre a memória, inesquecíveis, que os lugares haviam grafado em suas recordações. A paisagem é reduzida a seus elementos essenciais, mas que possibilitam, ainda, que se reconheça sua fisionomia própria. Estes registros parecem estar associados a um gosto pelo passado, pelos monumentos e tradições, pela ação do tempo. O silêncio era evocado em suas lembranças de lugares resguardados dos ruídos do progresso.

As palavras de Tarsila, em seus artigos no *Diário de São Paulo*, elucidam muito sua obra plástica. A aproximação entre suas palavras e suas imagens é bastante profícua e não foi ainda exaustivamente realizada. É tentador, por exemplo, combinar as palavras da artista sobre o processo de codificação do mundo no sistema de escrita hieroglífica – a representação feita por uma “taquigrafia”, em que só se desenhava parte do objeto – com sua produção de sínteses das cidades históricas pelas quais viajou. Mesmo que estes artigos tenham sido publicados a partir da década de trinta, podem ser lidos como o resultado final de inquietações anteriores da desenhista em torno da invenção da escrita, dos anos em que realizava suas sínteses de cidades com marcas do passado.

Se aceitamos como válida esta 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. Assim como o morro do Pão de Açúcar aparecerá em diversos pontos de sua obra como uma imagem transformada em ideograma.

Há um difícil percurso entre o trabalho do historiador e o trabalho do historiador da arte. Aprender a abandonar o terreno mais ou menos seguro das palavras e ter de aprender a “ler” as formas. Os desenhos de Tarsila representam um campo de transição, relativamente cômodo, porque se está a meio caminho entre a escrita e a imagem, além de que as próprias imagens estão escoradas pela literatura de seu tempo. Como se viu, a permeabilidade entre a obra gráfica e pictórica da artista e os escritos de seus companheiros modernistas, não apenas de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars, mas especialmente, no

caso da visão das cidades históricas mineiras, os escritos de Carlos Drummond de Andrade, permite uma legibilidade mútua, a identificação de uma sensibilidade comum nos dois campos de criação. A viagem é a experiência, para os dois procedimentos criativos, poesia e desenho, de onde provém as notas rápidas, como esboços em linhas breves. A síntese é o valor estilístico ideal para a poesia modernista, assim como para os desenhos de Tarsila.

A cidade histórica produz, como se viu, sobre a sensibilidade do viajante modernista, silêncio ou impressões sintetizadas em poucas palavras. As imagens se sucedem, de um modo especial, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, como se a cidade se desintegrasse e não tivesse uma existência concreta. Não há lugar para a descrição dos monumentos barrocos. O poeta não fotografa. Não pode ter uma atitude mimética, copista ou prolixa no percurso da viagem através do passado. Ao contrário, sua atitude de síntese está permeada de silêncios.

Neste procedimento lacônico diante das vistas históricas, na economia de traços, as formas parecem diluídas, numa desapareição formal sugerida pela rarefação das linhas no vazio do papel. Os detalhes foram abolidos nas vistas desenhadas por Tarsila, produzindo uma unidade que sugere a continuidade entre espaço e tempo e a desmaterialização da paisagem histórica.

No silêncio dos desenhos e nos vazios das palavras, as cidades históricas e o barroco mineiro não estão descobertos, mas velados por uma poética que abrevia o passado e que se cala diante dele. Os desenhos das cidades mineiras por Tarsila do Amaral são, talvez, o exemplo mais puro do sentido desta redescoberta do barroco de Minas. Não se tratava de um estudo minucioso da arquitetura religiosa colonial, nem mesmo das esculturas; não se tratava de uma recuperação historiográfica do barroco, mas sim de uma reinvenção baseada nos princípios de síntese, de criação simbólica e ideogramática, de um reducionismo criativo.

Alguns dos artigos da artista, publicados nos anos trinta, ainda que posteriores, permitem, como já se afirmou, supor que compreendesse seu trabalho, enquanto desenhista, como uma espécie de exercício de escriba. Nestes textos, portanto, a pintora mostrava seu interesse pelo tema da invenção da escrita e pelos sistemas gráficos de expressão dos hieróglifos e ideogramas.

As idéias acerca da criação literária que tomou como tema a arte e as cidades mineiras setecentistas foram aqui apenas esboçadas. Longe de se ter feito, neste trabalho, um quadro completo dos escritores e de suas criações em torno do barroco mineiro, foram tomados como instrumentos para a compreensão do universo cultural em que se deram os desenhos de Tarsila. Neste sentido, fica muito mais fácil entender a relação entre seus desenhos que transformam o universo barroco numa nova criação e a impossibilidade de reproduzir o passado literalmente. Diante dele haveria duas possibilidades para os modernistas: conservá-lo, restaurá-lo e desfrutar seus monumentos em si mesmos ou reinventá-lo de modo simbólico.

Construiu-se, na história da arte brasileira, a convenção de que o neoclassicismo e, mais tarde, a Academia e a arte do século XIX enfim, tinham rompido ou simplesmente ignorado a tradição barroca no Brasil. Aos modernista caberia, de acordo com esta construção historiográfica, a recuperação ou a redescoberta da tradição perdida. A missão de descobridores de um Brasil artisticamente verdadeiro caberia, portanto, aos viajantes modernistas. Teriam arcado com o papel de redentores do barroco mineiro. Haveria assim, pode-se dizer, uma interpretação cíclica da história da arte brasileira, onde o modernismo seria o movimento responsável por estabelecer um elo de reconciliação com o passado barroco. No entanto, esta recuperação assumiu um caráter de ficção, de criação plástica e literária, muito mais do que historiográfica.

A rápida viagem a Minas não constituía uma expedição de estudiosos, mas de artistas interessados em recolher materiais para suas criações. Não se pode, a rigor, repetir a convenção de que os modernistas paulistas descobriram o barroco mineiro. Não tanto porque Dom Pedro II, Olavo Bilac, Émile Rouède ou Diogo de Vasconcelos os antecederam no interesse e na valorização daquelas obras, mas porque seu gesto de descoberta foi, sobretudo, uma apropriação do barroco mineiro como motivo a ser adequado a seus interesses de criação poética e pictórica, de modo muito breve e fugidivo – inventaram-no. O passado serviria como um rico material para ser reelaborado na poesia e na arte.

A atitude moderna em direção ao passado não foi gerada, precisamente, por motivos históricos, mas sobretudo estéticos. As citações do passado não vêm à tona com um sentido revivalista ou historicista. O que viram, nas cidades históricas mineiras, foi

radicalmente transformado, como se o passado mesmo fosse irrecuperável. Resulta daí, talvez, um novo aspecto das ruínas que, nos desenhos de Tarsila, são cidades que se desmaterializam, num desenho vazio. Os monumentos são capturados pela passagem fugaz dos passageiros do trem.

O elogio à modernidade e às transformações urbanas de uma cidade como São Paulo dos anos vinte e a valorização das tendências da vanguarda internacional talvez coubessem com mais coerência na constituição de personagens-chaves do modernismo. Mas o que houve foi (e a viagem de 1924 é, por isso, um episódio especial) o estabelecimento de um duplo paradoxo: os olhares modernos arremessaram-se também em busca de um passado e em de um universo brasileiro.

Até mesmo uma modesta revisão bibliográfica acerca do barroco de Minas Gerais indica, quase sempre, que o ponto de partida da reflexão sobre o assunto é a década de vinte, justamente com os modernistas. No entanto, esta “historiografia” modernista sobre a arte mineira do século XVIII, a rigor, não existe. Isto é, os artistas dos anos vinte escreveram “muito pouco” sobre o barroco de Minas Gerais. É preciso levar em conta, nesta idéia de descoberta, uma pequena produção de textos anteriores a eles, Émile Rouède ou Diogo de Vasconcelos, por exemplo. Não se trata, no entanto, de saber quem chegou antes.

A produção modernista sobre o barroco mineiro, embora encantadora, mostra-se como algo muito diferente do que se poderia esperar de um estudo sistemático daquela arte. O fato de não se tratar de estudos formalistas, teóricos ou de que não se possam comparar à disciplina da história da arte não quer dizer que não tenham sido sérios. Mas, a tal ponto criativos, faziam desaparecer a historicidade da arte mineira do XVIII.

O tema da obra de Antônio Francisco Lisboa é o ponto culminante desta construção cíclica da história da arte brasileira. Em torno dele estabeleceu-se a principal ponte de interpretação entre o barroco de Minas Gerais e a recepção do modernismo paulista. O escultor, pelo olhar de Mário de Andrade, por exemplo, corporifica a decadência do mundo da mineração, através de sua doença e morte. O corpo do artista será recriado como metáfora da decadência da mineração. O desejo de encontrar em Aleijadinho um herói mulato e genial, coincide com um projeto poético de recuperação do passado artístico nacional, insiste-se, muito mais que racional ou historiográfico.

As várias recriações do personagem Aleijadinho são sintomas dessa liberdade de interpretação do passado artístico brasileiro. Os modernistas “descobriram” o Aleijadinho, “descobriram” o barroco mineiro sobretudo como possibilidades poéticas, assim como Tarsila os descobriu como possibilidade gráfica. A partir dos anos quarenta e, sobretudo, nos anos sessenta, esta “descoberta” vai sendo transformada numa missão redentora da autenticidade da arte brasileira, sob o eterno problema da identidade. Fecha-se um ciclo histórico que une barroco mineiro e modernismo – tempos e lugares em que se “descobriu” ou se inventou o Brasil.

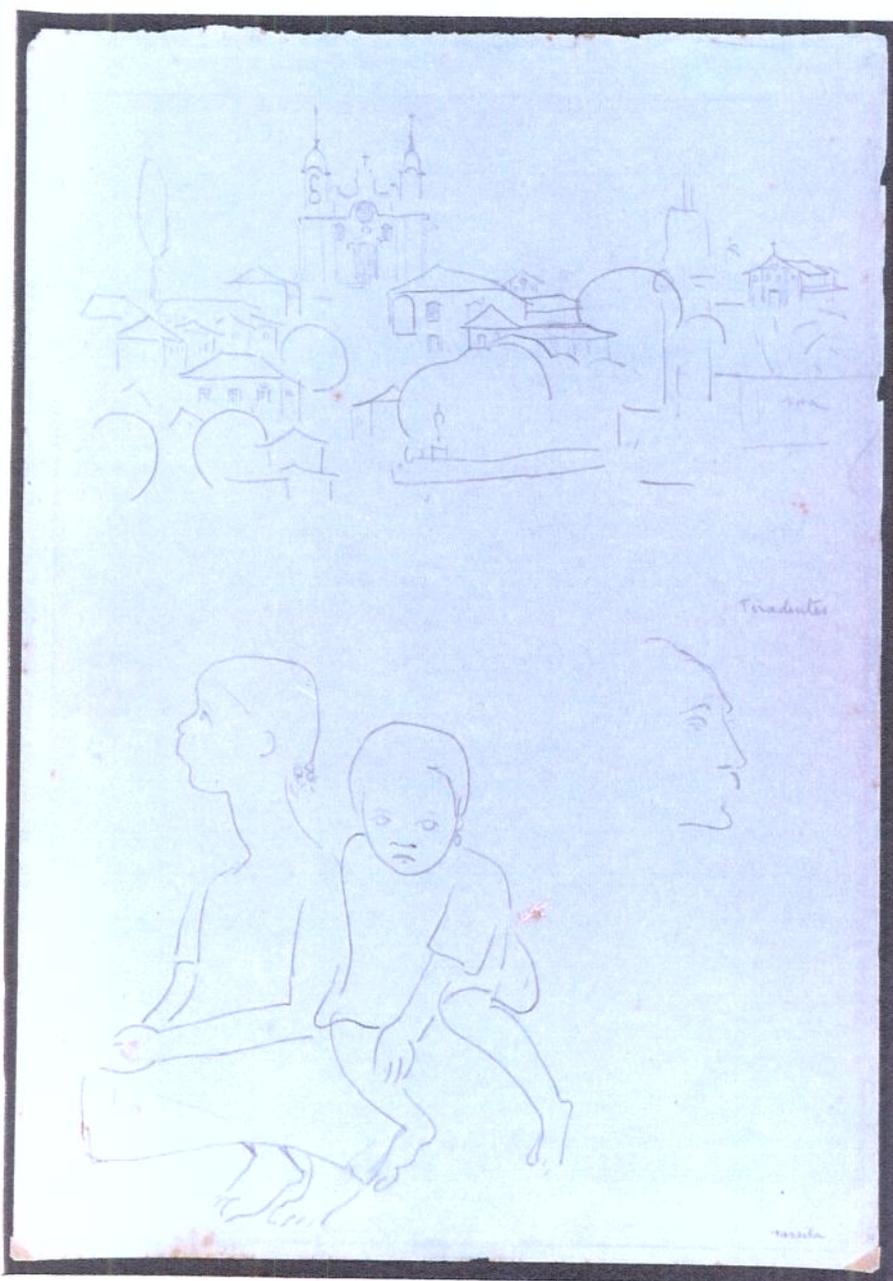
Lista de Ilustrações

1. **Tiradentes** 1924. Lápis sobre papel. 32 x 22,3 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Foto Marcelo Zochio
2. **Nossa Senhora e três meninas**, s/d. Aquarela e nanquim sobre papel. 27,8 x 21,4 cm. MAC-USP.
3. **As Meninas**, 1925. Óleo sobre tela. 74,5 x 64 cm. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Patroc. Tenenge - SP, 1986.
4. **Lagoa Santa: casa com cerca e vista de Sabará**, 1924. Lápis sobre papel. 23, 6 x 21,7cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Apresentação de Aracy Amaral. São Paulo: Cultrix, 1971.
5. **Lagoa Santa**. S/d. Óleo sobre tela 50 x 65 cm. Coleção Julio Bogoricin. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op.cit.
6. **Estudo para quadro: paisagem**. 1970 c. lápis sobre papel, 19, 9 x 29, 6 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tombo 2488. Foto Marcelo Zochio
7. **Estudo: casas e igrejas**, 1924. Lápis sobre papel, 24, 2 x 16,7 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tombo 2474. Foto Marcelo Zochio
8. **Pão-de-Açúcar**, 1924. Ilustração para o livro ANDRADE, Oswald. Pau Brasil. Paris: Sans-Pareil, 1925.
9. **Rua de Segóvia**, 1921. Óleo sobre tela, 29 x 25,5 cm. Coleção Domingos Giobbi, São Paulo. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra...op.cit.
10. **Pont Neuf**, 1923. Óleo sobre tela, 33 x 41 cm. Coleção Alexandre Galvão Bueno, São Paulo. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra... op.cit.
11. André Lhote. **Veneza**, 1937. Reproduzido de LHOTE, André. Le Traité du Paysage. 4ème ed. Paris: Floury, 1948. p. 160.
12. André Lhote. **Marseille, vue de la place Saint-Victor** (1936). Reproduzido de LHOTE, André. Le Traité du Paysage. Op.cit. p. 161.
13. **Veneza**, 1923. Tela desaparecida. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila... op.cit
14. **Veneza**, 1923. Lápis sobre papel, 14,2 x 12 cm. Coleção particular. Reproduzido de TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. MAM. São Paulo: Finambrás, 1998.
15. **Veneza (com barqueiro)**, 1923. Lápis sobre papel, 10,5 x 6,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tombo 2483. Foto Marcelo Zochio
16. **Veneza**, 1923. Lápis sobre papel, 10,5 x 6,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tombo 2481 e 2482. Foto Marcelo Zochio
17. **Estudos: Pórticos**, 1923. Lápis sobre papel, 24,5 x 17,7 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tombo 2480
18. **Recife vista do mar**, 1924c. Lápis sobre papel, 15,4 x 23,2 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Foto Marcelo Zochio
19. **Recife II**, 1925. Lápis sobre papel de seda, 17,2 x 23, 3 cm. **Recife vista do mar**, 1925c. lápis sobre papel, 15,4 x 23,2 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit.
20. **Porto do Pireu**, 1926. Lápis sobre papel. 11 x 13, 2 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP.
21. **Monte Pagus, Smirna**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 12,9 cm. **Três torres em Rhodes**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 12,9 cm. **Pireu com navios**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p.14
22. **Perto de Gaza**, 1926. Lápis sobre papel, 9,5 x 17 cm. **Rhodes**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 16 cm. **Pireu e Acrópole**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p.12
23. **Acrópole I**, 1926. Lápis sobre papel, 10, 8 x 13,2 cm. **Possêidon**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm. **Acrópole II**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p.15.
24. **Rhodes**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Foto Marcelo Zochio

25. **Constantinopla**, 1926. Lápis sobre papel, 11, 2 x 13, 2 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p.16
26. **Constantinopla**, 1926. Nanquim sobre celofane. 17 x 18 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Foto Marcelo Zochio
27. **Vista de Moscou**, 1931. Ilustração para Osório César. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op.cit.
28. **Ialta, Criméia**, 1931. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op.cit.
29. **São João del Rei**, 1924. Lápis s/ papel, 24,1 x 16,7 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p. 4
30. **EFCB**. Óleo sobre tela, 142 x 127 cm, 1924. Museu de Arte Contemporânea – USP, São Paulo. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op.cit.
31. **Morro da Favela**. 1924. Óleo sobre tela, 64 x 76 cm. Coleção particular, São Paulo. Reproduzido de TARSILA. Grandes Artistas Brasileiros. São Paulo, Art Editora/ Círculo do Livro, s/d
32. **Desvio em estação**, 1924. Lápis sobre papel, 15,7 x 21, 8 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p. 5.
33. **Locomotiva na paisagem**, 1924. Lápis sobre papel, 9,7 x 13, 2 cm. Coleção particular. Reproduzido de TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. MAM. Op.cit.
34. **Igreja do Carmo, Sabará**. 1924. Lápis sobre papel. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit.
35. **Da casa de Tiradentes**, 1924. Lápis sobre papel, 22,3 x 31, 8 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tombo 2473. Foto Marcelo Zochio.
36. **Congonhas vista da rua**, 1924. Lápis sobre papel. 31,5 x 21,7 cm. . Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p.6
37. **Ouro Preto**, 1924. Nanquim sobre papel. Reproduzido de ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. p.82
38. **Paisagem de Ouro Preto**, 1924. Lápis e aquarela sobre papel, 16, 2 x 22,6 cm. Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, SP. Reproduzido de TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. MAM. Op.cit.
39. **Vista de Ouro Preto**, 1924. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra, seu tempo. Op.cit.
40. **Vista de Mariana**, 1924. Lápis sobre papel. 13 x 21,6 cm. Reproduzido de Desenhos de Tarsila. Op.cit. p 7.
41. **Congonhas, Minas**, 1924. Nanquim sobre papel. 18,3 x 22,6 cm. Museu de Arte Contemporânea – Universidade Estadual de São Paulo. MAC – USP. Tombo 72.8.7.
42. **Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará** e outras ilustrações para o livro de Blaise Cendrars, *Le Formose*. 1924. Ilustração de CENDRARS, Blaise. *Le Formose*. Paris: Sans-Pareil, 1925.
43. **Dois panoramas: Ouro Preto e Mariana**, 1924. Lápis sobre papel. 31,6 x 21,7 cm. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op.cit.
44. Joaquim Pires Braga, gravura a partir de desenho de Johann Emanuel Pohl, **Cabeças – Ouro Preto**, 1821. 34,2 x 48,2 cm. Coleção Particular, MG. Reproduzido de SESL VÁRIOS AUTORES. Catálogo da Exposição O Universo Mágico do Barroco Brasileiro. São Paulo, 1998.
45. J. Martins Braga, gravura a partir de desenho de Johann Emanuel Pohl, **Ouro Preto**, 1821. 33,7 x 47,7 cm. Coleção Particular, MG. Reproduzido de SESL VÁRIOS AUTORES. Catálogo da Exposição O Universo Mágico do Barroco Brasileiro. São Paulo, 1998.
46. Carl Friedrich Phillip von Martius (atr.) **Palais de Ouro Preto**. Lápis sobre papel. Álbum Vue du Brésil. Col. Part. Reproduzido de BELUZZO, A. M.M. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994. Vol III
47. Carl Friedrich Phillip von Martius (atr.) **Mariana**. Lápis sobre papel. Álbum Vue du Brésil. Col. Part. Reproduzido de BELUZZO, A. M.M. O Brasil dos Viajantes. Op.cit.

48. Armand Julien Pallière (atr.) **Vista de Vila Rica**, aprox. 1820. Óleo sobre tela, 36,5 x 96,8 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais. Reproduzido do Catálogo do Museu da Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995.p.317
49. Henry Chamberlain. **Vista de Vila Rica**, primeiro terço do século XIX. Aquarela sobre papel, 56,5 x 66,4 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais. Reproduzido do Catálogo do Museu da Inconfidência. Op.cit.p.319
50. Johann Moritz Rugendas. **Panorama de São João del Rei**. Academia das Ciências de São Petersburgo. Reproduzido de CARNEIRO, Newton. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Kosmos, s/d, p.128
51. Johann Moritz Rugendas. **Vista de Sabará, tomada do Rio das Velhas**. Academia das Ciências de São Petersburgo. Reproduzido de CARNEIRO, Newton. Op.cit.p.132
52. Johann Moritz Rugendas. **Panorama de Ouro Preto**. Academia das Ciências de São Petersburgo. Reproduzido de CARNEIRO, Newton. Op.cit.p.134
53. Dom Pedro II. **Vista de Santa Luzia do Rio das Velhas**, desenhada a lápis na caderneta n° 24. Reproduzido de Diário da Viagem do Imperador a Minas - 1881. In Anuário do Museu Imperial, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957
54. Johann Georg Grimm. **Vista Panorâmica de Sabará**, s/d. aprox. 1885. Óleo sobre tela, 57 x 98,5 cm. Reproduzido de GULLAR, Ferreira et alii. *150 Anos de Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989, p.113
55. José Washt Rodrigues. **Paisagem de Minas**, 1932. Óleo sobre tela. 44 x 59 cm. Reproduzido do Catálogo Geral da Pinacoteca do Estado de São Paulo, p.113.
56. José Washt Rodrigues. **Fechaduras de Portas**. Documentário Arquitetônico: Relativo à antiga construção civil no Brasil. Fascículos I, II, III e IV. São Paulo: Martins, 1950.
57. José Washt Rodrigues. **Palácio dos governadores, aspecto antigo e atual**. Documentário Arquitetônico: Relativo à antiga construção civil no Brasil. Fascículos I, II, III e IV. São Paulo: Martins, 1950.
58. **Vendedor de Frutas**, 1925. Óleo sobre tela, 108 x 84 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Reproduzido de AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op.cit.
59. **Paisagem do Rio de Janeiro**, 1923. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Reproduzido de TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. MAM. Op.cit
60. **São Paulo, GAZO**. 1924. Óleo sobre tela 50 x 60 cm. Reproduzido de TARSILA. *Grandes Artistas Brasileiros*. Op.cit.
61. **A Gare**, 1925. Óleo sobre tela, 84,5 x 65 cm. Reproduzido de TARSILA. *Grandes Artistas Brasileiros*. Op.cit.
62. **São Paulo**, 1924 c. Tinta de caneta sobre papel, 26,8 x 23,8 cm. Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas. Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Foto Marcelo Zochio.
63. **Cidade com bondinho**, 1925 c. Nanquim sobre papel, 21 x 18 cm. Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas. Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Reproduzido de TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. MAM. Op.cit
64. Émile Rouède. **Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem**, 1894. Óleo sobre tela, 180 x 80 cm. Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte. Foto Marcelo Weber
65. Émile Rouède. **Panorama do Arraial**, 1894. Óleo sobre tela, 105 x 145 cm. Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte. Foto Marcelo Weber
66. Émile Rouède. **Rua do Sabará**, 1894 Óleo sobre tela, 105 x145 cm. Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte. Foto Marcelo Weber.
67. Émile Rouède. **Inauguração do Monumento a Tiradentes (Ouro Preto)**, 1894. Óleo sobre tela, 100 x 150 cm. Casa Brasil-França, RJ. Reproduzido de Museu Nacional de Belas Artes. Emílio Rouède. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro, 1988.
68. Émile Rouède. **Igreja de São Francisco (Ouro Preto)**, 1894. Óleo sobre tela, 40 x 80cm. Coleção Helen Bessa. Reproduzido de Museu Nacional de Belas Artes. Emílio Rouède. Catálogo da Exposição. Op.cit.
69. Émile Rouède. **Igreja de São José (Ouro Preto)**, 1894. Óleo sobre tela, 33 x 35 cm. Coleção Helen Bessa. Reproduzido de Museu Nacional de Belas Artes. Emílio Rouède. Catálogo da Exposição.

Ilustrações



1. **Tiradentes** 1924. Lápis sobre papel. 32 x 22,3 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP.



2. Nossa Senhora e três meninas, s/d. Aquarela e nanquim sobre papel. 27,8 x 21,4 cm. MAC-USP.



3. As Meninas, 1925. Óleo sobre tela, 74,5 x 64 cm.



4. Lagoa Santa: casa com cerca e vista de Sabará, 1924. Lápis sobre papel. 23,6 x 21,7cm.



5. Lagoa Santa. S/d. Óleo sobre tela 50 x 65 cm. Coleção Julio Bogoricin.



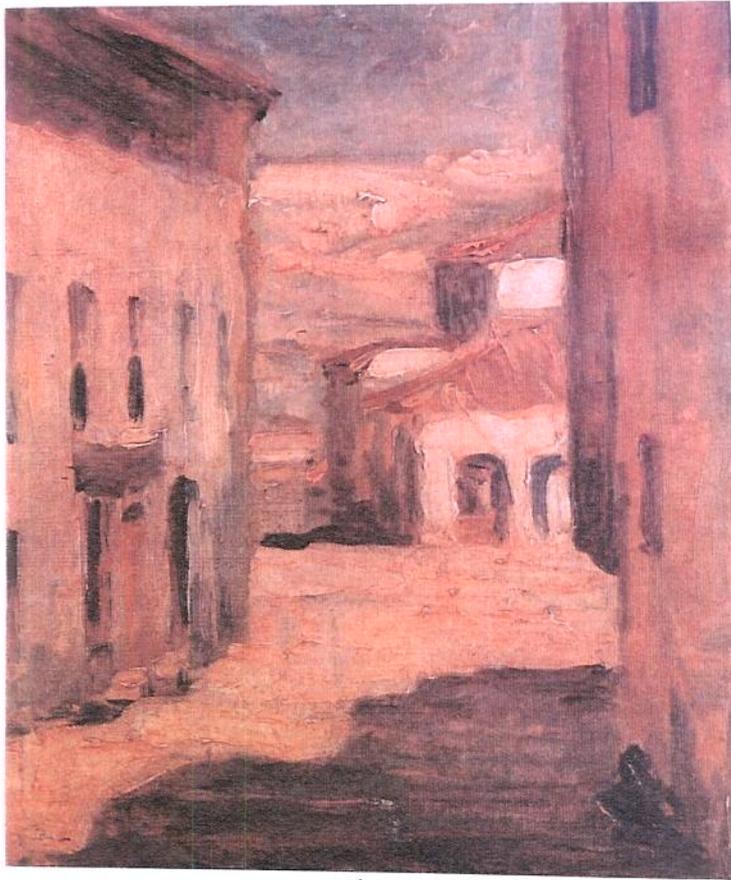
6. Estudo para quadro: paisagem. 1970 c. lápis sobre papel, 19,9 x 29,6 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



7. **Estudo: casas e igrejas**, 1924. Lápis sobre papel, 24, 2 x 16,7 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo



8. Pão-de-Açúcar, 1924. Ilustração para o livro *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade.



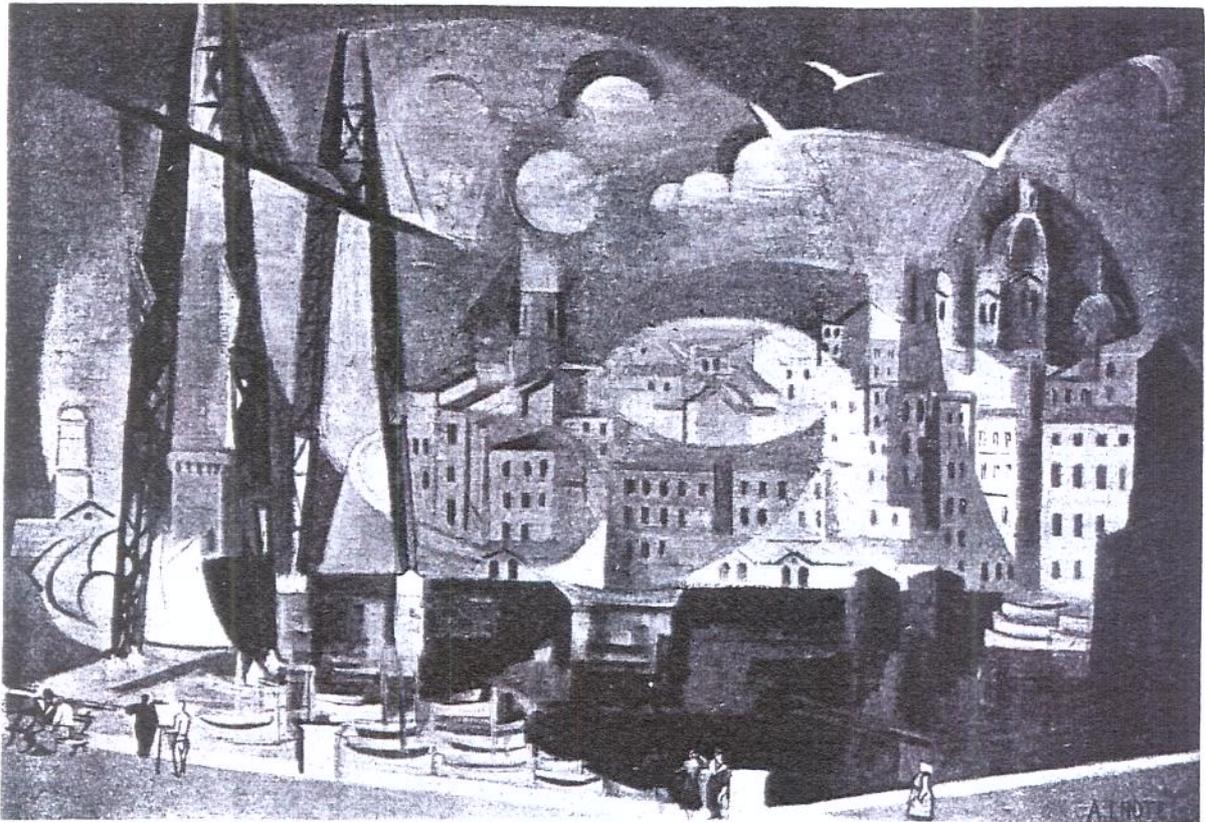
9. **Rua de Segóvia**, 1921. Óleo sobre tela, 29 x 25,5 cm.
Coleção Domingos Giobbi, São Paulo.



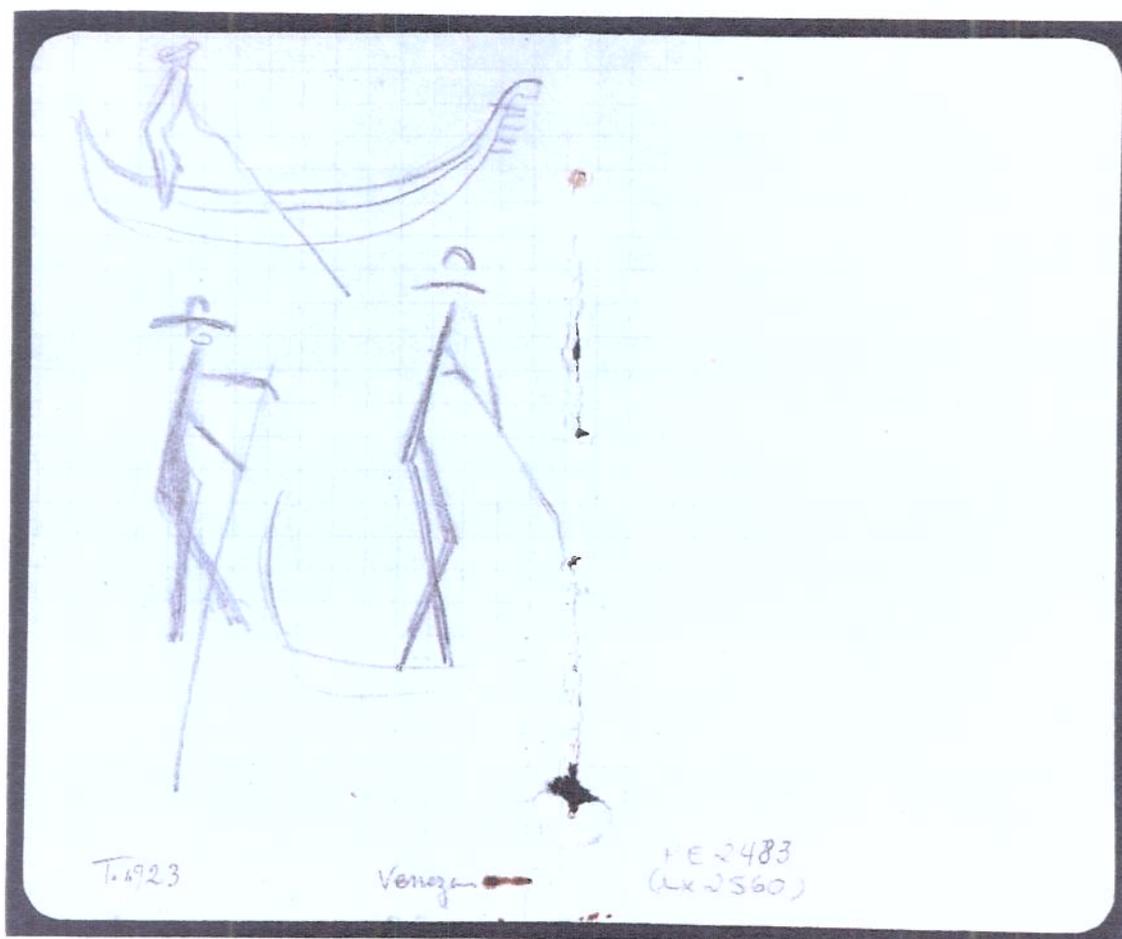
10. **Pont Neuf**, 1923. Óleo sobre tela, 33 x 41 cm.
Coleção Alexandre Galvão Bueno, São Paulo.



11. André Lhote. Venezia, 1937.



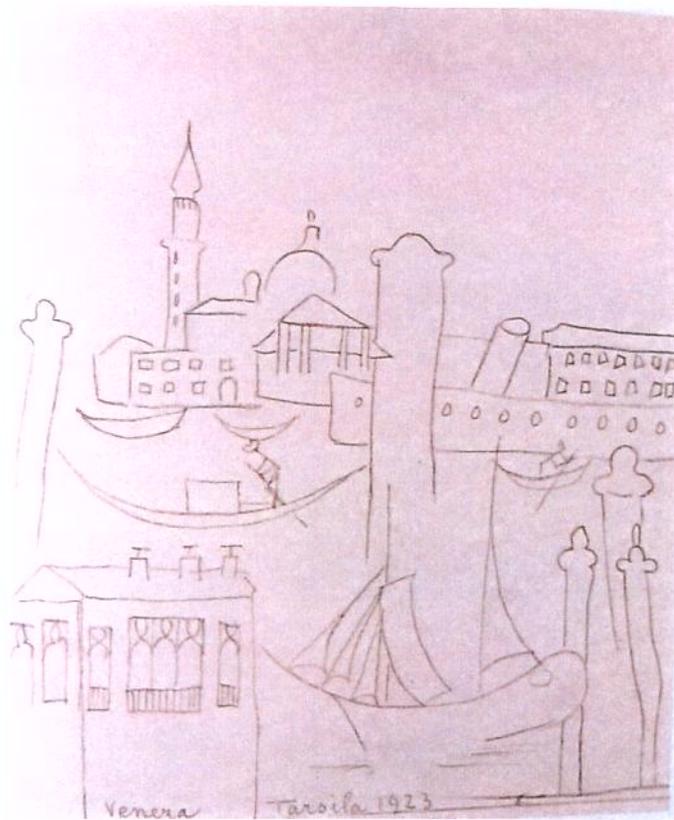
12. André Lhote. Marseille, vue de la place Saint-Victor (1936).



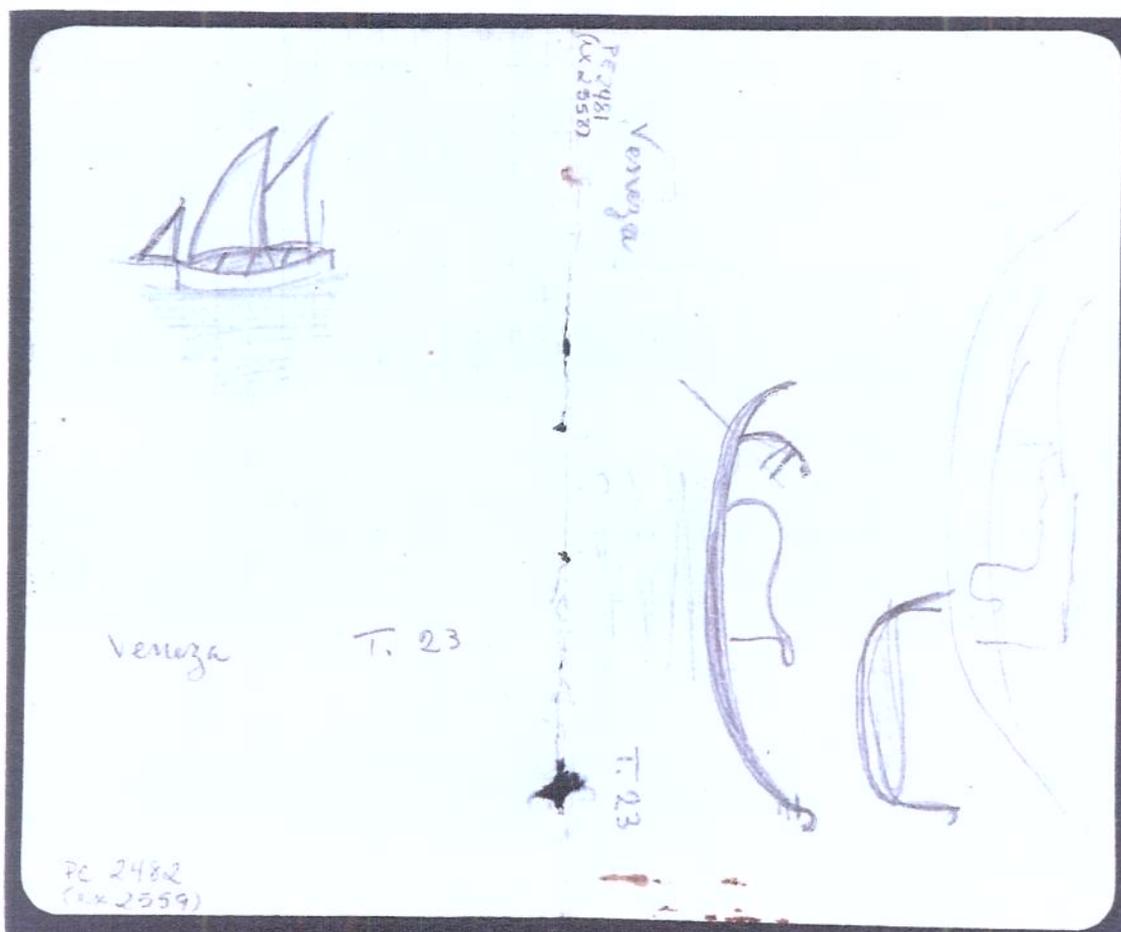
15. Veneza (com barqueiro), 1923. Lápis sobre papel, 10,5 x 6,5 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



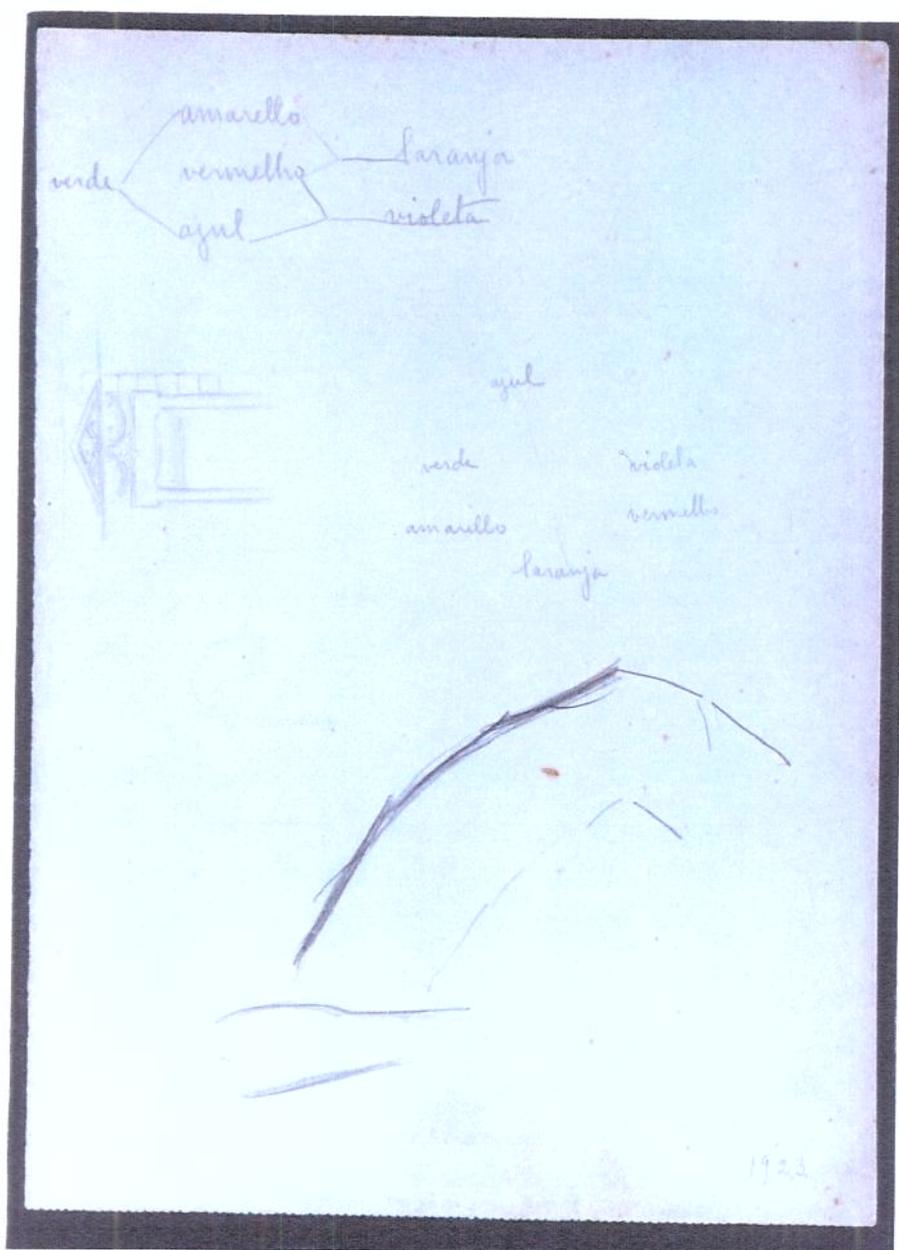
13. Veneza, 1923. Tela desaparecida.



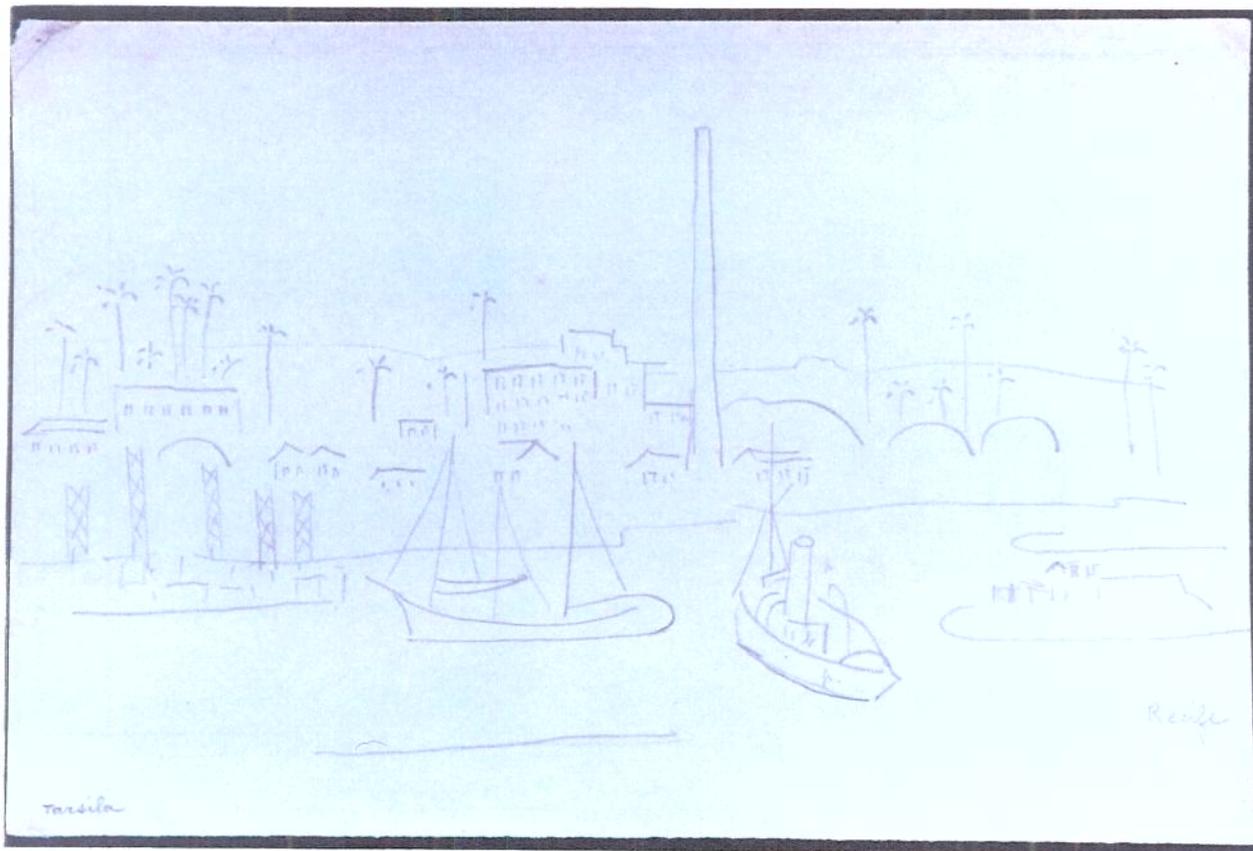
14. Veneza, 1923. Lápis sobre papel, 14,2 x 12 cm. Coleção particular.



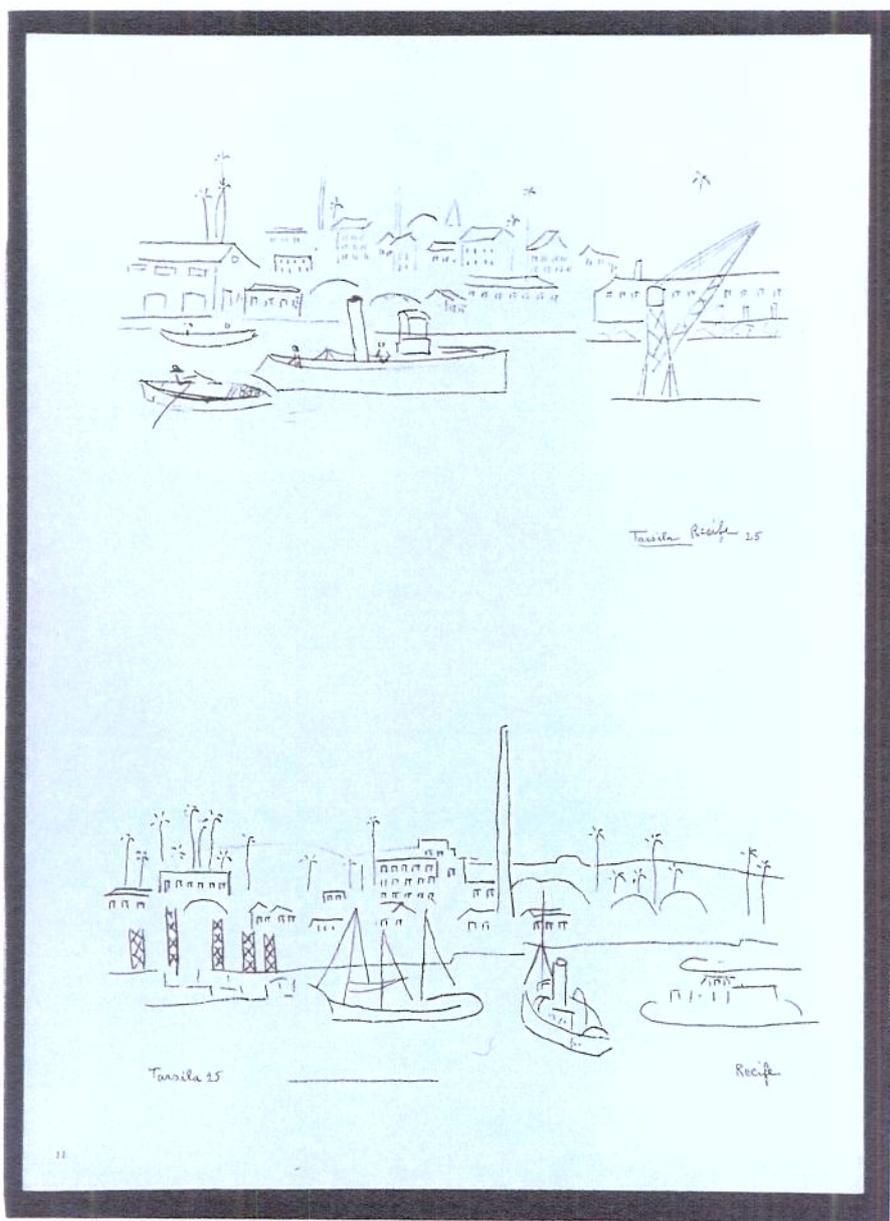
16. Veneza, 1923. Lápis sobre papel, 10,5 x 6,5 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



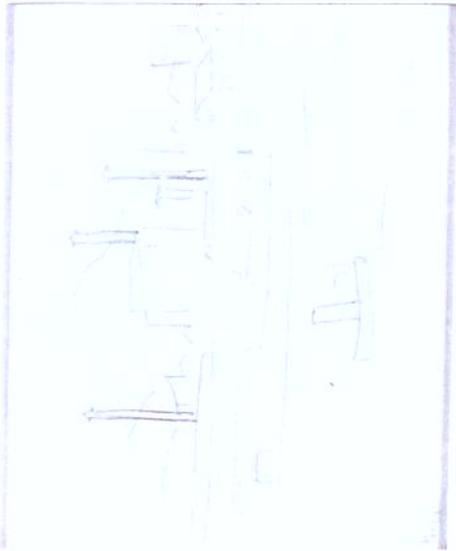
17. Estudos: Pórticos, 1923. Lápis sobre papel, 24,5 x 17,7 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



18. Recife vista do mar, 1924c. lápis sobre papel, 15,4 x 23,2 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP.



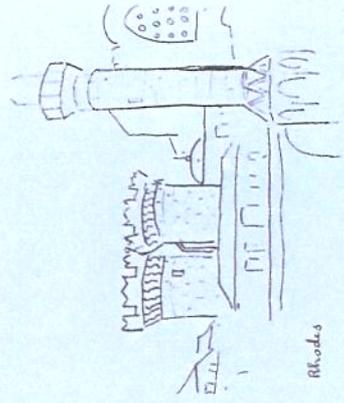
19. Recife II, 1925. Lápis sobre papel de seda, 17,2 x 23,3 cm.
Recife vista do mar, 1925c. lápis sobre papel, 15,4 x 23,2 cm.



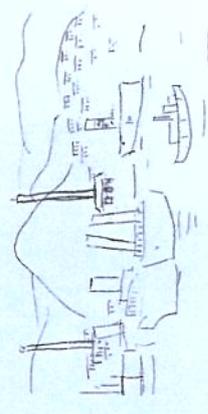
20. **Porto do Pireu**, 1926. Lápis sobre papel.
11 x 13, 2 cm. Coleção de Artes Plásticas
Mário de Andrade. IEB-USP.



21. **Monte Pagus, Smirna**, 1926. Lápis sobre papel.
11 x 12,9 cm.

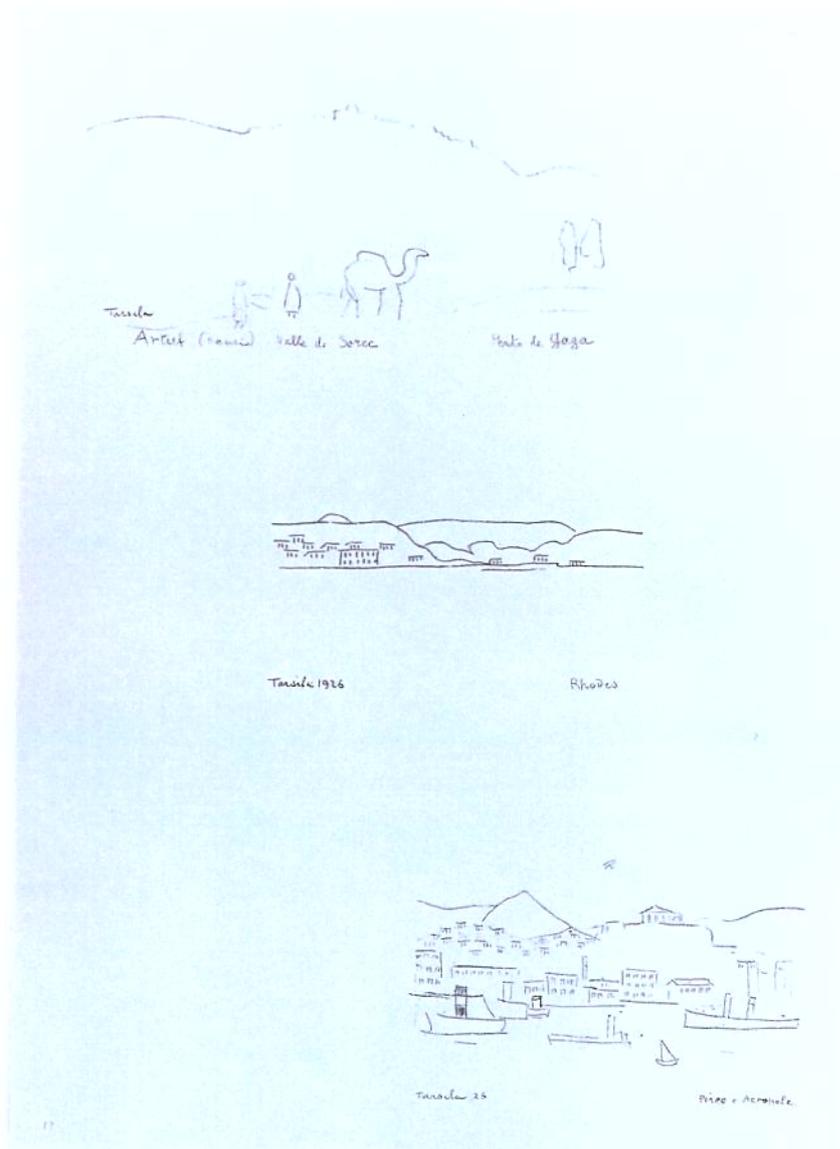


22. **Três torres em Rhodes**, 1926. Lápis sobre papel.
11 x 12,9 cm.



23. **Pireu com navios**, 1926. Lápis sobre papel.
11 x 13 cm.

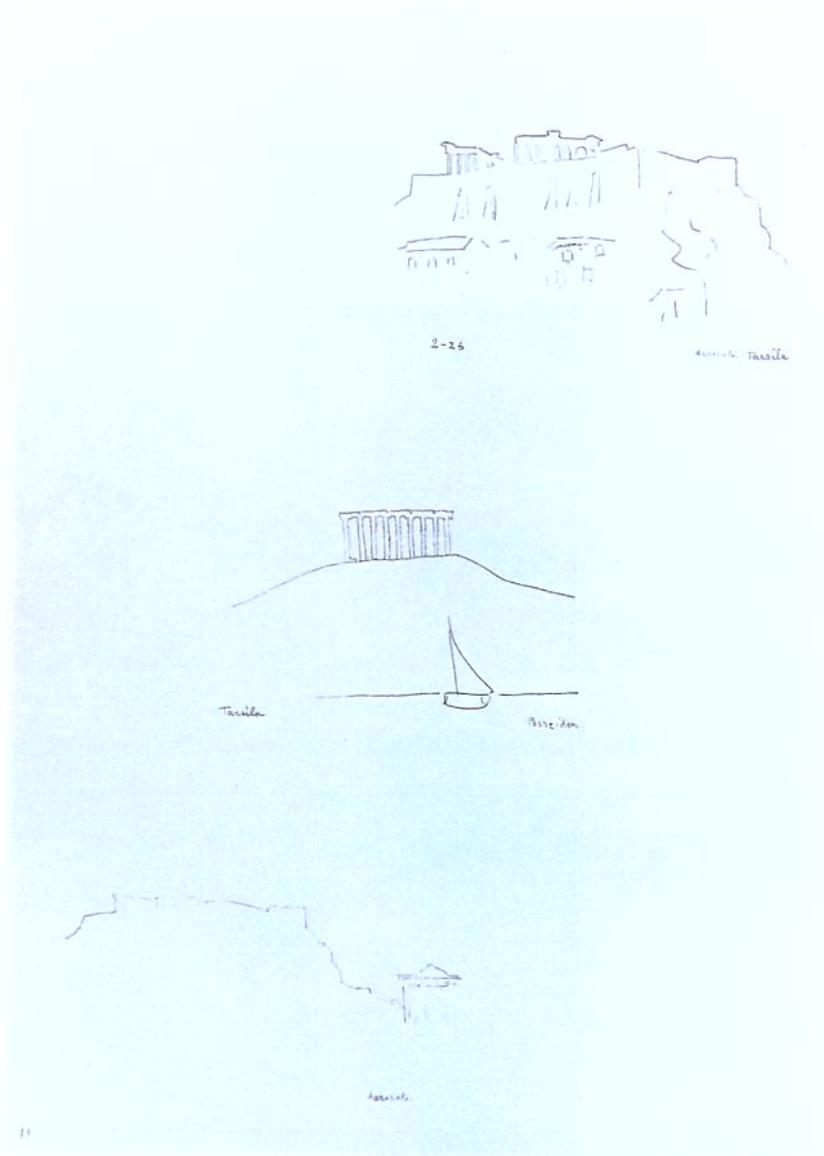
21. **Monte Pagus, Smirna**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 12,9 cm.
Três torres em Rhodes, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 12,9 cm.
Pireu com navios, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm.



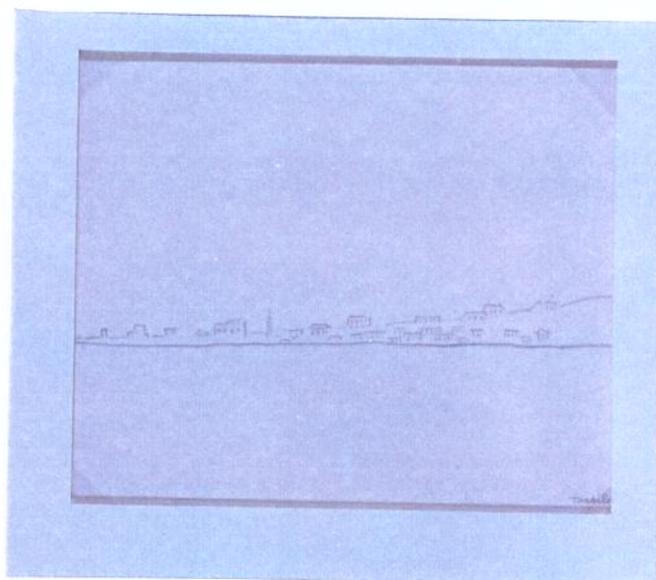
22. **Perto de Gaza**, 1926. Lápis sobre papel, 9,5 x 17 cm.

Rhodes, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 16 cm.

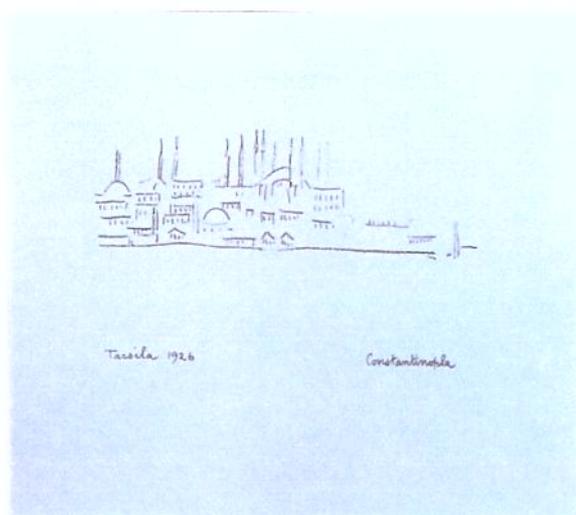
Pireu e Acrópole, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm.



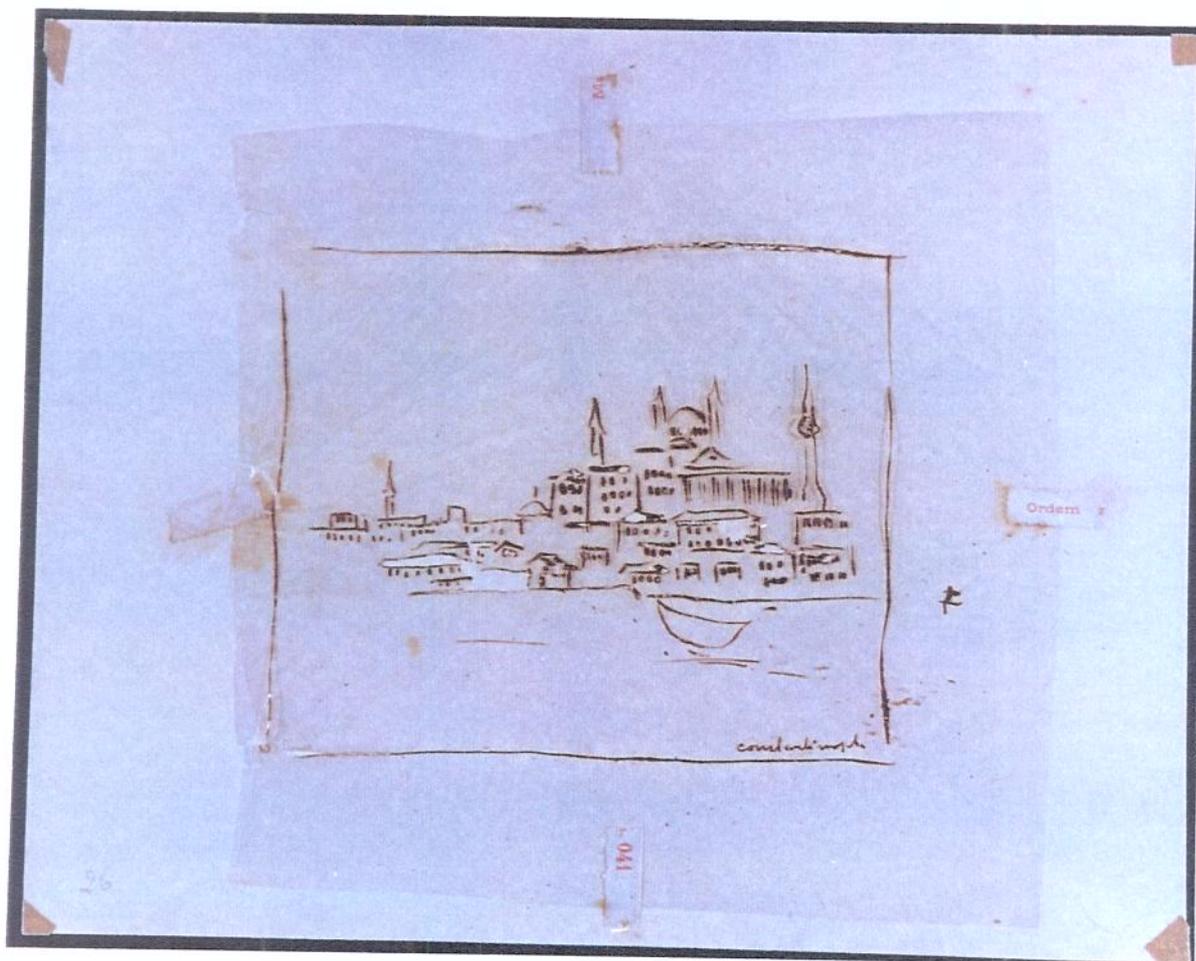
23. Acrópole I, 1926. Lápis sobre papel, 10, 8 x 13,2 cm.
Possêidon, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm.
Acrópole II, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm.



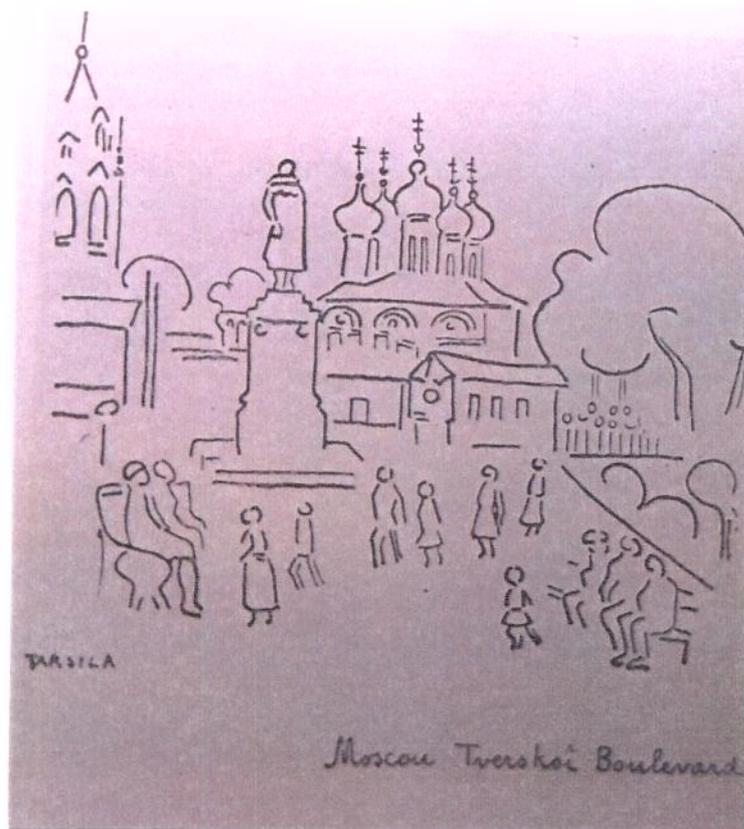
24. **Rhodes**, 1926. Lápis sobre papel, 11 x 13 cm.
Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade.
IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP.



25. **Constantinople**, 1926.
Lápis sobre papel, 11, 2 x 13, 2 cm.

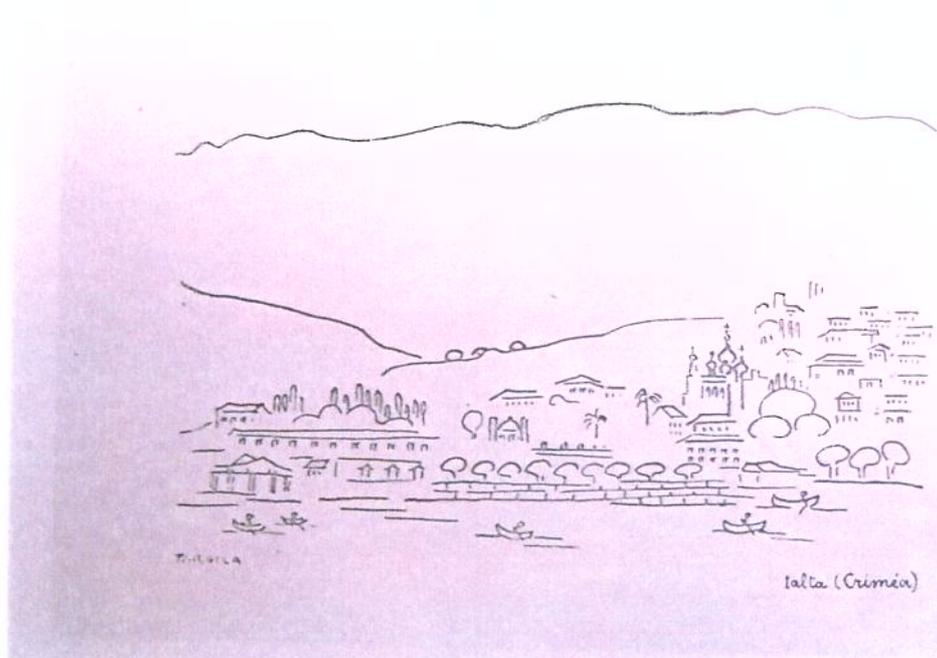


26. **Constantinopla**, 1926. Nanquim sobre celofane. 17 x 18 cm. Coleção de Artes Plásticas Mário de Andrade. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP.



Moscou Tverskoi Boulevard

27. Vista de Moscou, 1931. Ilustração para Osório César.



Ialta (Criméia)

28. Ialta, Criméia, 1931.



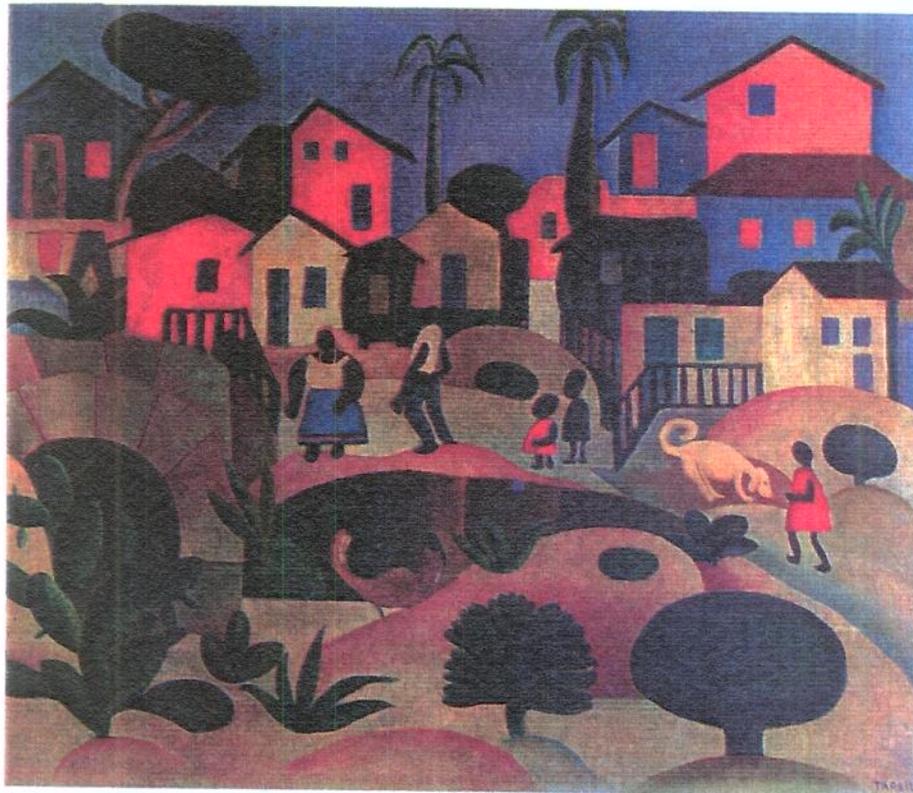
T. 24
S. João del R.



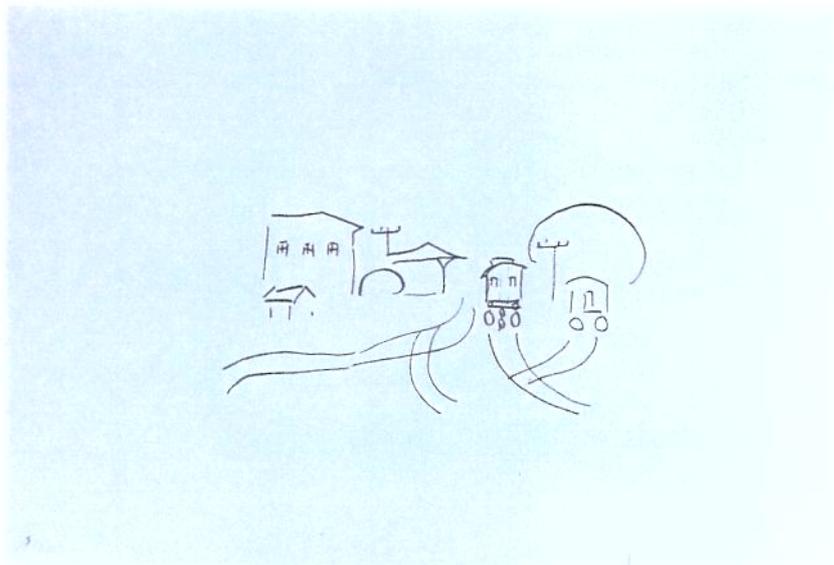
29. São João del Rei, 1924. Lápis s/ papel, 24,1 x 16,7 cm.



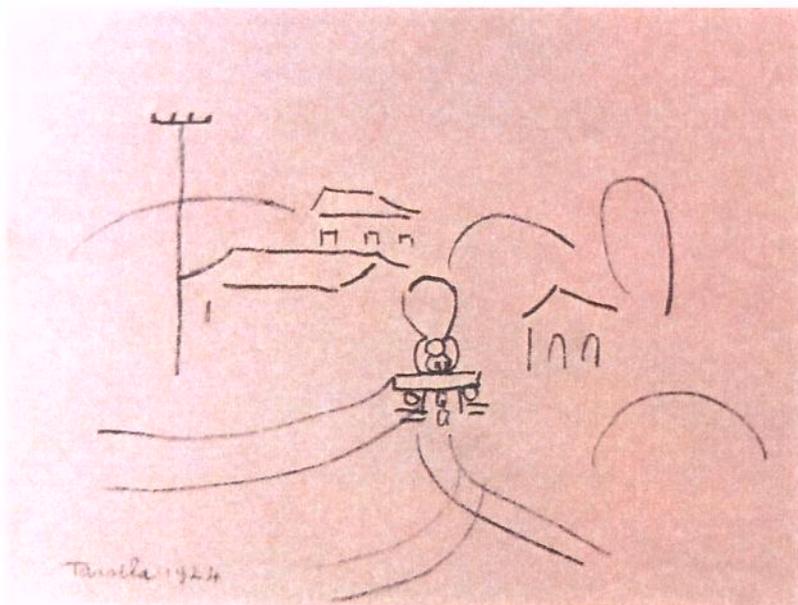
30. EFCB. Óleo sobre tela, 142 x 127 cm, 1924.
Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo.



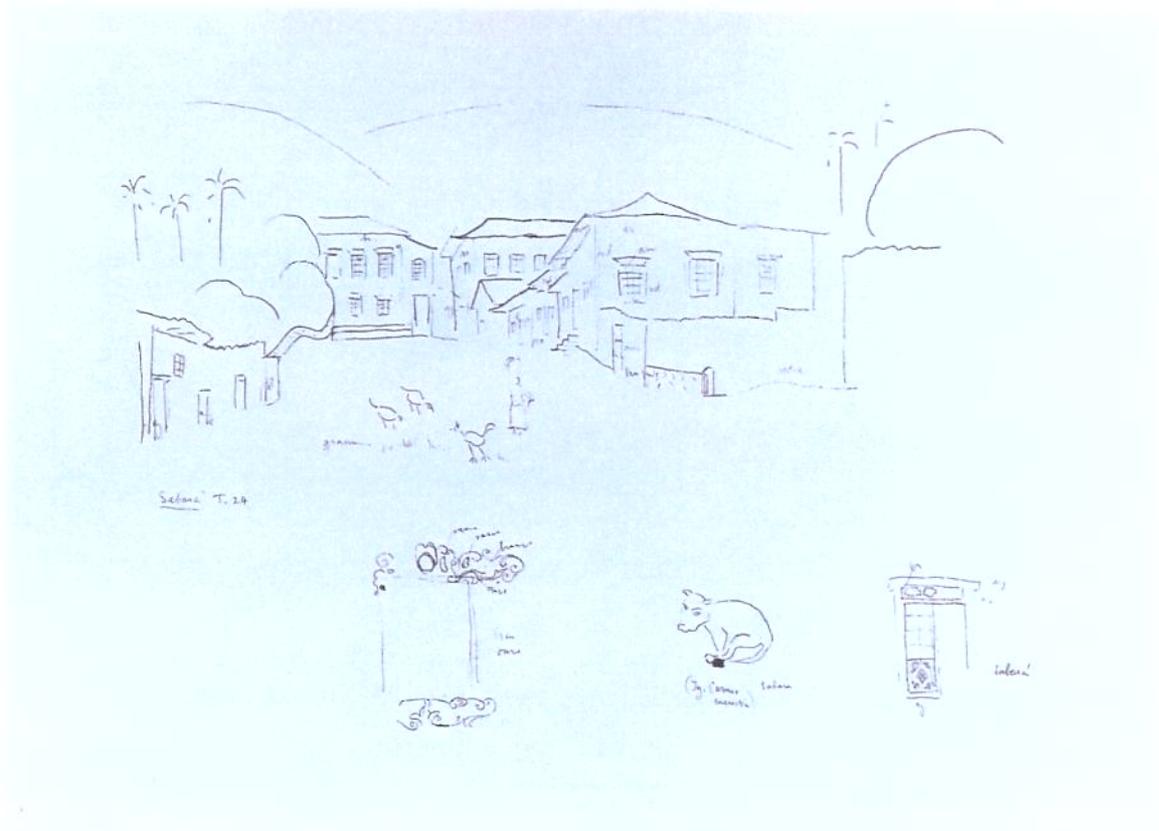
31. Morro da Favela. 1924. Óleo sobre tela, 64 x 76 cm.
Coleção particular, São Paulo.



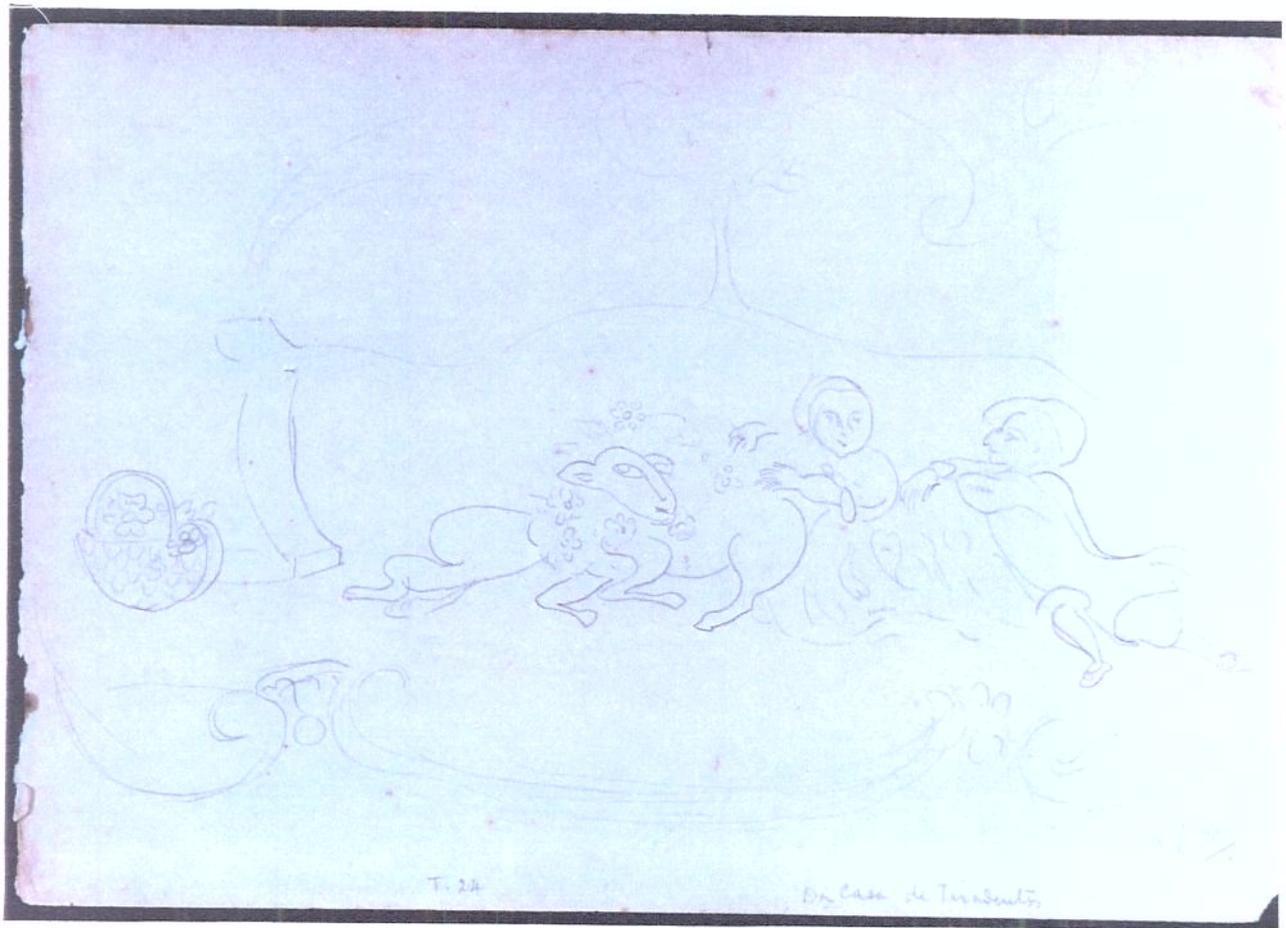
32. Desvio em estação, 1924.
Lápis sobre papel, 15,7 x 21, 8 cm.



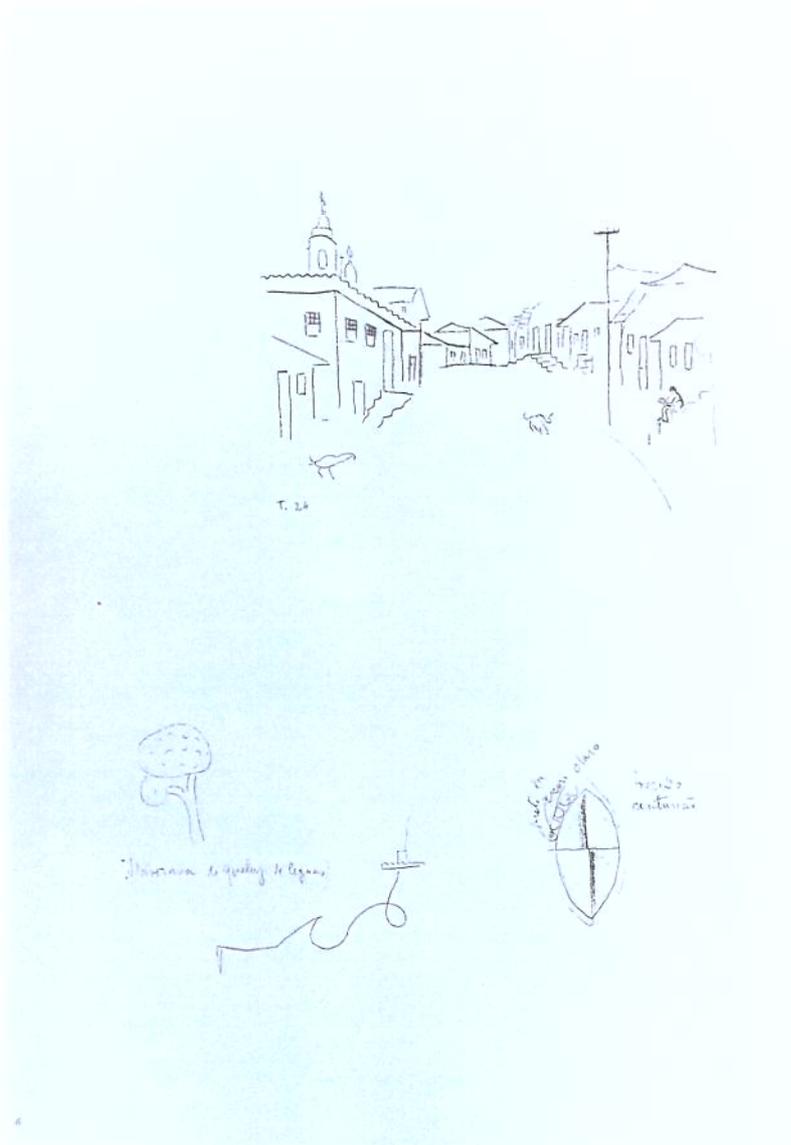
33. Locomotiva na paisagem, 1924.
Lápis sobre papel, 9,7 x 13, 2 cm. Coleção particular.



34. Igreja do Carmo, Sabará. 1924. Lápis sobre papel.



35. **Da casa de Tiradentes**, 1924. Lápis sobre papel, 22,3 x 31, 8 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



36. Congonhas vista da rua, 1924. Lápis sobre papel. 31,5 x 21,7 cm.



37. **Ouro Preto**, 1924. Nanquim sobre papel.



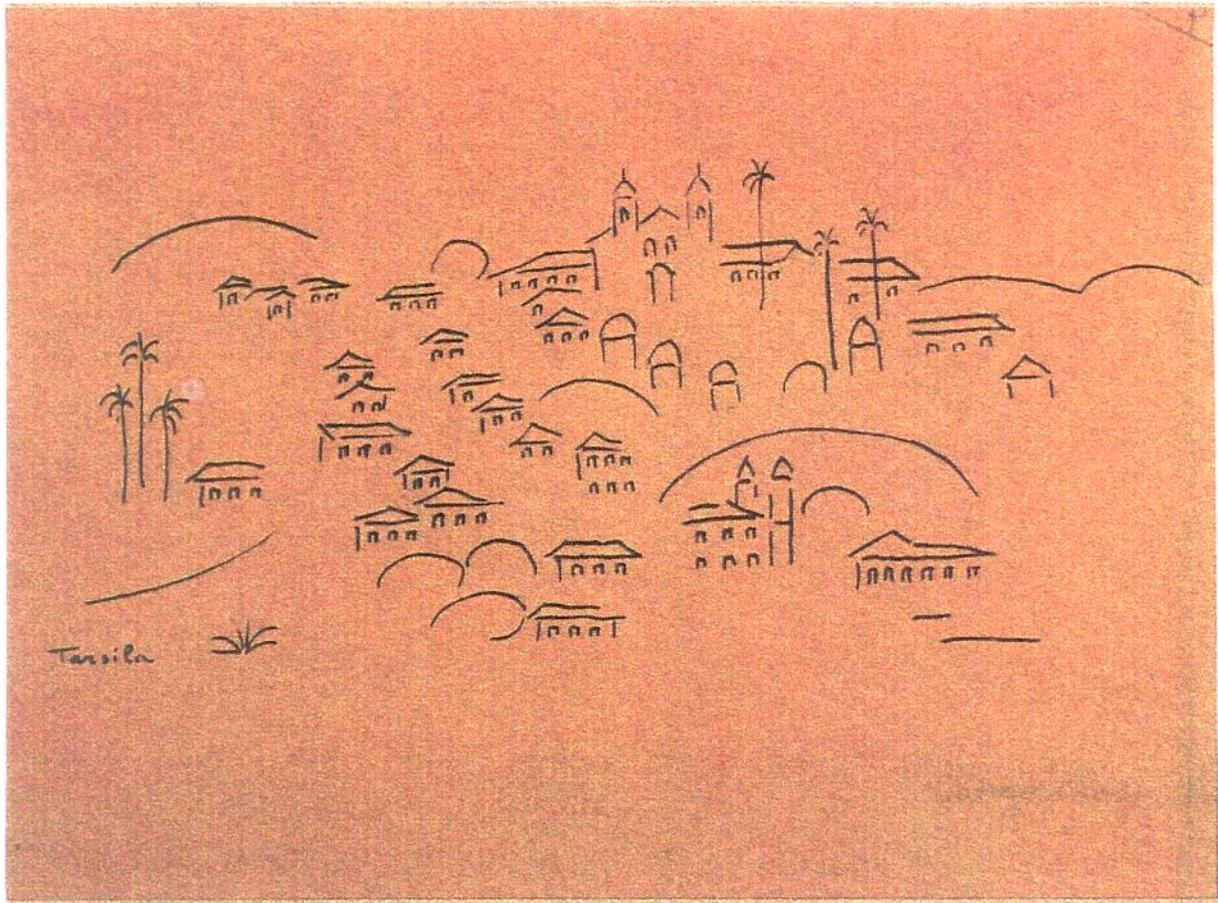
38. **Paisagem de Ouro Preto**, 1924. Lápis e aquarela sobre papel, 16, 2 x 22,6 cm.
Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, SP.



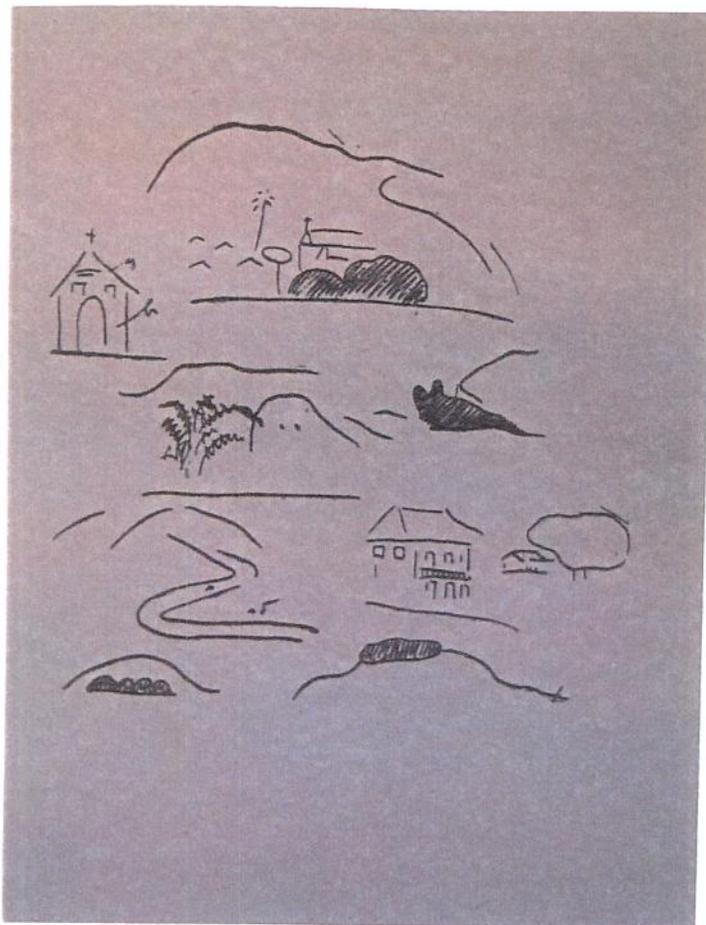
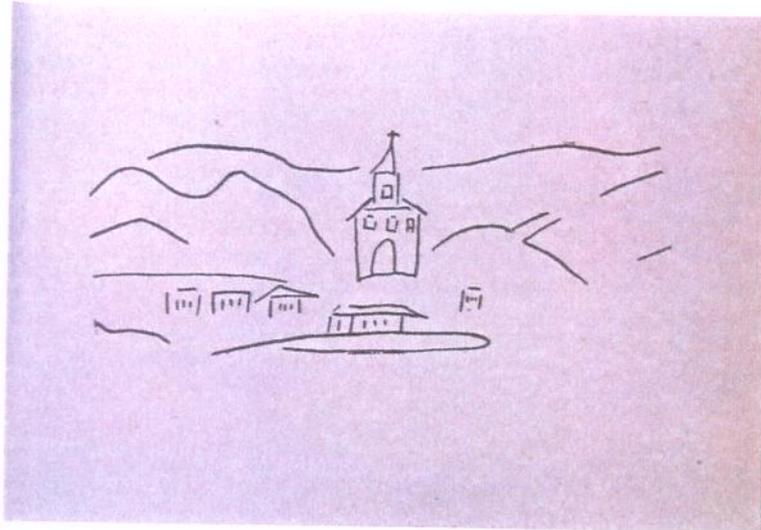
39. Vista de Ouro Preto, 1924.



40. Vista de Mariana, 1924. Lápis sobre papel. 13 x 21,6 cm.



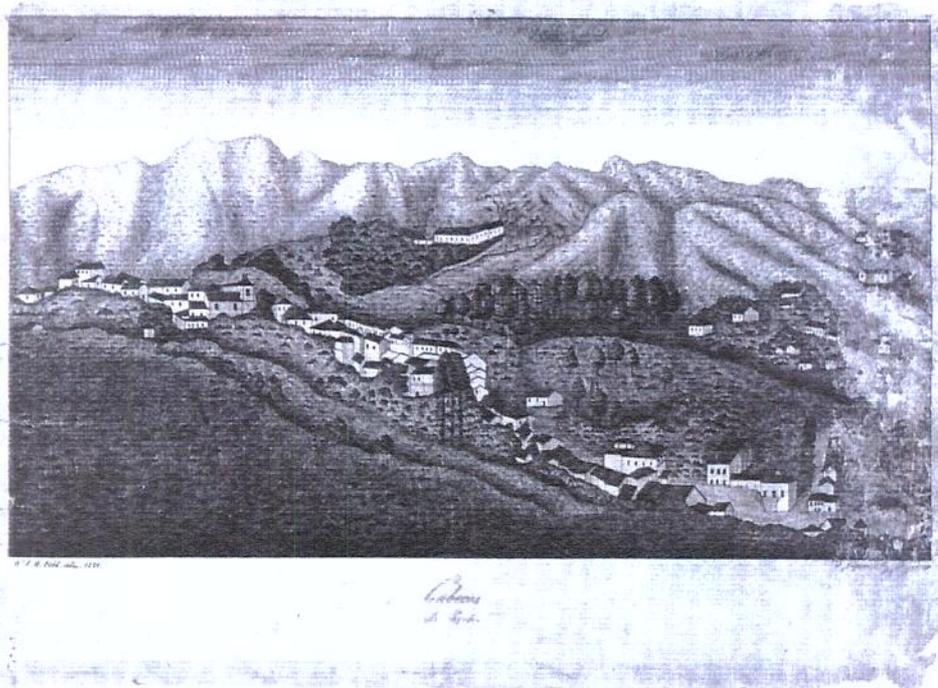
41. **Congonhas, Minas**, 1924. Nanquim sobre papel. 18,3 x 22,6 cm.
Museu de Arte Contemporânea – Universidade Estadual de São Paulo. MAC – USP.



42. Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará e outras ilustrações para o livro de Blaise Cendrars, *Le Formose*. 1924



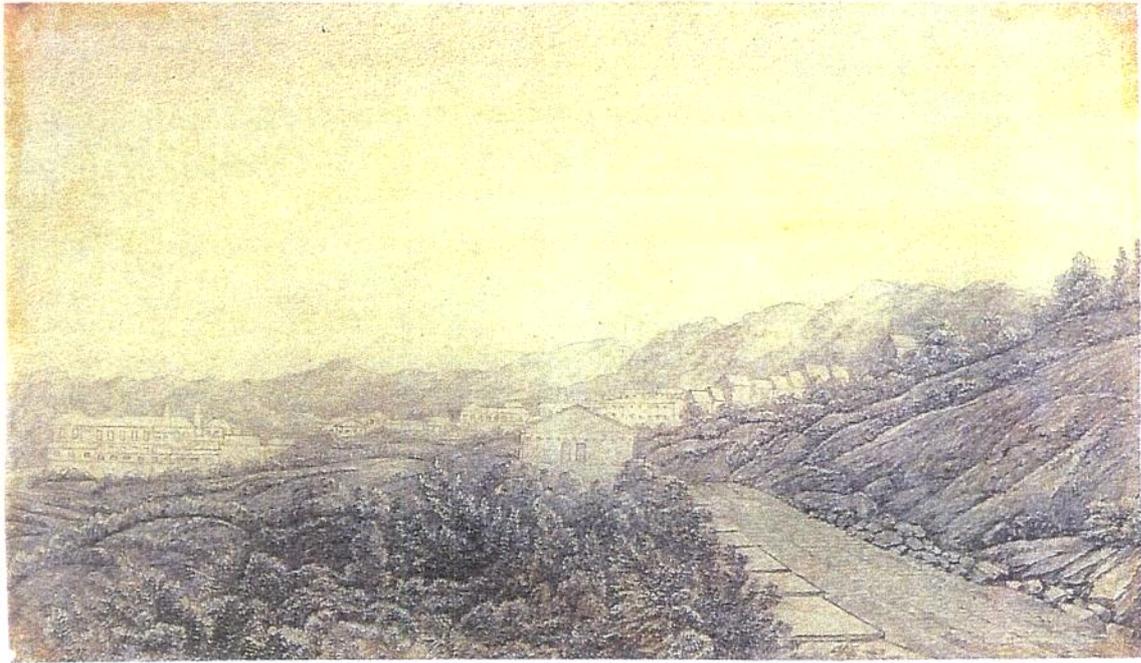
43. Dois panoramas: Ouro Preto e Mariana, 1924. Lápis sobre papel. 31,6 x 21,7 cm



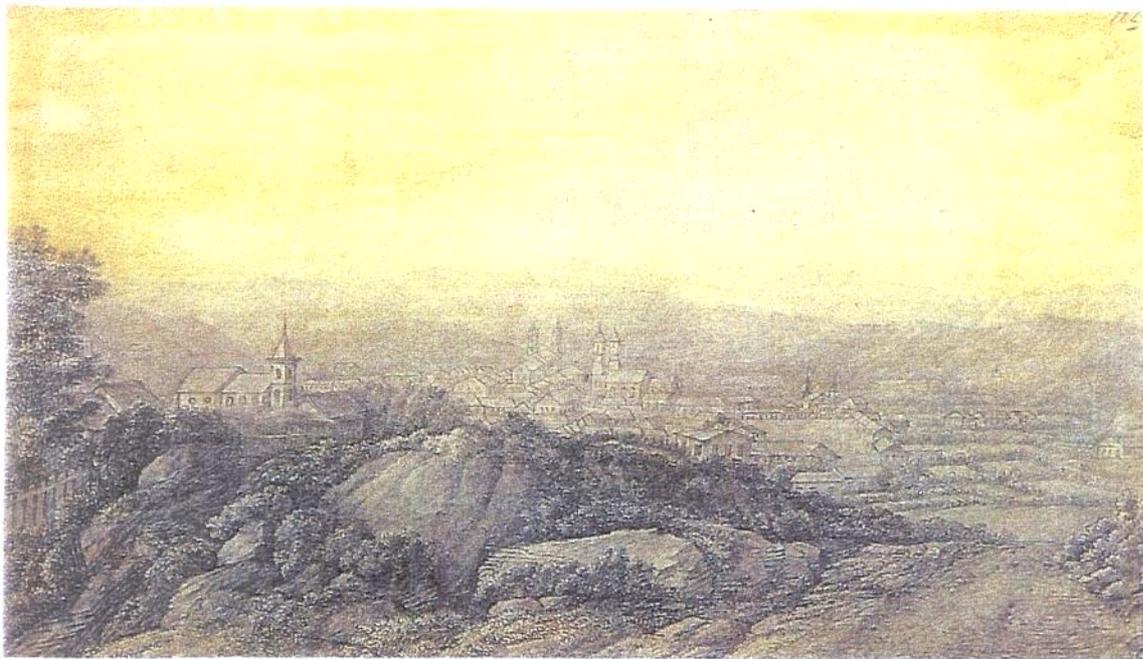
44. Joaquim Pires Braga, gravura a partir de desenho de Johann Emanuel Pohl, Cabeças – Ouro Preto, 1821. 34,2 x 48,2 cm. Coleção Particular, MG.



45. J. Martins Braga, gravura a partir de desenho de Johann Emanuel Pohl, Ouro Preto, 1821. 33,7 x 47,7 cm. Coleção Particular, MG.



46. Carl Friedrich Phillip von Martius (atr.) **Palais de Ouro Preto.**
Lápis sobre papel. Álbum Vue du Brésil. Col. Part.



47. Carl Friedrich Phillip von Martius (atr.) **Mariana.**
Lápis sobre papel. Álbum Vue du Brésil. Col. Part.



48. Armand Julien Pallière (atr.) **Vista de Vila Rica**, aprox. 1820. Óleo sobre tela, 36,5 x 96,8 cm.
Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais



49. Henry Chamberlain. **Vista de Vila Rica**, primeiro terço do século XIX.
Aquarela sobre papel, 56,5 x 66,4 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.

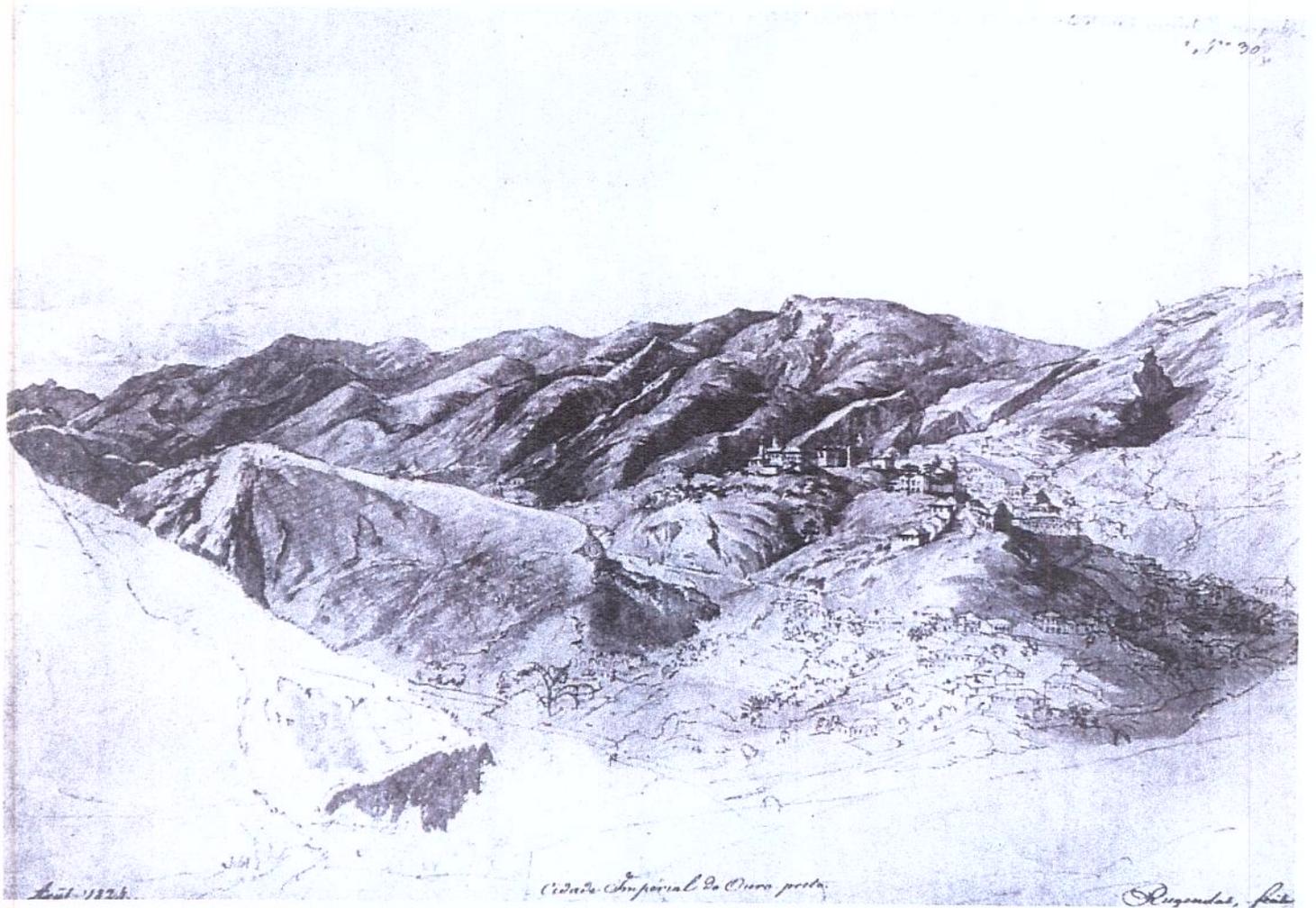


50. Johann Moritz Rugendas. **Panorama de São João del Rei.** Academia das Ciências de São Petersburgo.

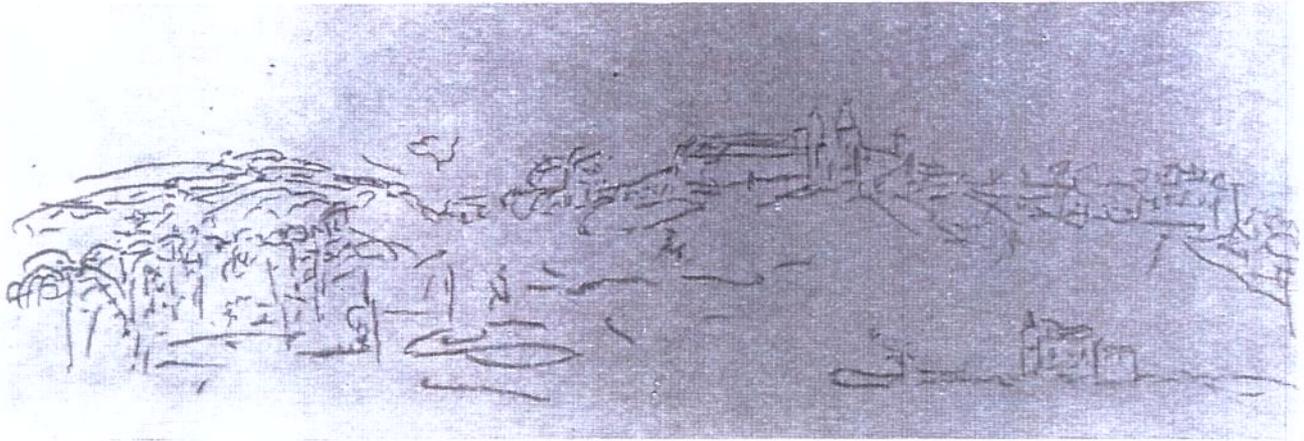


30 Setembro 1824. *Vista da (Velha) Villa de Sabará Prov. de Minas Geraes.*
Vista Sabará. *30. Sept. Rugendas*

51. Johann Moritz Rugendas. Vista de Sabará, tomada do Rio das Velhas.
Academia das Ciências de São Petersburgo.



52. Johann Moritz Rugendas. Panorama de Ouro Preto. Academia das Ciências de São Petersburgo.



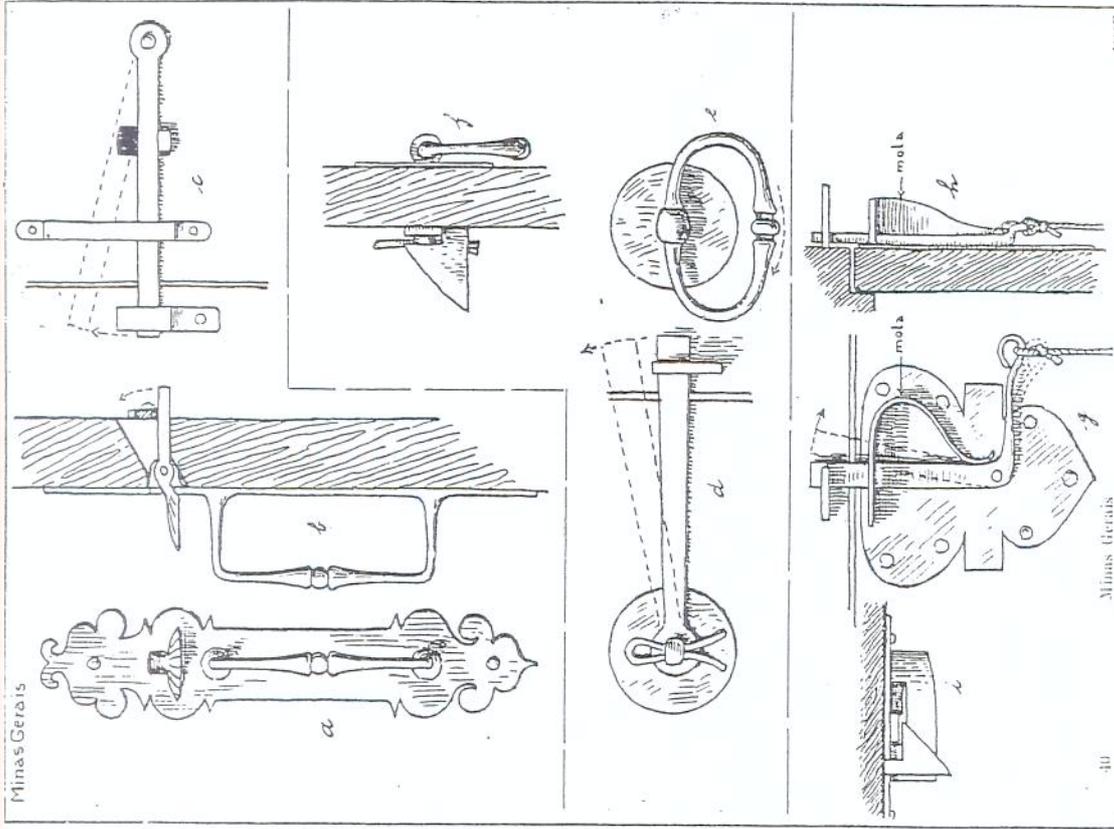
53. Dom Pedro II. **Vista de Santa Luzia do Rio das Velhas**,
Desenho a lápis na caderneta n° 24. Diário da Viagem do Imperador a Minas - 1881.



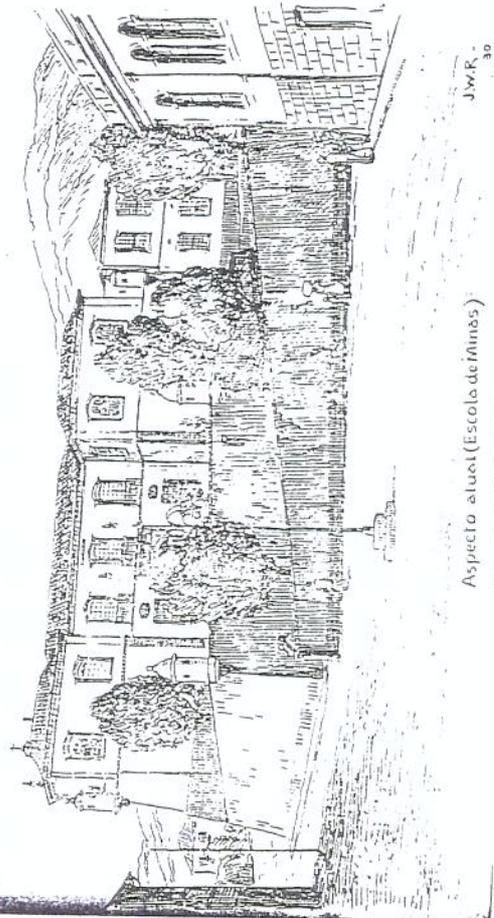
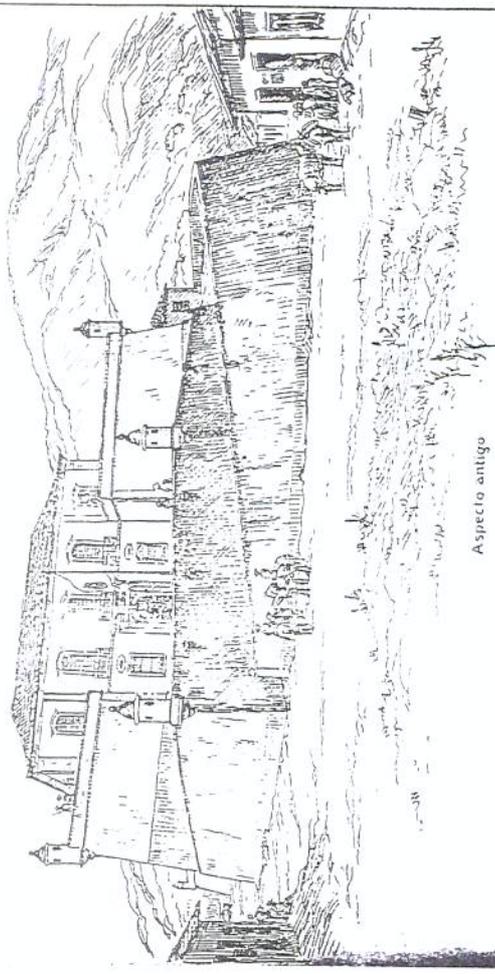
54. Johann Georg Grimm. **Vista Panorâmica de Sabará**, s/d. aprox. 1885. Óleo sobre tela, 57 x 98,5 cm.



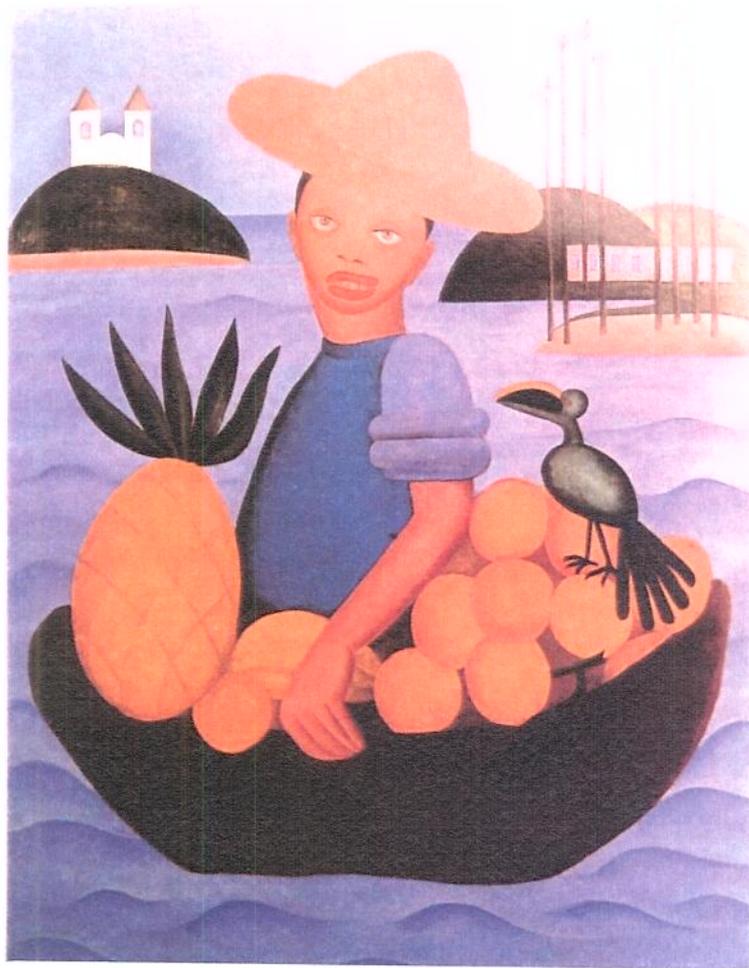
55. José Washt Rodrigues. **Paisagem de Minas**, 1932.
Óleo sobre tela. 44 x 59 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



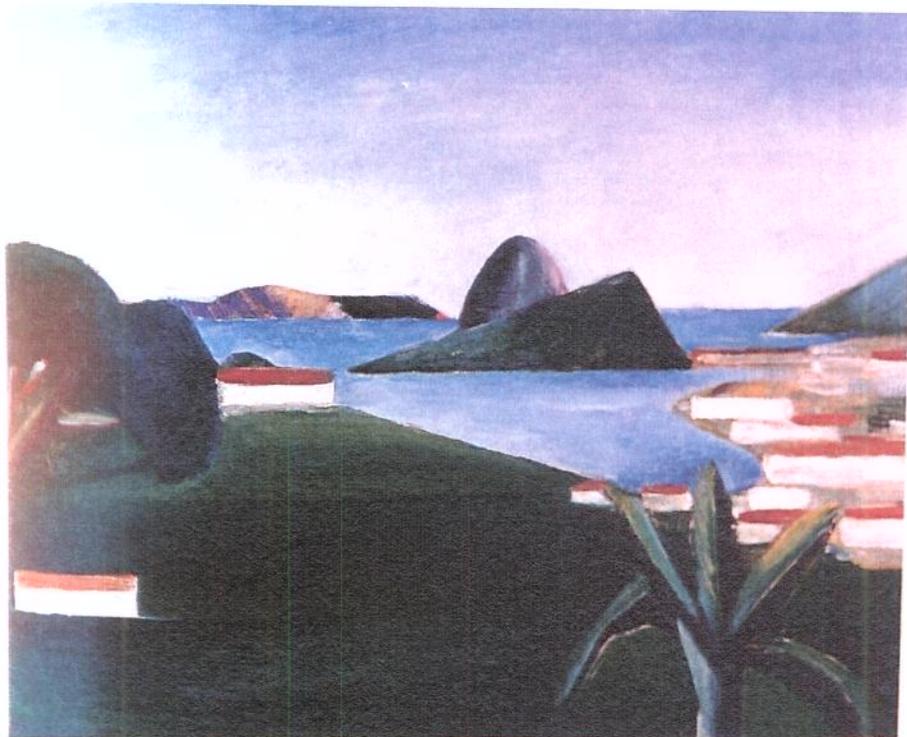
56. José Washt Rodrigues. **Fechaduras de Portas.** Documentário Arquitetônico: Relativo à antiga construção civil no Brasil



57. José Washt Rodrigues. **Palácio dos governadores, aspecto antigo e atual.** Documentário Arquitetônico: Relativo à antiga construção civil no Brasil.



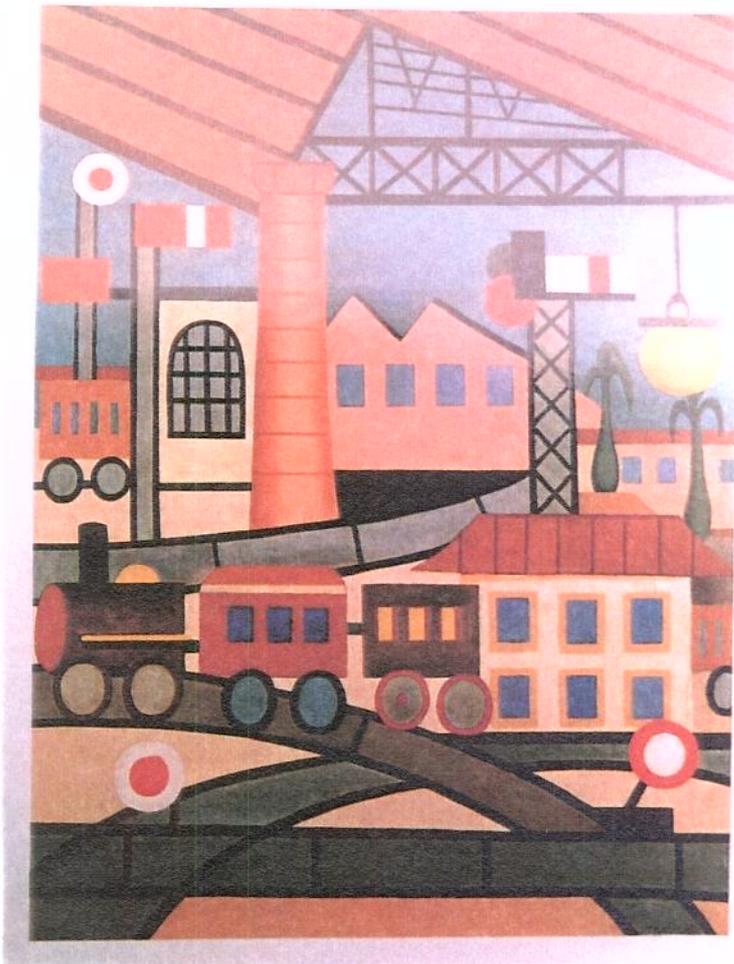
58. **Vendedor de Frutas**, 1925. Óleo sobre tela, 108 x 84 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.



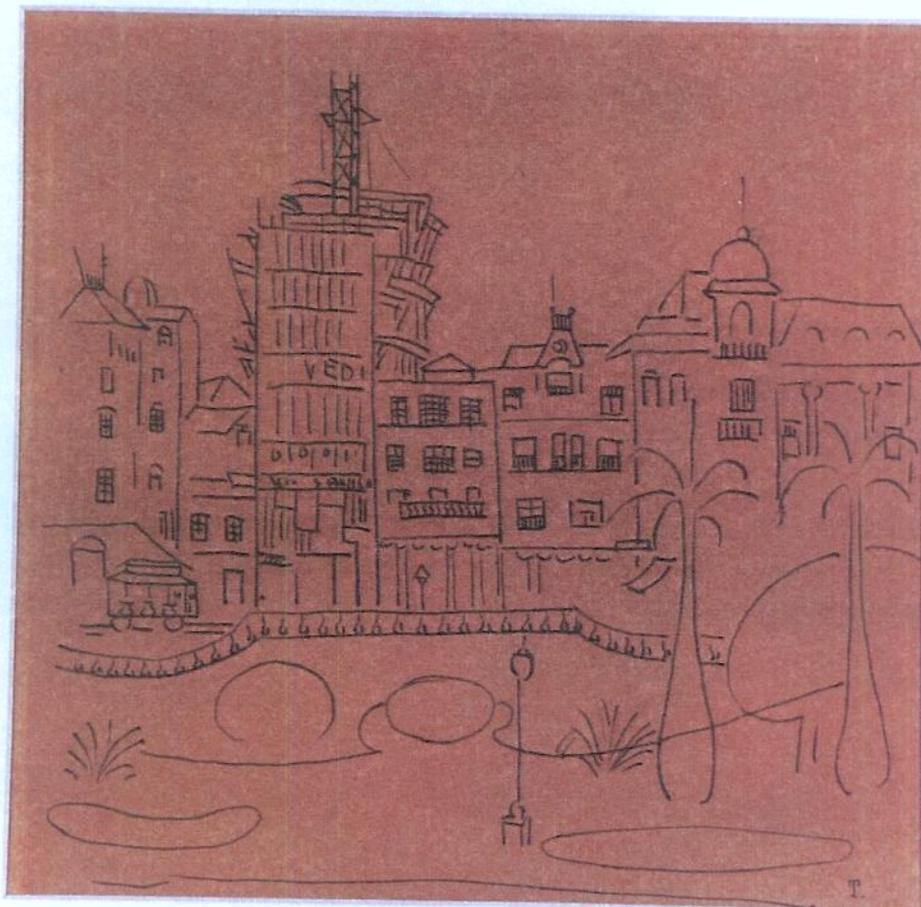
59. **Paisagem do Rio de Janeiro**, 1923. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.



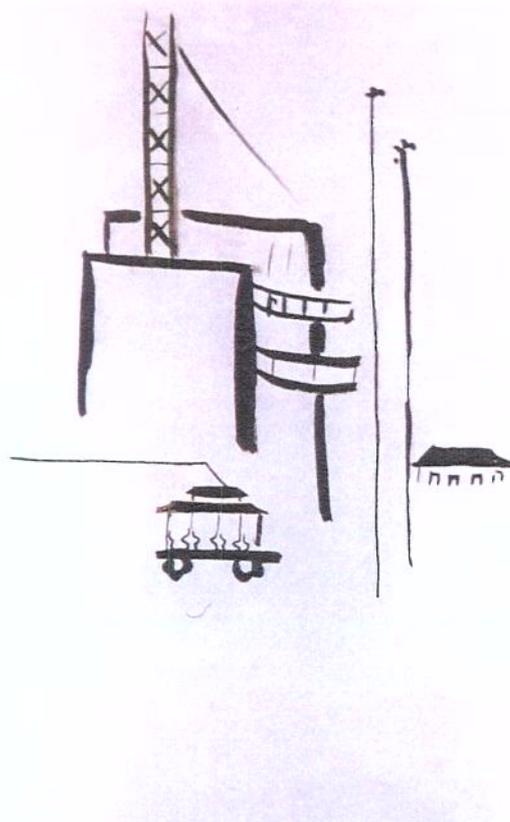
60. São Paulo, GAZO. 1924. Óleo sobre tela 50 x 60 cm.



61. A Gare, 1925. Óleo sobre tela, 84,5 x 65 cm.



62. **São Paulo**, 1924 c. Tinta de caneta sobre papel, 26,8 x 23,8 cm.
Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas. Instituto de Estudos Brasileiros – USP.



63. **Cidade com bondinho**, 1925 c. Nanquim sobre papel, 21 x 18 cm.
Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas. Instituto de Estudos Brasileiros – USP.



64. Émile Rouède. **Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem**, 1894. Óleo sobre tela, 180 x 80 cm. Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte.



65. Émile Rouède. **Panorama do Arraial**, 1894. Óleo sobre tela, 105 x 145 cm. Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte.



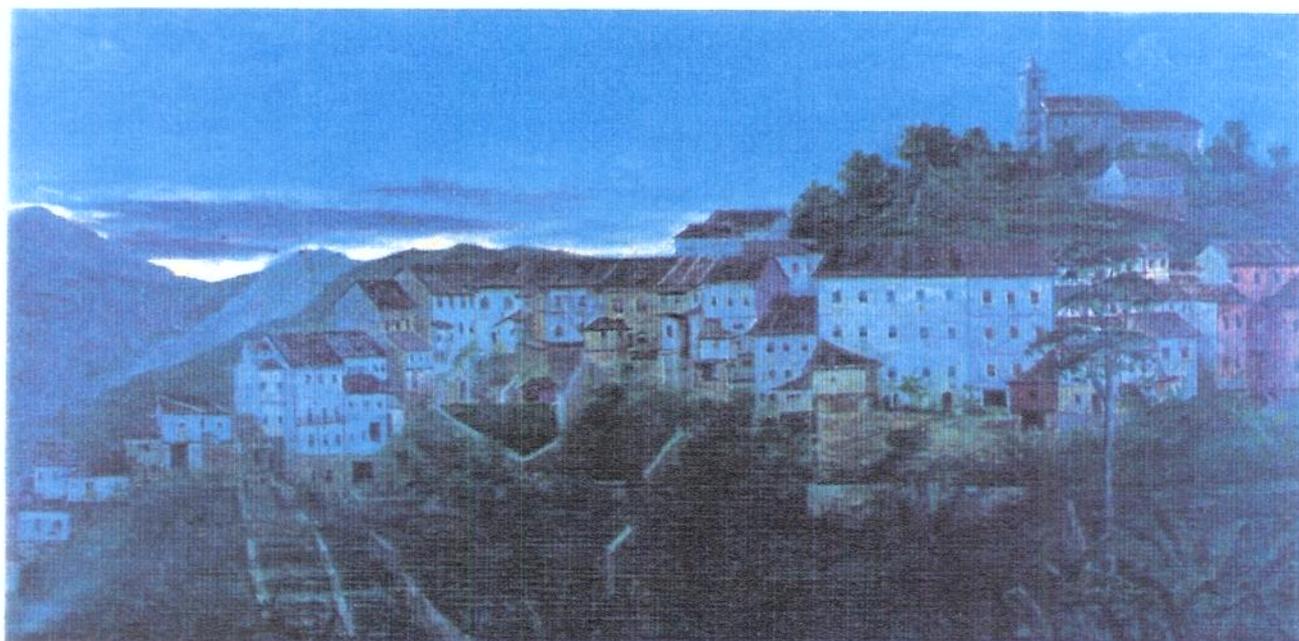
66. Émile Rouède. **Rua do Sabará**, 1894. Óleo sobre tela, 105 x 145 cm. Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte.



67. Émile Rouède. **Inauguração do Monumento a Tiradentes (Ouro Preto)**, 1894.
Óleo sobre tela, 100 x 150 cm. Casa Brasil-França, RJ.



68. Émile Rouède. **Igreja de São Francisco (Ouro Preto)**, 1894.
Óleo sobre tela, 40 x 80cm. Coleção Helen Bessa.



69. Émile Rouède. **Igreja de São José (Ouro Preto)**, 1894.
Óleo sobre tela, 33 x 35 cm. Coleção Helen Bessa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Capistrano de. Capítulos de História Colonial (1500-1800) & Os Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- ACADEMIE NATIONALE DES SCIENCES, BELLES-LETTRES ET ARTS DE BORDEAUX. . Actes. 5e. série – Tome XXI – Année 1996. Séance du 22 février, 1996
- AMARAL, Aracy. Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas. São Paulo: Martins Fontes, 1968
- AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra. seu tempo. Série Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1975
- AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Patroc. Tenenge - SP, 1986.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Viagem de Sabará. em Confissões de Minas. S/l: Americ, 1944
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Passeios na Ilha: Divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Edición crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coord. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. Colección Archivos.
- ANDRADE, Mário. A Arte Religiosa no Brasil. Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920. Texto Crítico de Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.
- ANDRADE, Mário. A Escrava que não é Isaura. In A obra imatura. São Paulo: Martins, Instituto Nacional do Livro, 1972
- ANDRADE, Mário. A Lição do Amigo. Cartas a Carlos Drummond de Andrade; anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982
- ANDRADE, Mário. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975
- ANDRADE, Mário. O Aleijadinho. In Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Martins, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975
- ANDRADE, Mário. O Turista Aprendiz. São Paulo, 1943
- ANDRADE, Oswald. Pau Brasil. Paris: Sans-Pareil, 1925.
- MUSEU IMPERIAL. Anuário, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957
- ARGAN, Giulio Carlo. et alii. El Pasado en el Presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro. Col. Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- ARTE NO BRASIL. São Paulo. Abril, 1979. Vols. I e II
- ÁVILA, Affonso. O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a das luces. 3ª ed. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1994
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BANDEIRA, Manuel. Guia de Ouro Preto. Ilustrações de Luís Jardim. Coleção Prestígio. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, s/d
- BARRETO, Abílio. Belo Horizonte. Memória histórica e descritiva. História Antiga. Belo Horizonte: Rex, 1936
- BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares. Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas. São Paulo: IEB, USP, 1984.
- BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares de. Pesquisa, seleção, planejamento. Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917-29. Documentação. Instituto de Estudos Brasileiros: São Paulo, 1972,
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994. Vol III
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Folder da exposição Thomas Ender no Brasil. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, 13 de maio a 15 de junho de 1997
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. Catálogo da Exposição de 20 de outubro a 18 de dezembro de 1994. MASP, Fundação Emilio Odebrecht

- BILAC, Olavo. Chronicas e Novellas 1893-1894. Rio de Janeiro: Cunha & Irmãos, 1894.
- BREST, Jorge Romero. La Pintura Brasileña Contemporánea. Buenos Aires: Poseidon, 1945
- BURTON, Richard. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho. Coleção Reconquista do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.
- CARELLI, Mário. Os Pintores Viajantes, a Travessia da Diferença.
- CARNEIRO, Newton. Rugendas no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Kosmos, s/d
- CENDRARS, Blaise. Brasil: vieram os Homens. Lisboa: & etc., 1996
- CENDRARS, Blaise. Feuilles de Route. Paris: Sans-Pareil, 1925
- CHIAMPI, Irlomar. Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1988. (Estudos: 158)
- COUTO, José Vieira. Memória sobre as Minas da Capitania de Minas Geraes suas descrições, ensaios e domicilio próprio; à maneira de itinerário con um appendice sobre a nova Lorena Diamantina, suas descrições, suas produções mineralógicas e utilidades que deste país possam resultar ao Estado escripta em 1801 e publicada sob os auspícios do Instituto Histórico e Geográfico do Brazil. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1842.
- CULTURA BRASILEIRA: FIGURAS DE ALTERIDADE. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 31.
- DESENHOS DE TARSILA DO AMARAL. Org. intr. Aracy Amaral. São Paulo: Cultrix, 1971
- DEZENOVEVINTE: Uma virada no Século. Artistas em São Paulo na virada do século. São Paulo: Departamento de Museus e Arquivos. Pinacoteca do Estado. Novembro, 1986
- DÜCHTING, Hajo. Wassily Kandinsky 1866-1944 A Revolução da Pintura. Köln, Taschen, 1994
- DUQUE ESTRADA, Hélio Gonzaga. A Arte Brasileira. Pintura e Escultura. Rio Grande do Sul: Lombaerts, 1888.
- EMILIO ROUËDE, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1988
- ERBEN, Walter. Joan Miró, o Homem e a Obra. Köln: Taschen, 1997.
- EULÁLIO, Alexandre. A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars. São Paulo: Quiron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978
- EULÁLIO, Alexandre.org. Etc...etc... (Um livro 100% brasileiro). Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Roteiro Lírico de Ouro Preto. Brasília: Universidade de Brasília, 1980.
- GLIMCHER, Arnold e GLIMCHER, Marc. Je suis le cahier. I quaderni di Picasso. Milano:Arnoldo Mondatori, 1986
- GOMES JR., Guilherme Simões. Palavra Peregrina: idéias barrocas e o pensamento sobre artes e letras no Brasil, defendida em 1996, na área de História Social da USP, sob orientação do Prof. Elias Thomé Saliba.
- GOTLIB, Nádia Battella. Tarsila do Amaral: a modernista. São Paulo: SENAC São Paulo, 1998.
- GROWE, Bernard et FRANZ, Erich. Georges Seurat Dessins. A la lisière du rien. Paris:Hermann, 1984
- GULLAR, Ferreira et alii. 150 Anos de Pintura Brasileira. Rio de Janeiro: Colorama, 1989
- JAUSS, Hans Robert. Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard, 1978
- INDIANAPOLIS MUSEUM OF ART. Latin America 1920-1987. Indianapolis, 1987.
- LAUGIER, Claude RICHET, Michèle. Léger: oeuvres de Fernand Léger (1881-1955). Col. du Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre George Pompidou, s/d.
- LAVALLE, Pierre. Le Dessin Français. Arts, Styles et Techniques. Paris, Larousse, 1948.
- LEGER, Fernand. Funções da Pintura. São Paulo: Nobel, 1989
- LEIRIS, Michel. La ligne sans bride. Massacres et autres dessins de André Masson. Paris: Hermann, 1971
- LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980
- LHOTE, André. Traité du Paysage. 4 ème édition. Paris: Librairie Floury, 1948
- LHOTE, André. Les Invariants Plastiques. Paris: Hermann, 1967
- LIMA Jr., Augusto de. O Aleijadinho e a Arte Colonial. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1942
- MACHADO, Lourival Gomes. Barroco Mineiro. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MACHADO, Lourival Gomes. Retrato da Arte Moderna do Brasil. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947
- MATISSE, Henri. Escritos e Reflexões sobre Arte. Póvoa de Varzim: Ulisséa, 1972.
- MILLIET, Sérgio. Tarsila do Amaral. Artistas Brasileiros Contemporâneos. N. 4 Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953
- MILWAUKEE ART MUSEUM. Latin American Women Artists 1915-1995. Milwaukee, 1995
- MINK, Janis. Joan Miró (1893-1983). Köln: Taschen, 1994.

- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, Rio de Janeiro. Emílio Rouède (1848-1908) Apres. de Alcídio Mafra de Souza. Texto de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro, 1988.
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. São Paulo: Banco Safra, 1995
- MUSEUM OF MODERN ART Latin American Artists of the 20th century. New York, 1993
- OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. Aleijadinho: Passos e Profetas. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1984
- PEDROSA, Mário. Da Missão Francesa, seus obstáculos políticos. Tese apresentada para o concurso à cadeira de História do Colégio D. Pedro II. Rio de Janeiro, s/d.
- PENALVA, Gastão. O Aleijadinho de Vila Rica. Rio de Janeiro: Rensacença, 1933
- PIGNATTI, Terisio. O desenho: de Altamira a Picasso. São Paulo: Abril, 1982.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Catálogo Geral de Obras. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A. Impesp, 1988.
- POLYANTHÉIA COMMEMORATIVA DO BICENTENÁRIO DE OURO PRETO. (1711-1911) organizada por Alvaro da Silveira e Mendes de Oliveria, Ouro Preto, 1911
- PONTUAL, Roberto. Entre dois Séculos. Artes Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Caeteaubriand. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.
- PONTUAL, Roberto. Arte Brasil 50 anos depois. São Paulo: Collectio, 1973
- PONTUAL, Roberto. Dicionário de Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969
- PONTUAL, Roberto. Dicionário de Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969
- PRADO JR., Caio. Evolução Política do Brasil: colônia e império. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PRADO, Paulo. Província e Nação. Paulística. Retrato do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. org. Carlos Augusto Calil. 8^{ed}. São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- RODRIGUES, José Washt. Documentário Arquitetônico: Relativo à antiga construção civil no Brasil. Fascículos I, II, III e IV. São Paulo: Martins, 1950
- ROIG, Adrien. Encontro com a Arte Barroca. Blaise Cendrars e o Aleijadinho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984
- SAINT-HILAIRE, Auguste. Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974
- SANSOT, Pierre. Variations Paysagères. Paris: Klincksieck, 1983
- SESI. VÁRIOS AUTORES. Catálogo da Exposição O Universo Mágico do Barroco Brasileiro. São Paulo, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- SODRÉ, Alcindo. Abrindo um Cofre: Cartas de Dom Pedro II à Condessa de Barral. Rio de Janeiro, 1956
- SPIX, J.B. von, MARTIUS, C.P. von. Viagem pelo Brasil (1817-1820) vol. I. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976 pp. 171, 181.
- TAPIÉ, Victor Lucien. O Barroco; trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983
- TARSILA. Grandes Artistas Brasileiros. São Paulo, Art Editora/ Círculo do Livro, s/d
- TARSILA DO AMARAL. Catálogo da Exposição Individual. Rio de Janeiro, 1929.
- TARSILA DO AMARAL. Catálogo da Exposição Tarsila 1918-1950. São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez. 1950.
- TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. MAM. São Paulo: Finambrás, 1998.
- VASCONCELLOS, Diogo. A Arte em Ouro Preto. Publicada no livro comemorativo do bi-centenário de Ouro Preto. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letras, 1934
- WERNER, Alfred. Gustav Klimt: one hundred drawings. New York: Dover Publications, 1972.
- ZANINI, Walter. org. História Geral da Arte no Brasil. 2 vols. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983
- ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

- AMARAL, Aracy. Tarsila: Raízes da Terra. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28 ago. 1970.
- AMARAL, Tarsila. Que restará depois? Diário de São Paulo. São Paulo, 10 maio 1944, p.4
- AMARAL, Tarsila. A Escrita. Diário de São Paulo. São Paulo, 31 mar. 1937, p.6
- AMARAL, Tarsila. A Palavra. Diário de São Paulo. São Paulo, 23 mar. 1937, p.6.
- AMARAL, Tarsila. A Pintura na Arte Japonesa. Diário de São Paulo. São Paulo, 12 jan. 1937, p.6
- AMARAL, Tarsila. Delaunay e a Torre Eiffel. Diário de São Paulo. São Paulo, 20 maio 1936, p.6
- AMARAL, Tarsila. El Greco. Diário de São Paulo. São Paulo 12, fev. 1943, p.4
- AMARAL, Tarsila. Fotografia. Diário de São Paulo. São Paulo, 8 jan. 1946, p.4
- AMARAL, Tarsila. Hieróglifos. Diário de São Paulo. São Paulo, 7 abr., 1937, p.6
- AMARAL, Tarsila. O que seria aquela coisa? Entrevista. Revista Veja. São Paulo, 23 fev. 1972
- AMARAL, Tarsila. Tarsila, prêmio de pintura da I Bienal de São Paulo. Entrevista por José Tavares de Miranda.
- ANDRADE, Oswald. Embaixada artística histórica através da visão de um esteta moderno. Entrevista. Diário de Minas. Belo Horizonte, 27 abr. 1924. Publicado como Oswald de Andrade. O modernismo começa nas velhas cidades de Minas. Suplemento Literário, Belo Horizonte, 8 jul. 1972.
- ANDRADE, Oswald. Uma palestra com o escritor modernista Oswald de Andrade. In INOJOSA, Joaquim. O Movimento Modernista em Pernambuco. Artigo recortado no arquivo Oswald de Andrade do CEDAE, s/l s/d. pasta 14
- BARATA, Mário. A Pintura de Tarsila. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 27 abr. 1969.
- BARATA, Mário. Homenagem a Tarsila. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 30 mar. 1969.
- BARATA, Mário. Tarsila nos anos 24-28. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 13 abr. 1969.
- BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In Macunaíma. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. n° 1, ano 3, Rio de Janeiro, mar. 1967
- BRITO, Nelson Cayres de. Tarsila. O Jornal. Rio de Janeiro, 26 abr. 1969.
- CANDIDO, Antônio. Oswald Viajante. Estado de São Paulo. São Paulo, 17 out. 1956. Suplemento Literário. N° 4, ano I
- CARVALHO, Flávio de. Quatro Períodos de Tarsila. In Revista Acadêmica n° 41. Rio de Janeiro, set. 1940. Desenhos são atrações na retrospectiva de Tarsila. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.14, 1°cad. Segundo Clichê. 11 abr., 1969.
- FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o barroco visto pelo expressionismo. In Revista Barroco, n° 12, anos 1982-83. Congresso Barroco no Brasil, 1981. Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
- FORTES, Márcia. Os latinos tomam o MoMA. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 31 maio 1993.
- FREITAS, Newton. Tradição plástica no Brasil. O Jornal. Rio de Janeiro, 15 abr. 1945.
- GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. in Revista Barroco, n.2. Belo Horizonte, 1969.
- GULLAR, Ferreira. A lírica dos contornos. Revista Isto é. São Paulo, 21 ago. 1985.
- JORDÃO, Vera Pacheco. A Grande Tarsila. Acervo de recortes do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. N.142
- KRÜSE, Olney. Tarsila: obra poética. Diário da Tarde. São Paulo, 10 de abril, 1980.
- LUIZ, Macksen. Tarsila do Amaral: a Musa Ausente. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 18 jan. 1973.
- MORAIS, Frederico. Onde toca Tarsila, brota o desenho. O Globo. Rio de Janeiro, 14 ago.1985. segundo caderno, p.3
- NUNES, Benedito. Barroco: crônica de uma sedução. Suplemento 3. Diário de Minas, fev. 1998.
- Nostalgia: um fundo de gaveta evocando Tarsila. Revista Veja, São Paulo, 20 abr.1980, p.91

- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Boletim. Tarsila do Amaral: desenhos e estudos. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia . Departamento de Artes e Ciências Humanas. Dezembro, 1977. N° 92
- REVISTA ACADÊMICA n° 41. Rio de Janeiro, set. 1940.
- REVISTA BARROCO n° 4, Belo Horizonte,
- REVISTA BARROCO n° 9. Belo Horizonte,
- REVISTA BARROCO n° 12, anos 1982-83. Congresso Barroco no Brasil, 1981. Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
- REVISTA BARROCO. n.2. Belo Horizonte, 1969
- REVISTA DE OCCIDENTE, n°174, Brasil desde Brasil. Madrid, nov.1995.
- REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Ano XXXVI, Belo Horizonte, 1985
- RIANCHO. Alfredo. Por montes e vales. In Revista do Arquivo Público Mineiro. Ano XXXVI, Belo Horizonte, 1985, pp.124-127.
- Tarsila do Amaral no Gabinete de Artes Gráficas. Lux Jornal. A Gazeta, São Paulo, 17 out.1974.
- TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS. Ano I, n° 1, São Paulo, 20 jan. 1926. p.2 Reprodução fac-similar ano I, n° 1-7. São Paulo: Martins, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.